

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

**Analele Universității din Oradea**  
**Fascicula Limbi și literaturi moderne**  
**Oradea, 2016**



**Editura Universității din Oradea**  
**2016**

**Editor-in-Chief:** Ioana Cistelean

**Secretary:** Éva Székely

**Executive Editors:**

Anemona Alb (English)  
Veronica Buciuman (German)  
Floarea Mateoc (French)  
Giulia Suci (English)

**Advisory Board:**

José Antonio Álvarez (University of Alicante, Spain)  
Tamás Béneyi (University of Debrecen, Hungary)  
Liviu Cotrău (Partium Christian University, Oradea)  
Roger Craik (Kent State University, U.S.A.)  
Sylvie Crinquand (University of Dijon, France)  
Magda Danciu (University of Oradea)  
Sean Darmody (Trinity College, Dublin)  
Claire Despierres (University of Borgogne, France)  
Erika Hammer (University of Pécs)  
Stanislav Kolář (University of Ostrava, Czech Republic)  
Teodor Mateoc (University of Oradea)  
Mircea Morariu (University of Oradea)  
Michaela Mudure (Babeş-Bolyai University, Cluj Napoca)  
Petru Popescu (writer, U.S.A.)  
Irena Ragaišiene (Vytautas Magnus University, Lithuania)  
Nóra Séllei (University of Debrecen, Hungary)  
Angeles Sirvent Ramos (University of Alicante)  
Marta Teixeira Anacleto (University of Coimbra)  
Maria Trappen ("Lucian Blaga" University, Sibiu)  
Elena Viorel (Partium Christian University, Oradea)  
Crina Magdalena Zărnescu (University of Pitești)

*In 2012 the Ministry of Education and Research (Romania) ranked our journal category C.*

e-ISSN 2344 – 6072  
ISSN - L 1842 - 662X

Adresa redacției:  
Facultatea de Litere  
Universitatea din Oradea  
Str. Universității, nr.1, Oradea, Bihor  
Tel. 0259-408178  
**[www.ephor.ro/confluente](http://www.ephor.ro/confluente)**

# Contents Inhaltsverzeichnis Tables des matieres

<b>INTRO</b>	5
<b>9/11 as Trauma?</b> by ROGER CRAIK	

Issue's Topic: ***MIGRATION, MEMORY, TRAUMA***

<b>LITERARY-ISMS:</b>	8
<b>LITERATURWISSENSCHAFTLICHE</b>	
<b>STUDIEN</b>	
<b>ÉTUDES LITTÉRAIRE</b>	

Bass-Bassina-Boulou ou le parcours migratoire d'un primitif moderne	Aurora Băgiag	9
Quelques métaphores de la condition migrante dans <i>Éloge du migrant</i> d'Adrien Pasquali	Andreea Bugiag	24
Going beyond: Re-Membering the Partition of India in <i>Partitions</i> (2011), by Amit Majmudar	Elisabetta Marino	37
Finding One's Way – M.E.Ravage and his "American in the Making"	Delia-Maria Radu	47
Plays of a Spiritual Anguish: an Analysis of Three of W.B. Yeats's Most Representative Irish Plays	Éva Székely	56

## **CULTURAL-ISMS / KULTURWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN/ ÉTUDES CULTURELLES**

Immigration maghrébine en Europe : quel moyen d'intégration ?	Aini Betouche and Fatima Boukhelou	75
Nation & Belonging	Jillian Curr	92
Journey through Sites of Memory	Magda Danciu	106

L'écriture du trauma dans <i>Circonfession</i> de Jacques Derrida	Andrei-Ioan Lazar	114
Les Maghrébins de Le Clézio à la recherche de la Terre Promise	Florica Mateoc	127
Frida Kahlo: The Ennobling Virtues of Suffering	Sonia Vass	144

#### **DIVERSITY-ISMS**

Beyond the Visible: Subversive Imagination in the Fiction of the American Renaissance	Teodor Mateoc	156
---	---------------	-----

#### **BOOK REVIEWS/BUCHBESPREHUNGEN/ REVUE DU LIVRE**

Eyeless in Iran: A Review of Daniela Zeca's <i>Omar the Blind</i>	Anemona Alb	164
The Fictionalization of Sociological Discourse. Alfred Bulai and Catalin Partenie, (coord.), <i>In Fiction We Trust</i>	Anemona Alb	167
Kontemporane Blicke auf einen modernen Klassiker: Andreas Solbach <i>Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens</i>	Veronica Buciuman	169
The Poet that Could Have Been... Alexandru Vlad, <i>Poemele/ The Poems</i>	Ioana Cistelecan	172
In Koli Jean Bofane : <i>Congo Inc. Le testament de Bismarck</i>	Florica Mateoc	174
Romanian Literary Avant-garde Revisited. Ovidiu Morar, <i>Literatura în slujba revoluției</i>	Marius Miheț	179
Crepuscular Kinetic Orchestrations. Liviu Georgescu's <i>Tungusian Phenomenon</i>	Tamás Mihók	181
Simona Sora : <i>Hotel Universal</i>	Dana Sala	185
<b>Authors/Autoren /Auteurs</b>		188
<b>NEXT ISSUE'S TOPIC</b>		189

Section Code: CO21

---

## INTRO

### 9/11 as Trauma?

Roger Craik<sup>1</sup>

---

Just as everyone in America of a certain age or older, it seems, can remember the assassination of President John F. Kennedy, and can tell you with vividness (based on accurate recollection or embellishment through time, and sometimes both) exactly what he or she was doing that day, so everyone of a certain age or older, too, can say the same of the events of 9/11. This is not to say that there are detailed parallels between the two events, however. Do they constitute trauma? This short piece, serving only as a speculative introduction to the academic essays that follow, raises some questions, without authority, about the second event.

The bare bones are as follows. At 8:45 a.m. on Tuesday, September 11, 2001, a Boeing 747 crashed into the north tower of the World Trade Center in New York. At 9:03 a.m., another plane sliced into the World Trade Center's south tower. At 9:37 a.m. the Pentagon military headquarters was hit too. Lastly (if “lastly” is in any way the correct adverb to use) a fourth plane crashed, into a field in western Pennsylvania, bound for an unknown target. This was at 10:03 a.m.

A workaday dictionary definition of trauma is “a disordered psychic or behavioral state resulting from mental or emotional stress of physical injury.” Dictionaries, of course, provide definitions that are perforce general: this is what they do. They cannot cover individual ramifications of a term.

To what degree, then, can the so-called “events of 9/11” be called “trauma,” or perhaps “traumas”? Answers can be educed

---

<sup>1</sup> Associate Professor of English, Kent State University, Ohio

from individuals themselves, and, I suppose, from medical diagnoses. These lie well beyond the limited and conjectural scope of this short piece.

To return to the facts, now interlaced with speculations, and perhaps perplexities. To the millions of Americans who happened to be watching television that morning, or were near to a television, the live coverage of the immediate aftermath of the first strike documented a terrible disaster. But at that state it was surely an accident, to most viewers' minds, nonetheless. And then, a mere 18 minutes after the first tower was struck, and with the cameras trained on the burning tower, aflame, and with the second tower in view, and with almost the whole country watching, came the second strike, live, into the south tower. At 9:37 a.m. came the announcement, and footage, of the Pentagon having been crashed into. At this point, I suggest, people realized that these were no freak accidents, and that America was under attack. This realization is a seismic shift. It is also, perhaps, trauma.

To what degree, then, can the so-called “events of 9/11” be called “trauma,” or, more likely, its adjective, “traumatic,” which has come to mean, adulteratedly, anything terribly disturbing? Plainly there are several levels here, starting of course with those in the World Trade Center itself (one hardly need elaborate), with those who were first-hand witnesses, in the New York streets, and who fled, ghastly-looking in dust, and who suffered lung damage ever since. And then (and this is crucial) there is the effect on the entire country. Can there be such a thing as “collective trauma”? The dictionary definition (to purists, and I am one such) of “physical injury” forbids. An answer comes from the individuals themselves, and, I suppose, from medical diagnoses. These lie beyond the limited and conjectural scope of this short piece.

But here we are not speaking just of “collective trauma”: we are speaking (if “collective trauma” is an admissible term to use) of collective trauma *to America*, a country that has never in its history been attacked on its mainland. Pearl Harbor was not the American mainland. These points are crucial. Europeans have long been living under attack or in the shadow of attack, or occupation: one hardly needs to point this out in a journal based in Oradea). But America never.

All this is fifteen years ago. Time and other events have brought about a distance. More people are talking about Donald Trump, Leonard Cohen, or even David Bowie, than about 9/11. But the myth (and, for so long, a truth so self-evident that it probably

was never really doubted as *being* a truth) of American impregnability was shattered.

You don't hear people talking about it much in bars, but the damage is done. 9/11 was a trauma, a lasting scar, to the American psyche. The strikes that took place on that day were unimaginable. But on that day, the unimaginable became real. Subsequent attacks, albeit none so devastating, by the Islamic State have made it *more* real. 9/11 burns.

I will end on a personal note. When I flew back to America, in late September 2001 (I was on sabbatical leave that semester, and saw the attacks on television in England), I saw the trade towers still smoking. But this is nothing to what the father of a close friend of mine saw, from his garden on County Line Road, Geneva, Ohio, some seven miles from my house. He saw a plane flying low, really and terrifyingly low, so close that he could see people in its windows. This was the fourth plane, the one where the passengers in those very minutes were struggling with the Al Qaeda hijackers. The plane flew on, rising and falling as it did, low over Ashtabula where I live, and crashed in western Pennsylvania, killing all on board, but sparing what too is beyond imagination.

**MIGRATION, MEMORY,  
TRAUMA  
Literary-Isms**

**MIGRATION, GEDÄCHTNIS,  
TRAUMA  
Literaturwissenschaftliche  
Studien**

**MIGRATION, MEMOIRE,  
TRAUMA  
Études littéraires**



---

# Bass-Bassina-Boulou ou le parcours migratoire d'un primitif moderne

Aurora Băgiag<sup>1</sup>

---

**Résumé:** *Consacrée au roman Bass-Bassina-Boulou (1922) de l'écrivain belge Franz Hellens, cette étude interroge la façon dont le concept de migration se décline à tous les niveaux de l'œuvre : thématique, esthétique, métapoétique. Dans un premier temps, nous présentons la fable du voyage d'un dieu africain en bois, avec ses deux étapes distinctes - l'aventure africaine et la découverte du milieu parisien du début du XX<sup>e</sup> siècle -, en focalisant sur les contrastes qui divisent ce parcours et sur le changement identitaire que ceux-ci entraînent. Nous explorons ensuite la migration sous un angle intertextuel, afin de situer le roman hellensien parmi les mouvements littéraires de l'époque, dont le roman exotique et colonial, la fiction orientalisante, le roman picaresque. Enfin, en nous appuyant sur le rôle d'avatar de l'écrivain que joue le dieu noir, gardien de la mémoire des événements et manipulateur de la perspective narrative, nous analysons le déplacement esthétique qu'opère le roman vers le primitivisme revisité par l'art moderne et en particulier par le roman d'aventure, tel qu'il est théorisé par Jacques Rivière en 1913.*

**Mots-clés:** *art africain, migration, naïveté, primitivisme, roman d'aventure*

## Introduction

Publié en 1922 par l'écrivain belge Franz Hellens, le roman *Bass-Bassina-Boulou* propose, conformément à la bande publicitaire de sa deuxième édition, l'histoire étrange d'un « fétiche sculpté au fond de l'Afrique par un sorcier noir, et qui, d'aventures en aventures, achève son existence dans le plus mélancolique décor de la

---

<sup>1</sup> Université de Médecine et de Pharmacie « Iuliu Hatieganu », Cluj-Napoca

civilisation européenne ». Le récit focalise manifestement sur une histoire de voyage, ayant comme protagoniste la statuette en bois. Mais son déplacement d'un continent à l'autre n'est que l'une des composantes d'un réseau romanesque migratoire, comprenant des éléments biographiques, idéologiques et esthétiques.

Nous essayerons alors de présenter dans un premier temps la fable de la migration de Bass-Bassina-Boulou, avec ses deux étapes distinctes - l'aventure africaine et la découverte du milieu parisien du début du XX<sup>e</sup> siècle -, en focalisant sur les contrastes qui divisent son parcours et sur le traumatisme que ceux-ci entraînent. Nous interrogerons ensuite la migration sous un angle intertextuel, afin de situer le roman hellensien parmi les mouvements littéraires de son époque. Enfin, en nous appuyant sur le rôle d'avatar de l'écrivain que joue le dieu noir, gardien de la mémoire des événements et manipulateur de la perspective narrative, nous analyserons le déplacement esthétique qu'opère le roman vers le primitivisme revisité par l'art moderne.

### **Le parcours migratoire d'un dieu africain**

Le roman de Franz Hellens retrace la découverte progressive de l'univers par un dieu nouveau-né dont le parcours est divisé en deux étapes distinctes : l'expérience « primitive » africaine et le trajet « moderne » parisien. Sculpté en bois de manguier par un sorcier noir, Bass-Bassina-Boulou prend d'abord conscience de son corps et de ses sens, dont il se sert pour connaître le *cosmos* (la succession des jours et des nuits, les éléments primordiaux, les astres, les quatre dimensions) ainsi que l'*anthropos* (les tribus africaines) et, prioritairement, sa propre nature divine. Une série de péripéties le conduisent de la chaumière de son créateur chez différentes tribus africaines et finalement sur une île déserte, où il assiste à la mort de ses compagnons et, implicitement, à l'extinction de la civilisation archaïque qui l'a engendré. Plongé dans un état de torpeur, le dieu finit par se confondre à la matière organique, parcourant ainsi une dernière étape avant de remonter la spirale de l'éternel recommencement.

L'arrivée des aviateurs qui le transporteront à Paris représente une renaissance, préparant son entrée dans un univers fort différent, qui annule tous ses acquis « primitifs » et le confronte à la civilisation moderne. Le parcours citadin de la statuette est marqué par une succession aléatoire de « maîtres » qui s'en emparent et la manipulent. Le collectionneur Boîte-à-Sardines en fait un fétiche censé protéger son habitation contre les voleurs ; le

noceur Boutonnière, toujours en quête d'argent et de célébrité, lui présente Paris et ses endroits « chic »; le barman noir de « Novelty » l'achète pour un louis et le revend à un marchand de bric-à-brac ; enfin, une petite fille, Marthes, joue avec la poupée en bois et la fait tomber dans les égouts. La pourriture, la décomposition au milieu des scories de la ville et finalement la dévoration par le feu sont les étapes successives d'une dégradation ambivalente, évoquant à la fois la déchéance et la réintégration dans le cycle métaphysique.

L'étape africaine est dominée par l'histoire de la création de Bass-Bassina-Boulou ainsi que par la découverte progressive qu'il fait de l'univers et de soi-même. Celui-ci traverse une série de révélations des éléments primordiaux, regroupés selon une polarisation sexuelle prononcée, parmi lesquels le feu et la mer occupent une place centrale. La statuette noire célèbre d'abord le feu, principe masculin par excellence, en tant que force motrice de l'univers. Bass-Bassina-Boulou, dont la vie s'origine dans la brûlure avec le « fer rouge » et s'achève par l'incinération, s'autoproclame « maître du soleil et du feu », fête un incendie sur la plaine comme une victoire personnelle et salue le délire qui accompagne les noces tribales, en tant que brasier dévorateur de gens. La découverte de l'eau s'associe en revanche à une symbolique féminine. La fascination que la statuette nourrit pour Marouka, la jeune épouse du roi, se conjugue à la révélation de la mer, « une grande chose sans limites qui dansait » (147<sup>2</sup>).

L'abandon de la statuette sur l'île déserte, aride, pierreuse, l'invite à pénétrer le mystère de la vie universelle par une confusion dans l'organique. Renversé dans l'herbe, enfoncé ensuite dans la terre parmi les ossements, Bass-Bassina-Boulou observe le bourdonnement obscur de la matière dont le renouvellement s'appuie sur le schéma complémentaire de l'ingurgitation et du vomissement :

Mais il s'aperçut bientôt que des bruits et des odeurs de différentes espèces venaient de l'intérieur du sol et comprit que la terre était un corps profond qui mangeait et buvait comme tous les êtres ; elle mangeait ce qui mourait, ou plutôt les restes des choses mortes, que les êtres vivants n'avaient pas dévorés. Cette nourriture se

---

<sup>2</sup> Afin de fluidiser la lecture de cet article, toutes les citations empruntées au roman Bass-Bassina-Boulou seront suivies par le numéro de page(s), sans reprendre le titre du roman.

transformait dans son corps en une quantité de choses molles, sombres ou luisantes. [...] Et peu à peu, pénétrant les profondeurs avec ses sens de plus en plus aigus, il descendit si bas qu'il aperçut le feu souterrain et sentit en même temps sa brûlure. A ce moment, il lui sembla qu'il remontait avec les flammes vers la surface de la terre [...]. (171-172)

La voracité domine la seconde naissance de Bass-Bassina-Boulou dans cet espace matriciel. Après avoir fait sa descente vers le noyau vital de la terre et découvert l'unité primordiale de l'univers, il est recraché par la « gueule immense » de l'île. Cette dernière étape de son parcours en Afrique aura son correspondant parisien, s'inscrivant ainsi dans la série de naissances et renaissances, de régressions et morts symboliques, que traverse le dieu en quête d'identité.

Or, son identité se retrouve substantiellement altérée sur le continent européen. Arrivé dans la ville moderne désacralisée, Bass-Bassina-Boulou se heurte aux lieux communs du racisme et de l'axiologie religieuse dévalorisante. Placés l'un à côté de l'autre dans la vitrine d'un brocanteur, le dieu en bois et la statuette de François-Xavier, « le premier moine qui alla combattre les faux dieux chez les nègres », deviennent les protagonistes d'une confrontation exemplaire entre le christianisme et les croyances africaines. On apprend ainsi qu'« il n'y a qu'un seul vrai dieu », que « les nègres sont d'incorrigibles païens » car « le diable habite dans leur corps » et que Bass-Bassina-Boulou n'est qu'un « vil morceau de bois qu'adorent les païens » (230-231). Cependant, le constat le plus bouleversant pour le dieu noir vise la relativité qui domine l'univers de la multiplicité et de la prolifération des formes vides. A Paris il se rend compte qu'il ne vit plus dans le monde de la singularité, où chaque objet est unique et remplit une fonction sacrée, mais dans un monde du double, de la duplication et implicitement de la duplicité, c'est-à-dire dans un univers décentré, fracturé : « Il comprit ainsi pourquoi tout continuait à marcher, et que la boîte ronde qui marque le temps, pas plus que le miroir et le journal chic, n'était chose unique et précieuse » (217-218).

Les bêtes et les hommes souffrent eux aussi d'un manque absolu de profondeur, car « ils n'ont aucune flamme dans les yeux et l'on dirait qu'ils ne savent ni voir, ni renifler, ni entendre. Ils ne comprennent rien » (191). La faune parisienne ainsi que les éléments structuraux de la grande ville sont présentés dans des tableaux successifs, tout comme la poétique des forces élémentaires dans le monde archaïque. En Afrique, Bass-Bassina-Boulou avait

reçu « la révélation de l'univers » à travers le feu (l'incendie, le soleil, le vin), l'eau (le grand fleuve, la mer), l'air (le vent) et la terre (l'île de pierre). A Paris il découvre les éléments structuraux de la métropole : le tramway, l'automobile, les ascenseurs, les bars, les maisons de jeux, les journaux, etc.

Le récit qui enchaîne les mésaventures de la statuette en bois sur les deux continents présente ainsi, comme le remarque Heinz Klüppelholz, des caractéristiques du « roman picaresque », dont : « la bipartition du récit », qui sépare l'aventure africaine et européenne, le « choc d'initiation » subi par le protagoniste, le « hasard comme moteur de l'action », la « présentation épisodique de la société », l'« incohérence formelle servant à cacher la cohérence idéologique » (Klüppelholz 39). Le passage du dieu noir d'une aire géographique à l'autre, de la civilisation primitive au monde moderne, s'accompagne d'un changement radical de statut : de l'hypostase divine, si conventionnelle qu'elle soit, la statuette parvient à celle de « mascotte », d'« horrible bête », de « fétiche nègre », d'« affreuse idole » et occasionnellement de « chef-d'œuvre de naïveté ».

### **La modernité européenne à la découverte de l'art africain**

Cette dernière appellation révèle toute son importance lorsqu'on observe que toutes les révélations que Bass-Bassina-Boulou restitue en « petit nègre » sont placées sous le signe de l'essentiel et du rudimentaire, subséquents à une naïveté structurale. Le dieu en bois, qui se considère le « maître de l'univers », est la victime d'une utopie que son créateur éveille en lui, qu'il entretient obstinément et dont les autres se désintéressent totalement. Cependant, la naïveté de ce « nouveau Candide », sa « confiance aveugle », sont susceptibles de représenter la « véritable force » du héros (Frickx, 88). La perspective d'un être primitif, qui fait la connaissance du monde comme un enfant africain initié par son père ou comme Pinocchio aidé par son maître Gepetto, est recréée minutieusement par la narration. Tout filtrer par les sens exacerbés d'une marionnette vivante représente l'une des innovations radicales du roman hellénien. Celui-ci reconstitue une « vision du monde », un « langage » et même « un discours narratif » primitifs (Schultz 173). L'aventure africaine est ainsi maintenue à l'état « pur », ne se laissant pas altérer par des influences de la littérature de voyage ou par des recherches d'ethnologie et d'anthropologie.

L'exégèse énonce trois sources d'inspirations, susceptibles d'avoir façonné la sensibilité « primitive » de l'époque, et dont

l'apport pourrait être repéré dans *Bass-Bassina-Boulou* : il s'agit du discours « des romans d'aventures exotiques et coloniaux », de celui sur « la sculpture africaine et primitive » et de celui sur « la mentalité des primitifs et des enfants » (Schultz 172). En effet la vogue de l'art nègre engendre au début du siècle des œuvres dont on salue la nouveauté, par exemple *Batouala*, le roman de René Maran, qui obtient en 1921 le prix Goncourt. La mode des romans coloniaux, parmi lesquels se distinguent *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti ou *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, est aussi en plein essor pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Émergé d'un tel contexte, le roman d'Hellens se construit cependant, du moins dans sa première partie, sur un schéma qui inverse les topoï du roman colonial. Ce n'est plus un Européen qui se rend en Afrique, passe par une série de péripéties, met en cause ses préjugés « civilisateurs », pour aboutir en fin à une compréhension plus adéquate de la mentalité primitive, mais une idole en bois, née en Afrique, laquelle découvre son univers d'origine à la manière d'un enfant. La satire visant le cannibalisme, la violence, les scènes viscérales, bref l'irrationnel, les excès ou l'esprit mercantile de la religion noire, telle qu'elle est présentée par le discours culturel européen, ne sont pas occultés. Inversement, la deuxième partie du roman, emprunte des éléments à la fiction orientalisante développée par la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme moyen de véhiculer la satire sociale. À l'instar des *Lettres persanes* de Montesquieu, *Bass-Bassina-Boulou* propose l'image d'un étranger, en l'occurrence d'un primitif, immergé dans le monde parisien du début du siècle passé, le conduisant à la découverte des carences du progrès et de la civilisation. L'incursion dysphorique dans la métropole fournit également les éléments d'un « primitivisme », tel qu'il est construit par l'esprit européen. Par exemple, Boutonnière, tout en faisant l'éloge de l'art primitif, exhibe sa statuette noire comme un porte-bonheur aux jeux de hasard, lui accorde des surnoms grotesques, humoristiques, marchande son prix et enfin s'en débarrasse facilement :

- Bamboula, mon petit singe, dit-il, je vais te présenter à ces messieurs. Ce sont les membres d'un club chic de Paris. Messieurs, je vous présente Bamboula, dieu nègre. Je l'ai acheté un louis dans une vente publique, entre une commode et une vieille marmite. Sans moi, ce chef-d'œuvre de naïveté eût passé inaperçu. Je l'ai tiré de l'obscurité. J'ignore son histoire, mais elle est simple sans doute comme son visage. Eh bien ! messieurs, c'est de cette simple image

que nous vient toute vérité. J'aime les êtres primitifs. Je sais les comprendre. (204)

Les trois mots-clé, la *naïveté*, la *simplicité*, la *vérité*, qui semblent représenter les attributs définitoires de l'art nègre, lui conférant authenticité et valeur, font partie du discours européen de prédilection sur le matériel culturel primitif. Dans le contexte historique de l'après-guerre, l'esprit européen en crise entend le primitivisme africain comme une source de renouvellement formel et conceptuel. L'ouverture idéologique et philosophique n'est pas le seul embrayeur du courant primitiviste. Celui-ci est également une reconstitution culturelle, plus ou moins imagée, se développant à partir des objets d'art qui peuplent les vitrines des brocanteurs et des antiquaires, ainsi que par le biais d'autres illustrations de la mode nègre, dont de nouvelles formes de danse, de musique (le jazz noir), des expositions coloniales et des revues artistiques (Klüppelholz 35-48). Les avant-gardes qui valorisent la mentalité des primitifs, des enfants et des fous, présentent le monde africain sous un jour nouveau. L'admiration réfléchie pour l'Afrique authentique, ainsi que sa contrepartie, le primitivisme en vogue, sont deux aspects d'un même phénomène axé sur le retour aux sources primitives, dont l'un recherche les essences et l'autre se contente d'un aperçu conventionnel.

Quant au primitivisme hellénien, celui-ci a suscité de nombreuses hypothèses. Les études critiques les plus récentes considèrent que, s'il y a rayonnement des différentes doctrines propres aux religions africaines, l'appropriation de tels éléments oscille entre l'authenticité et l'imitation. Il s'agit notamment du panthéisme, de l'animisme, du fétichisme (dans le sens anthropologique du terme, présupposant le choix ou la fabrication d'un objet matériel et la présence de la force de l'esprit qui prendra possession de lui), du modèle extato-cathartique (la croyance qui dissocie le corps mortel de l'âme immortelle), ou bien d'un type particulier de réincarnation qui ne se confond pas avec la métempsychose (Klüppelholz 35-48). Consacrant son étude à l'insertion dans le roman hellénien de tels schémas religieux, Heinz Klüppelholz suggère la mise en œuvre d'un modèle intermédiaire, qui relève à la fois de la documentation anthropologique et de la spontanéité créatrice, façonnée par les éventuelles connaissances acquises au contact de l'art nègre, sous l'influence des artistes rencontrés pendant les séjours sur la Côte d'Azur.

Mais le véritable primitivisme de *Bass-Bassina-Boulou* transgresse la composante religieuse pour glisser vers l'esthétique. Lorsque Franz Hellens décide de reculer son périple romanesque dans les régions lointaines de l'Afrique, il l'associe à la régression dans l'histoire de l'humanité, au retour à un état antérieur au développement affectif et mental et parallèlement à l'atrophie du langage. Retraçant la genèse de son roman, l'écrivain affirme qu'à l'origine de ce long voyage en arrière il y a une sculpture noire, qui le fascine et, qui, trônant sur son bureau de travail, lui fait « imaginer » et « populariser » son « histoire terrestre ». La statuette de bric-à-brac, devenue fétiche, élément d'un quasi-culte pour l'écrivain, exhibe « son visage aux yeux énormes, écarquillés », des « yeux de sphinx » comprenant « toute la largeur de l'espace » et reflétant « l'univers entier » (Hellens, *Documents secrets* 107). Le roman met alors en scène une figure particulière de cosmogonie avec la participation du dieu en bois, qui rejoint la découverte naïve, infantile, de l'univers. Renouant avec le mythe de Pygmalion ainsi qu'avec l'histoire de Pinocchio, son parcours est censé retracer l'histoire de l'homme dans une perspective plurielle : ontologique, sociologique, religieuse et artistique. Hellens explique son processus de création de la façon suivante :

D'une longue et fervente contemplation naquit en moi l'idée de remonter aux origines de cette figure de bois et de suivre la courbe de son existence, depuis le moment où elle s'était échappée vivante des mains de l'artiste, jusqu'à celui où, anéantie par le feu, elle retournait à l'élément. J'avais conçu le sujet de ce récit comme une nouvelle création de l'homme et du monde. (Hellens, *Documents secrets* 107)

L'aventure primitive représente également une forme de résistance à la civilisation moderne. Pendant une époque où « le poète manque de base solide, de certitude », où « l'homme souffre d'un excès de connaissances », où « le sens de l'unité » a été perdu au profit du « sens de la relativité », le roman se doit de reconstruire une vision unitaire et cohérente du monde. Il est censé recomposer « l'image simpliste que l'homme se faisait autrefois de l'univers », tandis que le « poète », dans son effort d'« édifier quelque chose de vrai et de durable », est tenu de « revenir à une vision directe, synthétique et définitive du monde, fût-elle enfantine » (Hellens, *Documents secrets* 108).



## **Vers une esthétique migratoire du roman primitif**

Après avoir présenté les deux vecteurs complémentaires qui structurent le roman, en l'occurrence le déplacement de la statuette de l'Afrique vers l'Europe et, inversement, l'incursion de la littérature européenne dans l'art africain, il serait intéressant d'observer comment ces multiples phénomènes migratoires se reflètent sur le plan de l'esthétique du roman de Franz Hellens.

Notre prémisse est que dans *Bass-Bassina-Boulou* nous assistons à la construction de la figure du dieu homonyme en tant qu'avatar du créateur d'un roman primitif moderne. Celui-ci apparaît d'abord comme un artefact religieux : il est créé par Mouata-Yamvo, qui est sorcier et prêtre et qui exerce en même temps une activité artistique. Il sculpte le fétiche noir et lui insuffle la vie par un transfert rituel : la brûlure de sa bouche avec le fer rouge. Le sorcier lui enseigne ensuite l'usage de son corps et de ses sens, bref tout ce qui le constitue en tant que force autonome. Mais la première révélation qu'il procure à son nouveau dieu est celle d'une identité distincte, certifiée par la confrontation au reflet. Le stade du miroir est manifestement évoqué dans une scène où, placés l'un aux côtés de l'autre devant leurs images réfléchies, le créateur tend sa main vers sa créature :

Comme Bass-Bassina-Boulou jetait les cercles de ses yeux sur l'objet brillant placé devant lui, il aperçut dedans une chose toute proche, compliquée, de formes curieuses. Il remarqua que ces formes étaient les mêmes, mais plus petites, que celles qui composaient l'ensemble de son maître ; quelques unes pourtant paraissaient autrement disposées. Le maître avança la main : Bass-Bassina-Boulou la vit en même temps près de lui et dans l'objet qui brillait. Il sentit un doigt sur son corps et vit qu'il était posé au même instant contre une partie du corps immobile qu'il apercevait devant lui. (10)

Evoquant la naïveté et la spontanéité de l'enfant avant le stade du miroir, un état psychologique qui précède la connaissance et la réflexion, Bass-Bassina-Boulou renoue avec la dimension de l'inconscient qui sera progressivement transposée sur le plan esthétique aussi.

Mouata-Yamvo crée « l'être jeune qui n'a pas de commencement » (20) et le persuade de sa divinité en lui apprenant ses attributs surhumains : l'ubiquité, la toute-puissance, l'omniscience. Fait pour célébrer l'immobilité, l'hermétisme,

l'autarchie esthétique, Bass-Bassina-Boulou ne devrait connaître ni sommeil, ni faim ou soif, ni désir sexuels, mais l'essence, le vrai, le bien, etc. Cependant, malgré le statut de divinité que lui inculque son créateur – « Tu es dieu » (17) –, l'idole participe à une aventure plutôt dysphorique. Les événements tragiques ou grotesques auxquels il est confronté sur les deux continents infirment constamment son statut surpuissant. Le « maître de l'univers » se révèle une pauvre créature dérisoire, persistant dans l'illusion d'un pouvoir absolu sur les éléments, les gens et les bêtes. Une castration symbolique est opérée à la fois par la société primitive, qui dépouille ses fétiches de leur caractère sacré vu qu'« on écoute le prêtre, mais on n'entend pas le dieu qui parle » (43), et par la société « chic » parisienne, où religion et art se trafiquent et s'exploitent car ils procurent aisance et mieux-être. Dans les deux cas Bass-Bassina-Boulou décline son impuissance, à la fois sur le plan social et religieux. Il ne lui reste qu'une seule forme de puissance, qui se manifeste sur le plan esthétique, la puissance créatrice.

Parce que, s'il n'a aucun pouvoir sur les gens ou les choses, le dieu en bois, doué d'une extra-perception de la matière, est surtout le porteur de la perspective narrative. Une perspective qui s'annonce singulière, étant préfigurée par la sensibilité exacerbée que lui attribue par son créateur. Ainsi, la morphologie de la statuette, développant une suite de comparaisons qui refont un véritable bestiaire africain, se compose de morceaux dont chacun est investi d'une symbolique particulière :

Parce que tes yeux sont grands, parce qu'ils sont sans paupières, parce qu'ils ne se ferment jamais, comme les yeux du lynx, tu verras toutes les choses que les hommes ne peuvent voir. Parce que ton nez est droit et coupé comme la trompe du tapir, tu sentiras les odeurs qui trahissent le mal caché et la vertu timide. Parce que tes oreilles sont larges comme les oreilles de l'éléphant et taillées en demi-cercles réguliers, tu entendras les bruits insoupçonnés qui vibrent dans la substance de la terre, de l'air et des arbres, et les voix cachées de la conscience. Parce que ta bouche est courte et serrée, pareille à la fente du coquillage, et parce que je l'ai brûlée avec le fer rouge, tu goûteras les nourritures subtiles que les hommes ne peuvent goûter. [...] Parce que l'ensemble de ton corps est raide et symétrique, parce qu'il ne bougera pas jusqu'au jour où le feu le réduira en cendres, toute la fierté du mouvement est en toi et tu es maître du mouvement. (18-19)

Les structures syntaxiques répétitives, axées sur un schéma de stricte causalité, accentuent l'orientation de chaque fragment corporel vers une fonction extrasensorielle, mentale, esthétique précise. Certes, les valeurs symboliques des parties juxtaposées sont distinctes, mais leur somme dépasse l'image d'un corps-assemblage grâce aux convergences vers le sème commun d'une hyper perception de la matière. La vue, l'odorat, l'ouïe, le goût participent à une phénoménologie de l'imagination et du savoir. Connaître l'essence des choses présuppose d'un côté la décomposition en éléments géométriques simples, un visage fait de « quatre courbes et de deux angles », un corps « raide et symétrique », qui laissent transparaître les acquis de l'art moderne, et de l'autre côté un langage rudimentaire. Porteur d'une vision simpliste et unitaire, parlant « petit nègre » et maîtrisant parfaitement la pensée métaphorique, le fétiche est une préfiguration du « naïf », figure du narrateur hellénien par excellence.

Il faut rappeler que le sculpteur et sorcier Mouata-Yamvo donne également un nom à sa créature, geste significatif autant du point de vue religieux et psychanalytique que narratif. L'acte de dénomination est révélateur pour le rapport établi entre celui qui administre et celui qui reçoit le baptême. Comme l'explique Heinz Klüppelholz, « donner un nom à quelqu'un d'autre, exprime en même temps l'attente que le donateur place en cet être, ce qu'il attend tout au moins du rôle que l'autre va jouer dans la vie ». C'est une projection d'autant plus révélatrice que « pour l'homme archaïque le nom est identique à son propre moi ». Le nom de la statuette, « Boulou », qui désigne véritablement un dieu africain, représentant l'autre nom d'une divinité camerounaise qui s'appelle Mebe[r]e, « L'un-qui-porte-le-monde » (Klüppelholz 43), l'oriente donc d'emblée vers cette valeur sémantique. A l'instar du narrateur, le dieu en bois représente une figure romanesque censée porter en soi l'univers entier.

Personnage ingénu, pour lequel tout est à découvrir et toute révélation survient par hasard, il devient le prototype du roman à venir, tel qu'il est présenté par Jacques Rivière en 1913. Son essai, intitulé *Le roman d'aventure*, est un texte emblématique pour la pensée contemporaine, à la fois une « analyse » de la situation littéraire et un « manifeste ». Il forge le profil du roman de demain, en accord avec le monde nouveau qui émerge. Niant une tradition littéraire « crépusculaire », en l'occurrence le symbolisme, l'esprit nouveau se fonde sur trois principes fondamentaux: le dynamisme qui s'associe au plaisir de vivre au milieu des événements, dans un

présent débarrassé du passé et orienté strictement vers l'avenir ; la redécouverte du monde par le regard primitif, investi du goût du hasard, de l'invention progressive de l'univers ; et enfin la révélation de l'homme dans sa dimension individuelle et ontologique. Le moderne est fasciné par l'idée « d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive » et se remarque par sa disponibilité au fortuit, à l'imprévu, à ce qui « advient ». L'esthétique de Rivière accorde ainsi à l'écrivain le statut d'explorateur, poursuivant une démarche d'aventurier, confondu avec son œuvre, qu'il ne connaît ni ne maîtrise. Sa démarche tâtonnante n'évolue pas en fonction d'un fil conducteur, mais avance au hasard. Quant au personnage, il évolue de façon indépendante, débordant les attentes de son créateur et provoquant par ses actes l'interrogation et la découverte continues. Composition, stratégie auctoriale, personnage – tout converge vers la constitution du « caractère de roman d'aventure », c'est-à-dire d'un roman « qui s'avance à coups de nouveauté » (Rivière 68).

*Bass-Bassina-Boulou* (re)confirme son appartenance à ce nouveau mouvement littéraire, offrant, par le biais de sa version initiale (1922) ainsi que par deux variantes abrégées, remaniées à l'usage des enfants, la possibilité de mesurer l'écart entre un récit d'aventures colonial et exotique et un roman moderne reconstruisant le primitivisme. Les deux récits illustrés par Elisabeth Ivanovsky, *Bamboula*, *le petit homme noir* et *Histoire d'une poupée noire*, divisent la fable du roman, le premier restituant l'aventure africaine et le second racontant l'expérience parisienne de la statuette en bois. Comme le remarque Camille Hanlet, le « conte nègre » pour la jeunesse crée la suggestion de « magie africaine » et de « musique de tam-tam » grâce à un récit au style nerveux, souple et coloré ». Ce qu'on enlève à la version abrégée est certes « la portée philosophique » (Hanlet 631), mais cette dernière n'est pas la seule responsable de la réduction de l'œuvre à une simple « suite d'aventures ». C'est surtout le renoncement à la perspective primitive du dieu noir qui fait la différence. Car le regard primitif est celui devant lequel tout est nouveauté, inconnu, surprise et révélation perpétuels, hasard et avancement de découverte en découverte. Le mouvement vers l'avant, qui structure la narration, est contenu dans la nature même du protagoniste. Son dédoublement – « maître du mouvement » parce qu'immobile – fonctionne comme un indice esthétique. C'est notamment la capacité d'être dans « tous les mondes à la fois », de voir « toutes les choses que les hommes ne peuvent pas voir », de pénétrer les

consciences et « les secrets de la matière », qui représente la « revanche sur le destin » de Bass-Bassina-Boulou.

Le dieu noir se veut ainsi une projection de l'écrivain dans le texte littéraire. Par ailleurs la veine autobiographique du roman ainsi que la filiation statuette-écrivain sont évoquées par Hellens à plusieurs reprises. Lors d'un séjour sur la Côte d'Azur qui coïncide avec la gestation de l'œuvre, l'écrivain célèbre sa propre immersion dans l'élémentaire, son retour à une existence « primitive » menée, demi nu, « entre la mer et la montagne », ainsi que le tumulte d'une vie intérieure animée par la passion, autant d'éléments qui concourent à la constitution d'un réservoir d'images « fraîches » et surtout à l'appropriation d'un mouvement esthétique différent. Située sous le signe des « élans » qui équivalent à un « nouveau langage », l'écriture avance en absence de tout projet préétabli. Si le plan « craque sous la poussée d'[une] vie intérieure qui croît comme une végétation irrésistible », le roman est néanmoins gouverné par « un ensemble de lignes et de volumes qui prennent corps dans le champ de la sensibilité [de l'écrivain] presque à [son] insu ». L'écrivain même se dépeint en tant que prototype d'un dieu primitif : « J'incarnais moi-même mon personnage, je devenais comme lui, une divinité parmi les forces élémentaires, le vent, l'eau, le feu et le sol où tout s'inscrit en formes visibles (Hellens, *Documents secrets*, 109).

Superposer le processus de création et l'expérience biographique représente le premier pas d'une migration métatextuelle exemplaire. Un autre aspect de ce déplacement, esquissé dans *Le Journal de Frédéric*, présente l'écrivain en tant que disciple de la statuette noire :

Depuis trente ans veille sur ma table de travail un fétiche africain auquel j'ai donné le nom de Bass-Bassina-Boulou. Je lui ai voué un culte. Il m'enseigne et me protège. Il m'a infiniment appris, sans que je puisse dire quoi ni comment. Enrichi. Ses yeux de lynx, sont fixés sur le monde, je me sens devant lui sans connaissances : une larve qui lentement se développe, prend contact avec la vie. Quand je serais au terme de la métamorphose, je commencerai à apprendre, non pas les choses que tout le monde sait, ou peut savoir, mais ce qui ne s'apprend qu'accroupi comme lui, le corps droit, la tête et le regard fixes, les bras repliés, les coudes serrés contre les flancs et les deux mains ouvertes à la réalité. [...]

Bass-Bassina-Boulou, je te salue comme mon maître et mon créateur, en attendant d'être éclairé sur le secret que tu ne me révélera qu'à la mort. Devant toi si beau, si grand, si digne, je suis

fier d'être appelé païen. Ne sommes-nous tous, poètes, artistes, des païens, adorateurs de Dieu dans toutes ses attitudes, les plus puériles, les plus basses, seules touchantes ? (Frickx 88-89)

L'écrivain découvre ainsi dans *Bass-Bassina-Boulou* son double, son autre moi, à la fois dans l'espace du roman, par le biais d'un personnage qui impose sa perspective narrative primitive, et dans son bureau de travail, dans l'espace de la création, où s'opère un renouvellement conceptuel. Il s'identifie ainsi au créateur nouveau, dont il esquisse le profil dans un texte théorique de la même période : celui-ci ne se contente plus de prélever un bagage culturel, mais réapprend par soi-même « l'origine de toutes les formes, de tous les sons, de toutes les pensées et de toutes les sensations »<sup>3</sup>.

### **Conclusions**

Dans le roman *Bass-Bassina-Boulou* le thème de la migration se décline en une série de mouvements qui s'entrecroisent et se nourrissent réciproquement. Il y a d'abord une migration au premier degré, dont le protagoniste est la statuette en bois, qui quitte la civilisation qui l'a engendré pour recommencer une existence nouvelle sur un continent différent. Son voyage représente le prétexte épique d'un roman moderne qui puise son originalité dans la *naïveté*, la *simplicité* et la *vérité* qui définissent l'art africain, transposant la migration de ce dernier sur le plan des formes littéraires. Le primitivisme ainsi émigré ressource l'esthétique du roman européen des années 1920, en quête d'une nouvelle identité. Corollaire de cette migration à triple référent, l'écrivain même s'auto-situe au centre d'un réseau de filiation, où le dieu noir en bois de manguier s'affirme en tant qu'origine et aboutissement de son art.

### **Références bibliographiques :**

- CONRAD, J. (1899) 2007. *Heart of darkness*. New-York: Longman.  
FRICKX, R. 1992. « Préface » in Hellens, F. *Bass-Bassina-Boulou*. Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 5-15.  
FRICKX, R. 1992. *Franz Hellens ou le temps dépassé*. Bruxelles : Palais des Académies.  
HANLET, C. 1946. « Franz Hellens » in *Les écrivains belges contemporains de langue française 1800-1946*. Liège : H. Dessain Editeur.

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 94 [p. 266].

- HELLENS, F. (1932) 1958. Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés. Paris : Albin Michel.
- HELLENS, F. 1922. Bass-Bassina-Boulou, Paris : Rieder.
- HELLENS, F. 1936. Histoire de Bass-Bassina-Boulou (racontée pour les enfants). Dessins d'Elisabeth Ivanovsky. Paris : Desclée-De Brouwer.
- HELLENS, F. 1942. Bamboula, le petit homme noir. Illustré par Elisabeth Ivanovsky. Paris : Desclée-De Brouwer.
- HERMANT, R.-M., 1922. « Bass-Bassina-Boulou » in La Nouvelle Revue Française. N° 19. 636-638.
- KLÜPPELHOLZ, H. 2003. « Bass-Bassina-Boulou de Franz Hellens, „véritable roman nègre” ? » in Les Ecritures poétiques de Franz Hellens. Ben Ali, S. (dir.). Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. 35-48.
- LOTI, P. (1881) 1989. Le Roman d'un spahi. Paris: Franc loisirs.
- MARAN, R. (1921) 1989. Batouala. Paris: Albin Michel.
- MICHAUX, H. 1922. « Bass-Bassina-Boulou » in La Bataille littéraire. N° 11. 254.
- RIVIERE, J. 1913. « Le Roman d'aventure. I -II - III » in La Nouvelle Revue Française. N° 53-54-54. Réédition Rivière, J. 2000. Le Roman d'aventure. Paris : Editions des Syrtes.
- SCHULTZ, J. 1989. « Bass-Bassina-Boulou de Franz Hellens : un Pinocchio africain ? » in Textyles. N° 6. 171-176.

---

## Quelques métaphores de la condition migrante dans *Éloge du migrant* d'Adrien Pasquali

Andreea Bugiag<sup>1</sup>

---

**Abstract.** *It is not unusual for a poet such as Philippe Jaccottet, one of the most important contemporary French poets, to become dreamy about pure significant, mostly represented by foreign nouns. Such a « linguistic turn » for a « poet of the Spirit » and not « of the Letter », as Jean-Claude Pinson puts it, covers a range of meanings. The present paper aims at shedding some light on such controversial issues by examining Jaccottet's poetic process of semantic re-motivation in the case of three foreign place-names: Russia, Norway and Andalusia.*

**Keywords:** *proper nouns, spatial imaginary, linguistic imaginary, toponyms*

**Résumé.** *À quoi a-t-on affaire à lire Éloge du migrant d'Adrien Pasquali ? Son titre peut dérouter le lecteur, annonçant un programme essayistique à charge politique, démenti par le découpage du texte en chapitres, plus caractéristique à la forme romanesque. Ses dimensions restreintes interdisent pourtant d'y voir un roman. De plus, la façon d'assumer le discours dès le début par le recours à la première personne du singulier semble indiquer que nous nous trouvons plutôt devant un récit autobiographique à valeur de parabole : la singularité du destin du Moi migrant sert d'exemplum pour la condition migrante, en général, celle de tous ceux qui sont obligés de l'extérieur ou choisissent volontairement de se délocaliser, pour rejoindre les rangs des marginaux de toutes sortes : migrants, exilés, déracinés, vagabonds, déclassés, aventuriers, indépendants, anarchistes, fugitifs ou réfugiés. Le ton intimiste du récit ne démentit pas sa valeur exemplaire : les difficultés d'être de la voix qui (se) raconte renvoient, par ricochet, à la fragilité et au démantèlement identitaires de tout migrant, quel qu'il soit.*

**Mots-clés :** *migration, voyage, hétérotopie, marginalité, vitre*

---

<sup>1</sup> Faculté des Lettres, Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca



Célébré en Suisse comme l'une des voix romanesques les plus puissantes de la littérature suisse romande récente, Adrien Pasquali reste peu connu en dehors des frontières de la Confédération helvétique. Immigré de deuxième génération (originaires de Toscane, ses parents quittent l'Italie pour s'établir dans les années 1950 à Bagnes, dans le Valais suisse), Adrien Pasquali poursuit dans son œuvre romanesque une quête de soi plus évidente dans un récit nettement autobiographique (*Le Pain du silence*, 1999), plus distillée et plus diffuse dans *Éloge du migrant* (1984), *L'Histoire dérobée* (1988) ou *La Matta* (1994). Traversés par des personnages incertains, marginaux, sur le bord de l'aphasie, ses récits constituent autant de réflexions sur la langue, la migration et le déracinement, sur une naissance empêchée et une vie menacée en permanence par la disparition.

### **1. Condition migrante et hétérotopie scripturale**

Après des études à Fribourg et à Paris, Adrien Pasquali entame une carrière universitaire à l'Université de Genève, où il enseigne la littérature suisse romande. Partagé entre l'écriture et une brillante carrière universitaire, il publie des romans, des essais – notamment sur Ramuz, Nicolas Bouvier et Gustave Roud – des traductions de l'italien vers le français. Son ascension fulgurante – il obtient en 1987 le prestigieux Prix Schiller – traverse pourtant comme un éclair le firmament des lettres romandes, consommée, malheureusement, trop vite : en 1999, Adrien Pasquali quitte ce monde, en se donnant la mort.

Son premier récit, *Éloge du migrant*<sup>2</sup>, paraît en 1984 aux Éditions de l'Aire de Lausanne. Le titre du récit, secondé par un sous-titre en italien (*È pericoloso sporgersi*), pourrait annoncer un essai ou un manifeste politique : rien de tel, pourtant, dans ce récit difficilement classable, composé de 18 chapitres articulés dans une structure circulaire : le récit commence par le chapitre 2 pour s'achever avec le premier chapitre, laissé en suspens. Avant de nous arrêter sur ce récit qui ouvre la série des récits pasqualiens consacrés aux thèmes entrelacés de la migration, du voyage et de la

---

<sup>2</sup> A. Pasquali, *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi*, Lausanne, Éditions de l'Aire, coll. « Le Coup de Dés », 1984. Les références à ce volume seront indiquées par le sigle ÉM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

marginalité, il convient pourtant de mentionner quelques propos sur les particularités de l'écriture pasqualienne.

Dans la cas de Pasquali, l'identité migrante ne saurait être séparée de la notion de frontière : frontières géographiques, séparant dans son cas la Suisse natale de l'Italie de ses parents, frontières linguistiques, écartelant le sujet entre l'italien et le français, frontières culturelles enfin, partageant des cultures, des mentalités et des spiritualités différentes (catholique et protestante, avec les différences qui en découlent). Or, en général, loin d'être plus commode, la situation de l'immigré de seconde génération est plus problématique que celle de ses parents. L'immigré de seconde génération souffre d'une double aliénation : aliénation par rapport au pays qu'il habite et auquel il lui arrive de se sentir étranger, aliénation par rapport au pays de ses parents, lieu où se trouveraient ses racines qu'il ignore pourtant ou qu'il ne connaît que de seconde main, grâce aux histoires des parents. L'ambiguïté de sa position vient de cette mémoire identitaire auquel il se sent obligé de s'identifier mais qui ne lui appartient pas : elle lui vient du dehors, lui est imposée comme un *datum* ou, parfois, comme un *fatum* contre lequel il ne peut rien faire ou, dans d'autres cas, elle est effacée, cachée par des parents qui veulent rompre toute attache avec le pays qu'ils ont quitté. Dans un cas comme dans l'autre, la mémoire et le passé doivent être reconstruits par l'enfant, ré-formés selon une logique utopique (le pays maternel devient un avatar du Paradis) ou par contre, contre-utopique (le pays quitté est un synonyme de l'enfer).

Dans le cas d'Adrien Pasquali, le choix de ses parents de s'établir en Suisse a des raisons surtout financières : il est plus facile de trouver du travail en Suisse que dans l'Italie de l'après-guerre. Suisse par sa naissance, Pasquali ressent très tôt la nécessité intérieure de se trouver un « pays » : le propre malaise de son père, partagé entre la Toscane de ses aïeux et un Valais qu'il ne réussit pas à assimiler entièrement, accroît les difficultés du fils à se sentir « suisse » ou au moins « valaisan ». Italien de langue française, comme il se plaît à se définir, Pasquali se sent un étranger dans sa propre langue, hanté d'ailleurs par les résonances italiennes de son nom de famille. Le vacillement identitaire qu'il vit se reflètera également dans ses écrits, fictionnels ou non, traversés par le leitmotif de la recherche d'une « terre ». L'article qui marque son début éditorial fixe la double direction suivie par ses textes de plus tard : *une direction interrogative*, ouverte par une conscience réflexive qui questionne ses origines et sa condition dans l'entre-

deux et *une direction utopique-déceptive*, circonscrite par une rêverie sur l'(impossible) naissance et l'utopie d'un pays maternel qui lui est refusé. Cet article reprend en fait une réponse aux allures autobiographiques donnée à un concours d'écriture lancée par la revue lausannoise, *Écriture*, concours intitulé « Qui je lis ? ». L'essai<sup>3</sup> de Pasquali cherche à contourner le problème des origines incertaines par l'invention d'un pays intérieur, de nature livresque, construit comme une sorte de bibliothèque personnelle :

Le fait de ne pas savoir d'où je viens hantait mes vingt ans. Vivant dans un grand bourg agricole, sensible aux couleurs saisonnières de la campagne et des gens, il me semblait que moi aussi, je devais posséder cette force vitale d'une terre, d'un lieu qui me ferait vivre [...]. Mon père ne pouvait m'offrir cette terre, ce lieu, cette maison, paisiblement écartelé qu'il était entre une Toscane qu'il quittait et un Valais qu'il voulait apprivoiser, mais qu'il pénétrait si peu [...]. Il me fallait un pays, [...] je choisis les livres et la chambre réservée.

(« Qui je lis ? » 22-23)

C'est ce qui explique ses affinités pour un Charles-Ferdinand Ramuz dont les interrogations linguistiques et identitaires semblent recouper les siennes. Un siècle avant Pasquali, Ramuz a connu, lui aussi, un sentiment semblable d'aliénation lors de son premier séjour à Paris. Mal à l'aise dans la capitale française et dans le beau français classique, celui des auteurs canoniques du XVII<sup>e</sup> siècle (Ramuz 248), Ramuz reste conscient de son besoin d'une langue qui l'exprime. S'il admire le français « classique », il ne le ressent pourtant pas comme le sien : celui-là est le français de la norme, une utopie ou une fiction linguistique que les élèves suisses apprennent de façon artificielle à l'école ; son propre « pays » linguistique, il le trouvera dans son Vaud natal.

L'indétermination linguistique du migrant est au cœur de la pensée pasqualienne, elle aussi. L'activité de traduction vient comme une conséquence naturelle de celui qui réfléchit sur le langage, en tant que donnée essentielle de son équation identitaire. En tant que traducteur, Pasquali se pose souvent la question de la frontière entre les langues – or, pour lui, l'écriture est toujours une forme de traduction : mais quel type de discours conviendrait à une

---

<sup>3</sup> A. Pasquali, « Qui je lis ? », *Écriture*, n°19, automne 1982, pp. 21-25. Les références à cet essai seront indiquées par le titre, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

identité incertaine, faite de « trous » ? Comment trouver les mots pour dire, pour figurer cette béance identitaire ? C'est ce qui donne aux textes de Pasquali leur allure si particulière, jusqu'à son dernier récit, *Le Pain de silence*, composé d'une seule longue phrase sans début ni fin, hantée d'une manière compulsive par les blancs du mutisme maternel. Pour dire l'identité migrante, il faudrait donc inventer un autre type de récit où les conventions formelles traditionnelles servent à construire une apparence d'échafaudage discursif rudimentaire en risque perpétuel de se démanteler. Autrement dit, au lieu de donner à voir une subjectivité, le texte est une forme d'effacement : « Mes propres écritures me sont toujours apparues comme un exercice de 'traduction', voire de disparition, entre deux langues, entre *l'infans* et le *vir*, le silence et le langage [...], la reproduction et la construction... » (Pasquali 1998 : 48)

C'est ce qui apparente l'écriture au voyage, auquel Pasquali commence à s'intéresser très tôt déjà dans sa carrière académique. Le voyage, auquel le jeune universitaire genevois consacre plusieurs études et essais, connaît d'ailleurs une longue tradition dans la littérature suisse romande, à commencer par Töpffer et en culminant par Nicolas Bouvier, tout en passant par un Charles-Albert Cingria ou un Blaise Cendrars. Pasquali examine la problématique du voyage d'un point de vue littéraire et théorique, ce qui ne l'empêche pas pour autant de tenter à éclaircir sa propre situation, celle d'un écrivain migrant, à l'aune de la problématique du déplacement. Or le phénomène de la migration, outre l'insécurité linguistique qu'il peut provoquer, est, comme le voyage, un exercice de disparition. Dans ce sens, Pasquali choisit comme exergue de son premier récit une réflexion de Nicolas Bouvier sur le dénuement et l'ascèse engendrés par le voyage :

« On ne voyage pas sans connaître ces instants où ce dont on s'était fait fort se défile et vous trahit comme dans un cauchemar. Derrière ce dénuement terrifiant, au-delà de ce point zéro de l'existence et du bout de la route il doit encore y avoir quelque chose. »

(Nicolas Bouvier, cité in *ÉM*, 7)

*Éloge du migrant* raconte la vie d'un transfrontalier italien obligé d'aller travailler en Suisse pour sécuriser sa famille. De thèmes scripturaux, le voyage et la migration se transforment en métaphores de la création. Les réticences devant les conventions scripturales déterritorialisent le récit, lui-même, qui voyage entre la

prose, l'essai et le poème en prose. À l'hétérotopie de la condition migrante correspond donc une hétérotopie scripturale qui délocalise le lecteur, l'obligeant à un déplacement de ses anciennes habitudes de lecture. Les nombreuses tournures interrogatives et les hésitations du phrasé, fluidisé davantage par la répétition de quelques phrases-clés, reflètent de manière spéculaire les incertitudes d'une voix narrative à la recherche de soi-même. Ayant son correspondant réel dans le paysage toujours recomposé, créé par le trajet du train, la ligne écrite devient la seule attestation de l'existence du sujet : sa marque sombre est comme l'empreinte d'un regard sans cesse déplacé, obligé de retenir de ce qu'il voit que les contours flous d'une présence plutôt devinée. L'immigrant ne peut savoir qui il est parce que, chaque fois qu'il essaye de surprendre une image de soi-même, une autre image remplace l'image rattrapée. La seule certitude qu'il peut avoir, c'est la présence à soi-même, qui passe par le corps : « je suis » (ÉM 17), évoquant la formule ambiguë de Dieu de Se définir : Je suis Celui qui suis. Le texte est là pour attester de cette présence et de cette impuissance de se nommer.

## **2. La marginalité migrante**

Située à l'orée du bourg, la case d'habitation de l'immigré évacue plutôt qu'elle n'inscrit la marginalité migrante. Non-assimilée à un terroir, elle appartient à un espace de l'entre-deux à frontières vagues et instables, marqué par l'agglutination et le mélange informel :

Je loge à quelques lieues seulement du centre du village ; un ensemble de mazots et de débarras agglutinés comme pour se protéger de l'étendue trop vaste de l'adret compose un lieu qui n'est pas sans rappeler la maison du sage à l'orée des villages d'autres pays ; une fontaine de pierre marque l'entrecroisement où la route annonce son parcours en buttes et en combes ; les ceps blanchis et durs, à peine quitté l'hiver tenace et beaucoup trop rigoureux pour mes langueurs, attendent de gonfler leur venelles.

(ÉM, 11)

Les éléments qui composent le décor s'ordonnent vite selon une logique ségrégationniste qui sépare les repères identificatoires, solides et durables, inscrits dans une permanence qui se refuse au migrant (la fontaine de pierre, la montagne, le bois), et les unités de

la fragilité, de la fluidité et de la confusion qui font partie de son univers familial (le mazot et le verre) : « Je ne suis pas de ce bois dont est faite mon escabelle, et des clous dissonants me rappellent à mon olivier [...] » (ÉM, 12). Le sentiment d'étrangeté et de non-appartenance à l'espace d'accueil ne dépend pas seulement du refus des autres, moins prêts à intégrer l'élément intrusif, mais aussi de l'impossibilité de récupérer la mémoire d'un tas de choses menues qui restent muettes devant celui qui les interroge. Si l'univers familial ne raconte rien, s'il ne devient pas discours pour celui qui je suis, alors l'espace que j'habite n'est pas le mien, aliénation renforcée par la répétition du verbe « reconnaître » à la forme négative : « Je ne reconnais pas les bols épars et les restes d'un pauvre appareillage de ménage qui voudraient animer ces placards, ni les taches arrondies d'épais vin rouge [...]. Tout en face, encore en face, et je ne reconnais pas la forme de cette écorchure d'un verre qui désaltéra les aïeux. » (ÉM, 13).

La marginalité de la case annonce une longue liste de déplacements : déplacements territoriaux, tout d'abord, déplacements sociaux, ensuite, car même si le migrant est positionné sur la même échelle que le sage d'autrefois, l'un comme l'autre se caractérisent par la même aliénation communautaire : volontaire dans un cas, imposée dans l'autre. Il se peut toutefois que cette assimilation du migrant au sage remplisse un rôle plus subtil que celui simplement social et que Pasquali entrevoie dans la condition migrante une forme de sagesse moderne. Allant à l'encontre de la sagesse de ce monde, la sagesse du migrant rappelle la philosophie paradoxale des fous de Dieu communs pendant le Moyen Âge. La valorisation positive du migrant résiderait dans ce sens dans la valeur de son acte d'*exposition* : exposition de soi-même, dans sa recherche paradoxale d'invisibilité (évacué dans l'ombre par le Même, l'Autre accuse d'autant plus sa différence par rapport au Même), exposition de la fragilité du Même dont la permanence, elle-même illusoire, est une forme de figement. À la manière d'une nature morte, le migrant est là pour véhiculer une leçon muette sur l'instabilité des choses qui semblent les plus stables, sur la fragilité de la condition humaine et sur l'étrangeté qui nous habite.

Les métaphores de la séparation scandent le texte, fracturant l'espace entre un ici et un ailleurs, entre un là-haut et un là-bas qui déclinent les identités sociales. Mieux organisé et condensé, le centre appartient aux « gens d'ici », ceux qui ont des maisons solides et qui ne doivent pas travailler péniblement afin

construire un pays qui semble donné d'avance. Espace de la dispersion et de l'éparpillement, la marge est destinée aux travailleurs et aux immigrants, ceux dont le travail sert à échafauder le pays mais dont on refuse l'inscription dans le système social. Les gens de la marge sont évacués de l'espace urbain dès l'arrivée de la nuit, pareils aux égouts souterrains qu'ils doivent protéger lors de la construction d'une rue. Sous son apparence bienveillante et placide, l'œil social les observe et distingue leurs différences linguistiques et vestimentaires. En fait, cet examen de l'Autre qui se fait plus ou moins ouvertement (en allant de l'examen policier du passeport au début du récit jusqu'à l'inventaire subreptice des femmes dans le « dernier » chapitre) s'apparente plutôt à un acte de surveillance investissant une coupure symbolique :

Un voile sur des choses qui venaient ensemble dans une platitude de l'échange et de la communion cachait l'ici, le là-bas, le dessus et le dessous, comme dans ces salles à cinématographe, quand la seule mélodie du clavier de traverses semblait annoncer des projections fantastiques. [...] Je pressentais que les yeux des autres m'observaient, me calculaient : je ne montrerai pas mon image, – « Passeport, s'il vous plaît ! »

(ÉM 26-27)

C'est ainsi que la traversée du centre vers la périphérie, qui se réalise dans le (pseudo) dernier chapitre, deviendra une traversée initiatique. Vêtu de ses habits de dimanche, l'immigrant entend aller vers la place du centre-ville, dominée par l'église. Si lorsqu'il est encore loin du centre, il pourrait se confondre avec les « gens d'ici », s'assimilant à eux dans le cérémonial du salut même s'il ne les connaît pas, la séparation est de plus en plus accusée à mesure que l'on s'approche du centre. C'est là qu'il redevient l'Étranger pour des femmes curieuses mais craintives ou des jeunes gens indifférents. Cette récupération de la marginalité explique peut-être, l'intrusion, dans le texte français, des mots italiens ou italianisés : la transformation du « dimanche » (ÉM 73) en « dominiques » (ÉM 81) et de la « place » (ÉM 77) en « piazza » (ÉM 80) semble écouter à une stratégie défensive censée amadouer la violence subversive du corps social et retrouver le lien perdu avec l'identité accusée. Replacé sur l'étalage de la vitrine, l'immigrant redevient un objet de décor : une image intégrée dans un circuit marchand et non un être substantiel :

La vitrine leur est indifférente, et nous sommes relégués à la devanture des mannequins d'hommes qui voient leur domaine piétiné à bon droit : chacun à sa place, mais bah ! pourquoi seul le défilé nous serait-il accordé qui confine spectateurs au rôle inhabituel des conviés et des indésirables ?  
(ÉM 80)

Dé-figurée, l'expression figée est à prendre littéralement : chaque être humain doit réclamer une place sur cette terre et, cependant, l'immigrant est renvoyé « à sa place », qui est précisément celle du non-lieu, de la marge et de l'inexistence. Dé-figuré, l'immigrant l'est lui-même : l'œil séparateur ne perçoit que l'apparence extérieure et émiette une corporalité dont il ne veut rien savoir. « Je suis de rue » (ÉM 17), expression qui revient tout au long du texte avec des modulations (« Je suis de rue et l'errance m'emprisonne [...] », ÉM 17 ; « Je suis de rue, de passage et d'impasse [...] », ÉM 17 ; « Je suis de rue, et hante le plein air [...] », ÉM 22 ; « je suis de rue, et mon apparition tient souvent du mirage. », ÉM 74), est donc la seule formulation identitaire que le migrant peut proposer pour se définir. Celle-ci a des valences beaucoup plus profondes que le simple renvoi à l'activité de l'immigrant qui, incapable de poursuivre son ancienne profession (il est maçon en Italie) dans une Suisse en apparence parfaite, est obligé de manipuler un marteau-piqueur pour reconstruire une rue. L'échec de l'assimilation à un espace social ou à un autre (marginalisé en Suisse, il se sent mal à l'aise de son retour en Italie) le projette comme un être de la dissidence, de l'errance et de la fracture. L'identité migrante se construit ainsi à travers un processus de démembrement qui éparpille le sujet au lieu de le cristalliser : sa métaphore élémentaire est le macadam qui s'effrite sous les coups du piqueur, pour être fouillé ensuite par la pelle : « [...] je suis de rue, et la fouille que je mène me transpose au cœur de moi où m'attendent plaie et surprise. [...] La fouille de la rue n'est que le prétexte à la fouille de moi-même. » (ÉM 56-57)

Ainsi la *vitre* du wagon du train devient-elle vers la fin du récit *miroir*, prétexte pour une quête d'un moi minuscule à centre perpétuellement déplacé. Cette apparence fuyante reste la seule marque identitaire d'un moi en fuite, qui se dérobe à la fois au regard des autres et au regard questionneur de soi-même.



### 3. Habiter l'entre-deux

L'un des effets les plus perçants de la condition migrante est le brouillage : brouillage des images emmêlées dans un flux continuels à cause du déplacement par le train, brouillage des temporalités qui donne l'impression de vivre dans un décalage perpétuel par rapport au temps de l'horloge. Sur le temps mesuré de la journée du travail vient se superposer un autre calendrier, celui de l'identité refoulée ; la subtile anamorphose crée un effet curieux de surimpression et de non-adéquation à la « réalité », jetant un doute sur et mettant en question même ce que l'immigrant appelle « réalité » :

Un calendrier dépassé par la fougue laborieuse condense le temps écartelé du voyage. On se tourne en dedans, on se tourne en arrière, et il n'y a que peu de mots pour dire l'aller, alors que ce n'est que le retour qu'il faut découvrir. Les dates mentent, on est ramené à des Noëls vigoureux qui chantent la renaissance et le paneton aux raisins, alors qu'avril est trop cruel des colombes et de l'herbe nouvelle. (ÉM 13)

L'identité italienne se construit autour de quelques éléments infimes, mais symptomatiques : l'olivier, le paneton aux raisins, les colombes, le chianti, les saucissons. Le voyage à l'étranger fait pourtant vaciller le réseau où ils occupaient une position centrale et stable, de sorte qu'ils apparaissent moins comme les constituants d'une structure identitaire et plutôt comme des signes clignotant vers un référent égaré. L'expérience migrante change non seulement le mode de vie mais aussi les anciennes manières de se rapporter et d'interpréter le réel. Dépourvue de repères fixés d'avance, la nouvelle réalité ne prête plus au déchiffrement mais à une emprise sensorielle. Le migrant se contente ainsi de voir, d'enregistrer ce qu'il voit et de placer les fragments de réel les uns à côté des autres, mais cette expérience purement visuelle n'est pas exempte d'une certaine volupté :

Le dessèchement accompagnait les wagons ferroviaires croupissant de leurs entrailles bourrées de saucissons, de pain, de chianti et de bras, quand soudain un trou noir en surface, galerie de passage, chemin de naufrage si rond, si soyeux que je crus le palper des yeux avant de clore mon extase. (ÉM 13-14)

Les métaphores visuelles qui renvoient au migrant tournent ainsi autour de la vitre, vitre de la case ou vitre du wagon qui « sépare plus qu'elle ne relie » (ÉM 14). Espace sécurisant car elle « prévient

les souffrances de la plante grimpante des souvenirs » (ÉM 14), elle est en même temps un outil tranchant et séparateur. De plus, elle a la propriété curieuse de s'opacifier et de devenir écran ou vitrine. Ayant à la base des mécanismes de projection et d'investissement imaginaire, la vitre-écran véhicule des images fantasmatiques de la Terre promise cachée au-delà de montagnes inaccessibles élevées pour protéger un pays qui semble *là* depuis l'aube de l'humanité. C'est la vitre-écran qui intervient dans la construction mythologique de la Suisse de l'exil comme un pays de l'abondance et de l'ordre aux antipodes du village italien ravagé par la guerre : « 'Vous savez, n'y va pas qui veut ! Et n'y résistent pas non plus tous ceux qui furent séduits par le mirage. Un vaste domaine de montagnes et de vallées, comme sur le toit du monde, d'où s'écoulaient quelques fleuves qui se dispersent aux quatre horizons [...] » (ÉM 95).

Le récit mythique d'un pays accessible à quelques élus seulement est conçu moins pour les enfants avides de nouveautés sur le pays où travaille leur père. Il sert, en fait, à créer une inscription pour le père, lui-même, qui a besoin de donner une justification à sa vie disloquée par le départ. Par le biais du mythe, l'exil et le labeur quotidien reçoivent un sens supérieur, replaçant l'expérience moderne de l'errance dans un circuit symbolique d'errances ancestrales, depuis l'exil du premier homme jusqu'aux pérégrinations du peuple élu sous la direction de Moïse et aux errances formatrices des héros de contes de fées.

D'écran, la vitre peut se transformer également en vitrine et devenir un espace de projection pour les regards des autres. La vitrification de l'immigrant s'accompagne d'un processus de statutification : le corps de l'Autre est annulé, celui-ci est exposé comme un objet sur l'étalage du marché du travail. Le geste des « gens d'ici » de dé-visager l'immigrant doit être entendu dans le sens fort du terme : en lui refusant un visage, on refuse à l'immigrant toute communication possible. L'imaginaire de la communion relégué par les motifs du repas de pain et de vin rouge sera donc tronqué dans l'absence de ceux pour lesquels ce cérémonial est organisé : l'immigrant devient ainsi à la fois officiant et assemblée dans une liturgie solitaire qui investit de sens les gestes les plus dérisoires : acheter du pain, percer et savourer sa croûte chaude, boire du vin. La solitude de l'officiant annulerait-elle l'importance de l'acte sacrificiel ? Le récit ne répond pas à la question mais il semble que, même au niveau de la trace, le cérémonial garde son entière valeur. L'errance a un sens, bien que celui-ci ne soit pas donné par la fin : elle dévoile notre condition sur

la terre, en tant que *homo peregrinans* en quête à la fois du paradis et de nos origines perdus. « Je suis de rue, et d'où je viens est le but de ma course » (ÉM 98), la phrase finale du récit, résume bien cette assimilation du voyage.

La dualité de la vitre partageant deux espaces, celui de la terre laissée en arrière et celui vierge de la terre d'accueil, rappelle la dualité du titre du récit pasqualien, tiraillé à son tour entre un titre en français et un sous-titre en italien reprenant *ad litteram* l'avertissement habituel des trains contre les risques de s'aventurer en dehors. Les dualités vont plus loin : la dédicace initiale aux parents italiens est reprise par une dédicace finale à Moïse. L'intertexte biblique pèse d'ailleurs fort dans ce récit qui reprend en cercles toujours plus larges les allusions à la Cène sacrificielle et à l'exil babylonien subi par le peuple juif. Les motifs du repas, du vin rouge, de la pierre et du sable concentrent une double identité, juive et chrétienne, dont l'apanage commun est de penser l'humain comme un être du voyage et de l'errance perpétuelle. Comme Moïse évoqué dans la dédicace de la fin, le père anonyme du récit qui se sacrifie pour le bien-être de sa famille reste une figure élective et, en tant que telle, séparée : séparée des « gens d'ici » (ÉM 75) qui ne réussissent pas à transpercer le voile de la *persona* du manœuvre, séparée de sa famille même, avec qui il ne réussit plus à communiquer sans ressentir le remords de l'imposture. Cette séparation le fait rejoindre le rang des sages des villages : en fait, sa marginalité n'est pas celle de nous tous, êtres du passage et de l'intervalle, dont notre folie est d'oublier que l'errance est notre condition essentielle et que là d'où nous venons est le but de notre course ?

### **Bibliographie :**

GAUVIN, Lise. 2007. « Filiations et filatures : modalités et usages de la parole chez deux écrivains migrants, Micone et Pasquali. » In Anissa Talahite-Moodley (dir). *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 15-35.

GASQUET, A., SUÁREZ, M. (éds). *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures ».

KRISTEVA, J. 1987. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais ».

MATEOC, F. 2006. *Configuration du dépaysement dans l'espace littéraire francophone*. Oradea : Biblioteca Revistei Familia.

- PASQUALI, A. 1982. « Qui je lis ? » in *Écriture*, n°19, automne 1982, pp. 21-25.
- PASQUALI, A. 1984. *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi*. Lausanne : Éditions de l'Aire, coll. « Le Coup de Dés ».
- PASQUALI, A. 1999. *Le Pain de silence*. Genève : Zoé.
- PASQUALI, A. 1998. « Un devenir dans la langue » in Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*. Genève : Zoé, pp. 49-58.
- RAMUZ, Ch.-F. 1968 [1926]. « Lettre à Bernard Grasset », in *Œuvres complètes*, t. 12. Lausanne : Rencontre.

---

## Going beyond: Re-Membering the Partition of India in *Partitions* (2011), by Amit Majmudar

Elisabetta Marino<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *This article aims at analyzing the debut novel of American writer Amit Majmudar: Partitions, published in 2011. As it will be shown, after providing preliminary information on the author and on the historical period the narrative is set in, the controversial subject of the Partition of the Indian Subcontinent allows Majmudar the possibility to engage, in more general terms, with issues of migration, gender and identity.*

**Key words:** *Partition, Amit Majmudar, identity, migration, gender*

By focusing on *Partitions* (2011), Amit Majmudar's debut novel, this essay sets out to explore the way the American author portrays the trauma surrounding the 1947 Partition of the Subcontinent with the intention of addressing pivotal issues that transcend the boundaries of the historical event marking the end of the *Raj*, namely gender and power relations, and the definition/redefinition of one's identity. Some preliminary information regarding the cessation of the British colonial rule in India and its excruciating aftermath, as well as a brief account of the career, the main achievements, and the aspirations of the writer will provide the necessary framework to contextualize the analysis of Majmudar's narrative, besides casting light on its meaning and thought-provoking implications.

As Urvashi Butalia (2009, 1) has highlighted, the much longed-for independence of India was paradoxically gained at the cost of the dismemberment of the body of the nation, justified by the necessity to mitigate ethno-religious tensions in the country. In August 1947, therefore, artificially drawn borders dramatically

---

<sup>1</sup> University of Rome Tor Vergata.

altered the features of the Subcontinent through the creation of the Muslim state of Pakistan (in the north west), and the partition of Bengal into West Bengal (prevalently Hindu) and East Bengal (Muslim), which would become a province of East Pakistan in 1955 and, eventually, the newly formed state of Bangladesh, following the Liberation War of 1971. The carving out of new, still faltering national identities triggered a distressing process of physical and mental relocation which involved over fifteen million people, in the time span of just a few months (George 135): most Muslims migrated to Pakistan and East Bengal from Hindu-majority areas, while a substantial number of Hindus and Sikhs followed the opposite route. Needless to say, due to this forced exodus (one of the largest in history), many houses on both sides of the borders were deserted or even destroyed (believing they would fall into enemy hands), cultivated fields and cattle were hastily abandoned, and more than one million people lost their lives in their desperate effort to reach safety; what is more, the sick and the elderly were reluctantly left behind, at the mercy of the newcomers. Refugees travelled by every available means: cars, overcrowded buses and trains; many of them, however, were forced by poverty to migrate on foot, forming long lines (the so-called *kafilas*) which could stretch for dozens of kilometers. Together with starvation, epidemics and diseases, widespread violence was one of the most alarming corollaries of mass migration. Women were primarily targeted for annihilation, given the metonymic equivalence between the defilement of their bodies through assault and rape, and the symbolic violation of community honor, as well as the definitive seizure of the land they came from. Consequently, the number of murders, abductions, tortures, forced conversions, mutilations, and sexual abuses against women rose to unprecedented levels; in the words of Sujala Singh (122), “women’s bodies often became the markers on which the painful scripts of contending nationalisms (Hindu, Muslim, Sikh) were inscribed”. Hence, honor killings (the ritual *sacrifices* of female relatives performed by fathers, husbands and brothers, in order to preserve their purity) and tactical suicides (strongly encouraged by male family members) were frequently regarded as desirable alternatives to shame and individual and communal degradation (Lester 2).

As Urvashi Butalia (1998, 11) has argued, the horrors and the sufferings of Partition were promptly “sanitized into numbers and statistics in the pages of history books”, which offer but a partial and incomplete version of the truth. Up until recently, little relevance

has been attached to the personal recollections of those who actually witnessed that “division of hearts” (Butalia 1998, 8), a phrase recurrently used by survivors; moreover, silence and a kind of voluntary amnesia were habitually employed by the victims of Partition violence as moderately successful strategies “to start life afresh and contain bitterness, a way of re-establishing community life and interpersonal trust” (56), quoting the words of Sravasti Guha Thakurta. Despite episodic efforts to portray the human side of the 1947 events through non-fictional and fictional accounts<sup>2</sup>, it was only half a century later that several collections of oral histories and social documents in the shape of short stories began to be released, thus allowing deeply suppressed memories to eventually surface to a conscious level and be shared: Alok Bhalla’s pioneering *Stories about the Partition of India* (1994), *India Partitioned: The Other Face of Freedom* (1997), an anthology edited by Mushirul Hasan, and Urvashi Butalia’s *The Other Side of Silence* (1998) are just a few of the most noteworthy examples of a still ongoing phenomenon<sup>3</sup>. Even though the newest generations of writers are well removed from the tragic events, Partition literature is flourishing nowadays and, according to Patrizia Heidegger (4), it will probably continue to be successful “as long as the old wounds of 1947 are regularly opened up by communal tensions within India as well as the clangor of arms between India and Pakistan”.

Amit Majmudar decided to concentrate his first efforts as a novelist on Partition, an experience that did not affect his family, as he clarifies in the *Acknowledgements* of his narrative (213): “My parents stayed unharmed during Partition. My parents were not born then, and my relatives tell no stories about that time, so whatever I know about it, I read in books”<sup>4</sup>. What prompted him to choose that subject was not just his interest in international politics nor did he solely wish to tackle the problem of religious and ethnic

---

2 One of the earliest examples is surely *Train to Pakistan*, a historical novel by Kushwant Singh published in 1956.

3 A more recent instance is *Bengal Partition Stories: an Unclosed Chapter*, edited in 2008 by writer and scholar Bashabi Fraser. In the introduction to the anthology, Fraser (1) thus explains the strong interest in the Partition of India at a distance of fifty years from the event: “[...it was] a time to reflect, look back and weigh what India gained or lost as a result of decolonization”.

4 Urvashi Butalia’s *The Other Side of Silence* and *Freedom at Midnight* by Larry Collins and Dominique Lapierre are listed among his sources.

conflicts; as he forcefully points out, “to me, as a novelist, it’s the people that matter” (Majmudar 213). Born in New York in 1979 from Gujarati parents, raised in the Cleveland area, Majmudar lives with his family in Dublin (Ohio), where he works full time as a diagnostic nuclear radiologist. His relentless passion for reading and writing (which he began to develop in childhood) urged him to publish several, acclaimed collections of poems, and two novels; on January 1 2016, Majmudar was appointed the first Poet Laureate for the state of Ohio and, during his two-year honorary position, he intends to carry out an interdisciplinary project in which poetry will be joined with music and dance. Synesthesia and artistic experimentation, the natural inclination towards creating bonds and avoiding partitions, the craving to discover patterns<sup>5</sup> (both in his medical profession and in life), deviations from these patterns and possible *treatments* to restore them, are among the most striking features of his literary output. His idea (and ideal) of inclusiveness is perfectly expressed in one of his numerous critical articles for *Kenyon Review*, in which he praises the much belittled conjunction *and*: “I love *and*-ness and its possibilities and potential. *And* is the one preposition devoid of prepossession. It is the password of tolerance and pluralism” (<https://www.kenyonreview.org/2012/02/and-another-thing/>). In another short essay for the same literary magazine, meaningfully entitled “Human beings writing about Human Beings”, he questions what he terms as the American “fixation on ethnicity and race”, according to which he is supposed to be an “Indian-American” writer, and his novels are oftentimes called “immigrant fiction”, despite the fact that, as he humorously observes, he has “never immigrated from or to anywhere” (<http://www.kenyonreview.org/2013/09/human-beings-writing-human-beings/>). He concludes his article with a remark that, once more, combines medical practice and artistic commitment, both aimed, in this context, at undermining labels (related to ethnicity, gender, nationality, to name a few) and unsettling stereotypical perceptions, besides fostering authentic, unbiased communication within any community:

---

5 Compare the interview released to NPR on April 7 2016, entitled “A Radiologist and Poet Explains how he Sees the World in Patterns” (<http://www.npr.org/2016/04/07/473238301/a-radiologist-and-poet-explains-how-he-sees-the-world-in-patterns>).



Such groupings [*literary labels*] may well be antithetical to the nature of reading, which seeks to bridge two minds across time and space. This mind to mind exchange takes place, anatomically, in an organ that does not differ among races, genders, religions, or ethnicities. The human brain—take it from a radiologist—looks exactly the same, no matter where you come from. It's this organ that a writer composes with and for.

*Partitions* is a novel that defies boundaries and, provocatively enough, its plot unravels at a time when artificially created borders started to define and shape people's identity and their relation with one another. Three main stories are interlaced in the narrative, against the background of the dreadful historical events taking place in 1947: the vicissitudes of two Hindu children, Shankar and Keshav, twin brothers who get separated from their mother (a Christian woman belonging to no caste) while boarding a train loaded with refugees and headed for India; the long walk to Pakistan of Dr. Masud, an elderly Muslim pediatrician in British clothes, who carries his precious black bag of medical tools and supplies; the flight of a Sikh girl, Simran, who longs to reach Amritsar, after escaping an attempt on her life by her own father, willing to sacrifice his offspring for the sake of purity and family honor. The narrator of *Partitions* is the ghost of a pulmonologist, the father of the twins, who passed away because of a heart ailment just before the beginning of the story .

From the very outline of the plot, it is fairly evident that Majmudar has chosen to give dignity to characters traditionally placed on the margins of history: children, elderly people, women, and even a spirit, who blurs the invisible boundary between life and death by acting as a storyteller. Furthermore, the author apparently strives to offer an impartial view of the events by adopting multiple, often contrasting points of observation; as he himself has recently elucidated:

I think that one perspective on events is always incomplete simply because no one has a Godlike detachment. You have to see not just both sides but all sides of any conflict or situation, and once you do, you see there's very little "right" and "wrong" as far as perspectives go (actions are another matter, an ethical one)—mostly we are watching the interplay of very recognizable emotions—fear, hysteria, greed, ambition, hatred, fellow-feeling, suspicion, lust, anger, frustration... All

these things played into the political game of Partitioning the Subcontinent, and also played into the on-the-ground fallout. (Personal interview with the author, July 28 2016)

In the course of the narration, therefore, Muslims, Hindus, Sikhs are, in turn, both victims and aggressors, both the targets of oppression and the treacherous perpetrators of outrageous crimes. A religious leader called Maulana Ijaz, for example, urges his fellow Muslim brothers to take their revenge against their Hindu enemies by showing them the skull of a monkey, pretending it belonged to a young hero who had opted for martyrdom instead of renouncing his faith. The same dull and irresponsible hatred is displayed by a horde of Hindu men, while burning the abandoned house of a Muslim lawyer out of rage, since they had found no valuables in it: as the narrator underlines, “they found no jewellery. I find no mercy. I know what kind of human beings they are” (Majmudar 178), a statement in which the folly of their action is not remotely connected with their pretence of religious zeal, but with greed and baseness, shamefully common to everybody, regardless of their beliefs. In the atmosphere of frenzy, confusion, and madness that pervaded the Subcontinent after its independence, violence is often blindly directed against people belonging to the same religious group as the offender, either willingly or by mistake: an old schoolteacher, Ahmed Shah, is forced by his former pupils to undergo a humiliating genital examination in order to find out whether or not he is circumcised; likewise, Keshav (whose name is mistaken for the Muslim Qasif) barely escapes death at the hands of the Hindu people he is seeking help from, who deliberately overlook the boy’s desperate plea, stirred by their thirst for blood and revenge.

Significantly enough, even honor killing is portrayed by Amit Majmudar from a different angle, as one of the many possible forms of gender related violence against women, not unlike murder or rape. Simran, her sister and her mother are righteously expected by the head of their family to drink a cup of milk laced with poison; they are thoroughly deprived of the possibility to choose between exile and martyrdom, considered as the most appropriate and natural solution. Women are viewed as pieces of property to control and dispose of or, even worse, as a liability, “as a threat to the honor of [...] religion and community because of their vulnerability to violation from the enemy”, as Gabriel Clement Chua Chen Wei, Ida Baizura Bahar, and Rohimmi Noor have argued (228). Actually,

Simran's upsetting story, her brave refusal to comply with her father's command, as well as her courageous challenge to patriarchal values allow the writer the possibility to investigate the issue of the subjection of women not just in the context of Partition violence, but in more general terms. The dangerous outcome of brainwashing and subtler manipulation, together with the deeply internalized feelings of self-deprecation experienced by many victims of domestic abuse are depicted in Simran's reaction to her own unexpected rebellion, following the initial sense of euphoria and exhilaration. The girl somehow regrets escaping the death planned by her father, and she sets herself to commit suicide, if necessary: "*Well, then, I won't be weak, she decides [...] I won't let a daughter of my father be turned into a Muslim*" (Majmudar 72). Repentant of her non-compliant conduct, she even goes back to her family's house, where she finds the corpses of her mother and two sisters neatly laid on the floor, piteously covered with a sheet. Instead of feeling terror and harsh resentment, she quietly resumes the supine position of a dutiful daughter, thus mimicking the fate originally designed for her:

Simran straightens the sheet. She lays her own body next to her mother's. She will fit. The sheet, pulled past her forehead, cools her all over. The cloth on her back, after a second's delay, soaks through with blood, but it does not bother her. The floor itself is claiming her, absorbing her, fixing her in place. She sleeps the night as still and soundless as the others. (Majmudar 81).

When, the following day, she finally begins her frantic escape, she is taken prisoner by a group of human traffickers, who regard their captives (all female) as profitable goods to sell on the prostitution market. This episode enables Majmudar to further delve into the issue of gender violence by using the trope of Partition to reflect on the condition of women. All sex slaves are identified as commercial "pieces" (Majmudar, 121, 172), mere parts of a scattered whole. Uma (one of the kidnapped girls) is described as a waste land, brutally invaded and ruthlessly partitioned: "Every boundary demarcating her has been violated already. She is, body and mind, all one perforation. Nothing holds her in, nothing holds her together" (Majmudar 129). Even Aisha, the female accomplice of the abductors (once a victim, then turned into a fellow-criminal in order to survive), is painfully separated from herself; Majmudar (160)

lingers on “the partition between Aisha’s first and second mind, the woman’s and the whore’s”, besides underlining the way she is dispossessed of her body, voraciously devoured by her male conquerors: “She is oddly bodiless. The still-darkening bite marks on her right shoulder. The ache between her thighs. Her nipples chafed and gnawed, like a nursing mother’s. She is as little aware of them awake as she is when asleep” (Majmudar 107).

Indeed, as it is possible to infer from the choice of the plural for the novel’s title (*Partitions*), the imagery of division and separation takes a major role throughout the entire narrative. Every character suffers a fracture, either psychological (as in the case of most of the featured women), or physical – some of the most interesting examples are the “muscular partition” (Majmudar 135) that undermines one of the twins’ health (Shankar’s), and Dr. Masud’s stammer (which breaks every word in two), as well as the open wound on his foot. As already noticed, with the unnatural creation of new borders, even identities lose their contours and remain divided, nearly suspended in that ever-changing world dominated by antagonism and madness (in itself, a state of scission from reality). At the end of his volume, however, Amit Majmudar seems to offer a new interpretation of the word *partition*, almost reversing its destructive meaning; divested of its threatening potential, in fact, it eventually signifies the protective, voluntary association of people who understand they belong to the same family: humankind. Hence, Dr. Masud (who, faithful to the Hippocratic Oath, had always treated every person in need, refusing to take into consideration his/her creed or ethnicity) succeeds in saving Shankar’s life, after managing to rescue Simran from her vicious captors. As the narrator highlights, “[Dr. Masud] has slid a partition around Shankar, Simran and himself, swift and private as a hospital curtain, and the cruel joys of those cruel men are outside it” (Majmudar 191). When the twins are at last reunited (Keshav had gone away looking for help for his sick brother), “another boy crosses the barrier effortlessly” (Majmudar 192): the circle of love is complete. Based in Amritsar, the new *family* composed of a Muslim man, a Sikh girl and two Hindu boys (all restored to bodily and mental vigor) is prepared to learn again what had been lost on the way: reciprocal trust and mutual care, two concepts that, as the characters have gathered by experience, have little to do with blood, religious and racial ties, or with any other label usually defining one’s identity. In conclusion, remembering the Partition of India, offers Amit Majmudar, the writer and the doctor, the extraordinary

opportunity to re-member society, to recompose its fractures and fissures, to recreate a whole from fragments and remains. In times when terrorism, international hostility, widespread suspicion towards *the other* are once again causing divisions and raising barriers, novels such as *Partitions* can provide us with survival strategies, with the means to dress personal and communal wounds, if not to heal them. In the compelling words of the author:

I dare not flatter myself with grand humanitarian ambitions to heal society. In fact I don't necessarily think that society's deep religious and racial rifts can be 'healed' or sealed over in the manner of a cut in skin healing so that you don't see the cut anymore. The analogy I think of, from medicine, is that of a chronic ailment, like arthritis. You will never completely CURE it, you can only MANAGE it by being careful with it, avoiding things that worsen it, treating the symptoms when the condition gets inflamed. So that is how I look at terrorism in Europe, for example, or racism in America. It is not going to 'go away.' But you can create conditions in a society where the problem is not acutely inflamed. That is, to my mind, a pluralistic and tolerant society where different religions and races and ways of life coexist, with an understanding that in public life, we maintain certain codes of conduct and speech and interpersonal decency. (Personal interview with the author, July 28 2016)

### References:

- 'A Radiologist and Poet Explains How he Sees the World in Patterns'. 2016. NPR [Online]. Available at: <http://www.npr.org/2016/04/07/473238301/a-radiologist-and-poet-explains-how-he-sees-the-world-in-patterns> [retrieved on 2016-07-31].
- BUTALIA, U. 1998. *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India*. New Delhi : Penguin Books.
- BUTALIA, U. 2009. 'Il silenzio delle donne: alcune questioni sullo stupro di massa durante la Partizione dell'India' in *Deportate, esuli, profughe*. 10 : 1-8.
- FRASER, B. ed. and transl. 2006. *Bengal Partition Stories: an Unclosed Chapter*. London : Anthem.
- GEORGE, R.M. 2007. '(Extra)Ordinary Violence: National Literatures, Diasporic Aesthetics, and the Politics of Gender in South Asian Partition Fiction' in *Signs* 33.1 : 135-58.
- HEIDEGGER, P. 2012. 'The Indo-English Novel of Partition: Fictional Memories Contradicting Official Narratives of History' in *Masala*. 7.3: 4-6.

- LESTER, D. 2010. 'Suicide and the Partition of India: A Need for Further Investigation' in *Suicidology Online*, 1 : 2-4.
- MAJMUDAR, A. 2011, *Partitions*. Oxford : Oneworld Books.
- MAJMUDAR, A. 2012. 'And Another Thing' in *Kenyon Review* [Online]. Available at: <http://www.kenyonreview.org/2012/02/and-another-thing/> [retrieved on 2016-08-02].
- MAJMUDAR, A. 2013. 'Human Beings Writing about Human Beings' in *Kenyon Review* [Online]. Available at: <http://www.kenyonreview.org/2013/09/human-beings-writing-human-beings/> [retrieved on 2016-08-02].
- MARINO, E. Personal interview with Amit Majmudar, n.p., July 28 2016.
- Singh, S. 2000. Nationalism's Brandings: *Women's Bodies and Narratives of the Partition*, in *Comparing Postcolonial Literatures: Dislocations*. A. Berry and P. Murray (eds.). Houndmills and London : Macmillan. 122–33.
- THAKURTA, S.G. 2011. 'Partition and Bengal: The Enmity And The Amity' in *MS Academic: An International, Multidisciplinary, Refereed Journal*. 1.2 : 52-57.
- WEI, C.C.C., Bahar, I.B., and Noor, R. 2016. 'Honour Killing as Engendered Violence against Women in Amit Majmudar's *Partitions* (2011)' in *The Southeast Asian Journal of English Language Studies*. 22.1 : 221-33.

---

## Finding One's Way – M.E.Ravage and his “American in the Making”

Delia-Maria Radu<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Marcus Eli Revici, a young Jew from north-eastern Romania, was forced to leave his country and head for America in the quest for a new life. Dreaming of becoming a writer, years later he published his story in a book which made him a fairly well-known autobiographer and was widely used in the New York schools in a period in which, because of the growing interest in immigration and assimilation, the immigrant memoirs were part of mainstream literature. Our paper focuses on the way the young migrant perceives the migration process and how he adapts to his new homeland, an adjustment all migrants have to go through.*

**Key words:** *immigration, alienation, adjustment, identity, Ravage*

One of the defining words for current times seems to be migration. In their search of a better life, people leave their homes and are ready to take any risks. But similar things also happened in the past, and some of the migrants left us moving accounts of their uprootedness. One of them was Marcus Eli Revici, who changed his surname to Ravage once he arrived in Ellis Island, U.S. His book, entitled *An American in the Making, The Life Story of an Immigrant*, first published in 1917, talks about his experiences and feelings during his transformation into a young American, about “the deep upheaval of the human soul, pulled up by the roots from its ancient, precious soil, cast abroad [...], withering for a space, then slowly finding nourishment in the new soil, and once more thriving– not, indeed, as before – a novel, composite growth. (Ravage, 8)

For King, Connell and White, literature, written often (but

---

<sup>1</sup> University of Oradea

by no means exclusively) by migrants, can offer powerful insights into the nature of the migration process and the experience of being a migrant. Literary accounts focus in a very direct and penetrating way on issues such as place perception, landscape symbolism, senses of displacement and transformation, communities lost and created anew, exploitation, nostalgia, attitudes towards return, family relationships, self-denial, self-discovery and many more. (2003:X)

Migrant literature often focuses on the social context in the migrants' country of origin which prompt them to leave, on the experience of migration itself, on the mixed reception which they may receive in the country of arrival, on experiences of racism and hostility, and on the sense of rootlessness and the search for identity which can result from displacement and cultural diversity. As a literary genre, autobiography is a retrospective narrative presenting the author's life, or a significant part of it, meant to recount his evolution and its context.

Talking of context, after 1878, Jews were forbidden in Romania to be lawyers, teachers, stockbrokers, or to sell commodities that were a government monopoly (tobacco, salt, alcohol). They were not accepted as railway officials, in state hospitals, or as officers. Jewish pupils were later expelled from the public schools (1893). With no prospects, many people decided to leave the country and seek their fortune elsewhere. A mass emigration of Jews began in 1900; they travelled on foot as far as Hamburg and, from there, went to the United States, Canada, and Great Britain.

M.E. Ravage joined the second group leaving Bârlad (or Berlad, as he spells it), which walked as far as Galatz (Galați), boarded a Danube River steamer for Vienna, took the train through Germany to Rotterdam, and from there sailed for New York.

A migrant, he writes, "brings with him a deep-rooted tradition, a system of cultures and tastes and habits – a point of view which is as ancient as his national experience and which has been engendered in him by his race and his environment. And it is this thing – this entire Old World soul of his – that comes into conflict with America as soon as he has landed." (Ravage, 2009:48)

Most Romanian Jewish immigrants ultimately settled in New York City, and many found collective identification in Lower Manhattan, specifically in the loosely bordered area known throughout the city as "Little Rumania", famed for its restaurants and cafés. (see Stanciu, 2015:90) According to Susan Matt, in order



to maintain a bond with past places and selves, newcomers established ethnic groceries, churches, fraternal organizations, singing clubs, and newspapers that offered familiar tastes, sounds, and rituals. Many of these institutions were created, at least in part, as a way to relieve homesickness. (Matt, 2011:153) In these enclaves, an immigrant could live an ordinary life without hearing a word of English, they helped homesick migrants feel more at home.

Talking about homesickness and its sometimes fatal consequences on migrants, the same Susan Matt notes that there was a trauma associated with migration, “a trauma they did not shy away from expressing. Americans took homesickness seriously – as did their doctors, many of whom maintained that the only cure was to return sufferers to their homes before the condition turned fatal”. (Matt, 2011:3)

Upon arriving in New York, Reveni assumed that he would be helped by a relative, Couza, whose visit to Bârlad triggered his wish of leaving for America. Looking for his relative, Ravage finds himself in the same area, which cushions, in a way, his transition, although his first impressions are not at all favourable.

He notices what he considers the degradation of his fellow countrymen, which ranges from what they are reduced to do in order to earn a living to discarding traditions and changing their names in order to “fit in”: “Cut adrift suddenly from their ancient moorings, they were floundering in a sort of moral void. Good manners and good conduct, reverence and religion, had all gone by the board, and the reason was that these things were not American. [...] The ancient racial respect for elders had completely disappeared.” (Ravage, 2009:58)

The young Ravage is baffled by Couza’s wife who “looked puzzled, and intimated that in America there were no such things as relatives, that money was a man’s best friend, and that the wisest course to pursue was to depend on oneself”. (Ravage, 2009:50) His first impressions of the America he had dreamt of were disappointing. The “first pungent breath of the slums” where he would live for the next five years would prove impossible to forget over the years. As many others, Ravage was shocked by what he was seeing around him.

“So far is the immigrant from being accustomed to such living conditions that the first thing that repels him on his arrival in New York is the realization of the dreadful level of life to which his fellows have sunk. [...] So this was America, I kept thinking. This was the boasted American freedom and opportunity – the freedom

for respectable citizens to sell cabbages from hideous carts, the opportunity to live in those monstrous, dirty caves that shut out the sunshine.” (Ravage, 2009:51)

After comparing what he sees around him with what he has left behind, Ravage depicts an idyllic image of home, where “they were free men and had a standing in the community, and with God’s help they supported their families in decency. They were not attached, drifting nobodies, as everyone was here.” (Ravage, 2009:60)

In spite of all the newspaper ads looking for help, getting a job was not easy. “I would go and blunder around for hours, trying to find out where they were, stand in line with a hundred other applicants, approach timidly when my turn came, and be passed up with a significant glance at my appearance.” (Ravage, 2009:66)

An immigrant in any particular destination country is often noticeable, meriting attention as unusual, for being ‘foreign’ (Bartram, 2014:4). [...] in some cases this perception contributes to a feeling that people who are immigrants are ‘out of place’ and really belong elsewhere (i.e. not ‘here’).

When he finally gathers the courage to ask for the reason of his refusal, a butcher “looked at me from head to foot, and then, with a contemptuous glance at my shabby foreign shoes (the alien’s shoes are his Judas), he asked me whether I supposed he wanted a greenhorn in his store. [...] (the) road to success was a vicious circle, and no mistake. In order to have a job, one must have American clothes, and the only way to get American clothes was to find a job and earn the price. [...] Then my relative suggested peddling”. (Ravage, 2009:67)

Peddling functioned as a migration strategy, a way to put their dreams of starting over in a new place into action. They opted for peddling based on the advice of those who had earlier undergone the same ordeal, who assured them that it provided the surest route to making a bit of money, learning the ways of the new land, and achieving, in the long run, economic security. (Diner, 2015:17)

After a shaky start, a chance meeting with an elderly fellow peddler helps him learn how it is done. “Your American likes to be charged a stiff price”, he tells him “otherwise he thinks you are selling him trash. Move along; elbow your way through the crowds in front of the stores, seek out the women with kids; shove your tray into their faces. Don’t be timid. America likes the nervy ones. This is the land where modesty starves. And yell, never stop yelling. Advertising sells the goods”. (Ravage, 2009:70)

Of the many things that immigrants looked for from their native land, writes Susan J. Matt (2013:32), one of the things they missed most was the food of home. To slake such desires, immigrant businessmen began to offer ethnic foods to their compatriots.

Ravage felt the need to celebrate his first success at a Romanian restaurant, and became a regular customer there. “I began to make acquaintances; and after the meal we would sit around at the tables, discussing America with her queer people and her queer language, [...] the latest arrivals and the recent news from home”. (Ravage, 2009:71-72)

Life in a new country has its ups and downs, and the adjustment period, when one has no job and is forced to starve and endure the cold is called “purification”, a compulsory stage in an immigrant’s adjustment. His first job as a bar-boy followed, and then he worked in a sweat-shop, sewing sleeves. It was time to think of appearance. “While work was rushing I got in touch with the instalment peddler and bought a solid-gold watch and chain on the basis of a dollar per week [...] the jewelry was as good as a solid estate and much better than money in the bank, because at a pinch it was not necessary to wait thirty days to cash in”. (Ravage, 2009:99)

Aspiring men and women, writes Susan Matt, native-born and immigrant alike, eagerly purchased the styles of the upper classes, realizing that in the anonymous urban society taking shape around them, appearances mattered. Men and women judged each other on externals rather than on their characters or their actual bank balances. In this fluid society, having the right things – regardless of whether one could actually afford them – marked an individual as worthy of social inclusion and attention. (Matt, 2013:36)

Ravage’s consumer spending was only one part of his narrative mobility, but it symbolized the new freedom he found in America. (Matt, 2013:39) The ghetto was his first university, Ravage remembers, as following suit of his fellow workers, he starts reading books, attending meetings and going to lectures and theatres, to be “inspired and uplifted”, thus proving to be an “intelligent”, “a person who looked upon America as a place which afforded one an opportunity to acquire and express ideas, while a clodpate cared more for dollars than for ideas, and worked hard so that some day he might have others work for him”. (Ravage, 2009:105)

He attends night school for immigrants and the Clinton High School, before becoming a student of the University of

Missouri. And this second, internal migration – from the temporary safety of Little Rumania and the Jewish ghetto in New York City to Columbia, where he attends college is central to his transformation. (see Stanciu, 2015:3) Leaving his ethnic ghetto means that the whole process of adjustment starts all over again, including being rejected for being different, a “queer, unlikable animal”: “During the remainder of that first week in Missouri I found out what it was to be a stranger in a foreign land; and as the year wore on I found out more and more”. (Ravage, 2009:139)

One of the challenges of an immigrant is learning and mastering the language of his new country. There is a difference between abstract language learned from the books and the language spoken by the natives. “Unfortunately for me, the men of Missouri had command of a whole vast and varied vocabulary of which not a trace could be found in any dictionary, no matter how diligently I searched.” (Ravage, 2009:148)

After a year of rejection and gradual acceptance, Ravage returned to New York, only to discover how much he had changed. He had reached the point of seeing his acquaintances in Little Rumania with the critical eye of Americans: “I had not dreamed that my mere going to Missouri had opened up a gulf between me and the world I had come from, and that every step I was taking towards my ultimate goal was a stride away from everything that had once been mine, that had once been myself. [...] here in the persons of those dear to me I was seeing myself as those others had seen me”. (Ravage, 2009:169)

This is the stage of in-betweenness, when immigrants feel they don’t fully belong to the old world they are coming from, but they are also not completely adjusted to the new one: “the East Side had somehow ceased to be my world. I had thought a few days ago that I was going home. [...] But I had merely come to another strange land. In the fall I would return to that other exile. I was, indeed, a man without a country”. (Ravage, 2009:172) The price of assimilation to Missouri was alienation from New York, comments Steven Kellman in his Introduction to the book. (Ravage, 2009:XXIII)

Returning to college the next fall, it only takes the hearty greetings and welcome of his colleagues for Ravage to feel as he belonged somewhere. “I had not been aware how, throughout the previous year, the barriers between us had been gradually and steadily breaking down. [...] I had become one of them. I was not a man without a country. I was an American”. (Ravage, 2009:174)

Thus, he goes through what is generally called acculturation.

Acculturation denotes assimilation of the acculturating group into the dominant culture, i.e. its members change their behavior, attitudes and values toward those of the host culture. Cultural changes range from superficial changes to relatively deeper ones. Relatively superficial changes include modes of dress, schooling, transportation, housing and food. Deeper changes involve language shifts, religious conversions, fundamental alterations to value systems, and shifts in forms of social organization and social relations. (Swaidan, 2006:2-3)

The postscript, written twenty years later, recounts Ravage's visit to Romania, to his native Bârlad, only to discover a place that is very different to the one in his memories, everything is smaller, shabbier. "Nowhere anything but dilapidation and decay and stark ugliness." (Ravage, 2009:204)

Given that many immigrants re-locate in order to escape the undesirable circumstances of their previous country of residence and/or to experience the comparatively superior circumstances of the host country, it is plausible that the realization of these benefits should enhance the likelihood of increased host country identification. Skill with the new language, vocational success and/or the accumulation of wealth contribute to heightened host country identification. (Nesdale, 2000:485)

His native places, the people he meets and who seem to show him a certain condescendence, thinking he has returned for good, reinforce his belief that he does not belong there. "In some strange illogical way this encounter with the people I had so long yearned to be with set my heart beating for America more powerfully than it had ever done in all those twenty years. I felt my Americanism mounting at a dizzying rate. [...] What in the world was I doing here anyway? I belonged somewhere else. I was an American. I had always been one". (Ravage, 2009:209)

The change is complete, his identity has shifted, and he is well aware of this. "We immigrants [...] have had to subdue this new home of ours to make it habitable, and in conquering it we have conquered ourselves. We are not what we were when you saw us landing from the Ellis Island ferry. Our own kinsfolk do not know us when they come over. We sometimes hardly know ourselves." (Ravage, 2009:9)

His autobiography is important as it represents the first-generation Romanian Jewish middle-class immigrant male story, while simultaneously speaking to more universal concerns about

immigrant labor, immigrant authorship, and Americanization. (Stanciu, 2015:8)

Although written at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, it could also easily be the autobiography of many migrants in our days, as they, too, pass through the same process of the lure of “elsewhere”, where a new, better life awaits, of disorientation in the new circumstances, of dealing with their “migrant” status and the difficulty of finding a proper job, of adjusting to the new circumstances, as the ones described by Marcus Eli Ravage.

### **References:**

BARTRAM, David, Poros, Maritsa V., Monforte, Pierre. 2014. *Key Concepts in Migration*. Sage: Los Angeles.

DINER, Hasia R. 2015. *Roads Taken: The Great Jewish Migrations to the New World and the Peddlers Who Forged the Way*. Yale University Press: New Haven & London.

KING, Russell, Connell, John, White, Paul (eds.). 2003. *Writing Across Worlds. Literature and Migration*. Routledge: London and New York.

KLEINER, Robert J., Tom Sørensen, Odd Stefan Dalgard, Torbjørn Moum, Dale Drews, ‘International Migration and Internal Migration: A Comprehensive Theoretical Approach’, in Ira A. Glazier, Luigi De Rosa (eds.), *Migration across Time and Nations: Population Mobility in Historical Contexts*. 1986. Holesms & Meier: New York.

MATT, Susan J. ‘Emotions in the Marketplace’, pp. 29-42, in Blanke, David. Steigerwald, David. (eds.), *A Destiny of Choice?: New Directions in American Consumer History*. 2013. Lexington Books : Langham.

MATT, Susan J. *Homesickness: An American History*. 2011. Oxford University Press: New York.

NESDALE, Drew. Mak, Anita S. 2000. Immigrant Acculturation Attitudes and Host Country Identification, in *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 10:483-495.

RABINOVITCH, Lara. ‘The Gypsy in Them. Imagined Transnationalism amid New York City’s Little Rumania’. In Ava F. Kahn, *Transnational Traditions: New Perspectives on American Jewish History*. 2014. Wayne State University Press: Detroit.

RAVAGE, M.E. 2009. *An American in the Making: the Life Story of an Immigrant*. Edited and with an Introduction by Steven G. Kellman. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey and London.

STANCIU, Cristina. ‘Marcus E. Ravage’s An American in the Making, Americanization, and New Immigrant Representation’. *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.*, Volume 40, Number 2, Summer 2015, pp. 5-29.

SWAIDAN, Ziad. Vitell, Scott J. Rose, Gregory M. Gilbert, Faye W. 2006.

'The Role of Acculturation in U.S. Immigrant Populations'. *Journal of Business Ethics*, Vol. 64, No. 1 (Mar.), pp. 1-16, published by Springer, <http://www.jstor.org/stable/25123726> accessed on 10/06/2016  
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/vjw/romania.html>  
accessed on June, 17, 2016.

---

## Plays of a Spiritual Anguish: an Analysis of Three of W.B. Yeats's Most Representative Irish Plays

Éva Székely<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *Yeats's Irish plays are part of the efforts of the Anglo-Irish to devise an Irish national identity that would include people of all denominations and people of both Celtic and Saxon descent. The three plays that I examine in some detail in this article focus on the shared spiritual aspects of Irish culture and history: on folk beliefs and superstitions, on the ardent wish for Ireland's independence, on the memory of the Golden age of Ireland, an age in which the country was semi-independent from Great Britain and could boast enlightened and able leaders. All these aspects entail a spiritual anguish experienced by a people usurped by another nation as well as by a faith and a world-view characterized by parochialism.*

**Key-words:** *W.B. Yeats, drama, Anglo-Irish, patriotism*

Yeats's Irish plays evoke a world situated at the junction of spiritual (Christian and pre-Christian) and actual (historical and contemporary) Ireland. They present the audience and the reader with a variety of dramatic forms inspired by as different genres as medieval morality plays, Japanese phantasmal Noh dramas and twentieth century problem plays. Varied in form as the plays may be, they are linked together by their focus on an Ireland and an Irish people – individuals and the community – in the grip of spiritual grief. For the protagonists of these dramas are anguished by their longing for an ideal world, a world void of the petty cares of ordinary life, of the usurping English and of the debasement, mercantilism and philistinism of an increasingly materialist society. This ideal world – whether it is the Sidhe (the Irish fairy world of eternal youth

---

<sup>1</sup> University of Oradea



and joy) or the blissful Heaven promised by the Christian Church, independent Ireland or the enlightened eighteenth century Anglo-Irish world of balanced spirituality – is a pitiless world exacting a high price from those who aspire to it. In order to attain it, the idealists of Yeats's Irish plays have to barter not only their individual happiness – or in case even their soul – but the happiness of those who stand closest to them, of their lovers, relatives and in-laws, too. Are these sacrifices worthwhile? It is this question that our playwright seeks to answer in a series of plays inspired by Irish folk-superstitions, tales of self-sacrificing patriotism and the memory of an idealized eighteenth century Anglo-Irish world.

### **1. Yeats's Folk-Plays**

William Butler Yeats's folk-plays are peasant plays inspired by Irish folk superstitions and fairy belief. The ethnoscape they evoke is the peasant world of the Irish west, more precisely the customary Irish rural home, situated on the boundary of woods and fairy mounds, with the ever-present kitchen hearth and the crucifix on the wall. These plays are rich in local color, and abound in references to Irish folkways, localities and local celebrities. They also abound in traditional Irish airs or songs modeled on traditional Irish airs.

#### **1.1. The Land of Heart's Desire**

*The Land of Heart's Desire* was Yeats's first play that was staged, and it was produced by Florence Farr at the Avenue Theatre in London on the 29<sup>th</sup> of March in 1894.

The plot of this one-acter is the following: in an ordinary room of an ordinary Irish peasant home Bridget Bruin is scolding her daughter-in-law, Mary, for reading a book and not performing her household duties. Shawn (Mary's husband) Maurteen (Bridget's husband) and Father Hart (a priest guest) try to take Mary's part, but, though sympathetic towards her restlessness, it is all too plain that they don't lay much store by idle dreaming or reading either. They question Mary about her reading and, when she tells them that she's reading the tale of the mythical princess Edain who on a May Eve left her earthly home for the land of the faeries, they all try to persuade her to put the book down. It dawns on them that it is, indeed, the eve of May, a day when tradition holds that the fairies have fatal powers over humans. They all urge Mary to place a bough of quicken wood at the doorpost to protect the house from evil spirits. She does as they bid her, but someone steals the quicken wood. Soon the fairy folk start to besiege the house. An old fairy

woman and a fairy man call Mary out of the house, asking her to give them milk and fire. She gives them, though she knows that by doing so she's breaking two taboos. When Bridget scolds her about it, she defies her by inviting the faeries into the house: "Come, faeries, take me out of this dull house!/ Let me have all the freedom I have lost" (*The Collected Works* 71). Before long, a fairy child comes into the house (Nobody guesses her real identity; they all take her for a real child.) and she enchants all its inhabitants (morose Bridget included) with her prattle and singing and dancing. Father Hart even takes the crucifix down from the wall when the child bids him do so. When the crucifix is taken from the room, the child reveals her real identity and entices Mary to join the fairy world. Shawn tries to persuade her to stay with him, but, for Mary, the fairy world holds far greater attractions than everyday spousal love. She dies and her soul, in the form of a white bird, enters the fairy realm.

That Yeats chose to write a play on fairy belief, more exactly on the theme of the changeling, was not a mere whim or personal eccentricity. The belief in fairy abductions was quite common in Victorian times, for it provided a soothing explanation, especially among the uneducated, for sudden deaths or disappearances, mysterious illnesses and bizarre behaviors. In the case of Irish authors, however, the belief in the *sidhe* became an issue for a far different reason. As Carole G. Silver put it:

For the Irish, especially those involved in the Celtic revival, belief in fairies was almost a political and cultural necessity. Thus, William Butler Yeats reported endlessly on his interactions with the *sidhe* (Irish fairies) and wrote repeatedly of their nature and behavior. His colleagues AE (George Russell) and William Sharp/Fiona Macleod proudly enumerated their fairy hunts and sightings, and the great Irish Victorian folklorists – Patrick Kennedy, Lady Wilde, and Lady Gregory – overtly or covertly acknowledged their beliefs. Even those not totally or personally convinced, like Douglas Hyde, remarked that the fairy faith was alive and well in Ireland. Irish interest in what was perceived as a national and ethnic inheritance – one the English could not expropriate – is not surprising ... (34)

The theme was dear to Yeats for a threefold reason: first because it was part of Gaelic folk belief<sup>2</sup>, second because it emphasized the

---

2 One woman told me last Christmas that she did not believe either in hell or in ghosts. Hell she thought was merely an invention got up by the priest to keep

Anglo-Irish idea of the Gael as basically pagan<sup>3</sup>, and last but not least because he thought the longing for the spiritual world, “the passionate, turbulent reaction against the despotism of fact” (*Essays and Introductions* 182) as a basic characteristic of the Irish.

The charm of the play rests largely in the luring fairy songs about the winds, which, as Yeats explains, stand for the “vague idealisms and impossible hopes which blow upon us to the ruin of near & common & substantial ambitions” (*The Collected Works* 832).

The wind blows out of the gates of the day  
The wind blows on the lonely heart,  
And the lonely heart is withered away.  
While the faeries dance in a place apart,  
Shaking their milk-white feet in a ring,  
Tossing their milk-white arms in the air;  
For they hear the wind laugh and murmur and sing  
Of a land where even the old are fair,  
And even the wise are merry of tongue;  
But I heard a reed of Coolaney say,  
‘When the wind has laughed and murmured and sung  
The lonely heart is withered away!’ (*The Collected Works* 73)

The eerie atmosphere created by the songs befitted the Anglo-Irish view of the Celt as dreamy and otherworldly (a view they adopted from Matthew Arnold), and drew the audience’s attention away from the flip the play gave to the Church. For *The Land of the*

---

people good; and ghosts would not be permitted, she held, to go 'trapsin about the earth' at their own free will; 'but there are faeries,' she added, 'and little leprechauns, and water-horses, and fallen angels.' I have met also a man with a mohawk Indian tattooed upon his arm, who held exactly similar beliefs and unbeliefs. No matter what one doubts one never doubts the faeries, for, as the man with the mohawk Indian on his arm said to me, 'they stand to reason.' Even the official mind does not escape this faith. (*The Celtic Twilight* 8)

3 The old Irish and the old Welsh, though they had less of the old way than the makers of the *Kalevala*, had more of it than the makers of the Sagas, and it is this that distinguishes the examples Matthew Arnold quotes of their 'natural magic,' of their sense of 'the mystery' more than of 'the beauty' of Nature. When Matthew Arnold wrote, it was not easy to know as much as we know now of folk-song and folk-belief, and I do not think he understood that our 'natural magic' is but the ancient religion of the world, the ancient worship of Nature and that troubled ecstasy before her, that certainty of all beautiful places being haunted, which it brought into men's minds.” (*Essays and Introductions* 175-176)

*Heart's Desire* – despite the fact that the struggle for Mary Bruin's soul is reminiscent of the conflict characteristic to medieval morality plays – cannot be taken as M.L Rosenthal appraised it: “a parable teaching the virtue and safety of pious conformity” (54). Rather, the play shows the precariousness of conventional religious and family life by letting the fairy world snatch the soul of Mary Bruin from under the very nose of her family and of the representative of the Church: the good-natured but narrow-minded and gullible Father Hart.

## **2. Plays for Patriots**

Yeats was against the idea of a literature in the service of political ideology, however plausible the latter may have appeared. He battled all the attempts of his contemporaries to transform his beloved Abbey into a forum of political debates or into the platform of a nationalist dog and pony show. At the same time, he was genuinely concerned with the future of his country and was deeply impressed by the passion with which Irish patriots sacrificed their lives for the nationalist cause. It was this passion – the passion that fueled ardent partisans of independent Ireland to fight the English – that he dramatized in his two patriotic plays: *Cathleen Ni Houlihan* and *The Dreaming of the Bones*. Characteristically both plays are ghost plays in which the ghost of Ireland or ghosts from Ireland's historical past appear to the protagonists and demand them to choose between individual happiness and the cause of their nation. As regarding their form, these plays were inspired by medieval morality plays (*Cathleen Ni Houlihan*) and by Japanese Phantasmal Noh dramas (*The Dreaming of the Bones*).

### **2.1. The Dreaming of the Bones**

*The Dreaming of the Bones* was written in 1917<sup>4</sup>, and it is a poetically reflective play of the historical event that brought about the occupation of Ireland by the English and of the patriotic attitudes that underpinned the 1916 Easter Rising and its aftermath.

The play opens with the arrival of the chorus – the three Musicians – on the stage. Their first song – the “song for the folding and unfolding of the cloth” (*The Collected Works* 307) – sets the mood of the play and announces its general theme: that of ghost

---

<sup>4</sup> It was first published in 1919.

visitation:

Have not old writers said  
That dizzy dreams can spring  
From the dry bones of the dead?  
And many a night it seems  
That all the valley fills  
With those fantastic dreams. (*The Collected Works* 307-308)

After finishing their song the Musicians seat by their instruments (drum, flute and zither) at the back of the stage. The First Musician informs the audience about the time – “the hour before dawn” (*The Collected Works* 308) –, the setting of the play – the surroundings of the ruins of the Abbey of Corcomroe in County Clare – and the arrival of the protagonist: a Young Man, dressed as an Aran fisherman and carrying a lantern. Two more characters – a Stranger and a Young Girl – arrive on the stage. They both wear “heroic masks” and the costumes “of a past time” (*The Collected Works* 308). The Young Girl blows out the Young Man’s lantern and the Stranger questions him about his identity. The Young Man tells the Stranger that he is one of the rebels who fought in Dublin during the Easter Rising, and that now he is on the run for fear of the reprisal of the victorious British. He asks for the assistance of the Stranger and the Young Girl, and they promise to lead him to a safe hiding-place on a mountain top. The three characters circle the stage thrice and the First Musician describes one of the sites they pass: the graveyard of the Abbey of Corcomroe. His words and songs suggest an eerie atmosphere:

“The cat-headed bird is crying out.  
[Singing]

The dreaming of the bones cry out  
Because the night winds blow  
And heaven’s a cloudy blot.” (*The Collected Works*

311)

The three characters cease to circle the stage. The Stranger speaks about the old days of the Abbey and about one of the dead in its graveyard: Donough O'Brien. The Young Man laments the destruction of many a beautiful Irish building by the British. The Young Girl tells the story of the after-death punishment of two lovers: Queen Dervorgilla and Diarmuid, her “king and lover” (*The Collected Works* 314), the infamous couple that brought the first

British army to Ireland. She emphasizes the agony of the penance the ghosts had to endure because of their act of treason, and tells the Young Man that unless forgiven by one of their own people, the ghostly lovers must always turn away in shame whenever they are about to touch or kiss. They would, explains the Young Girl,

[be] blessed could their lips  
A moment meet; but when he has bent his head  
Close to her head, or hand would slip in hand,  
The memory of their crime flows up between  
And drives them apart. (*The Collected Works* 313)

Though strongly moved by the plight of the lovers, the intransigently patriotic Young Man refuses to pardon them – “O, never, never/ Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven” (*The Collected Works* 314) –. Dismayed, the Stranger and the Young Girl perform a dance of pain, and it is at this point that the Young Man realizes that they are not living persons but the ghosts of Diarmuid and Dervorgilla. The ghosts quit the stage and the play ends with the Musicians’ song that announces the dawning of the next day.

At the time when it was written and in terms of modern European drama, *The Dreaming of the Bones* was highly unusual. The masks, the climactic dance and the chorus whose main role was to conjure up an imaginary space made part of a new theatrical convention fit for a new form of drama that Yeats could fairly pride himself on.<sup>5</sup> The form of the play was inspired by Japanese Phantasmal Noh dramas (more precisely by *Nishigiki*<sup>6</sup> that Yeats

---

5 “I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic” (*Essays and Introductions* 221).

6 *Nishigiki* is a study in unrequited love. A wandering priest (the waki) arrives in a certain ancient village. There he meets with two ghosts, one of them carrying a red stick, the other a piece of coarse cloth. Both ghosts are dressed in ancient costumes, but the priest thinks that they are wearing the costumes specific to the area and thus fails to recognize them for what they are. The ghost-lovers, separated in purgatory as in life, next explain their predicament to the audience. The young man tells how he loved the girl with a passion to which she never for a moment responded. After death, however, this young girl has to expiate her cruelty by experiencing unrequited love for him exactly proportionate to his own; now both suffer equally from the denial of any consummation. To the priest they seem two married people. Without revealing their true identity, the ghosts tell him their story. The priest, who does not yet understand that it is their own story, asks to be shown the cave, and this brings to an end the first scene of the play. There follows a bridge passage to represent a day-long journey, for it is many

read in the translation of Ernest Fenollosa and of Ezra Pound). Yeats found this form inspiring and appropriate for the cultural nationalist content of his plays for two reasons: first, because he found that the interactions of the spiritual and the mundane world were presented in Japanese and Irish tales in a similar way, and second, because he found the fascination of the members of both communities for their respective ethnoscapes especially strong. He observed in his essay entitled "Certain Noble Plays of Japan" that in Noh drama

the adventure itself is often the meeting with ghost, god, or goddess at some holy place or much-legended tomb; and god, goddess, or ghost reminds me at times of our own Irish legends and beliefs, which once, it may be, differed little from those of the Shinto worshipper. (...) These Japanese poets, too, feel for tomb and wood the emotion, the sense of awe that our Gaelic speaking country people will sometimes show when you speak to them of Castle Hackett or of some holy well; and that is why perhaps it pleases them to begin so many plays by a traveler asking his way with many questions, a convention agreeable to me, for when I first began to write poetical plays for an Irish theatre I had to put away an ambition of helping to bring again to certain places their old sanctity or their romance. I could lay the scene of a play on Baile's Strand, but I found no pause in the hurried action for descriptions of strand or sea or the great yew-tree that once stood there; and I could not in *The King's Threshold* find room, before I began the ancient story, to call up the shallow river and the few trees and rocky fields of modern Gort. But in the *Nishikigi* the tale of the lovers would lose its pathos if we did not see that forgotten tomb where 'the hiding fox' lives among 'the orchids and the chrysanthemum flowers.' The men who created this convention were more like ourselves than were the Greeks and Romans, more like us even than are Shakespeare and Corneille. Their emotion was self-conscious and reminiscent, always associating itself with pictures and poems. They measured all that time had taken or would take away and found their

---

miles from the village to the love-cave. The chorus describe the journey to the cave. When the ritual journey is complete, though the stage is exactly as before, the audience have been imaginatively prepared for the climax of the play. The second scene, as always in the *Phantasmal Noh*, takes place on the supernatural plane. The priest says a prayer which serves to liberate the two lovers, and is shown, first a masque of their past sufferings, and then one of their heavenly marriage. This is the end of the *Noh* play, the priest having dispelled by his prayer the evil karma caused by the girl's cruelty, and enabled the lovers to escape from purgatory and be reconciled in heaven.

delight in remembering celebrated lovers in the scenery pale passion loves. (*Essays and Introductions* 232-33)

*The Dreaming of the Bones* is set in the rocky hills of the Burren, more precisely in the battlefield of Corcomroe (near the ruins of the Abbey of Corcomroe in County Clare), in that part of the ancient kingdom of Thomond where Clare borders on Galway. Yeats chose the setting of his play with extreme care, and had good knowledge of the landscape he evoked<sup>7</sup>. The Burren (from the Irish word *Boireann*, which means a rocky district) is “a most un-Irish place – there are no bogs and few pastures ... [a] stark moonscape of limestone pavement, littered with boulders and lined with deep cracks” (Shepherd 142-143). It is this apparently barren landscape that gives the play its specific atmosphere:

Sometimes among great rocks on the scarce grass  
Birds cry, they cry their loneliness.  
Even the sunlight can be lonely here,  
Even hot noon is lonely. (*The Collected Works* 308)

Yeats was mesmerized by the ‘gray-green’ hues of the desolate hills<sup>8</sup>, the graveyard, the isolated unroofed church with its interior ancient tombs, the circling noisy birds over the barren land, and reproduced them faithfully in the songs of the Musicians. As Natalie Crohn Schmitt observed, in her essay: *‘Haunted by Places’: Landscape in Three Plays by W.B. Yeats*, referring to Yeats’s description of the hills surrounding the Abbey of Corcomroe as “A gray-green cup of jade/ Or maybe an agate cup” (*The Collected Works* 308), “in the distance the limestone hills appear to be gray-green. ... The limestone hills of the Burren encircling the Abbey look, if not like a cup, like a more expansive gray-green bowl” (351).

A self-conscious cultural nationalist, like Yeats, does not chose a setting for the mere reason of its charm. Besides their eerie

---

<sup>7</sup> The ruins of the Abbey of Corcomroe are situated four miles from Vernon Lodge, Lady Gregory’s seaside house.

<sup>8</sup> “I cannot but believe that if our painters of Highland cattle and moss-covered barns were to care enough for their country to care for what makes it different from other countries, they would discover, when struggling, it may be, to paint the exact grey of the bare Burren Hills, and of a sudden, it may be, a new style, their very selves.” (*Essays and Introductions* 208-9)



atmosphere, the battlefield and the ruins of the Abbey of Corcomroe held a double nationalist attraction. As F.A.C. Wilson pointed it out, on the one hand the Abbey's graveyard contained the tomb of Donough O'Brien – "a discontented Irish noble of the early fourteenth century, one of a group of such nobles who invited the Scots ... to invade Thomond and take it from the King" (*Yeats's Iconography* 206) – and therefore was an appropriate place to be visited by the wandering ghosts of Diarmuid and Dervorgilla<sup>9</sup>. On the other hand, "the location was ... useful to Yeats in relating his play to contemporary politics and working in allusions to the Easter Rising. Heavy fighting took place in this part of the west during the 1916 rebellion and the play contains a bitter commentary on the vandalism of the English troops." (*Yeats's Iconography* 205)

As regarding the mythical-historical background of the play Yeats was as keen on the accurateness of detail as in the case of the setting. The historical tale that inspired part of his plot is the following: in 1152 Diarmuid MacMurrough, the King of Leinster, carried off the wife of O'Rourke, King of Breffny. A few years later O'Rourke and his friends invaded Leinster in revenge, and drove Diarmuid out of Ireland. Diarmuid appealed for help to Henry II of England and was given an army under Richard Fitzgilbert de Clare – popularly known as Strongbow – to whom Diarmuid promised Leinster as reward. This was the first English conquest of Ireland (Strongbow was appointed ruler of Leinster by Henry II) and the beginning of the long tensions between the neighboring islands. (Jeffares 6) It is not known whether Dervorgilla was abducted or went with Diarmuid at her own will. Popular belief held that she went with him at will, and it is on this assumption that Yeats based the emotional conflict of the play. The answer to the question whether one should give priority to one's individual passions or to the interests of one's ethnic or national community is straightforward and well-argued. It is not for their passionate sin that the Young Man condemns the ghost lovers but because of their act of treachery, because they sold off their country to the enemy and brought about centuries of affliction to their people.

YOUNG MAN. Oh, never, never  
Shall Dermot and Dervorgilla be forgiven.  
You have told your story well, so well indeed

---

<sup>9</sup> "the ghosts of Dermot and Dervorgilla have no traditional habitat, but are thought of as 'wandering' from place to place" (*Yeats's Iconography* 204)

I could not help but fall into the mood  
And for a while believe that it was true  
Or half believe

.....

...I can see  
The Aran Islands, Connemara Hills,  
And Galway in the breaking light; there too  
The enemy has toppled roof and gable;  
And torn the panelling from ancient rooms;  
What generations of old men had known  
Like their own hands, and children wondered at,  
Has boiled a trooper's porridge. That town had lain,  
But for the pair that you would have me pardon,  
Amid its gables and its battlements  
Like any old admired Italian town ... (*The Collected Works* 314-315)

### **3. Ascendancy Plays**

Yeats's ascendancy plays are built on the Anglo-Irish myth of ethnic election, i.e. on the sturdy belief of the Protestants, from the eighteenth century onwards, in their calling as representatives and leaders of the Irish nation. Preposterous as their belief may have been, it was one of the chief factors of their survival as an ethnic minority in a hostile land:

We ... are no petty people. We are one of the great stocks of Europe. We are the people of Burke; we are the people of Grattan; we are the people of Swift, the people of Emmet, the people of Parnell. We have created the most of the modern literature of this country. We have created the best of its political intelligence. (*The Senate Speeches of W.B. Yeats* 99)

Bereft of political power amidst a community of fervent Catholics, the mere memory of the glories of the past and the conviction of their intellectual superiority could not keep the Anglo-Irish as an ethnic community alive. The battle that W.B. Yeats and co fought was a lost one. Much of the acute suffering in Yeats's ascendancy plays owes much to this awareness. He belonged to a moribund class. That was it.

#### **3.1. Purgatory**

*Purgatory* was written and produced in 1938, sixteen years after the adoption of the constitution of Ireland and the outbreak of the Civil War. Modern democratic Ireland dates from this time, and Yeats

despised democracy. In one respect the play is an expression of his uneasiness about free Ireland. It is also an expression of his anxiety about the role, if any, that Ireland's former ruling class, the Anglo-Irish Protestants, will be relegated to in a belligerently Catholic community.

*Purgatory* is a flash-drama (it does not exceed ten minutes on the stage) with a compressed plot and only two characters. The play opens into an empty stage with "a ruined house and a bare tree in the background" (*The Collected Works* 537). A Boy and an Old Man enter bickering with each other. The Old Man looks at the ruins of the house and claims he's seeing someone in there. He claims that the house is haunted by the ghosts of its past inhabitants expiating the sins they committed when alive. The Boy doesn't see the ghosts and is merely bored by the Old Man's talk, and scolds him for it: "BOY. I have had enough! / Talk to the jackdaws, if talk you must" (*The Collected Works* 538). Yet, when the Old Man lets him know that these ruins are the ruins of the house in which he (the Old Man) was born, the Boy grows interested. The link between him and the Old Man is revealed: they are father and son. The Old Man tells his son that the house (now in ruins) and the demesne used to belong to his mother (the Boy's grandmother), a member of the Protestant Ascendancy of Ireland. She married a stable groom who, after her death in childbirth (she bore the Old Man), squandered the estate on drink and cards, and eventually burnt the house down. The Old Man laments at length the destruction his mother brought about her family by marrying a man much below her, and admits to the Boy that he murdered his father (the groom) on the night the house caught fire. He also reveals the reason for which they came to the ruins. It is the anniversary of his mother's wedding night, and the ghost of her mother, as an after-life punishment, keeps reliving the act of the Old Man's conception, the act that according to the Old Man, polluted the noble blood of her family. The Boy sees nothing wrong in the misalliance of his grandmother: "What's right and wrong? / My grand-dad got the girl and the money." (*The Collected Works* 539) He also refuses to commiserate his father: "My God, but you had luck. Grand clothes, / And maybe a grand horse to ride." (*The Collected Works* 539) Annoyed by the crass materialism of his son (not only does he show a lack of understanding of the destructive consequences of his grandmother's deed, but he also tries to steal the Old Man's money) and believing that his mother's punishment will cease if its consequence (the pollution of her family) were terminated, the Old Man stabs the Boy to death. Yet,

no act of the living (no murder) can redeem the sins of the dead. The Old Man's theory proves to be wrong. The ghost of his mother continues to dream back her past transgression, and, despaired, he falls on his knees asking God to pardon her soul:

Her mind cannot hold up that dream.  
Twice a murderer and all for nothing,  
And she must animate that dead night  
Not once but many times!

O God,  
Release my mother's soul from its dream!  
Mankind can do no more. Appease  
The misery of the living and the remorse of the dead. (*The Collected Works* 544)

The play caused a minor religious controversy after its first night mainly because of the Catholic doctrinal implications of its title. The plot was clear enough, but part of the audience was at loss as regarding the play's meaning. Some of them feared that *Purgatory* was yet another Anglo-Irish slur against Catholic Ireland. As a Mr. John Lucy explained in a letter, Catholics feared that the play deliberately perverted some of their most cherished beliefs and symbols.

Catholics in particular would like to know what Dr. Yeats means by his *Purgatory* because, in the manner (rather illegal, I think) of many modern poets with a message, the doctor has taken and twisted the meanings of some of the words and symbols of Catholicism to express his particular views, and indeed, in a way, his grim play has a definite Catholic flavor, which to one quietly thinking about it smacks of perversion. (qtd. in Kavanagh 175)

Yeats hastened to explain:

My plot is my meaning. I think the dead suffer remorse and recreate their old lives just as I have described. There are mediaeval Japanese plays about it and much in the folklore of all countries. In my play a spirit suffers because of its share, when alive, in the destruction of an honoured house. That destruction is taking place all over Ireland today. Sometimes it is the result of poverty, but more often because a new individualistic generation has lost interest in the ancient sanctities. I know of old houses, old pictures, old furniture that have been sold without apparent regret. (*The Collected Works* 918)

*Purgatory* makes part of what we may term the Anglo-Irish Big House literature. This kind of fiction was engendered by the burning down of numerous residences of the Protestant Ascendancy during and in the aftermath of the Irish Civil War. The meaningless destructions have most probably no more plausible explanation than the fact that irrational violence and vandalism is part of warfare in general. Yet, haunted by the specter of the burning houses, Anglo-Irish authors, such as Elizabeth Bowen (in *The Last September*) and Edith Somerville (in *The Big House at Inver*), sought to rationalize it somehow, ascribing the tragedies to the self – imposed isolation, the carelessness and the indifference of the Protestant Ascendancy who simply refused to keep in touch with the revolutionary goings-on in Ireland. Blaming the victims for the crimes, these authors claimed that spiritually speaking the bustling genteel life in the Big Houses had been extinct long before they were burnt down. Sad reminders of a once meaningful and enterprising existence, the burning Big Houses were turned, in these literary works, into potent metaphors of the self-inflicted downfall of a once leading class and of a whole way of life. Yeats’s drama, like the novels of Elizabeth Bowen and Edith Somerville, is, as F.A.C. Wilson put it, “a bitter commentary on the collapse of the aristocratic Ireland he loved” (*W.B. Yeats and Tradition* 137). But it’s not the bitterness of the author’s outlook that shocks the readers and the audience, but the sordidness of the plot and the sordidness of the imagery the playwright employed to convey his meaning.

The ruined house and the bare tree of the stage set herald a grim mood from the very outset. While the symbolism of the ruined house speaks for itself, the symbolism of the tree is made explicit by the Old Man. The bare tree is a “family tree” (Ure 106), which during the old days of the family’s prosperity was full of rich foliage, but which turned bare when they degenerated.

OLD MAN.           The moonlight falls upon the path,  
                           The shadow of a cloud upon the house  
                           And that’s symbolical; study that tree,  
                           What is it like?

BOY.                   A silly old man.

OLD MAN.           It’s like – no matter what it’s like.  
                           I saw it years ago stripped bare as now,  
                           I saw it fifty years ago

Before the thunder-bolt had riven it,  
Green leaves, ripe leaves, leaves thick as butter,  
Fat greasy life. ...      (*The Collected Works* 537-38)

The terms in which the Old Man describes the period of affluence of the past inhabitants of the ruined house – “fat greasy life” – is indicative of the measure of his own degeneration. Sensitive to the symbolism of the bareness of the once leafy tree, he cannot convey the meaning of it but in the most abject terms. This duality of the Old Man’s character is emphasized throughout the play: he has learning, and cherishes everything that has to do with learning and decorum (his elegy for the great people that once lived in the house is proof of it), but at the same time refuses to share it with his son to whom he avowedly gave “the education that befits/ A bastard that a pedlar got/ Upon a tinker’s daughter in a ditch” (*The Collected Works* 540). He is anguished by the thought of his mother’s suffering in the other world, but cuts his food tranquilly with the same knife with which he murdered his father and with which he would eventually murder his son: “I stuck him with a knife/ That knife that cuts my dinner now ... My father and my son on the same jack-knife” (*The Collected Works* 540-543). The sordidness of the old man – “I am a wretched foul old man” (*The Collected Works* 543) – is the sordidness of Yeats’s own generation, appreciative of the glories of the past but unable to continue them or, at least, to pass a sense of appreciation for them to the next generation, to the young men of independent Ireland. The son of the Old Man, the Boy, with his lack of moral sense and gross materialism, stands for new democratic Ireland, passive towards its spiritual, intellectual and cultural values. “What may particularly incline us to this reading”, points out F.A.C. Wilson, “is Yeats’s insistence, quite irrelevant to the plot, on the Boy’s exact age: ‘But that is my age, sixteen years old/ At the Puck Fair.’ Since the play was written and performed in 1938, this can, if we wish, be taken as a device for dating back the final stage in the deterioration of Ireland to 1922” (*W.B. Yeats and Tradition* 154).

Yeats abhorred free democratic Ireland, and the extent of his abhorrence can be seen even from the way in which the play emphasizes the ties of the Protestant Ascendancy with the British Empire.

Great people lived and died in this house;  
Magistrates, colonels, members of Parliament,

Captains and governors, and long ago  
Men that had fought at Aughrim and the Boyne.  
Some that had gone on government work  
To London or to India came home to die,  
Or came from London every spring  
To look at the may-blossom in the park (*The Collected Works* 539)

It is clear from the words of the Old Man that the great people, who once dwelled in the ruined house, were mere absentee landlords, who returned to Ireland only for their holidays or when they were about to die. Their positions of leadership were secured by their ties with the British Empire, but the burden of their overcivilized lives was eased by their emotional connection and regular trips to Ireland. This we may infer from the fact that they returned home every spring (the season of rebirth) to look at the may-blossom. The may-blossom (or May-Tree or hawthorn-tree) was central to May Day celebrations, when people and houses were decked with may-blossoms. The cutting of the may blossom had great significance and symbolized the beginning of new life and the onset of the growing season. (Hutton 226-228) In addition, the may-blossom – a gnarled, often thorny little tree – was known in Ireland as the favorite tree of the fairies. At about the end of his career, disgusted by Irish democracy, Yeats returned to the age-old English-Irish dichotomy which tagged the English as civilized and intellectual and the Irish as natural and emotional. Neither could manage without the other, and Ireland, brushing aside the Anglo-Irish, virtually brushed aside its civilizing element.

Embittered by the philistinism of democratic Ireland, Yeats built his play on the model of Phantasmal Noh, with the difference that instead of *yūgen*<sup>10</sup> the play oozes with the sordid and the

---

10 *Yūgen* means cloudy-impenetrable, in other words, obscure, unknowable, mysterious and beyond intellectual rationale. It expresses profundity and evanescence detached from reality and it indicates a mystical state in which beauty is but a premise, something of an unknowable nature. Thus *yūgen* is not something that can be apprehended intellectually. It exists subjectively for the audience, beyond the mere visual level. *Yūgen* is a special spirit that makes the audience feel something. It does not exist and therefore cannot be experienced objectively; it is the subjective experience of the human being that knows it. *Yūgen* hints at extra layers of meaning which are not at first obvious to the casual viewer. It also involves things which are subtly profound. Japanese literature asserts that all great works of art embody *yūgen* in which we get a glimpse of the secrets of the eternal world. (Komparu 12-14)

squalid. (Even the dream of the mother is not exempt from it, for the constituents of her dream are a drunken husband, bottles of whiskey and crude lust 'on a mattress'.) While one may feel disgusted by the baseness of the play's language, its characters and its plot, he can't deny that all these are fitting expressions of the discontent and the despair of an author all too conscious of Swift's and Grattan's intellectual legacy.

Yeats's Irish plays are part of the efforts of the Anglo-Irish to devise an Irish national identity that would include people of all denominations and people of both Celtic and Saxon descent. In the plays examined in this article, W.B. Yeats emphasizes the shared aspects<sup>11</sup> of Irish culture and history: the folk beliefs and superstitions, the ardent wish for Ireland's independence, the memory of the Golden age of Ireland. The plays are set in rural western Ireland and in the Big House and the demesne of the Protestant Ascendancy. The characters: peasants, members of the Protestant Ascendancy or sub-Ascendancy take a spiritual approach of life. The spiritual realm and its citizens – fairies, ghosts, demons, angels, God – play a far more important role in their choices and decisions than their actual circumstances. Stoked by an ideal, a dream or a wish, the protagonists of these plays may seem flat and their actions may often be deemed as psychologically unmotivated. This if we view them from the vantage point of the conventions of realist drama. Yeats detested realism and the conventions of representational drama. He adhered to Matthew Arnold's idea that imaginativeness and a penchant for the spiritual was the Celt's greatest asset and sought to convey his conviction through the means of non-representational drama. Measured by the yardstick of subjective poetic drama his Irish plays are a considerable achievement.

### **References:**

CROHN SCHMITT, Natalie. "Haunted by Places': Landscape in Three Plays by W.B. Yeats". *Comparative Drama*. 31.3 (fall 1997).

HUTTON, Ronald. *Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

JEFFARES, Norman. *Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill and Macmillan Ltd., 1982.

KAVANAGH, Peter. *The Story of the Abbey Theatre: From Its Origins in*

---

<sup>11</sup> i.e. shared by both the Catholic Irish and the Protestant Anglo-Irish



*1899 to the Present*. New York: Devin-Adair, 1950.  
 KOMPARU, Kunio. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York: Waterhill, 1983.  
 ROSENTHAL, M.L. *Running to Paradise. Yeats's Poetic Art*. New York: Oxford University Press, 1997.  
 SHEPHERD, Sandy ed. *Illustrated Guide to Ireland*. London: The Reader's Digest Association Limited, 1992.  
 SILVER, G. Carole. *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*. New York: Oxford University Press, 2000.  
 URE, Peter. *Yeats the Playwright: a Commentary on Character and Design in the Major Plays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.  
 WILSON, F.A.C. *W.B. Yeats and Tradition*. New York: Macmillan, 1958.  
 WILSON, F.A.C. *Yeats's Iconography*. London: Victor Gollancz Ltd., 1960.  
 YEATS, W.B. *The Celtic Twilight*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd., 1981; Yeats, W.B. *The Collected Works of W.B. Yeats Volume II. The Plays*, ed. David R. Clark and Rosalind E. Clark. New York: Scribner, 2001).  
 YEATS, W.B. *Essays and Introductions*. New York: Macmillan, 1961.  
 YEATS W.B. and Donald Pearce. *The Senate Speeches of W.B. Yeats*. Bloomington: Indiana University Press, 1960.

**MIGRATION, MEMORY,  
TRAUMA  
Cultural-Isms**

**MIGRATION, GEDÄCHTNIS,  
TRAUMA  
Kulturwissenschaftliche  
Studien**

**MIGRATION, MEMOIRE,  
TRAUMA  
Études culturels**

---

# Immigration maghrébine en Europe : quel moyen d'intégration ?

Aini Betouche and Fatima Boukhelou<sup>1</sup>

---

**Résumé:** *Le présent travail analyse le phénomène migratoire en Europe mis en représentation dans la littérature francophone maghrébine, d'abord, celle des années cinquante et puis, celle des années quatre-vingts. Quatre parties composent le travail dont la première revient sur les causes de l'immigration et dont la deuxième examine les conditions décrites par les écrivains maghrébins pour mettre en évidence le traitement réservé aux travailleurs émigrés dans le pays d'accueil. Quant à la troisième partie de l'analyse, elle s'interroge sur les moyens d'intégration, mettant en évidence le rôle de l'école française tel que décrit Azouz Begag dans « Le Gone du Chaâba ». La dernière partie, consacrée aux mariages mixtes desquels sont issues des générations d'enfants mi-algérien, mi-français, évoque aussi bien les traumatismes que les possibilités d'épanouissement que telles unions sont susceptibles de générer.*

**Mots clés :** *immigration, intégration, mariage mixte, trauma, littérature maghrébine.*

« Quiconque a le malheur d'immigrer une fois – une seule! – restera toujours métèque toute sa vie, et étranger partout, même dans son pays d'origine. C'est notre malédiction à nous, immigrants. » (Pan Bouyoucas, *Une bataille d'Amérique*)

## Introduction

Le phénomène migratoire, de par sa complexité due à des situations historiques, économiques, politiques, sociales, culturelles, etc., a

---

<sup>1</sup> Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algérie

une portée mondiale considérable. En effet, quel pays du monde, de nos jours, ne connaît-il pas un tel phénomène ? C'est probablement son importance qui expliquerait que nombre de recherches, de colloques, de séminaires et d'autres rencontres couvrant tous les domaines scientifiques lui sont consacrés. Ce phénomène qui touche aussi le Maghreb dans sa globalité et tout particulièrement l'Algérie, débute à l'aube de la colonisation pour prendre plus d'ampleur après la première guerre mondiale et atteindre des proportions de plus en plus importantes de nos jours.

Notre présent travail, qui s'intéresse justement au phénomène migratoire mis en représentation dans la littérature francophone du Maghreb, exclut délibérément la période antérieure-celle de la colonisation-, pour ne se consacrer qu'à deux types d'immigration, celle d'abord des années cinquante et celle ensuite- plus actuelle et plus problématique-, engendrée par les mariages mixtes desquels sont issues des générations d'enfants mi-maghrébin, mi-français (ou autre dans le cas du personnage dibien).

Des œuvres de Driss Chraïbi, de Mouloud Feraoun, de Mouloud Mammeri, d'Assia DJEBAR, de Mohammed DIB, de Azouz Begag et autres explorent des espaces géographiques où, des personnages liés pendant si longtemps par l'Histoire, se croisent et s'enchevêtrent, évoluant dans un « between » que les écrivains en question explorent en tentant de souligner à la fois les possibilités mais aussi les limites. En effet, cet « entre-deux » est parfois caractérisé positivement du fait qu'il est un lieu du vivre ensemble, où les cultures, aussi éloignées puissent-elles être l'une de l'autre, se rencontrent et se renforcent dans un espace syncrétique porteur d'espoir et propice aux échanges, au sein duquel les personnages peuvent s'exprimer dans la fiction et exprimer l'intimement intime et l'infiniment subtil. Mais, cet espace, en raison même de ces caractéristiques-là, peut devenir problématique et atteindre des limites aussi épineuses que périlleuses, qui ne sont autres que celles de l'appartenance et de la loyauté du personnage à l'une ou l'autre culture, laquelle ne peut être défendue qu'en recourant à des moyens excessifs, voire extrêmes.

Le point de départ de notre travail est donc le texte littéraire des auteurs maghrébins d'expression française. Toutefois, il n'exclut pas le recours à des données sociologiques susceptibles d'éclairer la fiction et de lui donner consistance. Il se veut également un questionnement sur un phénomène doublement lié : d'abord le phénomène migratoire d'une manière générale, ensuite celui découlant de l'immigration et dont la littérature s'est emparée : le

mariage mixte et les conséquences qui en découlent.

### **1. L'immigration, un phénomène né avec la colonisation**

Né avec la colonisation, le phénomène migratoire vers la France va s'accroître après la suppression du permis de voyage pour les candidats à l'émigration, dès 1912-1913, et suite à la réquisition ou l'embarquement ou l'embauche des soldats ou des travailleurs puisés de la population algérienne indigène par les autorités métropolitaines. Ralenti vers les années 30, à cause de la crise économique de 1929, il connaîtra un essor<sup>2</sup> dès 1946 et ce jusqu'à l'indépendance, en 1962, et même au-delà. Il atteint des proportions importantes de nos jours et les candidats à l'immigration sont prêts à mourir en mer pour atteindre « l'Eldorado » français ou européen. En effet, quel média n'a pas évoqué les « *Harraga* », ces personnes prêtes à « *brûler la route* », <sup>3</sup> celles dont parle Boualem Sansal dans son roman éponyme ?

Des témoignages littéraires et des indices textuels sont à même d'attester la véracité de ces données. En effet, dans *Ahmed ben Mostapha goumier*<sup>4</sup> de Mohammed Ben Cherif, le personnage éponyme et ses compagnons quittent leur tribu, pendant la Première Guerre mondiale, pour se joindre aux Français et combattre à leur côtés d'abord au Maroc puis en Europe. Dans *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri <sup>5</sup>, la mobilisation des villageois est imminente et le départ des jeunes à la guerre contre l'Allemagne est inéluctable. Toujours chez Mammeri, *Le Sommeil*

---

2 Cet événement et cette date sont explicitement évoqués par Driss Chraïbi dans *Les Boucs*, roman qui dépeint avec acuité le drame des émigrés algériens : « De temps à autre, le Caporal, entrouvrait la porte, les prenait à témoin –il dit que l'annonce date de deux jours, qu'il a déjà engagé des terrassiers et que, même s'il ne l'avait pas fait, il ne voudrait pas de bicots ; et que ce n'est certes pas lui qui a voté cette loi de 1946 sur le statut de l'Algérie et dont des dispositions accordait la citoyenneté française aux Algériens qui n'étaient auparavant que Sujets, ce qui leur a permis de se rendre en France sans passeport... » Driss Chraïbi, *Les Boucs*, Paris, Editions Denoël, 1955, p.15.

3 Expression que nous devons à Boualem Sansal, *Harraga*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p.135.

4 Mohamed Ben Si Ahmed Bencherif, *Ahmed ben Mostapha goumier*, Payot, Paris, 1920.

5 Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

du *Juste*<sup>6</sup> met en scène de jeunes étudiants s'embarquant avec enthousiasme dans la seconde guerre mondiale aux côtés de la France « pour sauver la Civilisation ». Dans *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun<sup>7</sup>, Ramdane s'arrache aux siens et rejoint la France pour des raisons économiques. Il en sera de même pour Amer-ou-Kaci dans *La Terre et le sang*<sup>8</sup> ou Amer n'Amer dans *Les Chemins qui montent*.<sup>9</sup> Dans *Harraga de Boualem SENSAL*<sup>10</sup>, les personnages laissent derrière eux une profession honorable, une famille aimée,... pour fuir la corruption, l'inertie, l'impossibilité d'être soi, l'obscurantisme religieux et la folie des hommes. Ils tentent de rejoindre l'Occident au péril de leur vie. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples pour montrer que la littérature confirme ce que les historiens et les sociologues ont écrit sur les phénomènes migratoires.

## **2. La littérature et sa perception du phénomène migratoire pendant les années 50**

Si, ainsi que l'affirme *Pan Bouyoucas*,<sup>11</sup> quiconque a le malheur d'immigrer reste métèque toute sa vie, quel fut donc le sort réservé aux émigrés des anciennes colonies partis arracher le pain des leurs dans les conditions des plus précaires ? Dans cette partie, nous allons nous pencher sur lesdites conditions telles que décrites par les écrivains maghrébins dont Mouloud Feraoun dans *La Terre et le sang* et par Driss Chraïbi dans son roman *Les Boucs*<sup>12</sup>. Nous mettrons en évidence le traitement réservé aux travailleurs émigrés dans le pays d'accueil et nous nous intéresserons aux conditions dans lesquelles ils vivent et travaillent.

En entreprenant de suivre ses personnages jusqu'en France où ils vont travailler en tant que mineurs, Feraoun entend peindre

---

6 Mouloud Mammeri, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955.

7 Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1950.

8 Mouloud Feraoun, *La Terre et le Sang*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1953 et 1961 pour la préface d'Emmanuel Roblès.

9 Mouloud Feraoun, *Les chemins qui montent*, Paris, Seuil, 1957.

10 Boualem Sansal, *op.cit.*

11 *Une bataille d'Amérique*, Editions Quinze, Paris, 1976.

12 Driss Chraïbi, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955.

leur quotidien de damnés. Une description minutieuse est ainsi faite des conditions dans lesquelles vivent les Algériens en métropole. Feraoun procède de manière subtile, en insistant -au passage- sur la « saleté » du parquet, l' « usure » et la « vétusté » des meubles, et le manque de commodités comme sur l'étroitesse de l'espace :

« Ils avaient une chambre au premier : une longue pièce au plafond enfumé avec une fenêtre sur le pignon et une autre sur la façade. Sur le parquet sale et gluant s'alignaient trois lits, au fond il y avait une vieille armoire, un matelas plié et tout autour des ballons de linge des couvertures, près de la porte une petite table pleine de vaisselle à côté d'un poêle, en fente ; c'était là qu'ils se retrouvaient ou se relayaient pour se laver, manger et dormir chaque jour après le travail. <sup>13</sup>».

La description des premières descentes effectuées par Amer dans la mine met en relief l'extrême difficulté du travail. L'auteur évoque « les ouvertures noires et béantes du puits », le signal « qui déchire le cœur », les murs qui « suintent », « les trous noirs des galeries » et la chaleur « insupportable ». Le vocabulaire utilisé, vise à donner la pleine mesure du risque encouru au quotidien par les ouvriers.

« Amer ne peut pas oublier les émotions des premières descentes, l'ouverture noire et béante du puits, le signal de départ qui déchire le cœur, la machine qui siffle, le câble qui se déroule, les murs qui suintent, les trous noirs des galeries, la chaleur qui devient de plus en plus insupportable, au fur et à mesure que l'on s'enfonce.<sup>14</sup> »

En plus d'être durement exploités, les travailleurs émigrés sont encore soumis aux pires vexations : ils se retrouvent désarmés, conscients de la précarité de leur situation et ne sachant que faire pour y remédier: « Si Amer avait parlé autrement, il aurait été arrêté, de quel poids eut été son témoignage, à côté de celui d'André ? On savait bien comment ces choses se passaient, dès qu'il s'agissait « d'Arabes<sup>15</sup>».

Présent lors de l'accident qui avait coûté la vie à son oncle, Amer ne peut pourtant témoigner en faveur du défunt -l'accident

---

13 Mouloud Feraoun, *La Terre et le sang*, Paris, Seuil, 1953, p.55.

14 *La Terre et le sang*, p.57.

15 *Ibid.*, p.65.

ayant été provoqué par André, mineur d'origine polonaise dont la parole aurait eu davantage de poids que celle d'un Arabe. Feraoun ne manque pas de dévoiler « à quelle enseigne est logé » l'Arabe, et de dénoncer ce faisant les abus, le racisme, les délits de faciès qui, à l'époque, faisaient rage : « On était venu pour le pain des enfants, en malheureux, il ne fallait pas trop lever la tête, ignorant et pauvre que l'on était, au milieu des gens instruits et puissants, le silence valait mieux.<sup>16</sup> ».

En 1955, Driss Chraïbi, dans *Les Boucs* emprunte le pas à Feroun et va même au-delà puisque tout le roman est consacré aux Boucs, appellation significative s'il en est, et qui a d'autres désignations telles que « Bicots », « Noraf », « crouillats », « malfrats ». Chraïbi décrit ces Boucs

marchant à la file indienne dans le matin brumeux. (...) Ils avaient le pas pesant, les bras ballants et la face effarée. (...) Leurs narines fumaient. Ils rasaient les murs, l'un suivant l'autre comme une fuite de rats ; un angle de rue se présentait, saillant et soudain, comme une digue : ils s'immobilisaient, éblouis un instant par le tintamarre métallique des klaxons et des freins, le pas fiévreux des foules ; les mille et une manifestations menues et disparates d'une vie qui n'était pas la leur.<sup>17</sup> .

Pareille description s'appliquerait davantage à des bagnards qu'à des travailleurs venus gagner leur vie à la force de leurs bras. Aucune humanité ne caractérise cette « file » rasant les murs, tels des « rats » aveuglés par les lumières de la ville, espace duquel ils sont exclus, dans lequel ils ne sauraient vivre et dont ils méconnaissent jusqu'aux plus petits détails. Ces « non -êtres » sont bien loin de ressembler à cette foule d'humains qui marche, s'active, roule en automobiles, presse le pas, en un mot vit et mène en toute quiétude une vie normale. La misère les a déshumanisés, réifiés, réduits à des statues, à des sous-hommes, sans individualité, sans présence d'esprit, ni conscience, ni personnalité. C'est un agrégat de corps rigidifiés et amorphes que seul l'instinct continue à mouvoir. Ils sont perdus toute identité, toute humanité, tout repère :

Précipitamment, ils tournaient l'angle qui les avait arrêtés, retrouvaient devant eux le dos familier qui les guidait, reprenaient leur pas de pierre- mais c'était ainsi à chaque angle de rue, à

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>17</sup> *Les Boucs, Op. cit.* , pp.25-26.



chaque aspérité de trottoir, à toutes les saillies, à tous les carrefours<sup>18</sup>.

Ils ne sont plus du monde des vivants mais de celui des « morts » puisque la pesanteur reconnaît en eux le matériau qui les constitue :

Leurs pieds quittaient à peine le sol, comme si la pesanteur eût reconnu en ces êtres de futurs et excellents minéraux et les eût déjà liés à la terre (...) Jadis, ils avaient eu un nom, un récépissé de demande de carte d'identité, ne carte de chômage, (...). Maintenant, c'étaient les Boucs. Pas une prison, pas un asile, pas une croix rouge n'en voulaient.<sup>19</sup>.

Il découle de ces formes d'immigration l'implantation de certains Algériens dans un pays d'accueil qui peine/refuse à reconnaître en eux un citoyen à part entière. Certains recourent parfois au mariage comme moyen d'intégration. Voyons ainsi comment la littérature traite ce phénomène de prime abord sociologique mais qui demeure pour nous purement littéraire.

### **3. Quels moyens d'intégration ?**

#### **3.1. Le fait littéraire et le mariage mixte**

Si certains Algériens immigrent parce qu'ils sont mobilisés par les autorités coloniales en vue de participer aux deux guerres mondiales, d'autres sont contraints de le faire, incités par les conditions socio-économiques, comme l'illustrent les cas précédemment cités, notamment celui du personnage des *Boucs*, Yalann Waldick, qu'un prêtre réussit à convaincre d'abandonner son travail de cireur à Bône et de partir en France « Si tu étais en France, tu apprendrais le latin et le grec et dans dix ans tu serais un homme »<sup>20</sup>, et celui Amer Ou Kaci, qui, très jeune, quitte sa Kabylie natale pour aller travailler dans les mines en France. C'est dans ce pays qu'il épousera une jeune française, Marie, qu'il ramènera en Kabylie. Après la mort de son époux, Marie, ne retourne pas vivre en France. Enceinte, elle semble s'être intégrée dans et par la société dont elle a assimilé les coutumes et appris la langue, signes probants d'intégration. Nous sommes donc en droit de dire que l'intégration,

---

18 *Les Boucs*, *Op. cit.*, p.26.

19 *Les Boucs*, *Op. cit.*, p.27.

20 *Les Boucs*, *Op.cit.*, p.193.

est dans ce cas, possible. Ayant appris à communiquer, Marie devient la « roumia »<sup>21</sup> ou « Madame », elle ne quitte désormais plus la Kabylie, y met au monde son enfant et y finit ses jours.

Le retour vers la terre natale peut parfois se donner à lire comme une immigration vers l'Algérie, laquelle peut souvent être réussie si les conditions sont réunies comme le montre le cas de Amer-ou-Kaci de *La Terre et le sang*, qui va mener le train de vie semblable à ces « petits-bourgeois, ces gros fainéants de paradis qui peuvent faire travailler leur champ, paient une porteuse d'eau et achètent leur bois au lieu d'abattre un arbre »<sup>22</sup>.

En somme, pour le personnage masculin, comme pour l'ensemble de ses compatriotes, le retour au pays natal est avant tout un retour au sens « Beaucoup de ses compatriotes, prisonniers, comme lui, revinrent au pays se retremper dans leur milieu, revivre la vie des leurs, redécouvrir un sens à leur misérable existence et à leurs émigrations périodiques.<sup>23</sup> ». Nous assistons avec Feraoun à une redéfinition de la notion de l'émigré. Celui-ci est pour le romancier non pas celui qui réussit à s'intégrer sur le sol du pays d'accueil mais celui qui réintègre le bercail avec les poches pleines : « On le tâte, on le jauge, on l'estime et, en attendant, de déterminer le degré de considération qui lui est due proportionnellement à sa bourse, on reste aimable et affectueux.<sup>24</sup> ». Il est à souligner que ce genre de vie était quasiment refusé aux émigrés en France.

### **3.2. L'école, espace d'intégration**

*Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag<sup>25</sup> met en scène quant à lui les déchirements qui sont le lot de ceux qui émigrent et qui n'ont rien d'autre, pour reprendre l'expression d'Albert Memmi, que les valeurs-refuges auxquelles ils s'accrochent et sur lesquelles ils s'arc-boutent avec acharnement. Les parents du jeune Azouz incarnent ce couple d'Algériens, qui, tout en vivant en France, continue à vivre comme s'il était demeuré en Algérie. Pareille posture est celle de tous les habitants du Chaâba <sup>26</sup> qui refusent par-là de s'intégrer à la

---

21 Signifie dans le langage local « la française ».

22 *La Terre et le sang*, *Op.cit.*, p.167.

23 *Ibid*, p. 67.

24 *Ibid.*, p.103.

25 Azouz Begag, *Le Gone du chaâba*, Paris, Seuil, 1986.

26 Chaâba est une sorte de *no man's land*, d'espace chaotique qui est tout, sauf

société française en tournant le dos à la culture du pays d'accueil tout en revendiquant leur sienne propre et leurs parlers originels.

Or, le désir d'intégration va émerger chez l'enfant Azouz qui, prenant conscience de sa situation, avoue « J'ai honte de mon ignorance. Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau. Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places comme les Français »<sup>27</sup>. Entre ces deux univers aux antipodes l'un de l'autre, l'enfant est acculé à choisir : être comme son père et mener une vie de sous-homme, ou devenir une autre personne et gagner sa place dans la société. Le combat est d'autant plus âpre que lorsque le jeune beur se libère du joug familial et communautaire, c'est la société d'accueil qui va lui opposer une sorte de refus qui prend les allures d'une exclusion.

L'école est l'espace où l'intégration a des chances de réussir si des opportunités lui sont données et si les lois régissant l'altérité sont respectées ainsi que nous le verrons pour le *Gone du Chaâba*. L'école française, est de toutes les écoles, celle qui a produit le mieux des assimilés. Ce rôle a été accompli avec une grande efficacité durant la période coloniale dans toutes les colonies françaises. Tous les écrivains issus des colonies ont décrit ce processus d'assimilation par lequel il leur a fallu passer pour devenir des « individus civilisés ». Aimé Césaire<sup>28</sup> et Léon Gontran Damas<sup>29</sup> ont, vers la fin des années trente, excellé à démontrer combien ce processus a constitué un « arrachement de l'être à son être ». Un sociologue français a mis en exergue le rôle que le maître d'école a joué en agissant

quotidiennement de par sa fonction sur la faculté d'expression de toute idée et de toute émotion sur le langage. En apprenant aux enfants qui ne connaissent que bien confusément ou qui parlent même des dialectes ou des patois divers, la même langue, claire et fixe, il les incline à penser déjà tout naturellement, à voir et à sentir les choses de la même façon : et il travaille à édifier la conscience

---

organisé.

<sup>27</sup> *Le Gone du chaâba*, Op. cit., p.60.

<sup>28</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1938-1939.

<sup>29</sup> Léon Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Présence Africaine, 1939.

commune de la nation. <sup>30</sup>.

Ironie de l'histoire, le jeune Azouz va effectuer son intégration à la culture et aux valeurs françaises grâce à un maître d'école revenu d'Algérie (pied noir) et dont l'amour pour ce pays perdu était ancré dans son cœur. C'est là une rencontre magique et salvatrice pour l'un comme pour l'autre des deux protagonistes. Pour M. Loubon, l'instituteur, les retrouvailles avec l'Algérie- incarnée par Azouz- comble un vide et constitue une magnifique opportunité de renouer avec son passé, de re-convoquer ses souvenirs tout en faisant découvrir ce pays aimé à un Algérien né en France et n'entretenant aucune relation vraie avec une culture dont il ne se sentait pas propriétaire. C'est comme si les deux personnages offraient l'un à l'autre l'hospitalité, s'accueillant dans cet espace «intimement intime et infiniment subtil ». Une sorte de transfert d'« âme » s'opère alors et transfigure les deux « frères » nés d'une même et double patrie algéro-française. Pour René Scherer, en effet,

l'hospitalité est une sensibilité au prochain, elle détient le secret du passage de l'éloignement à la proximité, et constitue le socle des lois de l'altérité, elle ouvre par conséquent Les portes de soi vers l'autre, de l'autre vers soi.<sup>31</sup>

Publié aux éditions Seuil en 1977, *Habel* de Mohammed Dib évoque l'exil de manière ambivalente teintée d'amertume. Le personnage éponyme n'a pas quitté le pays natal pour des raisons économiques mais pour des raisons plutôt politiques ; il a été chassé par son frère aîné dont le souvenir honni et obsédant lui donne le courage de faire face à l'adversité et de poursuivre sa route. Habel ou Abel (selon la prononciation) serait donc la victime propitiatoire que le Frère exile à Paris, véritable tour de Babel pour ce jeune homme d'une vingtaine d'années, partagé entre deux amours, donc deux femmes, Lily et Sabine. Les deux femmes vont de concert guider l'exilé dans sa quête éperdue et adoucir la douleur de la séparation d'avec la patrie :

Ce qui commençait n'avait pas de nom. Mais j'ai encore Lily. Et j'ai encore Sabine. Avec elles, l'une comme l'autre, ma vie est gardée, ma vie a désavoué sa solitude, sa férocité. Elle a même trouvé un

---

30 Georges Davy, *Eléments de sociologie*, Paris, Vrin, 1950, p.233.

31 René Scherer, *Zeus l'Hospitalier*, Paris, Armand Colin, 1993, p.22.

lit de bonheur où elle dort et pense que ça durera. Durera autant qu'elle-même durera.<sup>32</sup> .

#### **4. Les enfants des mariages mixtes**

Une première génération d'enfants va naître du mariage mixte : Amer n'Amer, fils d'une Française et d'un père Kabyle décédé, Amer Ait Larbi. Jeune, beau, intelligent et ouvert sur le monde, Amer, le fils vient de rentrer dans son village natal Ighil-Nezman, après une longue absence en France. Contrairement à tous les jeunes qui partent pour « *arracher un morceau de pain* », Amer déteste sa vie à Ighil-Nezman dont il ne supporte pas le mode de vie des habitants chez qui dominant la duplicité, les intérêts et le mépris envers les plus faibles. Amer est un idéaliste dans un monde dont les valeurs ne sont pas les siennes et qu'il honnit de toutes ses forces. D'ailleurs, il ne sent nulle part chez lui. Il se sent étranger en France où on le traite comme « *un sale bicot* » malgré son ascendance française de par sa mère et il se sent tout aussi étranger dans son village natal en dépit de son ascendance paternelle kabyle. Cette vie écartelée par les souffrances et les déchirements prendra fin au terme du roman, lorsque l'on découvrira le corps gisant d'Amer à côté de l'arme du crime ainsi que du tube de Gardénal appartenant à sa mère.

Avec cette première génération, force est de constater l'impossible intégration d'une génération qui ne peut évoluer entre deux cultures. Rejetés par les deux sociétés, les descendants de la première génération ne se sentent nulle part chez eux. Selon Geneviève Massard-Guilbaud, cette difficulté revient au phénomène colonial lui-même :

Si l'on cherche à montrer en quoi le caractère colonial de l'immigration algérienne a pu créer pour elle des difficultés spécifiques, c'est bien en amont, dès la Première Guerre mondiale, qu'il faut porter son regard. On découvre alors que la politique menée par l'État français dans l'entre-deux-guerres a contribué à mettre les Algériens à l'index de la nation, et ceci de différents points de vue <sup>33</sup>.

---

32 Mohammed Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977, p.32.

33 « Immigration algérienne en France, une immigration qui fait problème? Réflexions sur la responsabilité de l'Etat. » <http://www.barthes.ens.fr/cliio/revues/AHI/articles/preprints/massgui.html>

Chacun s'accorde à reconnaître que les immigrés algériens en France constituent une population qui rencontre des difficultés particulières en matière d'intégration, et semble, en tout cas, suivre une voie différente de celle suivie par les autres immigrés depuis que la France est devenue un pays d'immigration de masse, vers le milieu du XIXe siècle. L'explication selon laquelle ces difficultés trouveraient leur origine dans le fait que l'Algérie fut longtemps une colonie française et n'obtint son indépendance qu'au prix d'une guerre qui a marqué les relations entre les deux pays n'est pas erronée, cependant elle nous semble quelque peu incomplète.

Quant au personnage dibien Lyyli Belle, elle est issue d'une union mixte entre une maman nordique et un papa maghrébin. Elle vit au bord d'une immense forêt, et se sent d'abord écartelée entre deux cultures dont elle perçoit nettement les différences. Ses problèmes de repérage sont d'autant plus difficiles à résoudre que son père est souvent en voyage pour son pays. Cependant, elle tente de s'intégrer en se réfugiant peu à peu dans un univers onirique. Elle s'identifie d'abord à un personnage hybride entre l'être et le non être, car c'est une enfant à qui l'essentiel manque. Elle dira : « [...] une histoire pleine de trous ».<sup>34</sup> Elle s'identifie à tous les éléments naturels qui l'entourent et constituent son univers et se définit de la sorte : « [...] je suis la sœur et le frère de tous ceux-là : arbres, fleurs, ombres, lumières et les bêtes [...] et même les pierres. [...] Je n'ai d'ailleurs peur de rien. Parce que, aussi, je suis de moi la sœur et le frère ».<sup>35</sup>

Par ailleurs, l'absence du père est si intense et son besoin de lui est tel qu'elle cherche à s'identifier à lui et aux origines maghrébines paternelles. Elle ressent le besoin de se sentir être et exister en affirmant sa présence au monde, présence qui s'affine et se confirme progressivement. Elle dira également : « Sortir du ventre de sa mère, c'est si naturel que ça ne vaut pas la peine d'en parler. Mais du ventre de son père ! C'est être entièrement né. ».<sup>36</sup> Une telle affirmation dénote la force des liens qui la lient au pays paternel, à la terre des ancêtres, qui lui donnent puissance et résistance et l'enracinent avec vigueur et profondeur dans une histoire à la fois lointaine et proche.

La petite fille souligne la similarité de sa situation et celle de son père « cet étranger », qui, parce qu'il est justement étranger, fait

---

34 Dib Mohamed, *L'infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994, p.17.

35 *Ibid.*, p.69.

36 *Ibid.*, p.25.

d'elle aussi une étrangère, ce dont elle s'enorgueillit avec jubilation.

[...] c'est son pays [...] et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays ».37 « Je vais, je viens parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. [...] Et moi, ici, dans mon propre pays, que suis-je, sinon une autre étrangère ? À son tour il vient et m'arrache à mon étrangeté.38

Lyyli Belle se sent donc étrangère, situation qui, loin de la rendre malheureuse, la rapproche davantage de son père, cet éternel voyageur. Pour se sentir être tout en étant proche de ses racines maghrébines, elle s'invente un grand-père, des ancêtres bédouins, ce qui renforce son identité :

-Grand-père, dis-je, tu ne nous connaissais pas, moi et mes anges. Nous arrivons du pays de la neige et aujourd'hui tu vas nous connaître. Sans doute même voudras-tu nous reconnaître.39 Je veux être, comme papa l'enfant, dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi .40

Afin de pouvoir accéder au sens et d'être à même d'appréhender le monde, elle entreprend un voyage pour mieux se retrouver : « -Mais pour revenir, dis-je, il faut bien partir, n'est-ce pas ? ».41 Le voyage de la fillette débute ainsi dans son lit « qui pourrait être considéré comme un navire, on s'y allonge et on est parti. C'est un navire avec lequel on va loin, très loin ».42

Le voyage lui permet de conférer un sens à son existence, lequel sens ne peut se concevoir loin de son pays d'origine : « J'essaye de retourner au pays d'où je suis sortie sans le vouloir. Dans ce pays, toujours se trouve un refuge pour moi ».43 Elle possède la faculté d'entrevoir ce refuge, qui se situe à des milliers de kilomètres de sa forêt, mais qui est là, à l'attendre, guettant sa présence : « Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me

---

37 *Ibid.*, p.147.

38 *Ibid.*, p.171.

39 *Ibid.*, p.148.

40 *Ibid.*, p.172.

41 *Ibid.*, p.22.

42 *Ibid.*, p.12.

43 *Ibid.*, p.61.

suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir où dans tout ce désert ? Devant une tente de bédouin ».44

Ainsi, force est de constater que le personnage dibien issu du mariage mixte s'identifie beaucoup plus à un père maghrébin qu'à une mère nordique présente physiquement mais absente spirituellement. L'intégration ne peut être advenir qu'à la condition *sine qua non* que Lylyl Belle devienne l'Infante Maure, un personnage en harmonie avec elle-même et avec le Cosmos, elle concilie en son sein toutes les composantes humaines et cosmiques et réconcilie les contraires. Lylyl Belle, en effet, réunit les deux pôles de l'univers, le Nord et le Sud, la neige immaculée, l'immensité du désert et l'épaisseur silencieuse de la forêt. Du haut de son arbre, qui constitue un *Axis Mundi*<sup>45</sup>, sur lequel elle trône, elle attend et guette, toute pleine d'innocence et de vigilance, le retour de son père.

D'autres enfants issus de l'immigration et de mariages mixtes sont mis en scène dans le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* d'Assia Djébar<sup>46</sup>. Dans la nouvelle intitulée « Annie et Fatima », la fillette est enlevée par son géniteur d'une « terre où le père ne pouvait être tout puissant »<sup>47</sup> et ramenée vers le territoire paternel à l'intérieur duquel il se sent investi de tous les pouvoirs. Le père est bien loin de se douter des traumatismes occasionnés à sa fille qui va grandir sans connaître sa mère, laquelle va vivre un calvaire suite à la séparation.<sup>48</sup> La puissance paternelle se manifeste par l'effacement total du nom de la mère qui devient la « Française »<sup>49</sup> et par l'islamisation de l'enfant qui, à neuf ans et demi, porte déjà un tchador et n'ose dévoiler sa chevelure devant sa propre mère.<sup>50</sup>

Dans une autre nouvelle intitulée « le corps de Félicie ? », le mariage mixte dure une cinquantaine d'années, donnant naissance

---

44 *Ibid.*, p.147.

45 D'un point de vue cosmologique, l'axe du monde ou « *Axis Mundi* est le point de rencontre entre le Ciel, la Terre (...) Il est le nombril de la Terre, le point où a commencé la Création(...) Une telle colonne cosmique ne peut se situer qu'au Centre même de l'univers, car la Totalité du monde s'étend autour d'elle. » Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p.54.

46 Assia Djébar, *Oran, langue morte*, Paris, Editions Actes Sud, 1997.

47 *Ibid.*, p.124.

48 *Ibid.*, p.220.

49 *Ibid.*, p.230.

50 *Ibid.*, p.233.



à une huitaine d'enfants portant deux noms, l'un attribué par le père et l'autre par la mère. Si, initialement, les deux noms ont été assumés par les enfants, ce ne sera pas le cas de Marie qui « barre définitivement son prénom musulman et ce, depuis qu'elle a divorcé de son mari d'Oran ». <sup>51</sup> Elle quitte l'Algérie pour la France où elle refait sa vie. Contrairement au personnage de Feraoun dans *Les Chemins qui montent* qui se sentait rejeté de tous et ne sentait nulle part chez lui, Marie opte pour un autre espace, celui dont sa mère est originaire. Or, cette dernière avait fini par s'intégrer en Algérie qu'elle finit par considérer comme étant son véritable chez soi. « Mais mon cher Titi, je ne peux vivre que là-bas, à Oran... chez nous ». <sup>52</sup> Cette intégration est manifeste entre autres par l'usage des produits de beauté traditionnels dont « elle est devenue connaisseuse, une vraie Oranaise ! ». <sup>53</sup> Elle est également intégrée par et dans une société où règne la liberté de culte et qui accepte qu'elle consomme le « mascara », vin typiquement algérien. L'intégration s'est effectuée suite aux sacrifices consentis par amour pour le mari qu'elle a suivi dans son pays et dont elle a partagé les heurs et malheurs.

Contrairement à Marie qui a effacé son prénom musulman, rejetant la partie non désirée de son identité, sa sœur Louise/Ourdia pense qu'il eût mieux valu un seul prénom qui aurait regroupé les deux, prônant ainsi un syncrétisme nominal la situant dans la double dimension culturelle intégrée.

Et pourquoi ne m'ont-ils pas prénommée seulement Louize, ou Louiza ? Louiza plutôt, cela renvoie aux deux, à la mère française et au père algérien ! Ces deux-là, ils s'aimaient, ils ne se sont pas séparés un seul jour depuis leur mariage ; ils se sont disputés parce qu'ils s'aimaient, mais pour les huit enfants, ils ont eu besoin de voir leurs rejets chacun de son côté, chacun dans sa langue, et dans chacune des deux religions –car le prénom c'est quoi, sinon une affaire de religion ? <sup>54</sup>

Il ressort de l'analyse de ces destins individuels que le mariage mixte est, comme le soulignent Bensimon et Lautman, « *toute union*

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>54</sup> *Oran langue morte, op.cit.*, p.279.

*conjugale conclue entre personnes appartenant à des religions, à des ethnies ou à des races différentes.*<sup>55</sup>». Si dans certains cas, cette union conduit à l'intégration d'un membre du couple dans la société de l'autre membre, cela n'est pas toujours évident. Les différences sont des facteurs pouvant parfois provoquer des conflits qui sont alors vécus dans le drame de la séparation et celui de l'enlèvement de l'enfant à sa mère ainsi que l'a illustré le cas de Fatima.

Les œuvres romanesques analysées ont permis également de souligner, dans certains cas, le drame lié à cette immigration et aux conséquences du mariage mixte : l'enlèvement et l'immersion de l'enfant dans un espace qui nie totalement l'existence d'un des parents : Annie est devenue la Française pour sa fille Fatima.

Quant à l'œuvre de Dib, elle offre un tout autre point de vue, nettement plus rassurant émotionnellement, quoique quelque peu irrationnel : l'on ne peut vivre en permanence dans le rêve, seul univers à même de permettre un rapprochement d'avec le père. Mais le rêve ne nourrit-il pas l'imaginaire dont les pouvoirs infinis permettent de transcender les contingences ?

Enfin, le Paris de Amer ou Kaci et de son fils Amer n'Amer est très différent de celui de Marie, fille de Félicité. Si pour les premiers, Paris est synonyme de perte de repères culturels, pour la seconde, Paris est un lieu plein de paillettes dont le clinquant est aux antipodes des idées archaïques du *bled*.

Si cette analyse s'est attardée sur des personnages de fiction et sur leur possibilité/impossibilité de s'intégrer dans une société autre, il y a une mosaïque d'écrivains issue de mariage mixte et qui se sont approprié une parole littéraire, une parole évoquant des thèmes jusqu'alors non développés par des auteurs algériens (à l'exception de *Printemps* de Rachid Boudjedra) : l'homosexualité ou encore la séropositivité : Nina Bouraoui<sup>56</sup> et Anne Bouferguène<sup>57</sup>

---

55 D. Bensimon & F. Lautman, *Un mariage, deux traditions. Chrétiens et juifs*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1977, in **Catherine Delcroix, Anne Guyaux, Amina Ramdane et Evangelica Rodriguez**, « Mariage mixte, rencontre de deux cultures tout au cours de la vie », *Enquête* [En ligne], 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://enquete.revues.org/94>

56 Bouraoui Nina, *Garçon Manqué*, Paris, Stock, 2000.

57 Bouferguène Anne, *Un mal qui ne se dit pas*, Paris, Robert Laffont, 2011.

## **Bibliographie:**

- BEGAG Azouz, *Le Gone du Chaâba*, PARIS, SEUIL, 1986.
- BENAMRANE Djilali, *L'émigration algérienne en France*, Alger, Edition SNED, 1983.
- BEN CHERIF Mohamed, *Ahmed Ben Mostepha goumier*, Paris, Payot, 1920.
- Bensimon D. & Lautman F., *Un mariage, deux traditions. Chrétiens et juifs*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1977, in **Catherine Delcroix, Anne Guyaux, Amina Ramdane et Evangelica Rodriguez**, « Mariage mixte, rencontre de deux cultures tout au cours de la vie », *Enquête* [En ligne], 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://enquete.revues.org/94>
- BOUFERGUENE Anne *Un mal qui ne se dit pas*, Paris, Robert Laffont, 2011.
- Bouyoucas Pan, *Une bataille d'Amérique*, Editions Quinze, Paris, 1976.
- CHRAÏBI, Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955.
- DAVY Georges, *Éléments de sociologie*, Paris, Vrin, 1950.
- DIB Mohammed, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.
- DIB, Mohammed, *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994.
- DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, Paris, Acte Sud, collection « Babel », 2001.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- FÉRAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, ENAL, coll. « Anis », Alger, 1994, première édition en 1950.
- Mouloud Feraoun, *La Terre et le Sang*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1953 et 1961 pour la préface d'Emmanuel Roblès.
- FÉRAOUN Mouloud, *Les chemins qui montent*, Paris, Seuil, 1957.
- MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
- MAMMERI Mouloud, *Le Sommeil du Juste*, Paris, Plon, 1955.
- Massard-Guilbaud Geneviève, « Immigration algérienne en France, une immigration qui fait problème? Réflexions sur la responsabilité de l'Etat. », in <http://www.barthes.ens.fr/cli/revues/AHI/articles/preprints/massgui.html>
- SANSAL Boualem, *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005.
- SCHERER René, *Zeus l'Hospitalier*, Paris, Armand Colin, 1993.

---

## Nation & Belonging

Jillian Curr<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *Burnt Shadows* and *A God in Every Stone* are about 'otherness' where characters wander through worlds of 'un-belonging' negotiating pathways of 'home' and 'place' disrupted by global events. Kamila Shamsie's creates subjects whose cultural identities are multi-layered, on the move and bearing the marks of many cultures in constructions of 'self'. Kamila Shamsie highlights a cosmopolitan identity drawn from these different cultural influences in challenging discourses of homogeneous national identities, positioning 'home' anywhere in opposition to ethnicity, the same linguistic and cultural backgrounds highlighting the fluidity of belonging in a global, interconnected world, fractured by world events with the resulting displacement of people. Both stories are intercepted by war, colonialism and the events of 9/11. Her characters reflect cultures of mixed-ness which like their sense of 'self' are always on the move and unmoored. In *Burnt Shadows*, Shamie writes of her character, Hiroko. "It didn't bother her in the least to know she would always be a foreigner in Pakistan – she had no interest in belonging to anything as contradictory insubstantial and damaging as a nation...." (Shamsie). Like her characters Kamila Shamsie divides her time between more than one 'home' living in America, London and Karachi. "I have a home in all three places now." (Brown) It is within the framing of 'otherness' that this paper will explore 'belonging' and 'nation'.

**Key words:** *belonging, hybridity colonialism*

### 1. Introduction

In *Burnt Shadows* and *A God in Every Stone* Kamila Shamsie explores the consequences of colonialism not only in the construction of dominant discourses but also the effects of

---

<sup>1</sup> University of Western Australia

colonialism on the indigene in terms of belonging and nation. She also looks at the geopolitics of globalisation and the interconnectedness of nations and global events in determining the life choices of her characters as well as the different ways these dominant discourses can be resisted and challenged. In *Burnt Shadows* her main Hiroko carries the scars of the bombing of Nagasaki with her in the form of three storks printed on her kimono burnt into her body.

In creating spaces which challenge dominant discourses of the coloniser and colonised Kamila Shamsie positions her characters within an 'in-between' space and/or as 'cosmopolitan other'.

Within this 'third space' cultural identities meet in a contradictory, contested and ambivalent space to form new ways of belonging in bounded national spaces as well as transnational unbounded spaces.

“Benedict Anderson defines the ‘nation’ as an “‘imagined’ political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because even the members of the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.” ( Anderson 49)

In other words 'nations' are constructed in that a common history or recent past is invented with an embedded amnesia.

However, in a global world where borders are often porous forcing people to migrant, through displacement or exile, new stories emerge challenging national histories. It is in these stories Kamila Shamsie emphasizes the interconnectedness of historical events across borders and geo-political domains allowing for new constructs of belonging and nation to emerge disrupting images of commonality and sameness with new hybrid ways of belonging. Consequently, challenging hegemonic national discourses with 'unearthed' stories of forgotten histories.

## **2. Cultural Hybridity in *Burnt Shadows***

Kamila Shamsie's Pakistan is a Muslim state based on a patriarchal, oppressive form of Islam having grown up during the military rule of Zia Al-Haq and the 1979 Hudood Ordinance ruling.

Kamila Shamsie creates characters who resist these patriarchal oppressive institutions and cultural traditions she

claims have been brought across oceans, territorial borders and reproduced through culture and religion which silence the more secular Urdu histories and enlightened Sufism.

For Shamsie what happens across continents have consequences worldwide intertwining global events to local consequences.

Hiroko, the Japanese protagonist in *Burnt Shadows*, leaves Pakistan when it becomes a nuclear power having been a survivor of the bombing of Nagasaki at the end of WWII and it is these events and Hiroko's life journey that Shamsie employs to challenge the notions of not only territorial borders but also nations as safe havens.

Kamila Shamsie's characters move in and out cultural identities and from country to country creating new spaces for themselves as they resist being stereotyped positioning within and outside conforming parameters of nation but yet identifying with nation as insider/outsider. Hiroko carries with her the scars of 3 storks burnt into back from the kimono she was wearing on the day of the atom bomb was dropped on Nagasaki. A reminder of how events cross borders challenging notions of territorial boundaries as well as the cultural imperialism of the United States which actively participated in the re-building of war torn Japan.

Although Shamsie believes in the cosmopolitan 'other' to whom 'home' can be in multiple countries is problematic. Hiroko's attempts to 'wear' her difference come under censor by 13 year old son Raza. "I can't ask any of my friends home'.... 'With you walking around, showing your legs. Why can't you be more Pakistani?" (Shamsie 130) Here the 'naked legs' of a woman are a sign of 'unbelonging' of being different in a country where women's bodies are controlled through patriarchal codes of 'honour' and 'shame'. It is Raza's mother's resistance which highlights his hybridity and it is in this 'third space' where cultures collide and reformulate not as something new and static but a process of continual reformulating and production.

For a while, though, she had packed away her dresses and taken to wearing shalwar khameezes at home, though previously they were garments she reserved for funerals and others ceremonies with a religious component; Sajjid said nothing, only gave her the slightly wounded look of a man who realises his wife is willing to make concessions for her son which she would never have made for him. But a few months later, when Raza said her khameezes were too

tight, she returned to her dresses.” (Shamsie 130)

Hiroko conforms to the constraints of a patriarchal nation of men who restrict women’s bodies in terms of the clothes they wear, Hiroko resists this by only wearing them for funerals and/or where religious conformity is desired. In addition, she wears her short dresses to signify her cosmopolitan otherness in contrast to her husband’s mimicry of the colonised other who wears the hand-me-downs of his British employer, James Burton, exposing the layering of belonging in a transnational and global world. Sajjid is conscious of his fair skin, his Turkish ancestry whose *mother* ‘[blew] prayers over him to cast off the Evil Eye. (Shamsie 34) as he fixates on the beige cashmere jacket from Savile Row, running his hands along its length with sensuous pleasure’. This at once positions Sajjid as the colonised but places him as one of the English speaking elite.

Hiroko resists conforming to national and cultural norms while her husband Sajjid’s reinforces his class positioning within the discourse of colonial oppression by mimicking the ways of the coloniser by wearing Savile Row suits puts him above those ordinary Indians but because they are hand-me-downs highlights his inferior status to the British. James’s wife admonishes him for giving Sajjid his clothes reinforcing his inferior status which wearing Western clothes could pay claim to equal status thus

‘I wish you wouldn’t give him your clothes’ .... ‘He’s started looking at everything you wear as if it’s his property; did you see how upset he was yesterday when you spilt ink on your shirt ... she reinforces ‘them’ and ‘us’ dichotomy by negating his claim on mutual history. ‘Discarded’ clothes as metaphor for the end of the Empire. That’s an interesting one. I don’t care how he looks at my shirt so long as he allows me to choose the moment at which it becomes his’. (Shamsie, 35)

The clothes although being the same have become a symbol of an impending independence and the layer of Britishness that will be left inscribed on Indian-ness.

Kamila Shamsie in *Burnt Shadows* attempts to create a narrative where not only are the characters shaped by their origins but also by the interplay of political events and personal relationships, place and time as well as colonialism.

Shamsie often gives her characters conflicted, torn and/or dual identities. Raza, Hiroko’s son, is neither Japanese nor

Pakistani but takes the identity of the Hazara Afghanistan's first peoples and descendants of Genghis Khan but now persecuted in Afghanistan. In the Pashtun dominated Afghanistan Raza is warned 'Hazaras aren't popular here, not even those who speak Pashto as beautifully as you'. (Shamsie 316) reflecting a country fractured by ethnic violence as ethnicities vied for political dominance in the aftermath of the events of 9/11 and America's call for a 'war on terror'. Shamsie challenges colonial images that cast difference in terms of physical characteristics as Raza is neither Afghani nor Hazara.

"Raza's not Hazara. I'm Japanese. And his father was Pakistani. Originally from Delhi. He and I moved to Karachi in '47'." (Shamsie 310)

Shamsie highlights the fluidity of national identity as national borders are redefined creating new histories/identities and silencing others in the wake of the end of colonial rule in India in the redrawing of boundaries and territorial borders.

In positioning her main character Hiroko outside national identity and national stereotypes (*I'm at home in my foreignness*) allows for the exploration of identities that transcend national and cultural boundaries challenging traditional notions of identity based on ethnicity, a common language, the nation, and sameness. Each of Kamila Shamsie's characters carries with them different histories and experiences of belonging leaving them unmoored from place and identity. Can these hybrid 'selves' create new imaginings? Shamsie challenges the dominant narratives of nations by writing through her often marginalised and broken characters. By privileging the stories of the 'outsider' Shamsie brings new ways of imagining nations but these new marginal identities just don't exist in a vacuum or are normalised they derive from antagonistic processes such as alienation and un-belonging and as such are an on-going and transient process of negotiation and re-imaginings.

If nation-states are widely conceded to be 'new' and 'historical,' the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and, still more important, glide into limitless future." (Anderson 11-12) and "Nations, in other words, are forms of mythology. (Huddart 106)



This hybridity highlights the pitfalls of inhabiting an in-between space but it also parallels with stories of young second generation Muslims living in Western countries whose unmoored and fluid identities become entangled in the global war within Islam itself and the relationship between the so-called Muslim East and the West. Both discourses normalise/naturalise the relationship portraying each as a homogeneous and monolithic whole silencing the voices of the margins.

Homi Bhabha argues that 'otherness' is always present in a nation's narrative of identity and it "is never outside or beyond us; it emerges forcefully, within, cultural discourse, when we speak most intimately and indigenously 'between ourselves'." (Pescora 363)

On the one hand, Shamsie privileges these multi-layered; hybrid, cosmopolitan identities as paving the way in challenging xenophobic nationalisms that existed in pre-WWII in Japan and Germany favouring spaces of multiculturalism/multi-faith as Nagasaki pre-war but, on the other hand, silences other voices from the margins.

### **3. *A God in Every Stone* and re-claiming of history**

In this book Kamila Shamsie highlights the consequences of colonialism on the indigene that disrupted age old customs resulting in long term fall-out within the economic and social fabric of communities which is a recurring theme in her writings.

... old Pashtun system in which land was never owned but regularly redistributed between the tribes so none could take control over the most fertile, and every man had sufficient wealth to live with honor. It had been centuries since that system worked without corruption...

Until your English shredded it to ribbons with their laws, Qayyum Gul, in order to create a class of landowners loyal to the Crown. (Shamsie 140-141)

In *A God in Every Stone* nations come and go leaving behind traces that are never fully covered up, although forgotten, only to be rediscovered.

Through these intersections of genealogies Shamsie unfolds untold histories of modern day Pakistan. From the history of Taxila, a Buddhist centre of religious study and seat of learning, of

Urdu poets and Sufi ghazals in Peshawar, with its Street of Storytellers, oral stories with a moral (Badala) originally orated by hijras at a majlis in a world where women are hidden behind a blue Burqa. Najeeb brings Vivien rubbings of the rock-edicts of Asoka. Najeed pays claim to Peshawar's and Pakistan's history.

It's on Yusufzai land, he said proudly. This belongs to my family. The Yusufzai have a history of opposition to colonial rule having continuously defeating the first Mughal Emperor Babur marrying the daughter of the Yusufzai chief Shah Manzur Yusufzai in order for safe passage in order to invade Delhi.

Oh, yes. The men who fought Alexander at Peukelaotis. (Shamsie, 146)

Shamsie sets this up to challenge the dominance of Western histories of the colonised peoples as ignorant and inferior by coupling it with stories from the 'classics' privileged by the West over Eastern histories.

This book is problematic in that Shamsie appears to privilege the culture of the Pashtuns, a tribal culture based on kinship and loyalty to the tribe which seemingly contradicts the other theme of the book, that of a country with a history of tolerance of religious minorities and a seat of learning. In Pashtun tribal culture Najeed is forbidden to continue his lessons on 'the classics' with Vivien Rose Spencer, as improper, compromising the family 'honour'.

What would happen in one such moment if the boy looked on a young unmarried English woman with a man's eyes? What if an Englishman thought he caught the boy looking on one of his women in the way?" (Ibid,133) Qayyum doesn't want a revenge killing like that of his friend Kalam and fellow soldier of the 40<sup>th</sup> Pathan regiment ... 'but Kalam was dead and his ghost pressed its mouth to Qayyum's ear'. (Shamsie, 133)

Shamsie's hope for a tolerant and enlightened Pakistan is in the figure of Najeed who unlike the fighting Yusufzai mimics the dress and culture of coloniser in searching for remains of a fractured past, one negated by Muslim Pakistan as idolatry, hinted at in the book by a vague reference to the destruction of the Buddhas of Bamiyan in the re-writing of history with new narratives.

Shamsie highlights the loyalties between Pashtun men exposing the multi-layers of identities people have and how these change.

Qayyum identifies with his fellow soldiers when fighting in the Belgian city of Ypres who speak their dying words in Pashto. In the army Qayyum was a Pathan having ,

never thought of himself that way before. His great-grandfather had left the Yusufzai lands decades before Qayyum was born, and so Qayyum was a Peshawari, a city-dweller, with Hindko not Pashto as his first language. .... But in the army Qayyum was told he was Yusufzai of the 40<sup>th</sup> Pathans and, in the company of the other Yusufzai of the regiment who called him their kinsman and said the air of Peshawar couldn't thin Yusufzai blood, he learned to think of himself as just that. (Shamsie 68)

Shamsie highlights the fluidity of identities even when it is woven into a hegemonic narrative of the colonial master. Qayyum's past is re-woven to reconcile British government fears over the loyalty in such divisions. This is done by linking the Pathans identity to the story of the British Raj and past histories of loyalty to the Empire. By linking a modern theme of a West/East dichotomy at odds with each other Shamsie is able magnify the way these dichotomies manifest themselves especially in times of uncertainty through the divided loyalties of the imperial subject.

Qayyum resists this constructed and imposed identity in his mental picture of 'self' as he ponders the reassurances given the British Crown by military men who had served believing that the Indian troops' loyalty was beyond question.

Beyond question. It wasn't a phrase Qayyum knew. Beyond question. If the question was the Allied line, the loyalty of Indian troops was somewhere beyond, all the way across the field without cove and up the slope where the German gunners waited. (Shamsie, 69)

Shamsie attempts to revise the image of the imperial subject by exposing the way British colonialism framed the imperial subject blurring differences in ethnicities by naturalising the use of 'Pathan' in re-defining identity and silencing other histories. This highlights the dependency of the 'coloniser' on the 'colonised' peoples as well as the drawing of the 'colonised' into the geo-politics of Empire and British nationalism in the re-drawing of national borders in re-mapping the world which resulted at the end of the war. Therefore Shamsie uses the framing of Qayyum as a Pathan as a prelude to the re-drawing of national borders and identities at the end of World

War One.

#### **4. Women and the public sphere in a moment of hope**

In the characters of Diwa and Hiroko, Shamsie questions the use of hegemonic discourses of national stories based on conquest and invasion in representing national 'honour'. It is the women who hold the future of these countries challenging male constructs of honour and loyalty. It is Diwa's act of walking through the male demonstrators that temporarily stops the fighting as she walks across the square without a burqa, uncovered to retrieve the turban which holds hidden Scylax's circlet a man who like the demonstrators turned on his imperial master Darius siding with the Carian king. Loyalties change in time and space, in Ypres, Qayyum was loyal to his fellow soldiers but in Peshawar he joins a non-violent group lead by Ghaffar Khan who advocated religious tolerance and women entering the political realm. But during the demonstration he finds he cannot 'hate' the English soldiers whose guns point at the Pushtun demonstrators.

Quyyum, weaponless at the front, understood that something might shift soon, something would happen. But for the moment he saw no need to stifle the unexpected love he felt for the uniformed men of the British Indian Army, seeing in each one, the comrades he had lost at Vipers ... (Shamsie, 205)

Kamila Shamsie uses the setting of a brothel in the midst of the massacre to decentre the masculine societies of Muslim countries as in it this feminine space where women rule and it is in this space where conflicts are soothed and resolved. The Madam through her unwillingness to under sell the services of her girls suggests it is through negotiation rather than violence that differences are resolved. *No girl is more than equal and all men must pay the same*. In the brothel there is no discrimination or privilege, all are equal. In this space women dictate men's behaviour.

The madam resists the English officer who demands to search the premises by framing the brothel as a place of work like all other establishments where people earn a living. "Your people called a strike. Well we're observing the strike here". (Shamsie 210) Men may create borders but it is war and upheavals that break these borders down allowing women to resist and creating spaces for female agency.

## 5. Nation, colonialism and history

Shamsie uses the metaphor of an archaeological dig to expose how the past is silenced having been written out of narratives of nation. In a *God in Every Stone* as the layers of earth and stones are removed it becomes a palimpsest like a page that has been rubbed out but still has the faint traces of what was there before as Najeeb the educated Pathan exposes and catalogs the various remnants of broken stone statues and pottery are come to the surface.

From sunrise to until mid-morning Najeeb and his team of men dug through history. A few feet down there was a face of bone, which made the men touch their cheekbones and noses, as if considering for the first time their own skulls. (Shamsie, 196)

In Shamsie's novels, nation is not only written by men but acted out through wars, oppression based on difference, hierarchical codes of masculine bravery and family feuds as well as exercising authority over the female body. It is a patriarchal world which encircles women restricting movement under codes of honour and men to consider acts of violence and revenge to be a requirement of masculinity.

Qayyum in *A God in Every Stone* after fighting for the British in WWI to learn that his friend and fellow comrade has been killed in a blood feud. Eventually his belief in Pathan notions of manhood wavers and joins a non-violent Pashtun independence movement whose leader Ghaffar Khan advocates the right of religious practice and that women should have an active place not only in the movement but within an independent India.

Shamsie shows how the realisation of dominant discourses of nation/empire and the colonised can have disastrous consequences. In 1930 a cross - section of people of Peshawar demonstrated in the street of the story tellers (Qissa Khawani Bazaar) but it is the normalisation of nationalist discourses that create discord where difference becomes equated with 'the enemy', fear and disintegration of civil society.

Shamsie has turned the patriarchal Pashtun codes of honour on its head as it is within the curtained rooms of the courtesans that provide a safe haven/protection as the men huddle having the escaped the bullets after the British have opened fire on the protestors

We're trying to why they sent in the armoured cars, a Congresswala said as he made space for Qayyum to sit down. There's Civil Disobedience all across India and nothing has happened.

Qayyum knew the answer. It lay in all those speeches by English officers which made him feel such pride when he was in the Army and thought there was honour in being identified as a Martial Race: Because they couldn't believe we were unarmed; they wouldn't believe we weren't intent on violence. (Shamsie, 209)

Diwa and Qayyum speak from the margins. But the real winners in all of this are the people of Peshawar, for example, Diwa, a woman who has been deprived of education, having to depend on scribes like Qayyum. It is Diwa's action of retrieving the turban where the circlet given to Scylax by Darius is hidden and the key to the history of this ancient place. It is her action of retrieving the turban and reclaiming the history of the colonised from the coloniser foiling Vivian Rose Spencer and the British Raj from the writing of nation suggesting that histories will have new voices.

It is that of hidden supposedly oppressed Pashtun women who are the real heroes in this story and Shamsie positions women in place of men in resolving conflicts of men's making. Ironically it is Vivien who feels entrapped and Diwa who throws off the burqa the symbol of Pashtun women's oppression as the inevitability of change

through blinkered, meshed eyes. She knew she was passing through a landscape she had encountered before ..... but it was almost impossible to identify any landmarks. Her brain didn't know how to translate the criss-crossed images her eyes were sending back, her head ached with the effort of trying. Beneath the burqa she clenched her fists which were themselves restricted in their movements so that if she were to try and reach out for the other woman's arm to touch between them would be doubly cloth-encased." (Shamsie 218)

It is through this blinkered view of the colonised 'other' that the coloniser 'sees' but it is an 'unseeing' screened off, like the mesh of the burqa that allows only filtered understanding of the 'other' and so the coloniser fumbles on encumbered by his/her view of the world.

In *Burnt Shadows* nations are porous and unbounded

providing luminal spaces where subjects inhabit a 'third spaces' or in-between spaces which resist discourse of essentialising national identities and/or of the 'other' but for borders.

As Bhabha states hybridity is

that moment when the other is denied knowledge enters upon the dominant discourse and estranges its basis of authority. NB Bhabha (232) cultural difference is a about resisting totalisation and where new identities can be imagined/created constituted through the locus of the Other ....which suggest both that of the object is ambivalence, and more significantly, that the agency of identification is never pure or holistic but always constituted in a process of substitution, displacement or projection. (232-233)

Whereas Shamsie appears to imply under colonialism cultures remain separated with the eventual departure of the coloniser. The colonial power on leaving India were going 'home' whereas the displaced Mohijir were leaving their homes in contrast to the cultural-mixedness of Nagasaki uncomplicated by Empire a microcosm of tolerance.

## **6. Conclusion.**

Kamila Shamsie presents a polarized world where cultures and histories meet, contend and contrast but rather than creating nations of 'imagined' people going about their business in a 'like' manner but one of difference, where people live separately rather than mixing in some hybrid form. Her characters retain their cultural identities although meeting new cultures these do not create new mixed cultural forms. They live in an in-between space where Homi Bhabha believes cultures continue their processes of 'becoming'. His 'third space' contests the fixity of cultures and allows us to construct and challenge identities in an on-going process but it also allows to go 'in' and 'out' of the respective cultural mix that makes up our sense of self.

In *Burnt Shadows*, Kamila Shamsie privileges the cosmopolitan 'other' as a way of exploring displacement, belonging and identity. Shamsie's subjects challenge Benedict Anderson's notion of a nation of people going about their business in a like manner. Rather nations are full of people who do not fit constructs of mythical homogeneity but a place where people find spaces continually negotiating through multi-layered identities to belong or to remain 'unbelonging'. Shamsie challenges the necessity for

‘sameness’ for her characters to live together in nations due to their ability to continually adapt and reshape their histories and identities.

Like Homi Bhabha, Kamila Shamsie focuses on how ‘the symbolic’ in cultural identity serve to ‘displace the historicism that has dominated discussions of the nation as a cultural force’. (Bhabha 201)

Kamila Shamsies undermines the notion of the birth of Pakistan, August 15, 1947, in the uncovering of its layered past through the diggings for the circa in Peshawar unearthing other ‘pasts’. These ‘pasts’ disrupt the political construct of nation in that as an apparatus of symbolic power, it produces a continual slippage of categories.(Bhabha 201) Within the makings of these ‘pasts’ Shamsie’s subjects come from all over the globe ‘meet, contend, and contrast, but do not over-lap one *another*’. (Sarvat 474) Her subjects are able to contend and survive in the worst war zones and atrocities that have erupted in the last two centuries. Through her characters, cultures meet and mix but do not lose their cultural identities, nor do they create new identities but negotiate pathways moving between and within cultures creating their own spaces and agency. It is the voices of the subjects who make up these nations that we ‘hear’ in Shamsie’s stories rather than political and national constructs.

### **References:**

AHMAD, F. A ‘Smashed Identity: An Analysis of Bhabha’s Notion of Mimicry and Ambivalence in Kamila Shamsie’s *Burnt Shadows*’. Available at

[https://www.academia.edu/12264158/A\\_SMASHED\\_IDENTITY\\_AN\\_ANALYSIS\\_OF\\_BHABA\\_S\\_NOTION\\_OF\\_MIMICRY\\_AND\\_AMBIVALENCE\\_IN\\_KAMILA\\_SHAMSIE\\_S\\_BURNT\\_SHADOWS](https://www.academia.edu/12264158/A_SMASHED_IDENTITY_AN_ANALYSIS_OF_BHABA_S_NOTION_OF_MIMICRY_AND_AMBIVALENCE_IN_KAMILA_SHAMSIE_S_BURNT_SHADOWS) [retrieved on 2016-03-28].

ANDERSON, B.1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso Books.

BHABHA, H. 2001. ‘Narrating the Nation’ in *Nations and Identities: Classic Readings*. V.P Pecora (ed.). Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers.

BHABHA, H. 2004. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge Classics.

BROWN, H. 2005 ‘A writer’s life: Kamila Shamsie’. [Online] Available at <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3640134/A-writers-life-Kamila-Shamsie.html> [retrieved on 22-07-2016]



- CHAMBERS, C.2011.*British Muslim Fictions: Interviews with Contemporary Writers*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CLEMENTS, M.2016.*Writing Islam from a South Asian Muslim Perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HUDDART, D.2006. Homi K Bhabha. London and New York: Routledge.
- KHAN, G.K. 2011.‘The Hideous Beauty of Bird-Shaped Burns: Transnational Allegory and Feminist Rhetoric in Kamila Shamsie’s *Burnt Shadows*’ in *Pakistaniaat: A Journal of Pakistan Studies* Vol. 3 No. 2 PP 53 – 68
- RANASINHA, S. 2012 ‘Resistance and Religion in the Work of Kamila Shamsie’ in *Culture, Diaspora, and Modernity in Muslim Writing*. R. Ahmed. P. Morey and A. Yaqin. (eds.). New York and London: Routledge.
- SARVAT,H. 2014. July. ‘Cultural Hybridity in Kamila Shamsie’s *Burnt Shadows*’ in *International Journal of Innovative Research and Development*. Vol. 3 Issue 7 PP 470- 474. [Online]. Available at [www.ijird.com](http://www.ijird.com) [retrieved 28-3-2016]
- SHAMSIE, K. 2009. *Burnt Shadows*. London, Berlin and New York: Bloomsbury.
- SHAMSIE, K. 2009. *Offence: A Muslim Case*. London, New York & Calcutta: Seagull Books.
- SHAMSIE, K. 2014. *A God in Every Stone*. London: Bloomsbury.
- Zinck, P. 2010. Autumn. ‘Eyeless in Guantanamo: Vanishing Horizons in Kamila Shamsie’s *Burnt Shadows*’ in *Commonwealth* 33.1.

---

## Journey through Sites of Memory

Magda Danciu<sup>1</sup>

---

**Abstract.** *Our paper focuses both on the condition of acculturation determined by one's temporal or permanent relocation on foreign territories, and on the consequences of this option in terms of existential strategies. Memory becomes the store of homeland experiences, practices, places that the individual relies on in their survival fight. The selection of texts used here to demonstrate the long-lasting effects of migration foreground the ways in which identities shift and are reshaped within the context of exile.*

**Key words:** *identity, homeland, memory, migration*

### **Migrating Selves**

One can barely think of the concept of migration without implying its kin concept, that of identity, seen as “a reflexive project that has to do with maintaining and revising narratives about ourselves”(Turnsek et al, 2009: 2), or as concept that “connects individual and social spheres of life in societies”(Lestinen, 2004: 1) and stands for the very feature that defines us humans. Theorists agree upon the fact that identity is both processual, being the result of the interaction between individuals and their surroundings, and relatively constant, forming an integrated unity, asserting that “individual identity arises from the execution of an individual’s social roles and functions within society” (Lestinen:2004: 2). Thus one might conclude that identity is shaped in the process of changing personal relationships with others, which is a constantly dynamic phenomenon, aiming “to attain a structured personal integrity by self-identification and self-assessment” (2). Since our

---

<sup>1</sup> The University of Oradea

personal identity changes as part of a lifelong self-construction process, it comes to be based on “how we define ourselves in relation to other people in our environment: there are those with whom we identify and those with whom we do not (Eigeartaigh, Berg, 2010: 8).

Awareness of one’s ‘self’, of one’s personal identity simultaneously develops an awareness of being part of a social or cultural group, treasuring a specific ethnic, national, linguistic heritage that any individual is expected to maintain and pass to next generation as an asset that grants that group or nation’s survival within the globalizing vortex of assimilation and standardization.

It is a fact that any nationality “connects a human being to a particular geographical place, embodies a historical continuity, and is constituted by a mutual belief that this group has got something in common.” (Turnsek et al., 2009: 1) and that our national identity provides us with a particular sense of belonging which becomes activated when we turn into migrants, when we cross borders for various reasons, starting from being a temporary tourist, a sojourner, a person seeking asylum, or having a refugee status, or being an irregular immigrant; this condition of transnational mobility (see Eigeartaigh, Berg, 2010: 11) has a definite effect and impact on the life of any traveler or intruder into another culture as they are expected to learn how to adapt, how to survive, how to cope with the host culture “whose hegemonic rules and values may be challenged by the influx of different ideas and behaviours”(11).

Irrespective of the reasons of one’s defection (forced migration, political, religious, economic motives, or the desire to keep family together), an immigrant is often defined as a person, who “has settled in a receiving country, getting the status of “the Other” and of “the Different” in society” (Turnsek et al.: 10), becoming an activator of multiculturalism, the very condition that allows individuals to belong to several cultures, to alien cultures, while still retaining their authentic membership to their own culture.

### **Novelizing early memories**

While working with the concept of memory in his study on history, Jorn Rusen observes that memory is the means that “keeps the past alive and makes it an essential part of the cultural orientation of present-day life.” (Rusen, 2007: 13) because it “presents the past as a moving force of the human” being “guided by principles of practical use.” (15). He justifies his assertion by stating that one’s

memory is “an immediate relationship between past and present. Memory is related more to the realm of imagination and is stuck to the past.”(15) We cannot but agree with his conclusion related to the connection between memory and history, namely, that “history is an elaborated form of memory” which most often “reaches beyond the limits of one’s own life span” and “knots the pieces of remembered pasts into a temporal unit that is open to the future and which provides people with an interpretation of temporal change which they need in order to come to terms with the temporal movement of their lives”. (13).

In our studies on contemporary fiction, we came across several examples of how authors operate with both national history and individual identity in creating a particular memory discourse that foregrounds the cultural difference and beliefs as against a host country or community. James Kelman’s character in *You Have to Be Careful in the Land of the Free* (2004) charts the Caledonian prominence in an idealized recollection, incorporating the traditional mental representation of being a Scot, by exposing the whole collection of traits that an immigrant in America relies on as being his nurturing energy in the struggle of his acculturation: memories of the homeland, of childhood places, of local music, of the clan he belongs to, of the traditional artifacts he treasures in his recollections (the kilt, the pipe, the heather or the thistle), "Skallin (Scotland) and the Skarrish (Scottish) folk" he belongs to, "uisghe drinkers" (Kelman, 2004: 39). He came to Uhmerka and so often misses “the land of my birth” and dreams of settling back down in “the place, good ol sunny Skallin” (68). Jeremiah Brown, “living abroad for twelve years” and hoping to go home “maybe forever, maybe a month” (1), felt that he remained a non-assimilated alien (...), Class III Redneck Card carrier, Aryan, Caucasian, atheist, born loser, keeps nose clean, big debts, nay brains, big heid’ (106).

Living under the circumstances of the exile, he constantly attempts to assess his Scottish, respectively Glaswegian, identity, striving to put an end to his marginalization in terms of religion, race, class, nationality, so visible in the case of a Celtic male, fair-haired and blue-eyed, whose “physicality and language are passport and visa” (20), whose features turns him into a lonely person. He uses his memories as a surviving tool in the general fight for self-preservation that characterizes transcultural personalities, concerned with “the practices of daily life and the challenges of acting abroad under conditions which might differ to the place from which they come”( Berg et al. 2010:149). Jeremiah becomes aware

of the constructedness of the culture he belongs to, and of the fact that "cultural difference is interesting" (Kelman, 2004: 119), especially in the aftermath of glocalization that generates a certain multivoicedness and acceptedness of his host country, Uhmerka:

You are a pink-face Skarrish masculine male Jeremiah you are an Aryan champeen. These superior-hierarchy Uncle Sam folks man they want you (...) They dont want to deport you they want to promote you. (...) Ye shall step where no non-integrated unassimilated alien has before stepped. Ye shall be a top-dog bona fide body brother (...) ye shall father Uhmerkin children and be upstanding in the presence of glory. (181).

He expresses his thoughts, beliefs and feelings in his mother tongue thus demonstrating how language can serve as a basic instrument for forging one's identity (individual or national) and how it helps him to recreate and maintain his world, and how he gets to reassert his identity through particular linguistic norms that can render and build it from narrated parts and senses, rooted in his memory.

Rusen analyses the memory discourse distinguishing between three different modes of dealing with the past in social life, namely a *communicative memory* that

mediates between self-understanding and the experience of temporal change. In this medium, memory is a matter of forming generational differences. (...) it shapes itself in a way that lets people feel they belong together and yet are different in the temporal dimension, in terms of their lives across different generations.

A second category is that of *collective memory* that "plays an important role in cultural life. (...) it is an important element of social stability for a broad variety of social units, such as parties, civil movements, schools of thought in the academic field, interest groups, etc." and finally, a *cultural memory* which "represents the core of historical identity. Here, memory is a matter of rituals and highly institutionalized performances."(Rusen, 2007:16).

Irvine Welsh's protagonist Danny Skinner of *The Bedroom Secrets of the Master Chefs* (2006) displays both a communicative and a cultural memory when experiencing his sojourn in San Francisco, marked by deprivation of any social network and a kind of loss leading to "feelings of grief and bereavement." (Fulop, 2010:

68):

I stop at a British-style pub for some pasty and chips (...) I leave it and head over to an American diner where I eat some grilled chicken with salad minus the dressing. (...) I find an Internet café-restaurant called the Click Ass. It's a Japanese place and although the Scot in me caves the tempura because of the deep-fried qualities, I settle for the protein hit of the sashimi. (...) When I check my email it's all spam and disconcertingly I realize that it's hardly any time since I left Edinburgh although with the flight and time zones it feels like ages. (Welsh, 2006: 273-4).

As a sojourner he is dominated by his goal (search for his biological father) that got to expose him to a contrasting culture that he tries to cope with and which he refuses to adjust to:

People [from the AA meeting in the old public building] get up and spin out the usual hard-luck stories, which I find hard to follow due to a thickness in my ears, although I hear this girl hiss the occasional 'bullshit' or 'get real' under her breath. Being a Leith boy and raised by a punk rock mother, I'm inordinately impressed by that kind of behaviour. (275)

Danny is ready to legitimize and value his cultural difference in minor instances of every day practices such as meeting new people, "I'm from Scotland. We don't really do that [hitting on her] there... I mean, members of the opposite sex can get on socially in my culture without any other agenda, I lie."(277), dwelling on his home memories, " Skatlin. Beautiful country, well worth a visit. I contend in a smug flush patriotic pride, as the meeting resumes."(277), or recalling people and places of his past, making use of a *responsive* memory that is "triggered by the intensity of a specific experience that had burned itself into the minds of the people" and becomes imprinted on the mind, "bringing the past into the present as a powerful and lasting image."(Rusen, 2007:17):

The [hotel] building reminds me of where my ma's best mate Trina comes from, that part of Pilton they called the Swedish hooses. They're constructed from the same width of timber and it's even painted the same grey as thon Pilton gaffs used to be. Works a fuckload better in sunny California that it did back home. Fortunately some brainbox in the local authority cottoned on to the fact that painting every dwelling in a Scottish housing scheme

grey may not be the best way of boosting local morale and I think they're all done in bright colours now.(280-1)

Rusen also focuses on what he considers to be a *constructive* memory, meaning that

the remembered past is a matter of a discourse, narration and on-going communication. Here, memory has moulded the past into a meaningful history and those who remember seem to be masters of their past as they have put memory into a temporal perspective within which they can articulate their expectations, hopes and fears."(Rusen, 2007: 17).

Petru Poescu's book *The Return* (1997) can be seen as good example of the way in which memory is employed to textually build one's identity through small life events meant to foreground one's particularity, difference, genuineness and also, otherness. The author accomplishes this self re-discovery through his emotional reflection and display of private thoughts generated by his return "home", to Romania, being the owner of an "oxymoronic status as an "Americanized" author" now, and a "highly acclaimed novelist in the 1970s in his homeland" (Danciu, 2010:54). His transcultural experience helps him realize the way in which his identity and consciousness have been split due to the simultaneously living a present and a past, imaginary life:

I write these words, and feel that they don't express what I'm trying to say. I reach for more words. I throw out words like darts after a nimble animal, for I'm trying to arrest a certain feeling. But I realize that such a feeling is not in words, it's in ...smells, sounds, the feel of my hands on certain things, the feel of my body at certain times of the day or night, the feel of my body at certain times of the day or night, or during certain seasons. It's a *feeling*. Or what it was like, back then, when I wasn't free, but I was dreaming of freedom. And what it was like when I reached freedom, and got dizzy, almost sick. freedom was too good, and too different. (Popescu, 1997:1-2).

As in case of so many other writers who chose migration as a final solution, he allows the readers to understand how this life-changing decision and process, so "deeply embedded in the context of family norms, relations and politics"( Yeoh, 2005: 63), can re/constitute the individuals and their families in ways which "are sometimes

destabilizing, sometimes affirming."(63) and how transmigratory moves induce a certain division of the self turning it and its carrier into an image of a self-divided culture ready to explore the limitations of the notions of the self.

### **The imagined homeland**

The writers we opted for and the characters they decided to be the carriers of their beliefs, ideas, identities might serve as examples to demonstrate the hypothesis that migration, or moving to an unfamiliar country and a new host community, brings feelings of difference and otherness, highlighting the fact that one's identity and culture is and remains a site of interconnection and interaction. The narrativised life stories, be they Scottish or Romanian, reveal a common element, namely, that in case of any relocations,

language is the first and most prominent barrier to arise in the course of common, everyday exchanges, transactions and negotiations. However, fluency and accuracy are disrupted in the case of individuals whose means of verbal expressions vary according to the 'current homeland' they inhabit. (Cheveresan, 2010: 87-8).

Theorist might be right when stating that identity can be regarded as a “relatively stable element of objective cultural reality and (...) a defining element of subjective reality”; while culture, far from only embellishing human nature, is a “fundamental condition of human existence, (...) a vision of reality between an individual and the world.(Lestinen et al. 2004:2).

### **References:**

- BERG, W., Eigearthaigh, Aoileann Ni, Eds, 2010, *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research.
- BERG, W., Scholze, F., Lehr, J., Buchheim, C., 2010, ‘Transcultural Biographies: A Cultural Perspective, in Berg, W., Eigearthaigh, Aoileann Ni, Eds, *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research, pp. 147-171.
- CHEVERESAN, Cristina, 2010, ‘Becoming “Un-Dominican-York: Julia Alvarez and *How the Garcia Girls Lost Their Accents*, in Berg, W., Eigearthaigh, Aoileann Ni, Eds, *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research, pp. 81-96.
- DANCIU, Magda, 2010, ‘Petru Popescu and the Experience of Fragmentation’ in Berg, W., Eigearthaigh, Aoileann Ni, Eds, *Exploring*



- Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research , pp.53-61.
- EIGEARTAIGH, Aoileann Ni, Berg, W., 2010, 'Editors' Introduction; Exploring Transculturalism' in Berg, W., Eigeartaigh, Aoileann Ni, Eds, *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research, pp.7-17.
- FULOP, Marta, 2010, 'Natsume Soseki: Culture Shock and the Birth of the Modern Japanese Novel, in Berg, W., Eigeartaigh, Aoileann Ni, Eds, *Exploring Transculturalism. A Biographical Approach*, Wiesbaden, VS Research , pp.63-80.
- KELMAN, James , 2004, *You Have to Be Careful in the Land of the Free*, London: Penguin Books.
- LESTINEN, L., Petrucijova, J., Spinthouakis, J., 2004, 'Identity in Multicultural and Multilingual Contexts' in *CiCe Guidelines*, 4, London: ISSN 1741-6353.
- POPESCU, Petru, 1997, *The Return*, New York: Grove Press.
- RUSEN, Jorn, 2007, 'Memory, history and the quest for the future' in L.Cajani, A.Ross, eds, *History Teeaching, identities, citizenship*, Stoke on Trent: Trentham Books , pp. 13-34.
- TURNSEK, N., Hinge, H., Karakatsani, D., 2009, 'An Inclusive Europe: New Minorities in Europe', in *CiCe Guidelines*, 11, London: ISSN 1741-6353.
- WELSH, Irvine, 2006, *The Bedroom Secrets of the Master Chefs*, London: Vintage Books.
- YEOH, Brenda, S.A., 2005, 'Transnational Politics and Challenges' in L. Nelson, J. Seager, eds, *A Companion to Feminist Geography*, Hoboken, N.J.: John Wiley&Sons, pp.60-73

---

## L'écriture du trauma dans *Circonfession* de Jacques Derrida

Lazar Andrei-Ioan<sup>1</sup>

---

**Résumé :** *Récit autobiographique qui évacue le bios et met en question le « je » comme instance unique, capable de dire la vérité d'une existence, Circonfession de Jacques Derrida se propose aussi comme une écriture du trauma, celui antérieur à la mémoire, la circoncision, et celui à venir, l'événement inavouable, la mort de la mère. Situées en amont et en aval du récit, ces deux blessures imposent chacune des contraintes que la confession ne saura dépasser que par la mise en échec de la mémoire et, grâce au corpus iconographique inclus dans le livre, par la migration de l'aveu du lisible vers le visible.*

**Mots clé :** *autobiographie, photographie, je, circoncision, deuil, trauma*

### Introduction

Quoique Jacques Derrida n'ait jamais placé l'autobiographie au cœur de ses préoccupations, le questionnement de la vie et du rapport entre le « moi » et les autres, le « je » et l'écriture traverse en subsidiaire ses textes philosophiques. Si bien que des philosophes comme Jean-Luc Nancy<sup>2</sup> ou des critiques tels Marie-

---

<sup>1</sup> Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

<sup>2</sup> Lors d'un entretien avec Igor Pelgreffi sur l'autobiographie chez Derrida, Jean-Luc Nancy affirme « [...] j'ai souvent remarqué la poussée de l'autobiographie ou du moins d'un trait autobiographique dans son œuvre. Il y a en fait plusieurs registres: ou bien l'autobiographie explicite mais peut-être fictive (la *Carte Postale*) ou bien l'autobiographie explicite mais qui semble moins ou pas du tout fictive (dans *Voiles*) ou bien l'autobiographie explicite mais où se mêlent des traits de réel et de fiction (*Le Toucher*), ou bien des traits autobiographiques implicites (dont la mise au jour relève du lecteur), et sans doute d'autres catégories

Louise Mallet<sup>3</sup>, Robert Smith<sup>4</sup> et Guillaume Artous-Bouvet<sup>5</sup> n'ont pas manqué de mettre en lumière le côté autobiographique de ses écrits et même une certaine pulsion autoréférentielle à la base de la philosophe derridienne. Encore est-il que pour Benoît Peeters, biographe de Derrida, l'autobiographème serait pour l'inventeur de la déconstruction un « objet philosophique à part entière »<sup>6</sup>.

Pourtant, malgré les fragments d'écriture de soi qu'on pourrait identifier dans *La Voix et le Phénomène* (1976), *La Carte Postale* (1980), dans *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (1984) ou même dans *Points de Suspension* (1987), Jacques Derrida est l'auteur d'un texte à forte charge autobiographique, à la lisière du récit du trauma, du récit du deuil et de la réécriture des *Confessions* de Saint Augustin, intitulé *Circonfession*, paru en 1991 aux éditions du Seuil. Refusant l'invitation de Denis Roche d'intégrer le rang des auteurs de la collection « Écrivains de toujours » et d'y faire paraître un texte sur lui-même, à l'instar de *Roland Barthes par Roland Barthes*, Jacques Derrida propose, en échange, à Geoffrey Bennington d'écrire un livre sur son système de pensée sous la forme d'un logiciel intitulé « Derridabase », sans se servir d'aucune citation tirée de son œuvre.<sup>7</sup> Une deuxième invitation, de la part de

---

possibles ». Igor Pelgreffi, « Autobiographie et Derrida : questions pour Jean-Luc Nancy », dans *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, n° 11, 2013, p. 28.

<sup>3</sup> Voir le volume Marie-Louise Mallet (éd.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida* (Paris, Galilée, 1999) qui réunit une vingtaine d'articles sur les textes autobiographiques de Derrida.

<sup>4</sup> Voir Robert Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

<sup>5</sup> Cf. Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », dans *Littérature*, 2/ 2011, pp. 100-114.

<sup>6</sup> Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010, p. 10.

<sup>7</sup> Dans les années 70 Geoffrey Bennington accompagnait Jacques Derrida à Oxford en qualité d'interprète. Passionné par la philosophie derridienne, il publie en 1988 un article dans *Oxford Literary Review* qu'il envoie aussitôt à Derrida. Le penseur français lui propose d'approfondir ses recherches et de les publier. L'occasion se présente sous la forme de la proposition éditoriale venant de Denis Roche. Bennington établira de concert avec Derrida la structure du livre et aura l'idée de faire intervenir le philosophe dans le texte. Questionné sur ce sujet par Benoît Peeters, l'exégète affirme : « Très vite m'est venue l'idée que j'écrirais une analyse de son œuvre sans aucune citation de lui. J'y ai travaillé en 1988 [...]

Bennington, cette fois-ci, obligera Derrida à revenir sur sa décision et à entamer la rédaction de ce texte fragmentaire censé contredire la théorie de son exégète et montrer la résistance de sa propre pensée à la systématisation.

Sous-intitulé « Cinquante-neuf périodes et périphrases écrites dans une sorte de marge intérieure, entre le livre de Geoffrey Bennington et un ouvrage en préparation ( janvier 1989 – 4 mai 1990 ) », *Circonfession* se propose d'emblée comme une suite de fragments qui répondent non pas à la loi de l'autobiographie classique, malgré une certaine dimension rétrospective renforcée par la présence d'une série de photos issues de l'album familial<sup>8</sup>, mais aux règles d'une écholalie interne qui fait que chaque séquence autorise des lectures multiples, parfois contradictoires, et des significations qui migrent d'un fragment à l'autre et d'un ouvrage à l'autre.

### **Les lois de l'écriture**

Le titre indique déjà, par la mise en présence d'une forme du récit – la confession – d'un mouvement – la circumambulation : marcher, tourner autour – et d'une blessure rituelle – la circoncision – les axes de cette recherche du « moi ». Autrement dit, qu'est-ce que le dévoilement de soi sinon une manière de tourner autour du « moi », d'essayer de définir sa forme instable, de l'encercler, même plus, de l'enclorre, par un mur de mots ? Paradoxalement, le préfixe « cir- » entaille l'écriture et l'oblige de faire un pli pour se délimiter du rituel de la confession et d'ici, de refuser la mémoire, au risque d'une perte d'identité et d'un dessaisissement de soi qui va affecter le bien-fondé du nom propre. Or, à l'origine de ces bouleversements peu habituels à l'écriture autobiographique vouée traditionnellement à la consolidation de l'identité et de la vérité du sujet qui raconte sa vie, se trouve

---

passant pas mal de temps à élaborer une sorte de 'logiciel Derrida' avec mon ordinateur. Je voulais établir une véritable base de données, à partir de laquelle j'écrirais mon texte. [...] Je lui ai remis 'Derridabase' au début de l'année 1989. Après un temps qui m'a paru très long, il m'a téléphoné et m'en a dit grand bien. Mais il restait très mystérieux sur ce qu'il était en train d'écrire ». *Ibidem*, p. 494.

<sup>8</sup> L'inclusion des photos de famille dans *Circonfession* n'est pas sans rappeler *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, éditions du Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1975) où une cinquantaine d'images disposées chronologiquement, légendées par l'auteur, précèdent la lecture du texte.

l'événement traumatique de la circoncision, complètement oublié. Pour Catherine Malabou « [l]e 'cir-' de 'circonfession', [...] vient à la fois entourer et tenir à distance la confession ».<sup>9</sup> Il s'agit d'une particule qui nie ouvertement la confession, « une manière d'entourer qui dit adieu à la chose ainsi circonscrite »<sup>10</sup> ou, mieux, qui la tient à distance et la place sous le sceau de l'inavouable. Ces propos prennent toute leur ampleur lorsqu'on met en rapport la circoncision avec la définition même du trauma, telle qu'elle apparaît chez Freud dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* : « [n]ous appelons traumatismes les impressions éprouvées dans la petite enfance, puis oubliées, ces impressions auxquelles nous attribuons une grande importance dans l'étiologie des névroses »<sup>11</sup>, approche reprise également par Lacan qui n'hésite pas à identifier dans la circoncision une angoisse de la castration (liée, certes au complexe d'Œdipe et au rapport avec la mère) et une manière du sujet d'être rattaché, malgré lui, à une loi symbolique du Père.<sup>12</sup> Les cinquante-neuf fragments seront ainsi soumises conjointement à la loi du Père, imposée déjà par ce premier trauma qu'est la circoncision et qui doit être transgressé, et à l'événement inavouable, le trauma à venir, c'est-à-dire la mort de la mère qu'il faut contourner par un récit qui encercle comme un linceul la figure maternelle. Ce sont ces deux blessures qui se situent en amont et en aval de l'écriture et qui lui imposent deux contraintes dont nous nous proposons de suivre les effets.

### **La circoncision comme trauma originaire**

La première contrainte serait, paradoxalement, écrire contre soi-même, contre « le crime supposé » de la circoncision qui enlève toute identité au « je », comme une manière de se définir en négatif et de conjurer la mort avant qu'elle ne survienne :

---

<sup>9</sup> Catherine Malabou, « La forme d'un 'je' », dans Jacques Derrida, John D. Caputo, Michael J. Scanlon et alii (éds.), *Jacques Derrida, Saint Augustin : des confessions*, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007, p. 244.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, traduit de l'allemand (Autriche) par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1986, p. 112.

<sup>12</sup> Voir en ce sens Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre X, « L'Angoisse », Paris, Seuil, 2004.

[...] et vous me diriez pourquoi je m'intéresse à ce qui au fond, au fond de moi, décrit justement le « sans-intérêt », ce dont je ne suis, dont « je » n'est que le détournement, à savoir le crime supposé que j'appelle circoncision. [...] et je cherche à me désintéresser de moi pour me soustraire à la mort en faisant que peu à peu le « je » auquel une mort est censée arriver, soit parti, non, détruit avant qu'elle ne le rejoigne, afin qu'à la fin déjà il n'y ait plus personne pour avoir peur de perdre le monde en s'y perdant, et le dernier des Juifs que je suis encore ne fait rien d'autre ici que détruire le monde sous prétexte de faire la vérité [...].<sup>13</sup>

Effectivement, dans un premier temps, la circoncision semble vécue rétrospectivement lors de la découverte tardive de la portée symbolique du rituel. Les marques de cette blessure inscrites à jamais sur son corps se présentent à Derrida comme un élément qui fait obstacle à l'autobiographie – « prétexte de faire la vérité » – et d'ici à la possibilité de se constituer comme « je » authentique. Ceci est dû au fait que la marque de la religion juive inflige une dépossession de soi-même : le corps ne lui appartient plus, il est une page sur laquelle la divinité et la loi ont déjà posé leur signature. Qui aura maintenant, se demande Derrida, le droit de signature, si son corps n'est qu'une trace de l'écriture divine ? Comment produire en tant que philosophe un récit autobiographique sans identité ? Les questions qu'il se pose devant François Ewald lors d'un entretien réalisé après la parution de la *Circonfession* sont autant de manières d'approcher ce discours autoréférentiel qui vise, avant tout, d'invalider le pacte autobiographique en s'attaquant à son fondement même – la première personne – et au mécanisme de construction identitaire. Être soi-même c'est donc mettre son « moi » à distance : « [l']identification est une différence à soi, une différence (d')avec soi. Donc *avec, sans et sauf* soi-même ». <sup>14</sup>

### **(S') écrire sous la contrainte**

Dans un deuxième temps, devant l'impossibilité de vivre l'incision originaire, Derrida transforme la maladie en substitut traumatique censé mettre en cause l'identité. Attentif à tout ce que se passe dans

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Circonfession* [1991], Paris, éditions du Seuil, 2008, pp. 160-162.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, « Une 'folie' doit veiller sur la pensée », entretien avec François Ewald, dans *Le Magazine Littéraire*, n° 286, mars 1991, p. 18.

« l'invisible dedans », il décrit les signes d'un corps en souffrance. Ainsi, ce n'est pas un hasard si c'est le visage qui est affecté en premier. Une paralysie faciale passagère vécue en 1989 déclenche plusieurs récits. Dans *Circonfession* il observe son visage qui : « [...] depuis trois jours se paralyse en une hideuse grimace, la grimace de ma lucidité, l'œil gauche ouvert et fixe sous l'effet d'un virus dont je concluais il y a quelques mois, rappelant que le virus aura été le seul objet de mon travail, 'le virus n'a pas d'âge' [...] »,15 tandis que dans *Mémoires d'aveugle*, texte publié dans la même période, le thème revient de manière obsessionnelle :

C'est le 5 juillet. Depuis treize jours, je souffre d'une paralysie faciale d'origine virale, dite *a frigore* (défiguration, le nerf facial enflammé, le côté gauche du visage frappé de rigidité, l'œil gauche fixe et terrible à voir dans un miroir, la paupière ne se ferme plus normalement : privation du « clin d'œil », donc, de cet instant d'aveuglement qui assure à la vue sa respiration).16

La maladie, le virus, aboutissent donc à une défiguration, à l'impossibilité de se reconnaître soi-même, transformant le visage en masque immobile, presque funèbre, qui l'oblige à garder l'œil indéfiniment ouvert sur la « hideuse grimace ». Bien que la paralysie soit vécue comme un épisode traumatique, Derrida n'emploie ni le mot ni le vocabulaire du trauma pour l'appréhender. Par contre, dans *Parages*, livre datant de 1986, c'est à propos de *La folie du jour* de Maurice Blanchot, et surtout en rapport avec l'accident du narrateur qui faillit perdre la vue que Jacques Derrida parle à plusieurs reprises du trauma. Il analyse cet épisode du point de vue de l'impossibilité du récit blanchotien de se constituer en récit et d'adopter une loi du genre. C'est par l'entremise de Blanchot que l'auteur de la *Circonfession* réaffirme ce que la paralysie faciale venait de suggérer, le fait que « celui qui dit 'je' n'est pas forcément un narrateur et pas nécessairement le même toujours. »17

Mais c'est encore à un autre niveau, celui de la rédaction proprement dite du texte, qu'il est possible de retrouver la

---

15 Jacques Derrida, *Circonfession*, p. 84.

16 Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 29.

17 Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 269.

contrainte imposée pour dire le trauma de la circoncision. Si les cinquante-neuf périodes doivent seconder et contredire la « Derridabase » de Geoffrey Bennington et s'opposer à toute tentative de synthèse de sa pensée philosophique, elle doivent nonobstant respecter un nombre prédéterminé de signes, imposé par le logiciel de traitement de texte employé à l'époque par l'auteur. Une fois la limite atteinte, aucun mot, aucun signe ne pourra plus s'ajouter au texte. La matrice ainsi imposée décide de la longueur des paragraphes et du choix des mots, elle inflige sa propre loi au fragment d'aveu, à la confession. Cette contrainte supplémentaire semble aussi mettre en sursis le passé pour faire place à un présent de la confession et du deuil anthume de la mère. Devant un trauma dit au présent, la mémoire revêt l'allure d'une présence monolithique, d'un bloc inexpugnable, minéral, enfermant en lui même une vérité qui ne sera jamais exprimée :

Une circoncision est à ma taille, elle me prend le corps, elle tourne autour de moi pour m'envelopper de ses traits de lame, ils tirent vers le haut, une spirale m'élève et me durcit, je suis érigé dans ma circoncision pour des siècles comme la mémoire pétrifiée d'une ammonite, le monument minéral d'un cadavre aimant l'herbe et la mousse, la prolifération drue du végétal [...]<sup>18</sup>

Pourtant, par l'inclusion dans le volume d'une photo de l'écran de l'ordinateur sur lequel Derrida écrit son texte, le présent de l'écriture, migrant vers l'image, se transforme en mémoire de l'image photographique, clin d'œil à la capacité de la machine de conserver dans sa mémoire numérique cet aveu du présent. Toujours est-il que le noème de la photographie, le « ça a été »<sup>19</sup> de Barthes devient ainsi noème de la confession derridienne. La légende située sous l'illustration vient transformer ce référent visuel en thème scriptural. Les termes informatiques – « calculer », « machine », « commande » – se proposent dorénavant comme des amorces de la réflexion sur l'écriture autobiographique, imbriquée à son tour dans cette autre réflexion, infinie, entre le texte et les illustrations. Infligeant sa loi à l'écriture, l'ordinateur oblige l'auteur

---

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Circonfession*, p. 203.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.



à découper l'événement, à devenir lui-même celui qui doit circoncire le récit du moi : « *Entre l'aléatoire et le calculable [...] la chance et la nécessité: la loi provisoire de Circonfession, une machine – avec laquelle il faut calculer son souffle, ponctuer chaque période, arrêter le contour de la périphrase, circoncire en un mot pour que l'événement défie ou surprenne l'autre machination [...].* »<sup>20</sup>

### **Faire le deuil**

Somme toute, chez Derrida, c'est l'événement qui, en l'absence du souvenir, de la mémoire, surgit dans son présent en tant que présence, en tant que marque sur son propre corps : « le contournable ou non qui se rappelle à moi sans avoir eu lieu je l'appelle circoncision »<sup>21</sup>. L'absence de mémoire vient finalement court-circuiter le rapport entre le « moi » et l'événement et mène à un dédoublement du « je » que Derrida exprime lorsqu'il doit expliquer ce qu'il entend par « confession ». Présent à une conférence à Villanova, en 2011, le philosophe opère une distinction entre celui qui confesse et celui qui fait le geste à confesser, appréhendé sous la figure d'une autre intérieur: « [u]ne confession n'est jamais mienne. Si elle était mienne, ce ne serait pas une confession. C'est toujours l'autre en moi qui confesse. »<sup>22</sup> Or, c'est bien ce questionnement des limites de la première personne qui écarte d'emblée la possibilité même d'existence de l'écriture autobiographique par la mise à distance, sinon par le refus de toute mémoire. Le « je » qui fait l'aveu, qui mobilise la langue et l'écriture pour faire surgir ce qui doit être avoué, devient, ainsi, un simple porte-parole d'un « je » mémoriel, dépositaire de l'événement qui doit être avoué et qui, d'une manière ou d'une autre, n'a rien à faire avec la temporalité de son double. Ainsi s'explique en quelque sorte la possibilité de vivre et de dire la circoncision, ce trauma oublié dont les traces subsistent à même le corps.

Ainsi s'explique aussi le trauma encore plus en amont de l'écriture de la *Circonfession*, toujours à venir, celui de la mort de la mère, qu'il faut exorciser par les cinquante-neuf lambeaux de texte. Or, c'est par cette absence de mémoire que le fils peut se rapprocher

---

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *Circonfession*, p. 39. [En italiques en original.]

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, « En composant *Circonfession* », dans *Jacques Derrida, Saint Augustin : des confessions*, essais réunis par John D. Caputo et alii., Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2007, p. 57.

de la mère mourante atteinte d'une maladie qui efface tout souvenir, malgré le fait que, encore une fois, le « moi » est dépossédé de toute possibilité de revenir, d'adhérer à lui-même :

[...] ma mère encore vivante au moment où j'écris ceci, mais déjà incapable de mémoire, de la mémoire, de la mémoire en tout cas de mon nom, un nom devenu pour elle à tout le moins imprononçable, et j'écris ici au moment où ma mère ne me reconnaît plus et où, capable encore de parler et d'articuler, un peu, elle ne m'appelle plus et pour elle donc de son vivant je n'ai plus de nom, voilà ce qui arrive, et quand elle semble me répondre toutefois, elle répondrait plutôt à quelqu'un qui se trouve être moi sans qu'elle le sache [...].<sup>23</sup>

Une photo de la mère d'avant la naissance du narrateur – un moment de bonheur surpris par un photographe inconnu, rue de Saint-Augustin, à Alger – occupe, comme pour conjurer l'oubli, toute la page suivante, faisant face au texte. D'une page à l'autre, du scriptural vers le visuel, ce n'est pas seulement l'image de la mère qui migre. En creux du souvenir lumineux que la mémoire maternelle n'a su conserver et que la mémoire du fils n'a pu accueillir, c'est aussi la disparition même de Derrida, effet de la perte du nom, qui fraye son chemin du lisible vers le visible. Autrement dit, au cœur de l'image, tout comme à l'intérieur du texte, le moi se donne à voir en négatif, déjà absorbé par la figure maternelle et par son langage sans mémoire. Quand le fils lui demande si elle a mal, la mère répond par une brève phrase qui bouleverse les places entre « moi » et l'autre : « J'ai mal à ma mère »<sup>24</sup>.

Par un étrange effet de symétrie avec la contrainte imposée par le logiciel, la mort à venir de la mère conditionne l'écriture et lui impose la nécessité et l'urgence de tout dire, de faire le deuil, avant même la mort :

[...] la mort de ma mère, Sultana Esther Georgette Safar Derrida, viendrait sculpter l'écriture du dehors, lui donner sa forme et son rythme depuis une interruption incalculable, jamais aucun de mes textes n'aura dépendu en son dedans le plus essentiel d'un dehors aussi coupant, accidentel et

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *Circonfession*, p. 28.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

contingent, comme si chaque syllabe, et le milieu même de chaque périphrase se préparait à recevoir un coup de téléphone, la nouvelle de la mort d'une mourante [...].<sup>25</sup>

Cette écriture façonnée depuis le dehors portera en filigrane la signature de la mère aussi, puisque c'est bien elle l'objet de la confession – « je confesse ma mère [...] je la fais parler en moi, devant moi »<sup>26</sup> – tandis que l'identité du narrateur s'affaiblit sous le poids d'un aveu de l'autre, « un livre ouvert dans l'autre, une cicatrice au fond de l'autre »<sup>27</sup>.

### **Le nom secret : Élie**

Cette question du devenir-autre comme effet conjugué de la nécessité d'écrire le trauma de la circoncision et de conjurer la mort, rejoint, en définitive, le problème du changement et de la disparition du nom chez Derrida, auquel s'associe l'émergence d'une identité fantôme, sans mémoire, disséminée dans l'écriture. Si dans ses derniers textes et entretiens la spectralisation du sujet qui écrit s'insinue comme un thème omniprésent, effet d'une dépossession de la vie par l'écriture<sup>28</sup>, dans les premiers écrits, comme *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, par exemple (à l'origine une conférence prononcée à l'Université de Virginie en 1976), Derrida affirmait l'importance du trajet existentiel dont les lignes se prolongent à l'intérieur de la pensée philosophique. Pour lui, la *dynamis*, « bordure entre 'l'œuvre' et la 'vie', le système et le 'sujet' du système »<sup>29</sup>, qui « traverse les deux 'corps', le corpus et le corps [...] »<sup>30</sup> constituerait l'espace ambivalent d'émergence et, en même

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 174-175.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>28</sup> « Au moment où je laisse (publier) « mon » livre (personne ne m'y oblige), je deviens, apparaissant-disparaissant, comme ce spectre inéducable qui n'aura jamais appris à vivre. [...] Je laisse là un bout de papier, je pars, je meurs : impossible de sortir de cette structure, elle est la forme constante de ma vie. Chaque fois que je laisse partir quelque chose, [...] je vis ma mort dans l'écriture. » Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, entretien avec Jean Birnbaum, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, p. 33. Il s'agit du dernier entretien accordé par le philosophe, paru initialement dans *Le Monde*, le 19 août 2004, sous le titre « Je suis en guerre contre moi-même ».

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, [1984] Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 2005, p. 41.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

temps de disparition du nom propre. Ce n'est pas un hasard si la décision de Derrida de faire changer son nom de Jackie en Jacques, remonte à cette période de percée dans le monde philosophique, « [...] au moment d'entrer dans l'espace, en somme, de la légitimation littéraire ou philosophique ».31 L'acte n'est pas sans répercussions sur le rapport à sa famille, à sa religion et à son passé, qu'il préfère de passer sous silence : « En trouvant que Jackie n'était pas un prénom d'auteur possible, en choisissant en quelque sorte un demi-pseudonyme, proche du vrai prénom, certes, mais très français, chrétien, simple, j'ai du effacer plus de choses que je ne pourrais le dire en deux mots. »32 De ce point de vue, *Circonfession* se lit aussi comme une tentative de se disculper devant soi-même face à la « perte » du prénom, d'autant plus que par l'entremise de la confession Derrida revient à un autre nom propre, le nom secret, hébraïque, conservé dans la mémoire familiale, celui du prophète Élie. Équivalent de la circoncision, le nom rituel marque aussi le retour à ce « je » éclaté qui brouille l'écriture et la lecture :

[...] Élie, tout se dirait à la première personne, je, je, je et jamais ce ne serait d'une phrase à l'autre, ni dans la même phrase, le même je, d'où l'illisibilité, à moins d'un code, par exemple le temps du verbe, un autre trait, grammatical ou non, qui guiderait l'écriture et permettrait au lecteur attentif ou laborieux de reconstituer la scénographie des narrateurs, comme si on pouvait faire passer des traits de couleur différentes [...]. 33

Nom absent du registre civil mais attaché à jamais lui par la force de la tradition, « élie » le hante comme une présence fantomatique et le ramène toujours à ses origines algériennes : « *J'ai donc porté, sans le porter, sans qu'il soit jamais écrit [...]* le nom du prophète, Élie, Élijah en anglais, qui porte le nouveau-né sur ses genoux, avant le sacrifice encore innommable [...]. »34 Une illustration insérée au milieu du livre nous présente, tel que l'indique la légende « *La chaise d'Élie (Synagogue de Carpentras)* »35, une chaise vide,

---

31 Jacques Derrida, « Une 'folie' doit veiller sur la pensée », *op. cit.*, p. 20.

32 *Ibidem.*

33 Jacques Derrida, *Circonfession*, *op. cit.*, p. 241.

34 *Ibidem*, p. 88. [En italiques en original.]

35 *Ibidem*, p. 189.

placée dans une niche à l'intérieur d'une synagogue, comme dans un cadre.

## Conclusion

En fin de compte c'est vers cette place vide que s'avance l'écriture derridienne du trauma, comme une tentative de réconcilier l'éclatement du « je » provoqué par la circoncision d'une part et par la confession et l'expérience de la « marge intérieure » qui accompagne les derniers moments de vie de la mère, d'autre part. Le nom d'Élie, assumé tardivement, avec toute sa charge rituelle, s'érige aussi en trace de cette mémoire que le sujet autobiographique derridien renie en permanence pour lui substituer une écriture de la contrainte et un témoignage de la non-adhérence du soi à soi pour circonscrire indéfiniment non pas l'inavouable mais ce qui lui fait suite, l'errance et le devenir-spectre d'un sujet qui « jamais ne reviendr[a] au même ».36

## Bibliographie :

- ARTOUS-BOUVET, Guillaume, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », in *Littérature*, n° 2, 2011, pp. 100-114.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.
- CARRON, Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002.
- DERRIDA, Jacques, « En composant 'Circonfession' », in Jacques Derrida, John D. Caputo, Michael J. Scanlon et alii (éds.), *Jacques Derrida, Saint Augustin : des confessions*, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007, pp. 45-61.
- DERRIDA, Jacques, *Circonfession* [1991], Paris, éditions du Seuil, 2008.
- DERRIDA, Jacques, EWALD, François, « Une 'folie' doit veiller sur la pensée », in *Le Magazine Littéraire*, n° 286, mars 1991, pp. 18-30
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne* [1995], Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2008.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, [1984] Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

---

36 *Ibidem*, p. 260.

- FREUD, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, traduit de l'allemand (Autriche) par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1986.
- HIDDLESTON, Jance, « Derrida, Autobiography and Postcoloniality », *French Cultural Studies*, n° 10, 2005, pp. 291-304.
- IUSO, Anna (éd.), *La Face cachée de l'autobiographie*, Carcassonne, Garae Hésiode, 2012.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, livre X, « L'Angoisse », Paris, Seuil, 2004.
- MALABOU, Catherine, « La forme d'un 'je' », dans Jacques Derrida, John D. Caputo, Michael J. Scanlon et alii (éds.), *Jacques Derrida, Saint Augustin : des confessions*, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007, pp. 242-280.
- MALLET, Marie-Louise (éd.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999.
- PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010.
- PELGREFFI, Igor, « Autobiographie et Derrida : questions pour Jean-Luc Nancy », in *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, n° 11, 2013, pp. 27-39.
- ROBBINS, Jill, « Circumcising Confession : Derrida, Autobiography, Judaism », *Diacritics*, n° 25, 1995, pp. 20-38.
- SMITH, Robert, *Derrida and autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Le Point Philosophique », 1994.

---

## Les Maghrébins de Le Clézio à la recherche de la Terre Promise

Florica Mateoc<sup>1</sup>

---

**Résumé :** Dans son roman *Désert*, Le Clézio présente deux histoires parallèles qui se ressemblent par un thème commun, celui de la quête. D'un côté, c'est la quête d'une vie meilleure, de la Terre Promise, faite dans le récit historique, collectif des guerriers bleus, à l'époque de la colonisation française et de l'autre côté, celle dans le récit contemporain, la quête solitaire de l'héroïne Lalla en France. D'ailleurs, il faut mentionner que les deux récits ne sont pas distincts mais se complètent puisque la défaite des guerriers par les soldats chrétiens dans la première partie, entraîne la colonisation et la migration de Lalla, dépeinte dans la deuxième. Nous nous proposons d'analyser les raisons de cette quête, de présenter l'image de la Terre Promise, la magie de l'Occident et les épreuves dures des héros dans leur parcours qui s'avère être un échec.

**Mots-clés :** Terre Promise, Maghrébins, Occident, quête, marge, retour

### Introduction. Les ancêtres maghrébins

Pourquoi les Maghrébins de Le Clézio à la recherche de la Terre Promise? D'abord, parce que l'écrivain français a choisi des personnages originaires du Maghreb pour son roman *Désert*, faisant la preuve d'une extraordinaire connaissance de cet espace géographique et culturel. Les données géographiques et historiques établissent que le Maghreb est cette partie de l'Afrique située entre la Méditerranée et le Sahara, plus précisément au sud de l'Europe méditerranéenne, à l'ouest du monde musulman, au nord du désert, comprenant de nos jours plusieurs pays : Maroc, Algérie, Tunisie,

---

<sup>1</sup> Université d'Oradea

Lybie et Mauritanie. Le Maghreb est aussi une mosaïque de peuples vivant en Afrique du Nord depuis des centaines de milliers d'années : des Touaregs, des Toubous, des Maures, des Chleuhs avec leur origine berbère.

Ensuite, les personnages du roman veulent se sauver des contraintes de toute sorte, de leur terre natale pour se diriger vers la France à la recherche de cette terre lumineuse, libre et riche, la Terre Promise. Qui sont les Maghrébins ? Quelles sont les raisons de leur départ ? Quelle est l'image de la Terre Promise ? Peuvent-ils la gagner ? Quelles sont les épreuves de leur quête ? Voilà nombre de questions qui convergent vers la problématique complexe que nous tenterons de développer le long de ce travail.

Le roman de Le Clézio présente la double quête d'une vie meilleure par les Maghrébins du Maroc. D'un côté c'est le parcours des guerriers bleus, au début du XX-e siècle à travers le désert, vers le Nord et de l'autre, celui de l'héroïne Lalla, vers l'Occident. Elle est une jeune de dix-sept ans, un enfant du désert, descendante des grands guerriers bleus qui ont lutté vaillamment contre les colonisateurs dans les années 1909-1912, comme le montre avec précision les chiffres et les noms propres géographiques du roman : Saguiet el Hamra hiver, 1909-1910, Oued Tadla, 18 juin 1910-21 juin 1910, Tiznit, 23 octobre 1910 et Agadir, 30 mars 1912. Le Clézio insiste dans une grande partie de son récit sur la présentation des ancêtres de Lalla, de leur cheminement dans le désert et de leurs valeurs culturelles. Ils ont traversé le désert en caravane, se dirigeant vers le nord à la recherche de la Terre Promise. Les soldats chrétiens les forcent de quitter leurs endroits, ils menacent leurs oasis, leurs troupeaux et leur territoire. Leur voyage de l'autre côté du désert est en même temps une marche vers la Terre Promise et une guerre sainte. « Nous allons partir bientôt...Vers le nord, au-delà des montagnes du Draa...Là-bas il y a de l'eau et des terres pour nous tous qui nous attendent... »<sup>2</sup> Ils doivent affronter le vent du Nord ou les troupes du général Mangin devant la ville d'Agadir. Le peu de survivants doivent rentrer vaincus vers le Sud sans destination précise. Leur marche longue et pénible vers le grand Nord plein d'espairs finit tragiquement. Le Sud du désert où ils sont chassés est aussi envahi par les troupes françaises. « Peut-être que c'était seulement la faim, la fatigue, le désespoir qui les avaient conduits là, à l'embouchure du fleuve,

---

2 Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1980, p. 49.



devant la mer. Où pouvaient-ils aller ?...Beaucoup étaient morts, perdus sur les pistes qui ne vont nulle part...Ceux qui avaient pu s'enfuir étaient retournés vers le Sud mais les anciens puits étaient taris et les soldats étrangers partout. »<sup>3</sup> Les vainqueurs ont projeté leur plan d'occupation, ce qui a mené à une misère totale des peuples soumis.

En même temps, le roman suit de près toutes les épreuves de l'héroïne dans son trajet vers la France et dans l'espace d'exil à la recherche de la Terre promise. Il faudrait mettre en évidence en ce sens, comme appui technique de sa présentation, la structure du roman *Désert* et la mise en page des récits. Il y a deux ensembles dans le livre, le récit I qui se remarque par une marge bien grande et le récit II par une marge beaucoup plus réduite ; ils alternent dans l'écriture mais on remarque une certaine symétrie puisque le récit I destiné à l'histoire des nomades commence et termine le roman.

D'ailleurs, il faut mentionner que les deux récits ne sont pas distincts mais se complètent puisque la défaite des guerriers par les soldats chrétiens dans la première partie, entraîne la colonisation et l'exil de Lalla, dépeint dans la deuxième. Deux chapitres de cette partie portent d'ailleurs des titres suggestifs ; le premier s'appelle « Le bonheur » et présente Lalla au Maroc, heureuse, malgré sa pauvreté, et libre dans l'immensité du désert. Le deuxième s'intitule « La vie chez les esclaves » et présente la vie dure de l'héroïne dans le labyrinthe marseillais.

### **Pourquoi partir ?**

Après un grand nombre d'années, Lalla répète d'une certaine manière le parcours de ses ancêtres vers le Nord. Mais, pour elle, ce Nord correspond aux histoires de son ami, le vieux pêcheur Naman. Elle croit au mythe des « villes blanches », au-delà de la Méditerranée, qui l'attire d'une force magique. Lalla hérite de ses ancêtres l'esprit nomade dont elle fait la preuve non seulement dans son errance solitaire dans l'immensité du désert mais aussi dans son désir de s'échapper à la vie dure de la Cité où elle habite avec la famille de sa tante Aamma, après la mort de sa mère. « Ce qui est étrange, ici, dans la Cité, c'est que tout le monde est très pauvre, mais que personne ne se plaint jamais. La Cité, c'est surtout cet amoncellement de cabanes de planches de zinc, avec, en guise de toit ces grandes feuilles de papier goudronné maintenues par des

---

<sup>3</sup> Le Clézio, *Op. cit.*, p. 425.

cailloux. Quand le vent souffle très fort sur la vallée, on entend claquer toutes les planches et tintinnabuler les morceaux de zinc, et le crépitement des feuilles de papier goudronné qui se déchirent dans une rafale...Parfois, la tempête est très dure, elle balaie tout. Il faut reconstruire la ville le lendemain ».4

La pauvreté devient l'une des raisons de l'émigration de ces gens qui ne trouvent aucune autre solution pour s'y échapper. Tout comme autrefois leurs ancêtres, les Maghrébins de Le Clézio prennent la route vers la France à la recherche d'un monde meilleur. La tante Aamma, ses fils, le pêcheur Naman et son frère, voilà quelques-uns de ceux qui ont précédé Lalla dans leur choix de vivre là-bas.

Ce ne sont pas seulement les manques de toute sorte qui mènent la jeune fille à quitter sa terre natale mais aussi le travail dur chez la marchande de tapis et le traitement de sa patronne méchante. Elle exploite sans pitié les petites ouvrières qui ne sont, en fait, que des enfants. « Le jour suivant, pourtant, Lalla n'en peut plus. Comme la grosse femme pâle recommence à donner des coups de canne à Mina, une petite fille de dix ans à peine, toute maigre et chétive, parce qu'elle avait cassé la navette, Lalla se lève et dit froidement : « -Ne la battez plus ! Tout à coup, le visage de Zora se déforme, à cause de la colère. Elle donne un violent coup de canne à la figure de Lalla mais la baguette ne la touche qu'à l'épaule gauche, parce que Lalla a su esquiver le coup... Lalla court à travers la grande salle, elle bondit au-dehors, à la lumière du soleil...La liberté est belle...-Je n'irai plus travailler chez Zora, plus jamais. »5 L'atmosphère de prison dans laquelle vit et travaille l'héroïne devient insupportable.

Comme toutes les jeunes filles de son âge, elle doit subir d'autres contraintes pour s'échapper à la pauvreté, comme la tradition du mariage arrangé par la famille. L'homme riche qui débarque plein de cadeaux dans la maison de sa tante, pour lui demander la main, provoque la colère de Lalla et la pousse à prendre vite la décision de s'en aller. « Notre mer a décidé de te marier avec lui, parce qu'il est très riche. –Mais je ne veux pas me marier ! a crié Lalla. – Tu n'as rien à dire, tu dois obéir à ta tante. –Jamais !

---

4 *Ibidem*, p. 90.

5 Le Clézio, *Op. cit.*, p. 189

Jamais !...Tu ne peux pas m'obliger à épouser cet homme !...Il va falloir partir, dit Lalla à haute voix, pour elle-même ».6  
On pourrait ajouter que le désir de s'en aller peut être considéré aussi un vieil atavisme nomade qui déteste la perspective d'un avenir enraciné dans les lieux de naissance.

### **La Terre Promise**

Où se trouve la Terre Promise ? Dans son *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*7, Chantal Labré précise que ces endroits pourraient correspondre au pays de Canaan (en hébreu, « le pays de la pourpre », contenant les villes Tyr et Sidon). En vue d'établir une possible analogie entre l'histoire biblique et le cheminement de nos héros, un bref résumé de cet épisode pourrait servir à notre démarche. La Terre Promise est le pays « ruisselant de lait et de miel » comme le décrit Yahvé à Moïse, correspondant à l'ancienne Phénicie. Selon la Bible, c'est la Terre que Dieu a promise aux Israélites à l'époque de leur grand libérateur et législateur, Moïse. Les descendants d'Abraham travaillaient alors en Egypte comme esclaves. Il délivre son peuple de la servitude et le conduit à travers le désert vers la Terre promise que leur a donné Yahvé. Après des années très dures dans le désert où ils sont des fois aidés miraculeusement, ils arrivent jusqu'à l'entrée du pays de Canaan. Dans ce cheminement il y a tant de beaux épisodes parmi lesquels se remarquent celui de la manne qui tombe du ciel et celui de l'eau que Moïse fait jaillir du rocher. Il convient d'y rappeler le « passage » qu'il ouvre dans la Mer Rouge pour voir la Terre Promise mais il meurt avant d'y entrer.

Il est surprenant que la longue marche des guerriers bleus à travers le désert vers le Nord, se rapproche beaucoup du récit biblique de *L'Exode*. On pourrait dire que leur histoire est parallèle et semblable à celle des fils d'Israël. Le vieux cheikh Ma el Aïnine, leur guide, ressemble beaucoup à Moïse. Le fait que les guerriers bleus soient des musulmans ne serait cependant un sacrilège parce que, pour l'Islam, la Bible est un livre sacré, les Juifs et les chrétiens sont des « gens du Livre » et Moïse est, comme Abraham, un prophète. Nous avons remarqué quand même une transformation du récit biblique ; les miracles ont disparu, le Dieu qui tenait ses promesses n'est plus à l'écoute de leur désespoir et

---

6 *Ibidem*, p. 194.

7 Chantal Labré, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 228.

n'envoie plus son aide, le ciel reste vide et menaçant. Les ancêtres de Lalla ne semblent pas être conscients de l'époque où ils vivent, le début du XX-e siècle où la Terre Promise n'existe plus en réalité, il n'en est resté que le mythe. Nous croyons bien avec Mireille Borgomano que, « dans le monde déjà moderne, où les guerriers bleus vivent sans le savoir, il n'y a plus de Terre Promise et plus de terre donnée : tout désormais s'achète. L'histoire biblique est devenue mythe, ou même légende : les derniers hommes libres en font l'amère expérience. »<sup>8</sup>

Mais la Terre Promise, « symbole de la richesse et de la beauté peut être aussi envisagée comme un reflet du Paradis sur la terre et comme but d'une recherche d'ordre spirituel. »<sup>9</sup>

Quelles que soient les raisons d'abandonner leur terre natale, ces héros se sentent attirés par le mirage de l'Occident. D'où vient cette attraction ? Quelle en est la représentation dans le roman ? C'est un truisme le fait que l'Occident soit indissociable d'une culture du pouvoir, de la richesse et de la suprématie, ce qui a créé le mythe de l'Ouest comme Eldorado, comme la Terre Promise. Pourquoi cette association avec l'image biblique ?

### **Le mirage de l'Occident**

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'Occident ?*, Philippe Nemo en fait une vaste description que nous nous contentons de résumer pour comprendre en quoi consiste le mirage de ce monde convoité depuis toujours. Il se définit génériquement par l'Etat de droit, la démocratie, la liberté intellectuelle, la rationalité critique et par une économie de liberté fondée sur la propriété privée. Son contenu trouve les racines dans cinq événements essentiels : le miracle grec, l'apport romain, l'éthique et l'eschatologie bibliques, la révolution papale entre XI-e et XIII-e siècles et l'avènement des démocraties libérales. Le miracle grec voit émerger l'espace public, l'homme abstrait égal à tous les autres devant la loi du gouvernement par la loi de la liberté individuelle et de la science. L'apport romain fait référence au droit privé qui rend possible la coopération pacifique et féconde entre les hommes en démêlant le tien du mien et qui invente la personne humaine individuelle, tout en parlant

---

<sup>8</sup> Mireille Borgomano, *Désert. J.M.G. Le Clézio*, Paris, Ed. Bertrand Lacoste, Collection "Parcours de lecture", 1992, p. 96.

<sup>9</sup> Jacques Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, Ed. revue et augmentée, 1982, p. 584.

d'humanisme. L'éthique et l'eschatologie bibliques, ou autrement appelée la morale judéo-chrétienne, apporte l'esprit de révolte contre l'idée de la normalité du mal, mettant en mouvement le progrès historique. Pendant la période mentionnée du Haut Moyen Age, les représentants du parti papal croyaient qu'il fallait christianiser le monde pour que l'humanité puisse atteindre à ses fins éthiques et eschatologiques. Selon la théologie post-augustinienne, l'humanité est sauvée une fois que le péché originel a été racheté. Le cinquième événement évoqué par l'auteur, l'avènement des démocraties libérales, semble contenir les valeurs occidentales les plus évidentes et les plus appréciées. On doit y comprendre la démocratie représentative, la séparation des pouvoirs, les mécanismes de protection des droits de l'homme, la liberté de la recherche scientifique, la liberté de la presse, d'entreprendre, du travail, la protection de la propriété privée. L'image de l'Occident représenté par ces éléments, par des valeurs morales et spirituelles légitime son autorité dans le monde.

Dans le cas des héros maghrébins, on a affaire avec une attitude contradictoire à l'égard de l'Occident. Il est nécessaire de rappeler d'abord la conception générale selon laquelle tous les Arabes manifestent une attitude anti-occidentale. Bien que ce ne soit qu'un stéréotype et par la suite « une simplification et une déformation abusive du réel »,<sup>10</sup> elle reste partiellement valable et remonte loin dans le passé comme nous avons pu l'identifier dans le roman *Désert* où les ancêtres de Lalla sont vaincus par les soldats occidentaux : « Que voulaient-ils ces étrangers ? Ils voulaient la terre toute entière...Les Européens - les Chrétiens comme les appellent les gens du désert – mais leur vraie religion n'est-elle pas celle de l'argent ? Les Espagnols de Tanger, d'Ifni, les Anglais de Tanger, de Rabat, les Allemands, les Hollandais, les Belges et tous les banquiers, tous les hommes d'affaires qui guettent la chute de l'empire arabe, qui font déjà leur plan d'occupation, qui se partagent les labours, les forêts de chêne-liège, les mines, les palmeraies. »<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Dans son article "Pour un abord méthodologique de l'Autre" publié dans la revue *Etudes orientales*, n° 2/ 1998, Daniel-Henri Pageaux explique que le stéréotype est l'énoncé d'une connaissance collective qui se veut valable à tout moment historique. Il n'est pas seulement l'indice d'une culture bloquée "mais il met en évidence une culture tautologique d'où toute analyse est dorénavant exclue au profit de quelques définitions essentielles."(p. 22)

<sup>11</sup> Le Clézio, *Op. cit.*, p. 377.

La rapacité des soldats éveille chez les Arabes une certaine répulsion doublée d'une attraction plus forte pour l'Occident qui a imposé sa domination non seulement en exportant sa technologie mais aussi, d'une manière insidieuse, ses produits culturels : les langues, les goûts, les visions du monde. De cette manière, « chaque Arabe porte en lui un brin de l'Occident »<sup>12</sup>.

Dans la conception ordinaire des héros, l'attraction de l'Occident est basée sur ce que les anthropologues appellent « manières » ou « usages », ce qui fonde le vécu, les modes de vie : l'habitat, le travail, les loisirs, les rites, les valeurs existentielles. C'est ce que cherchent aussi tous les Maghrébins du roman qui, bien avant de quitter le pays, s'étaient fait une représentation édénique de ce monde.

Naman le vieux pêcheur, ancien immigrant à Marseille raconte à Lalla ses souvenirs. L'image lumineuse et grandiose de l'Ouest éveille l'imagination de la jeune fille et le désir d'aller là-bas : « ...il parle des grandes villes blanches au bord de la mer, avec toutes ces allées de palmiers, ces jardins qui vont jusqu'en haut des collines, pleins de fleurs, d'orangers, de grenadiers, et ces tours aussi hautes que des montagnes, ces avenues si longues qu'on n'en aperçoit pas la fin. Elle aime aussi quand il parle des autos noires...et les lumières de toutes les couleurs à la devanture des magasins...Ou encore de grands bateaux blancs qui arrivent à Algésiras, le soir, qui glissent lentement le long des quais mouillés... Ou bien le chemin de fer qui va vers le nord de la ville, jusqu'à la grande ville de Paris... »<sup>13</sup>

L'histoire des « villes blanches » n'est pas vraiment un récit puisqu'il ne contient pas d'aventures, d'événements. Ce sont des descriptions fascinantes d'un monde opposé à son environnement. Là-bas tout se trouve sous le signe de la douceur, de la lumière et de la civilisation. Les « grandes villes blanches » deviennent pour Lalla un mythe, le mythe de l'Occident comme Eldorado, marqué par l'éclat et par les éléments de la civilisation moderne. Il fonctionne comme un autre mirage sur la jeune fille qui désire ardemment y aller, sans éprouver toutefois une certaine inquiétude : « Lalla écoute tout cela et elle frissonne d'inquiétude, et en même temps, elle pense qu'elle aimerait bien être dans ce chemin de fer, de ville en ville, vers les lieux inconnus, vers ces pays

---

12 Bichara Khader, "Stereotipuri occidentale cu privire la Orient", in *Secolul XX*, n° 1-3/1996, pp. 57-62.

13 Le Clézio, *Op. cit.*, p. 103.

où l'on ne sait plus rien de la poussière et des chiens affamés, ni des cabanes de planches où entre le vent du désert. - Emmène-moi là-bas quand tu partiras, dit Lalla. »<sup>14</sup>

Mais Naman prédit le sens du déplacement de l'héroïne ; ses paroles constituent une « mise en abîme » de l'histoire de Lalla : « Toi tu iras. Tu verras toutes ces villes et puis tu reviendras comme moi. »<sup>15</sup>

### **La ville prison**

Dès l'arrivée en France, les immigrants maghrébins plongent dans l'espace hostile et gris de la ville qui s'oppose à la lumière éclatante du désert. A Marseille, ils sont entassés dans le quartier « Le Panier », vivant à quatre ou à cinq dans des meublés ou des appartements de la vieille ville situés dans des maisons qui s'écroulent. Les chambres sont sombres et froides, pareilles à des tombeaux. L'uniformité efface toute trace d'individualité. L'hôtel où travaille Lalla s'appelle Sainte-Blanche, dénomination ironique pour un endroit sale, froid et malodorant où tout est repoussant : « le lit de sangles...la chaise disloquée, le linoleum taché, les murs graisseux et l'ampoule électrique nue au bout de son fil, avec des chiures de mouches. »<sup>16</sup> Les hommes qui habitent ici sont déchirés par le mal de leur famille et de leur pays. Dans cet espace dépersonnalisé, les quelques photos de leurs enfants et de leurs femmes les aident à apaiser la douleur de la perte du pays. Si, au début, ils nourrissent l'espoir de revoir un jour leurs familles, plus tard cela s'avère être une illusion, parce qu'ils deviennent peu à peu prisonniers de ces endroits sans en être conscients.

La misère et la laideur sont intensifiées par l'existence d'un magasin de pompes funèbres au rez-de-chaussée de l'hôtel ; c'est l'image de la mort qui guette partout, métamorphosée pendant la nuit en toute sorte d'insectes et d'animaux repoussants. « La nuit, elle quitte le magasin de pompes funèbres sous forme de cafards, de rats, de punaises et elle se répand dans toutes les chambres humides, sur toutes les paillasses, elle rampe et grouille sur les planches, dans les fissures, elle remplit tout comme une ombre empoisonnée. »<sup>17</sup>

On est tellement loin de « la ville blanche » que Lalla s'était imaginée en écoutant les histoires de Naman. L'espace de la

---

<sup>14</sup> Le Clézio, *Op. cit.* p. 103.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 327.

ville s'avère être l'univers hostile des marginaux, l'univers des « esclaves » comme les appelle Le Clézio, un vrai Babel où l'on rencontre des misérables venant de partout : du Maghreb, de l'Afrique Noire, de l'Europe et de L'Asie. Ils sont tous arrivés à Marseille, cette « porte du soleil », comme l'appellent beaucoup de Français, à la recherche d'une vie lumineuse. Mais dès l'arrivée, ils sont frappés par le gris qui domine : les mouettes « gris sale », le bureau d'immigration, « la grande baraque grise », « la grande salle grise ».

La lumière de Marseille éclate cependant mais sous une forme artificielle, celle des commerces, des réclames, spectacle multicolore que Lalla se plaît à admirer la nuit, lors de son errance solitaire le long des rues. « Il y a beaucoup de lumières !...Les lumières bleues, rouges, orangées, violettes, les lumières fixes, celles qui avancent, celles qui dansent sur place comme des flammes d'allumettes. »<sup>18</sup> Mais le plus souvent, elle peut être un mauvais signe, se faisant complice du mal quand elle marque des bordels ; alors elle devient lumière « dure ou bien une drôle de leur faiblarde, couleur de sang. »<sup>19</sup>

Dans cette atmosphère terrible et ténébreuse, la ville devient une véritable prison ; les immigrés de Marseille sont « prisonniers » du quartier le Panier. Ils sont transformés en esclaves dans « ...ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. »<sup>20</sup> On est si loin de l'immensité et de la lumière du désert, cet espace euphorique dans lequel Lalla revient souvent par ses souvenirs et son imagination, pour ne pas être complètement engloutie par le monstre de la ville.

Quoiqu'elle soit loin des siens, Lalla reste attachée mentalement aux gens du désert. Leur force et leur charisme l'aident à s'échapper aux dangers qui la guettent à chaque pas. L'Homme Bleu, le grand Al Azraq appelé aussi Es Ser, lui envoie sa lumière brillante dans les ténèbres de la ville. Son ami Hartani, détenteur lui aussi du pouvoir magique de la lumière, la défend du désir malsain des flâneurs dans les rues de Marseille parce que c'est de lui qu'elle avait appris comment disparaître très vite en cas de danger. Elle ne doit que penser à eux et leur apparition se fait vite :

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>19</sup> Le Clézio, *Op. cit.*, p. 293.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, p. 356.



« Mais il n’y a que cette avenue, et encore cette avenue, et ces carrefours pleins de visages, d’yeux, de bouches...Comment pourraient-ils venir jusqu’ici, le Hartani, et lui, le guerrier bleu du désert, Es Ser, le Secret ? ...Ils ne pourraient pas la voir à travers cette taie blanche qui sépare cette ville du ciel. Ils ne pourraient pas la reconnaître, au milieu de tant de visages, de tant de corps. »<sup>21</sup>

### **Les Maghrébins et les Français**

Par le départ du pays natal pour s’installer ailleurs, toute personne se sépare d’abord de son lieu de naissance et de sa famille. Comme la patrie et le familial soutiennent les identifications du migrant, il est naturel que leur perte le confronte à des ruptures. A l’inconfortable question «qui suis-je»? la réponse est presque toujours la même : « personne ». Il doit toujours se présenter, raconter et répéter son histoire devant les natifs. Si l’on continuait à lui demander ce qu’il possède dans la terre d’accueil, il pourrait répondre toujours négativement : « rien ». En effet, dans les yeux des natifs l’immigrant est inexistant, il n’a pas de famille, pas de maison, pas d’amis, pas de profession, pas de langue, pas de reconnaissance. Les différences de culture, de langue, de mentalité les fait entrer dans une réalité labyrinthique où ils deviennent victimes du rejet, de l’humiliation, de la discrimination, des attitudes ethnocentristes, xénophobes et racistes.

Dans le roman *Désert*, on trouve nombre de situations où les Maghrébins se confrontent à l’attitude ethnocentriste et raciste des Français. Leur supériorité et leur mépris à l’égard de ces immigrants se manifestent surtout dans le domaine du travail. Chez Le Clézio, ils sont exploités, discriminés, haïs, frappés. La majorité d’entre eux travaillent sur les chantiers ou dans les ateliers étouffants. Lalla travaille au début comme femme de ménage à l’hôtel Sainte Blanche, un hôtel minable, plein d’immigrants. Il n’y habite que des hommes, des ouvriers qui partent le matin très tôt et rentrent la nuit dans leurs chambres glacées par la solitude et par le vide. Malgré cette réalité dure, les immigrants acceptent n’importe quoi comme travail parce qu’ils croient encore que le travail est une valeur, « le degré zéro de leur dignité »<sup>22</sup> comme le qualifie Julia Kristeva.

Mais la figure du Maghrébin devient intéressante pour les natifs par sa différence, surtout par son exotisme. Si l’exotisme

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 292-293

<sup>22</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 24.

correspond à la tendance d'idéaliser l'Autre, grâce à son aspect extérieur différent et à ses mentalités, on devrait croire à la thèse de Tzvetan Todorov qui tire un signal d'alarme dans ce cas. Son étude sur l'altérité, *Nous et les Autres*,<sup>23</sup> démontre que l'exotisme n'est pas compatible avec la connaissance approfondie de l'Autre, s'agissant plutôt d'un éloge fait sous le signe de la méconnaissance. On pourrait alors se demander s'il constitue une véritable acceptation de l'Autre ou purement et simplement une louange de ce qui est différent de nous, sans mettre en question les paradigmes dominants. Cette deuxième variante semble être l'approche préférée des Occidentaux, comme le montre Edward Said dans son ouvrage *L'Orientalisme* <sup>24</sup>. Il avertit aussi que l'intérêt pour l'exotique risque de se dégrader en méfiance ou même en mépris de l'Autre.

Dans le cas de l'héroïne Lalla Hawa qui devient une « cover-girl » célèbre, les Français s'intéressent plutôt à l'aspect commercial de son image exotique sans rien savoir de sa vie, de son passé. « Ses cheveux longs, noirs et bouclés étaient tout pleins d'étincelles de soleil. Alors les gens la regardaient avec étonnement comme si elle venait d'une autre planète... » <sup>25</sup> Même si l'artiste photographe partage avec elle, pour peu de temps, un appartement à Paris, Lalla reste pour lui une inconnue voilée de mystères. « Elle lui donne sa forme, son image, rien d'autre. » <sup>26</sup> C'est pourquoi il se pose toujours des questions sur l'identité de la jeune fille mais, paraît-il, ce n'est que par curiosité. Aucun lien ne se crée ; aussi Lalla se méfie-t-elle de son attitude de même que des louanges de ses admirateurs qui la comparent à Nefertiti ou à une princesse inca. C'est pourquoi, elle s'exclame pleine d'indignation : « Quels menteurs ! » <sup>27</sup> Le photographe cherche les aspects singuliers de son corps et de ses gestes pour qu'il puisse en réaliser une image unique. Il regarde « les gestes de Lalla Hawa, sa façon de s'asseoir, de bouger les mains...il regarde la ligne de la nuque, le dos souple, les mains et les pieds larges, les épaules et la lourde chevelure noire

---

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>24</sup> Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.

<sup>25</sup> Le Clézio, *Op. cit.*, p. 268.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 347.

aux reflets cendrés.»<sup>28</sup> Vêtue de toutes les couleurs, placée dans les décors les plus divers, elle apparaît dans tous les journaux de mode et dans les magazines. Son image est exploitée dans la société de consommation avide de nouveau et de profit. Mais elle n'est pas présente dans ce monde, elle vit dans le rêve comme le faisaient aussi ses ancêtres : « C'est un rêve peut-être que vit Lalla Hawa, un rêve où il n'y a plus vraiment de jour ni de nuit...»<sup>29</sup> Les contrats, les défilés de mode, la gloire, tout court, ne la transforment pas, elle ne fait pas le moindre effort pour adhérer aux mentalités occidentales. Pour elle, le succès, l'argent, la beauté ne sont pas de valeurs, elle en a d'autres, les valeurs austères et spirituelles du désert. Elle s'éloigne du monde moderne et préfère vivre en marge.

### **En marge. La solitude**

Les immigrants se rendent compte qu'ils n'ont auprès des natifs qu'une existence d'objet. Même les valeurs existentielles sont renversées puisque la liberté recherchée n'est que solitude. Il semble que la solitude de l'héroïne devienne tragique en France, dans sa vie « chez les esclaves ». C'est Nicolas Berdiaeff qui affirme que « le moi veut surmonter ce tragique mais en même temps il ne cesse d'en éprouver l'impossibilité. »<sup>30</sup> A Marseille, elle mène une vie en marge à côté d'autres immigrants venus de tous les coins du monde. Elle ne trouve presque personne à qui parler, à qui offrir son affection ; ce n'est que très rarement qu'elle s'arrête pour parler aux mendiants ou pour aider les plus pauvres. Dans l'hôtel Sainte Blanche où elle travaille, Lalla ne parle à personne, le patron de même que les clients lui semblent suspects. Les gens dans les rues passent indifférents au malheur des autres comme ils le font même au moment où elle éprouve un malaise. Son expérience à Marseille ressemble à une descente à l'enfer ; le jour et des fois la nuit, elle erre toute seule à travers la ville « comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond, sans s'arrêter. »<sup>31</sup>

Il faut souligner que l'héroïne se sent toujours seule même si elle devient célèbre grâce à l'artiste photographe ; les photos, les

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 348.

<sup>30</sup> Nicolas Berdiaeff, *Cinq méditations sur l'existence*, Paris, Ed. Montaigne, 1936, p. 101.

<sup>31</sup> Le Clézio, *Op. cit.*, p. 314.

lettres d'admiration, les interviews, l'argent ne peuvent pas la rendre sociable. Les clubs parisiens où l'emmène l'artiste ne sont pour la belle fille que des signes du vide car elle est pénétrée par l'esprit et la solitude du désert. Il convient d'évoquer la scène de la danse où Lalla, toute seule, entre dans une sorte de transe ; dans son imagination, le décor du club s'écroule pour faire apparaître petit à petit le monde du désert : « Elle est absolument seule dans la grande salle, seule comme au milieu d'une esplanade, seule comme au milieu d'un plateau de pierres...Peut-être qu'ils ont tous disparu, enfin, ceux qui étaient là autour d'elle, hommes, femmes, reflets passagers des miroirs éblouis, dévorés ? Elle ne les voit plus à présent, elle ne les entend plus. Même le photographe a disparu, assis sur sa marche. Ils sont devenus pareils à des rochers, pareils à des blocs de calcaire...Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable...Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel et les vagues des dunes.»<sup>32</sup>

Dans ce décor, l'Homme bleu du désert, Es Ser, son protecteur, fait son apparition et sa force insoutenable l'attire dans le monde de ses ancêtres. Lalla ne trouve rien comme contrepartie à sa solitude ; ni l'argent, ni le succès ne peuvent la retenir dans le monde occidental qui devient pour elle une illusion. La lumière et la liberté du désert l'emportent sur tout élément de civilisation, ainsi quitte-t-elle le photographe sans lui laisser d'autre message qu'un petit signe magique, marque identitaire de sa tribu. Il est important de remarquer que la jeune fille survit peut-être dans le monde moderne grâce à l'enfant qu'elle porte dans son ventre. C'est ce qui la fait retourner au désert pour le mettre au jour et pour échapper à l'anéantissement.

### **Le retour aux origines**

Lalla fait la rencontre de la culture occidentale dominée par l'image, sans rien comprendre à cette fausse réalité qui la laisse impassible. Elle ne veut pas changer et ne veut rien acquérir de la culture française, demeurant fidèle à ses valeurs ancestrales : « Maintenant, Lalla regarde ses photos sur les feuilles des magazines, sur les couvertures des journaux. Elle regarde les liasses

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 355-356.

de photos, les planches de contact, les maquettes en couleur où son visage apparaît, presque grandeur nature...Elle rit de tout cela, de ces photos, de ces journaux, comme si c'était une plaisanterie, comme si ce n'était pas elle qu'on voyait sur ces feuilles de papier. D'abord, ce n'est pas elle. C'est Hawa, c'est le nom qu'elle s'est donné... »<sup>33</sup>

Quelle est la signification de son nom ? Il a d'abord une forte valeur sentimentale, c'est le nom de sa mère mais c'est aussi la tradition maghrébine à fond berbère selon laquelle c'est la filiation par la mère qui compte. Sa mère s'appelait : « Hawa ben Hawa » qui constitue aussi l'appartenance identitaire de la jeune fille. Mais « Hawa » signifie aussi « Eve », prénom biblique et musulman à la fois, ce qui fait d'elle « la femme » au sens générique du terme. Grâce à son nom, Lalla peut se dissocier de son image qui est maléfique pour les gens du désert.

L'héroïne de *Le Clézio* est loin de vivre la moindre expérience d'acculturation dans le pays d'accueil. Malgré la reconnaissance dont elle se réjouit en France, elle ne veut rien apprendre de la nouvelle culture, elle ne se charge de rien, elle ne veut pas laisser de côté son héritage culturel pour s'enrichir du nouveau code, bref, elle refuse tout changement. Comme elle ne veut rien partager avec les gens de la société adoptive, comme elle ne croit à rien, Lalla reste en marge du monde moderne. Elle rejette avec mépris ces fausses valeurs pour retourner à celles qui valent, la lumière, la liberté et les traditions du désert. Dans l'interview accordée à une journaliste parisienne, l'héroïne fait encore une fois la preuve de sa simplicité et de son attachement au lieu natal : « - De quel pays êtes-vous venue ? - Le pays d'où je viens n'a pas de nom, comme moi. - Où est-ce ? C'est là où il n'y a plus rien, plus personne. - Pourquoi êtes-vous ici ? - J'aime voyager. - Qu'est-ce que vous aimez dans la vie ? - La vie. - Manger ? - Les fruits. - Votre couleur préférée ? - Le bleu. - Votre pierre préférée ? Les cailloux du chemin. - La musique ? - Les berceuses. - On dit que vous écrivez des poèmes ? - Je ne sais pas écrire. - Et le cinéma ? Avez-vous des projets ? - Non. »<sup>34</sup>

Il semble que l'écrivain nourrisse beaucoup de sympathie pour Lalla et son monde puisque, dans son roman, il n'accorde pas beaucoup d'attention et de place aux valeurs de la société occidentale. Il est possible que Lalla soit devenue fascinante aux

---

<sup>33</sup> *Le Clézio, Op. cit.*, p. 345.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 353.

yeux de tous parce qu'elle est le symbole du désert. Elle ne s'en est jamais séparée, le désert vit en elle : « C'est le regard de Lalla qui porte la force brûlante du désert...la lumière qui jaillit de ses yeux, de sa peau, de ses cheveux, la lumière presque surnaturelle.»<sup>35</sup>

Refusant toute valeur occidentale et toute réussite individuelle, Lalla quitte la France et rentre au désert. Par son retour, les paroles prophétiques du vieux pêcheur deviennent réalité. Son chemin refait d'une certaine manière celui de ses ancêtres ; si celui-là a fini par la mort et par le désastre, celui de Lalla contient un brin d'espoir. Elle retourne pour donner une chance de vie par la naissance de sa petite qui va continuer sa lignée. Et dans le grand respect de la tradition, elle va accoucher près de la mer, au pied du vieux figuier, l'arbre de sa propre naissance.

### **Conclusion**

L'analyse détaillée de la quête des Maghrébins est, en fait, l'histoire de la rencontre de deux grandes cultures, celle occidentale et celle orientale. Les Maghrébins n'arrivent pas à surmonter les failles provoquées par le détachement de leur monde d'origine. Il est important à souligner qu'avant l'arrivée en France, leur regard sur la société occidentale est idéalisé, c'est la Terre Promise. Il est vrai qu'ils n'ont qu'une connaissance partielle de l'Ouest, transmise par les histoires et par les paroles de ceux qui sont allés là-bas. Quoique stéréotypée, cette vision n'est idéalisée qu'au début pour changer vers la fin dans une terre hostile diabolisée.

La recherche de la Terre promise est un long chemin plein d'épreuves dures qui mènent à l'échec. L'héroïne a adopté comme première stratégie d'adaptation l'assimilation à la culture étrangère mais ce modèle s'est avéré non-conforme à ses attentes. Aussi se retrouve-t-elle sans repères fiables. Le contraste entre sa culture traditionnelle et celle de l'Ouest lui semble insurmontable de sorte qu'elle se retire dans un premier temps en marge de la société adoptive. Elle réussit à survivre demeurant toujours ancrée, mentalement, dans le monde du désert. Pour elle, de même que pour les siens la Terre Promise n'est qu'un mythe. Même si dans la deuxième étape de son parcours Lalla devient célèbre grâce à son image, elle n'acquiert aucune valeur occidentale, par contre, elle reste une inadaptée et rentre au désert, répétant l'histoire de ses ancêtres.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 332-333.

**Bibliographie :**

- BERDIAEFF, Nicolas, *Cinq méditations sur l'existence*, Paris, Ed. Montaigne, 1936.
- BORGOMANO, Mireille, *Désert. J.M.G. Le Clézio*, Paris, Ed. Bertrand Lacoste, Collection "Parcours de lecture", 1992.
- CHEVALIER, Jacques et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, Ed. revue et augmentée, 1982.
- KHADER, Bichara, "Stereotipuri occidentale cu privire la Orient", in *Secolul XX*, n° 1-3/1996.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991.
- Labré, Chantal, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.
- LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1980.
- NEMO, Philippe, *Qu'est-ce que l'Occident ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

---

## Frida Kahlo: The Ennobling Virtues of Suffering

Sonia Vass<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *The following paper discusses the life and painting of the Mexican artist Frida Kahlo, the “broken Cleopatra” who relentlessly fought to counteract the disabling effects of the physical and psychological trauma in her existence. Through her unique language of pain, her works became impregnated with an ailing corporeality, expressing various stages of suffering. As opposed to the medical means of exploring and understanding pain, Kahlo’s works offer a different perspective by accessing, transgressing and sublimating pain into art.*

**Key-words:** *Kahlo, pain, art, Surrealism, Rivera*

**Pains of the soul: “I paint my own reality. The only thing I know is that I paint because I need to, and I paint whatever passes through my head without any other consideration”**

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon, the eccentric and spirited Mexican painter, was born on the 6-th of July, 1907, in Cocoyoacan. Kahlo had American Indian and European parentage, as her mother (Matilde Calderon) was a conservative catholic *mestiza* and her father (Guillermo Kahlo), a photography artist of German descent. (Souter 11)

As a schoolgirl, she was encouraged by her father, whom she considered her mentor, to attend the Preparatory School in Mexico City. At this impressionable age, Kahlo encountered the imposing figure of the man who would become her husband and the core of her distinctive artistic flourish: the celebrated painter Diego Rivera. The artist, who had been working for over a decade in Europe, was commissioned by the minister of education to paint a large religious mural entitled “Creation” in the school’s courtyard. Years later, after a brief courtship, the two of them married, but the complexity and the

---

1 “Petru Maior” Univesity of Târgu-Mureş



difficulty of their relationship would dominate and affect her entire adulthood.

They made quite an odd couple: twenty years older than Frida, Diego was a man of Pantagruelic proportions, as described by Hayden Herrera in her biography on Kahlo, “huge and straight out of Rabelais” with bulging eyes and an intimidating though caricatural appearance<sup>2</sup>, in opposition to “Kahlo, small and fierce, someone out of a Gabriel *García Márquez* novel”. (Herrera, XI)

In no time, her beloved *Panzon* [fat belly] (Herrera 32) became the object of a desperate love, explosively and juvenily expressed in Kahlo’s diary:

You too know that all my eyes see, all I touch with myself, from any distance, is Diego. The caress of fabrics, the color of colors, the wires, the nerves, the pencils, the leaves, the dust, the cells, the war and the sun, everything experienced in the minutes of the non-clocks and the non-calendars and the empty non-glances, is him. (Kahlo)

To Kahlo, Rivera represented a vessel for discovering her artistic voice and, ultimately, engaging in a journey towards herself. Her love for him ripened and grew to mythical proportions, as shown in the cosmogonical painting entitled *The Love Embrace of the Universe, the Earth Mexico, Myself, Diego and Senor Xolotl*: a childish and naked Diego, bearing the sign of the mystical third eye on his forehead lies in the arms of a protective and maternal Frida. The embrace of the fertile and lactating primordial goddess of the Earth reigns over them, sprouting vegetation and sheltering Mr. Xolotl, Kahlo’s hairless *Itzcuintly* dog. The painting is framed by the majestic dichotomous Universe, divided into darkness and light and pinned by the eternal sun and the moon in opposite corners.

Frida acknowledges herself as a part of Diego’s intricate infinitesimal structure leading to his genesis [“I am the embryo, the germ, the first cell which = potentially = engendered him- I am him from the most primitive ... and the most ancient cells, that with time became him”] (Kahlo 76), and her devouring love celebrates their union as a whole. *Diego and Frida*, the painting that marked fifteen years of marriage to Rivera, encompasses the quintessence of all her declarations: two opposite halves of the spouses’ faces are conjoined, aggregating their images into one eternal identity that transcends the censorship of gender and time. Their cosmic union is facilitated by the symbols of the conch-shell and the scallop and witnessed by the

---

<sup>2</sup> One of Rivera’s letters to Kahlo was signed *tu principal sapo-rana*, i.e., “your number one toad-frog” (Wolfe 360)

protecting glow of the celestial bodies, the sun and the moon.

As an artist, Diego Rivera was the leader of the muralist movement following the Mexican Revolution and a follower of the populist philosophy, nurturing utopian visions of the future under socialism. His paintings represented allegorical depictions of the traditional, indigenous culture and the dignity of the working class, revealing the industrial and social progress through technology.

As a man, he was an infamous womanizer. His constant and numerous infidelities drove Kahlo from tranquil bliss to storming exasperation: “Why do I call him my Diego? He never was or will be mine. He belongs to himself. Running, giving out...” (Kahlo 79) Their marriage was, to contemporary observers, “a union of lions, their loves, battles, separations and suffering beyond petty censoring”. (Herrera 107) Their marriage went through a major crisis, as Rivera started an affair with Kahlo’s younger sister, Cristina. The double betrayal affected her in such a way that he cut her hair, gave up the all the jewelry and the Mexican dresses and moved into a small apartment with her pet monkey.

Even so, to his considerable discredit, he did not terminate the affair once Frida found out about the two of them. Following their divorce she painted a *Self-Portrait with Cropped Hair*, depicting her standing on a chair in a barren background, surrounded by strands of hair scattered on the floor. With a cold and somewhat defying look on her weary face, she is dressed in an oversized man’s suit, menacingly holding a pair of scissors in her right hand, close to her pubic area. The inscription visible above her head quotes the lyrics of a Mexican song: “Look, if I loved you it was because of your hair. Now that you are without hair, I don't love you anymore”. (MoMa 181)

Confused and distressed, denying the concept of fidelity as a bourgeois virtue, she changed her view of life abruptly: “make love, take a bath, make love again”<sup>3</sup>. Appealing to her long lost inherent rebelliousness, she engaged blindly in several love affairs with both men and women. Her multiple and voracious liaisons represented a declaration of war against her own body. Kahlo took up the habit of drinking and her behavior became more and more indecent, as she humorously disclosed it in a letter to Ella Wolfe: “I drank to drown my sorrows. But now the damned things have learned to swim, and now decency and good behavior weary me.”<sup>4</sup> (Wolfe 197)

---

3 *The Life and times of Frida Kahlo. Documentary*, <https://www.youtube.com/watch?v=c4gkhUDofKY> , accessed on 25.07.2016, 11:15 A.M.

4 The witticism can be found in one of Kahlo’s letters to Ella Wolfe. She borrowed the joke from José Frías, a genial but alcoholic poet and a close friend of the Riveras,

Kahlo often sought Dr. Leo Eloesser's advice, her lifelong friend and physician, a man so in love with art that "he treated musicians and artists free of charge" and spoke highly about the artistic legacy of Frida: "Never did a painter, man or woman, so successfully transfer his (or her) emotions to canvas". (Reef 47) He mediated the reconciliation between the Rivera spouses who eventually remarried following their harsh and disagreeable separation:

Diego loves you very much, and you love him. It is also the case, and you know it better than I, that besides you, he has two great loves: 1) painting 2) women in general. He has never been, nor ever will be, monogamous, something that is imbecilic and anti-biological. (Bullen, 185)

A complaisant and compromising Frida rose yet again, showing her immense forgiving force:

All these letters, liaisons with petticoats, lady teachers of English, gypsy models, assistants with good intentions, plenipotentiary emissaries from distant places, only represent *flirtations*, and that at bottom *you and I* love each other dearly, and thus go through adventures without number, beatings on doors, imprecations, insults, international claims – yet we will always love each other. (...) all the rages I have gone through have served only to make me understand in the end that I love you more than my own skin, and that, though you may not love me in the same way, still you love me somewhat (...) and with that I am content. (Wolfe, 358)

### **Pains of the body: “*we are no more than vectors: direction-construction and destruction*”**

Throughout her existence pain was inherent to Frida's structure; it was the missing link ensuring the connections between suffering and art, between illness and creation. The sole purpose of her corporeal journey was to transform the haunting pain into color.

As a child, she experienced the traumatic consequences of Poliomyelitis that left her crippled, with a shorter and thinner right leg. At the age of eighteen, while riding the bus together with Alejandro Gomez Arias, her first lover, a streetcar crashed into their vehicle. Kahlo suffered unimaginable injuries; her spine and her already damaged leg were fractured and she ended up impaled by an iron bar that pierced her pelvis. A complete medical history of Frida Kahlo,

---

killed in an altercation with a policeman who “cracked his skull open in response to a witty or drunken remark” (Rivera 100)

written twenty years after the accident by the German doctor, Henriette Begun, Stated the consequences of the accident in horrific details:

An accident that produced: the fracture of the third and fourth lumbar vertebrae, three fractures in the pelvis, eleven fractures in the right foot, the luxation of the left elbow, a penetrating wound of the abdomen produced by an iron pipe that entered the left hip and exited through the genitalia, breaking the left labium majoris. Acute peritonitis. Cystitis due to urethral catheterization for several days. Bedridden for three months at the Red Cross [Hospital]; the fractures in the spinal column went unnoticed by attending physicians until Dr. Ortiz Tirado saw her, and prescribed immobilization by a plaster corset for nine months.” (*Querido Doctorcito* 65)

There was something poetic, though, about the terrifying accident, like a premonition foreshadowing Kahlo’s future artistic mission, a moment captured by the Mexican writer Carlos Fuentes in the preface of her diary:

The impact of the crash left Frida naked and bloodied, but covered with gold dust. Despoiled of her clothes, showered by a broken packet of powdered gold carried by an artisan: will there ever be a more terrible and beautiful portrait of Frida than this one? Would she ever paint herself - or could she paint herself other than - as this *terrible beauty, changed utterly?*” (Kahlo 6)

Later on in life Kahlo would joke about her misfortunes: "I suffered two grave accidents in my life: "One in which a streetcar knocked me down... The other accident is Diego." (Herrera 107) Confined to bed for months, at home, in the *Casa Azul* ["The Blue House"], Kahlo started to paint. She was influenced much by the colonial paintings and the small *ex-votos* hanging in the catholic churches. The pain and blood in the Christian iconography moved and inspired her in tracing a parallel to her own life. Rivera’s works were monumental and symbolical, while her style was personal, intimate. She painted about herself in a popular, religious genre. In a documentary on Kahlo’s life, Fuentes pointed out the ultimate goal of the young artist facing her destiny in a malicious and glossy world as “a woman who is so broken inside herself, who is so infirm, that she has no other beauty to look at except the beauty within herself. Can she find that beauty and bring her out? That is the artistic and the psychological voyage of Frida Kahlo through pain.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> The writer Carlos Fuentes talking about Kahlo in *The Life and times of Frida Kahlo. Documentary* <https://www.youtube.com/watch?v=c4gkhUDofKY> , accessed on

Pain is not a bodily puzzle to be solved merely through art. Art has to be connected to its generator by a personalized language that makes the pain intelligible to its creator and accessible to other viewers. In David Morris' study, *The Culture of Pain*, the author embraces a different approach on acknowledging one's suffering, both from a literary and artistic point of view:

Writers in fact express a range of knowledge and experience for which the person struggling with pain quite often cannot find the words. (...) Pain passes much of its time in utter inhuman silence, and writers who describe something so inherently resistant to language must inevitably shape and possibly falsify the experience they describe. (...) Yet writers also offer a unique resource because they use language in ways that, paradoxically, acknowledge (without necessarily falsifying) the silences and inarticulate struggles we most often completely overlook. (Morris 3)

In order to be invested with an artistic significance, pain has to be given a voice. After having reached our ears or eyes, through the proper artistic language, pain becomes comprehensible to the human soul. Kahlo dismissed the vulgar, public display of human suffering:

Tragedy is the most ridiculous thing "man" has, but I'm sure that animals suffer, and yet they do not exhibit their "pain" in "theatres" neither open nor "closed" (their "homes"). And their pain is more real than any image that any man can "perform" or "feel" as painful. (Kahlo 87)

Kahlo's suffering, both physical and psychogenic, demanded an artistic coating in order to be understood and held in esteem. Her paintings had no emphatic purpose; they were an act of atonement, an attempt to reconcile herself to the betrayal of her own disintegrating body.

Kahlo suffered three miscarriages, but none of them affected her like the one she had while accompanying her husband in Detroit. Overwhelmed with grief, while hospitalized, she decided to paint her pain and asked her doctors for some illustrated medical books on the subject of abortion. They denied her request as the images might be too graphic and upsetting for the patient. (Kahlo 142) Rivera knew better and brought her the books for inspiration. Therefore, in the painting *Henry Ford Hospital*, Kahlo employs a fusion of medical imagery and art in order to create a corporeal, new language:

In the culture to which Kahlo belonged miscarriage was a source of

shame: the abject failure of a socially conditioned expectation of motherhood and a travesty of creation in which birth yields only death and detritus (...). By speaking out Kahlo articulated the unspeakable in a hybrid language derived partly from artistic traditions but also from textbooks of anatomy and obstetrics (Lomas, Howell 1584)

Kahlo surpassed the ordeal of her miscarriage as true artist, depicting her physical and mental torments in a quasi-delirious, allegorical iconography inspired. *Henry Ford Hospital* is a self-portrait of Frida, lying naked in her hospital bed, soaked in a pool of blood. The viewer's attention is drawn towards her bleeding pelvis. The inscription on the frame of her bed reads "Henry Ford Hospital" and the date of her miscarriage. Six chords connecting different symbolical objects are gripped in her left hand that rests on her belly: the fetus of a boy as the symbol of the lost child and her failed motherhood, a snail - the slow and agonizing experience of her loss, an autoclave<sup>6</sup> - representative for the sanitary aspect of the procedure, a *female pelvic section anatomy model* and a coxal bone - both standing for her damaged internal organs and her barrenness, and an orchid. The purple orchid represents a metaphorical image of the female sexuality. Placed on the ground and almost withered, the flower mirrors the collapsing self-image of an incomplete woman, fighting to acknowledge her own infirmity as a possible cause for her husband's compulsive infidelity.

Kahlo has resorted to flower symbolism before, in one of her most anguishing paintings called "The Flower of Life". This painting stands as a culmination of Kahlo's sense of guilt for being unable to offer her husband a descendant. She projects her sexuality related afflictions onto the image of an inverted mandrake plant, known as a cure for infertility traced back as far as the Book of Genesis. The stirring red mandrake

grows out of red leaves that form a woman's internal sexual organs. The vagina and fallopian tubes are present, but the ovaries and uterus are missing. Lightning strikes as the penis ejaculates within the vagina and the sun echoes the orgasm. Here, Kahlo presents a woman's genitals, available to gratify a man's pleasure but unable to experience pleasure or conceive.(Grimberg 27)

Kahlo suffered more than thirty-five surgeries to correct the injuries

---

6 The name of the medical device is mentioned in Helene B. Bernstein's and Charlene Villaseñor's paper entitled *Frida Kahlo: Realistic Reproductive Images in the Early Twentieth Century*, retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/23492122> *Frida Kahlo Realistic Reproductive Images in the Early Twentieth Century*

and complications stemming from the accident. She underwent spinal taps, transfusions, drains to her cephalorhachidian liquid, being forced to wear plaster and leather corsets to support her collapsing spine. In 1951, she wrote in her journal:

1950-51. I've been sick for a year now. Seven operations on my spinal column. Doctor Farill saved me. He brought me back the joy of life. I am still in the wheel-chair, and I don't know if I'll be able to walk again soon. I have a plaster corset even though it is a frightful nuisance, it helps my spine. I don't feel any pain. Only this ... bloody tiredness, and naturally, quite often, despair. A despair which no words can describe. I'm still eager to live. (Kahlo 114)

The Riveras kept a close friendship with Leo Eloesser. Addressing him as “Doctorcito”, he became Kahlo’s confidant, whom she wrote openly about taboo subjects like abortions that were unmentionable at that time. Their correspondence always showed a compassionate and concerned tone. An undated letter sent to Kahlo, reads:

My dear Frieda: Lupe told me that they’ve operated on you again. Pretty China, even though you’re Aztec, it’s not worth it for them to immolate you in this way. Are you painting? It seems to me that the best medicine for you will be a box of colors and the best orthopedic apparatus, an easel. I send you a sea of love. Greetings to Diego. Your Doctorcito. (*Querido Doctorcito* 344)

In 1944 Kahlo painted *The Broken Column*, a self-portrait with the torso cracked open. The relic of an Ionic column impales her like a skewer, replacing her feeble spine, from her pelvis narrowing up towards her chin that is supported by the volutes of the capitol. The crevasses on the column indicate an impending collapse, even though her body is sustained by a steel corset: “Years. Waiting with anguish hidden away, my spine broken, and the immense glance, footless through the vast path... Carrying on my life enclosed in steel. Diego!”(Kahlo 153) Nails are driven into her flesh and the longest one pierces her left breast, pointing towards her heart as a sign of the interiorized pain. There is a silent cry of pain in this painting. A curtain of tears runs down her cheeks, but her face is emptied of any expression. Her lips remain sealed as there is no voice to her suffering. The overt reference to Jesus’s Passion is mentioned in Regina F. Bartolone’s comparative study entitled *Re-thinking the Language of Pain in the Works of Marguerite Duras and Frida Kahlo*:

The wounded self-image bears the unique burden of testifying to her

deteriorating physical condition. In this painting she challenges the conventions of sacred art by referring to herself as a kind of Christ-figure. (...) In *The Broken Column*, Kahlo appears as the Christ-figure who will not find redemption. (Bartolone 37)

After no less than twenty-eight worthless corsets, her toes contracted gangrene and her right foot, the one severed by polio, was amputated below the knee:

11 February 1954. They amputated my leg 6 months ago. It seemed to me centuries of torture and at times I nearly went crazy. I still feel like committing suicide. Diego prevents me from doing it in the vain belief that maybe he will need me. He has told me so and I believe him. But I have never suffered so much in my life. I'll wait a while... (Kahlo 164)

Following this devastating experience, Kahlo drew in her diary the image of her right amputated foot overlapping her left; both feet are placed on a pedestal, like a sculpture of a morbid vase, with veins overflowing like electrical currents. In an attempt to make light of her loss, she wrote the phrase "Feet, why do I want them if I have wings to fly?" below the drawing. In July 1953 she even wrote a poem on amputation: "Supporting points/In my entire figure/There is only one, and I want two. / For me to have two/ they must cut one off/ It is the one I don't have/ the one I have to have to be able to walk / the other will be dead!/I have many wings./ Cut them off and to hell with it!!" (Kahlo 161) The last line in her diary stands for an epitaph: "I hope the exit is joyful - and I hope never to return -FRIDA" (Kahlo 179)

Frida Kahlo was an artist who relentlessly fought to counteract the disabling effects of the physical and psychological trauma in her existence. As her biographer, Hayden Herrera observed, Kahlo distinguished herself by virtue of "her gallantry and indomitable *alegría* in the face of physical suffering; her insistence on surprise and specificity; her peculiar love of spectacle as a mask to preserve privacy and personal dignity." (Herrera, X)

There was always something majestic and festive about her behavior and her appearance, as to compensate the intimacy of her pain. Carlos Fuentes remembers having met Kahlo once in Mexico, in the Palace of fine Arts, while the orchestra was playing the overture to Wagner's *Parsifal*:

Suddenly a noise invaded the theatre that silenced the orchestra. We all looked up to the balcony and saw the magnificent, the regal entrance of Frida Kahlo with all these jewels on, the necklaces, the rings and the bracelets and the things in her hair. It all jangled in such a way like it



was a cathedral gone mad with all the bells jangling at the same time, made to distract from the weakness of her body. The fact that it was a crippled body, a dying body always, and she gave it life through the jewels and the dresses - her own opera. It was Wagner on the stage, but there was Frida Kahlo at the balcony and that night, at least, she was stronger than Wagner. 7

According to Herrera, Kahlo's first major exhibition took place in Mexico, less than a year before her death. The artist in poor health, already confined to bed after having suffered the amputation of her right leg, made a memorable appearance. An ambulance brought her in on a stretcher, right at the opening of her show:

The artist, dressed in her favorite Mexican costume, was carried on a hospital stretcher to her four-posted bed, which had been installed in the gallery that afternoon. The bed was bedecked as she liked it, with photographs of her husband, the great muralist Diego Rivera, and of her political heroes, Malenkov and Stalin. Papier-mâché skeletons dangled from the canopy, and a mirror reflected her joyful though ravaged face. (Herrera, IX)

Through her unique language of pain, her works became impregnated with an ailing corporeality, expressing various stages of suffering in horrific details: "Painting herself bleeding, weeping, cracked open, she transmuted her pain into art with remarkable frankness tempered by humor and fantasy." (Herrera XII) Although she never considered herself a surrealist painter, her works gained the admiration of Andre Breton, who compared Kahlo's art to "a ribbon around a bomb." (Breton 144). Picasso acknowledged her value as an artist and wrote in one of his letters to Rivera: "Neither Derain, nor I, nor you are capable of painting a head like those of Frida Kahlo." (Herrera, XIII)

As opposed to the medical means of exploring and understanding pain, Kahlo's works offer a different perspective by accessing, transgressing and sublimating pain into art. The paintings are embroidered into an explicit tapestry of her tribulations that deliver the descriptions of pain to the eyes of the common viewer.

### **References:**

BARTOLONE, R. F. 'Re-thinking the Language of Pain in the Works of Marguerite Duras and Frida Kahlo', retrieved from

---

7 The writer Carlos Fuentes talking about Kahlo in *The Life and times of Frida Kahlo. Documentary* <https://www.youtube.com/watch?v=c4gkhUDofKY> , accessed on 25.07.2016, 11:15 A.M.

- <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:2a015ead-16a2-45bo-892f-38627f81ad38>, accessed on 29.07.2016, 23:10.
- BERNSTEIN, H. B., Villaseñor, C. 2008. 'Frida Kahlo: Realistic Reproductive Images in the Early Twentieth Century', in 'The American Journal of Medicine', September, p. 1115, retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/23492122\\_Frida\\_Kahlo\\_Realistic\\_Reproductive\\_Images\\_in\\_the\\_Early\\_Twentieth\\_Century](https://www.researchgate.net/publication/23492122_Frida_Kahlo_Realistic_Reproductive_Images_in_the_Early_Twentieth_Century), accessed on 28.07.2016, 17:40
- BRETON, A. 1972. 'Surrealism and painting', Harper and Row: New York
- Rosemont, P. 1998. 'Surrealist Women. An International Anthology', The University of Texas Press: Austin.
- BULLEN, Daniel D. 2011. 'The Love Lives of the Artists: Five Stories of Creative Intimacy', Counterpoint Press: Berkley.
- GRIMBERG, S. 'Frida Kahlo's Still Lifes: "I Paint Flowers So They Will Not Die"', Woman's Art Journal 25, no. 2, Fall 2004 - Winter 2005), retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3566514>, accessed on 28.07.2016, 18:55.
- HERRERA, H. 1983. 'Frida: A Biography of Frida Kahlo', Harper & Row: New York.
- KAHLO, F. 1995. 'The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait', Abrams: New York  
retrieved from <https://www.scribd.com/doc/9067018/The-Diary-of-Frida-Kahlo-An-Intimate-Self-Portrait>, accessed on 23.07.2016, 23:40.
- KAHLO, F., Eloesser L., Conde, T., Phillips Olmedo, C. 2007. 'Querido Doctorcito: Frida Kahlo-Leo Eloesser : correspondencia = correspondence'. DGE Equilibrista: México.
- LOMAS, D., Howell, R. 1989. 'Medical imagery in the art of Frida Kahlo', in the 'British Medical Journal', vol. 299, December  
retrieved from <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1838787/pdf/bmj00264-0046.pdf>, accessed on 23.07.2016, 23:55.
- MORRIS David B, D. B. 1991. 'The Culture of Pain', University of California Press: Los Angeles.
- SOUTER, G. 2011. 'Frida Kahlo', Parkstone International: New York
- Reef, C. 2014. 'Frida and Diego: Art, Love, Life', Clarion Books: New York.
- WOLFE, Betram D. 2000. 'The Fabulous Life of Diego Rivera', Cooper Square Press: New York.
- (\*\*\*). 2004. 'MOMA Highlights: 350 Works from the Museum of Modern Art, New York', The Museum of Modern Art: New York.

# **DIVERSITY-ISMS**

---

# Beyond the Visible: Subversive Imagination in the Fiction of the American Renaissance

Teodor Mateoc<sup>1</sup>

---

**Abstract:** *My article intends to look at two instances of dissolution of identity, an outer-directed one, illustrated by E. A. Poe's 'The Man of the Crowd' and an inner-directed one, as embodied by Hermann Melville's hero in 'Bartleby, the Scrivener'. I hold that, in both cases, what is rejected is a functionalist and pragmatic view of identity in favour of an existential, ontological assertion of it.*

**Key words:** *identity, otherness, alienation, selfhood, epistemology, meaning, rhetoric*

## Introduction

The most significant authors of the American Renaissance show a considerable variety of attempts regarding the genres they cultivated: the essay: Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau; the novel and short fiction: E.A. Poe, Nathaniel Hawthorne, Hermann Melville; poetry: Walt Whitman, Emily Dickinson.

Irrespective of approach, concerns and narrative techniques, they contradicted the prejudice that American writing until the Civil War was somehow inferior. The decisive contribution was, of course, F.O. Matthiessen's seminal study *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (1941)* who saw the period 1850-1855 as a watershed in American cultural and literary theory.

If these writers and their works were inevitably informed by the spirit of the age, they also transcended it through an arduous process of integration, transformation and change. Their specific contribution and merit is that of having articulated universal metaphysical concerns by resorting to the powers of imagination so as to forge compact, all-

---

<sup>1</sup> University of Oradea

encompassing symbols that encapsulate the American experience in highly suggestive formulas: Emerson's 'transparent eyeball', Thoreau's Walden, Hawthorne's 'scarlet letter', Melville's white whale, or Whitman's 'leaves of grass' Such attempts are meant to define the unique American experience and national identity since these writers had long been concerned with the issue of personal identity; not identity in any sociological sense and without the political and ideological tinge of recent *isms*, but identity per se, I its essential, pure ontological stance.

### **Sameness and difference**

In terms of their narrative perspective and voice, both short stories are similar: in each case, there is a first person anonymous narrator trying to make sense, in hindsight, of a personal and unusual encounter that has puzzled him.

Their efforts to understand the other turn the narratives into meditations on the notion of self both in its psychological reality and as a rhetorical construct. The fictional dimension, the way identity is "emplotted" (Paul Ricoeur's term cf. *Oneself as Another*, 1992) is central in both stories and it is apparent from the very beginning in their stress on the rhetorical dimension.

Poe's short story, *The Man of the Crowd*, first published in Philadelphia, in the final issue of the *Burton's Gentleman's Magazine*, 1840, with its epitaph from La Bruyere: "Ce grand malheur de ne pouvoir etre seul", is framed by a quotation in German about a certain book that "er lasst sich nicht lessen"/ does not permit itself to be read"<sup>2</sup>. Similarly, and from the very beginning, Poe's narrator maintains that "there are some secrets which do not permit themselves to be told" (MC, 207) and, indeed, the story reveals itself as a riddle, a charade that challenges the reader to accept, reject or qualify the narrator's initial assumptions, as well as his conclusion.

The setting of this six-page long, almost epic-less story is London: the anonymous narrator- typical for Poe's narrators, this one, too 'had been ill in health, but was now convalescent (MC, 208)- looking out of the window while sitting at a table in coffee house watches the world pass by and, intrigued by a "countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression" (MC, 210) decides, on the spur of the moment, to follow him through the streets of London. Appropriately, the quest starts at night, in darkness; the decrepit, old

---

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, in "The Collected Tales and Poems Of...", Wordsworth Editions, London, 2004, pp.207-2014, p.207, henceforth quoted as MC, followed by page number

man, that seems to be the incarnation of the “fiend”, is relentlessly tracked throughout the streets of the city at all hours of day and night. Puzzled by his aimless and tireless wanderings, always in search for human company, in bazaars, shops, at the theatre, in slums and public houses, the narrator eventually gives up and concludes that this must be a new urban species, a “man of the crowd” who has no private bearings at all, who will not and cannot be alone and who exists only as a function of the city population/crowd.

Hermann Melville’s novella, *Bartleby, the Scrivener*, included in the 1856 edition of Melville’s collection of short-stories, *Piazza Tales* is, according to Milder, “unquestionably the masterpiece of the short fiction” (Elliot, 439) in the Melvillian canon<sup>3</sup>. What we have here is a different, yet similar story: from the open setting of the London streets, we move to the closed, suffocating space of a New York lawyer’s offices. Bartleby, the new-comer copyst eventually refuses to do any work at all, replying to all requests with the stereotypical phrase *I would prefer not to*. Forced to leave the premises, he will end up in death, in the Halls of Justice, or “the Tombs”, leaving the narrator and the reader muse on his strange behaviour.

The question that lingers in the mind is who is Bartleby; who is Poe’s “man of the crowd”? How do Melville and Poe (de)construct their identities and to what purpose? A tentative answer to such questions would have to consider, almost exclusively, the textual, rhetorical dimension in the absence of any textual information regarding the two protagonists. Poe’s narrator assumes, from the start, “a calm but inquisitive interest in every thing” and his quest for knowledge is supported by the invocation of “the vivid yet candid reason of Leibniz”, as well as “the mad and flimsy rhetoric of Gorgias”(MC, 208). In order to make sense of his character, Poe, and, indeed, Melville, constructs him as fictitious: “How wild a history”, I said to myself, “is written within that bosom”(MC, 211).

For Melville’s narrator, the lawyer, Bartleby’s case is equally intriguing, “the strangest case I ever saw, or heard of”. He deplors the scarcity of evidence in his case and invites us to accept his account as the only source: “What my own astonished eyes saw of Bartleby, that is all I know of him, except, indeed, one vague report, which will appear in the sequel”. (The “vague report” being that Bartleby had been a small clerk in the Dead Letter Office in Washington, before he lost his job). Melville’s narrator, too, is keen on writing Bartleby’s story. In the absence of any “materials” for a “full and satisfactory biography of this

---

3 Herman Melville, ‘Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street’, in R. Abcarian & M. Klotz, eds. *Literature. The Human Experience*. Fifth Edition, St. Martin’s Press, NY, 1990, henceforth quoted as BS, followed by page number.

man”, he nevertheless concludes that if his story weren’t written at all, it would be “an irreparable loss to literature” (MC, 359). The bust of Cicero, set in his office and made of plaster-of-Paris further bespeaks the rhetorical bent of the narrative.

What is remarkable in both stories is the “amazing hermeneutical energy” (Weinstein, 27) generated by two empty identities. Poe’s man of the crowd, almost like a vampire, draws his vital strength from the others: when the rain disperses the people from the streets, the stranger grows ‘pale’; when the theatre is closed and the audience are thinning, “I saw the old man gasp as if for breath while he threw himself amid the crowd”. On the contrary, whenever “the sound of human life revived by sure degrees...the spirit of the old man flickered up as a lamp which is near its death-hour” (MC, 2013).

Bartleby, on the other hand, if equally impenetrable, seems to be self-sufficient and self-reliant in his obstinate and deliberate negativity. He first refuses to compare the copies and then stops writing altogether. To the why of his employer, who suspects that his eyesight may be impaired by overwork, he replies rhetorically: ‘Do you not see the reason for yourself?’ Whose vision is then impaired? It is rather that of the narrator, for Bartleby’s minimalist statements betray a puzzling, if unqualified certainty: ‘I know you’, he says and, later, when he is forced to move to the Tombs: ‘I know where I am’. What does he know? Where is he? Bartleby’s oracular words defy understanding and reminds us of how little we know about the who, where and why of human existence. Such questions invite a meditation on the meaning of personal identity and on whether we can reach into its depth and understand its true nature beyond the veneer of the visible.

### **Mask and meaning**

Classical assessments of Melville’s novella seem to have reached a consensus regarding the meaning beyond Bartleby’s persona: his *non serviam* is a critique of the Wall Street ethos, of the pragmatic and functionalist philosophy of capitalist systems that assess the human individuals in terms of their productive efficiency.

In short, Bartleby’s depersonalization is the result of the encroachment of a particular culture upon the human subject. There are clues in the text that would support such an evaluation: the chambers of the lawyer and the Tombs are closed spaces that limit freedom and impose strict codes of behaviour; the doors, the walls, the screens that

divide the space of the office prevent communication and ascribe to each of the clerks a definite work place, everything in tune with a larger

social stratification of which it is an example.[The other clerks in the office are only known by their nicknames: Nippers, Turkey and Ginger Nut. They make up a grotesque parade of mechanical toys; their moods and countenance vary during the day without reason and their attitude is best illustrated by Turkey's stereotypical humble phrase: *With submission, sir.*]

It is to such a social arrangement that Bartleby reacts, paradoxically by having no reaction beyond his favourite catch phrase, *I would prefer not to*. The hero refuses to comply with the demands of the functionalist ethos, rejecting it as the measure of the human worth. His spirit can survive only in terms of negation and distance. To the alienation of labour, he opposes the simple fact of living, of being. He lives where the others work and takes possession of the premises by his permanent presence there.

Now, his sybilic words *I know where I am* make a lot more sense and allow a brief glimpse behind the impenetrable mask. The equally make an impression on the narrator; although he cannot conceptualize it, he does show pity and compassion. By offering to find new accommodation for Bartleby and provide. For him, he indirectly acknowledges the fact that living counts, that a life worth something. By investing him with feelings and compassion, Bartleby is humanized and given credibility through the narrator's story telling. Moreover, his very last words, *Ah, Bartleby! Ah, Humanity!*, reverberate beyond the text and speak of the mystery of the human bond and of the imperative to understand and accept the other in the name of a common humanity.

### **And yet ....**

But what if there is more to it? What if there is no Bartleby beyond the mask? Just like the several keys that are used by the clerks to open the layer's office, there might be yet another to unlock the meaning of the story. What I would like to submit in what follows is a different reading of the novella that would make possible a return to Poe's story and would also be consistent with similar statements that both writers had made elsewhere. In this respect, it is possible to argue that, in both stories, the human self is a fictional construct, a blank surface that is ultimately unintelligible. What in Bartleby is described as *an incurable disorder* may well be the grand truth of a narrative that searches in vain for the hard core of human identity and for origins and originals. Bartleby, the copyist, is himself (itself?) a copy, a construct. In the paragraph in which Cicero's plaster bust is mentioned, the narrator describes Bartleby as *leanly composed* and seeming to have nothing ordinarily human about him. He is haunting the lawyer's office like a ghost and lives practically without eating; instead he 'gorges' on the



documents'. He himself declares, in an instant of self-denial that he is not *particular* and likes to be *stationary*. He premises and the walled surroundings, too, are mostly grey or colourless, described as deficient in what a painter would call life.

For T. Joswick, *Bartleby* represents "a kind of zero degree of intentionality" (Joswick, 91), a blankness which the narrator colours in order to protect himself from self-knowledge. The opaque quality of both the physical setting and of character turns the narrative into a pure meditation on the blankness of the human subject, a probing into the ineffable that refuses understanding.

This is nothing new for the author of *Moby Dick* (1951), fascinated as he was with exploring the limits of self. In the above mentioned novel, the inscrutable *whiteness* of the whale occasions Melville, in the chapter *The Whiteness of the Whale* a meditation on the blankness of the subject, which foreshadows such modernist masterpieces as Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1902), or Samuel Beckett's *Unnamable* (1953). "By its indefiniteness", Melville says, whiteness "shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation". For whiteness, he carries on, "is not so much a colour as the visible absence of colour, and at the same time the concrete of all colours; is it not for these reasons", he rhetorically asks, "that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colourless, all-colour of atheism from which we shrink" (Melville, 196). What he implies is that we live in a world of appearances, what we see is not what it is, meaning is not inherent in nature, but lying in the eye and mind of the beholder:

All other earthly hues...the sweet tinges of the sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of the young girls; all these are but subtle deceits, not actually inherent in substances, but only laid out from without (Melville, 196)

A link can thus be established between Melville's novel and the novella. Written two years apart, *Bartleby, the Scrivener* carries further the writer's obsessive investigation of the limits of self and the knowable, reaching a rather dark conclusion regarding the possibilities of ever knowing the mystery of the universe and of the human soul.

A similar lineage can be established between Poe's tale and his only novel. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838). The story of the sea-voyage to the last *terra incognita* has long been seen as an inner voyage of self-exploration which, as Melville was to say, "no honest student of life can deny" (Bradbury, 138). But here, too, the answer is unavailable. At the end of the voyage lies the blank,

incomprehensible symbol of death, embodied by the shrouded human shape “and the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow”, as we read in the concluding sentence of Poe’s novel.

In conclusion, and in what concerns the search for meaning and identity, both writers reach similar conclusions: whether conducted in the realm of the natural or in that of social interaction, what is apparent is a radical skepticism regarding the ultimate truths about both the natural universe and about the mysteries of the human soul.

In their textual form, such mysteries, like that certain German book that Poe mentions at the beginning of his story, do not permit themselves to be read.

### **References**

- BRADBURY, Malcolm & Ruland, Richard, *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, Penguin Books, London, 1991.
- JOSWICK, Thomas, *The Incurable Disorder in Bartleby, the Scrivener*, in Delta, no.6.
- KLOTZ, eds. *Literature. The Human Experience. Fifth Edition*, St Martin’s Press, NY, 1990
- MELVILLE, Herman, ‘Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street’, in R. Abcarian & M.
- MILDER, Robert, ‘Herman Melville’, Emory Elliott (General Editor), *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1998
- POE, Edgar Allan, ‘The Man of the Crowd’, in *The Collected Tales and Poems of Edgar Alla Poe*, Wordsworth Editions, London, 2004
- WEINSTEIN, Arnold, *Nobody’s Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, Oxford University Press, 1993

**BOOK REVIEWS**

**BUCHBESPREHUNGEN**

**COMPTES RENDUS  
DE LIVRES**

---

## Eyeless in Iran: A Review of Daniela Zeca's *Omar the Blind*

Daniela Zeca, *Omar cel orb*, Editura Polirom, 2012<sup>1</sup>

Anemona Alb<sup>2</sup>

---

The Middle East has undoubtedly always been a space of incongruous paradigms *vis-a-vis* the Eurocentric ones, a space of ideological unpredictability, the realm of the Other in post-Said-ean times, indeed an epistemological *terra incognita* to the western mind. It is this very mindset that Daniela Zeca sets out to unravel in her novel *Omar cel orb/Omar the Blind*, published in 2012. Hers is by no means a partisan stance; on the contrary, the close, minute look at all things oriental is what characterizes this outstanding novel in all unbiased take. It is, in other words a perspective on Iran that is far from being telescopic, but on the contrary, up close and personal. The characters thereof seem to be intimate friends with the author, an academic teaching journalism at the University of Bucharest.

The text is redolent with postcolonial hints in the guise of apparently naive discourse, not least the discourse of childhood, child-speak, as some of the characters are retrospectively seen as children coming to grips with the world. Indeed there is an incremental, palimpsestic overlaying of time and space apparent in the text: not only is time viewed in retrospect, with all its overtones of nostalgia, but also space, *i.e.* the *locus* shifts from Oriental lands to European ones - here, Paris, referred to as the ultimate view-yielding City:

At the time, the old pasdar thought of himself as being a rich-e-sefid for the entire neighbourhood, but now it had all become modern: they now lived in a hedged mansion, and from the master bedroom upstairs you could see the Milad Tower, as you would see the Eiffel Tower when in Paris, and rugged cliffs in the Alborz Mountains, as in a postcard." (Zeca 2012: 184; translation mine, Anemona Alb).

Note how the postcolonial vistas are played out here. By no means are the protagonists here paragons of virtue, on the contrary, they display ample proclivities; one of them, the old pasdar mentioned above relinquishes his idealistic, revolutionary persona for the newly-acquired mercantile one, that of "an influential and much feared boss, with plentiful bank accounts." (Zeca 2012: 184, translation mine, Anemona Alb). This ambiguity of character is

---

<sup>1</sup> Daniela Zeca, *Omar the Blind*, Polirom Publishing House, 2012.

<sup>2</sup> University of Oradea

indicative not merely of the complexity of the protagonist; it is, beyond that, reflective of the amalgamated taxonomies these people - the modern Iranians - inhabit. Among the mores and fads of modernity, consumerism runs rampant: the old man's daughter, an almost-imperial presence, gives in to consumer - compulsive - drives: "His daughter was driving a Samand, and she had a cook, which was hardly a big deal in Tehran; it's just that people would take a bow when she passed by, as if she were an Empress." (Zeca 2012: 184; translation mine, Anemona Alb). Hence consumerism juxtaposed to traditionalism is what these characters have to negotiate. *Ergo* things that used to be extraneous to, or at least, merely superimposed to Iranian reality are now in symbiotic co-existence.

Gender-informed instantiations equally crop up in the novel under scrutiny here: the heroine's mother is - prescriptively - concerned about her daughter's indiscretions (still married and in an adulterous relationship with another man). Says she,

In the offices, rumour has it that Ghazal and Leclerc are an item. After one month and a half, when they had stayed together on the Isle of Kish, each with some other business, on-the-record, that is, some were wondering whether there would be a wedding. No, a divorce first - that was the talk. The lawyer is still officially married, but it was quite difficult to think that she would do what she had not done for years, what was definitely overdue, i.e. separate from a ghost, about whom they had heard was sending them money, sending it to her and her son - from Eastern Europe where the ghost was living. But they never talked anymore. "You would not dare make a fool of me, not at this age - like you did not, even when you were young!" her mother would yell at her.(...) Although nothing was said, they were both afraid. An Iranian woman, in the capital-city of Tehran of all places, could never risk it: being a man's wife and at the same time allowing space for people to gossip that another one, a recently divorced man would smile in an all too smug way when they met. (Zeca 2012: 186; translation mine, Anemona Alb.)

Here Eastern Europe is arguably used as further remoteness from the center - like The Middle East is. Intimacy is ever so evanescent in Tehran, the only tactile experience is that of the souls of the platonic lovers; sex is out of the question. A detachment, for sure, from the libertine, casual paradigms of the West:

Intimacy, in Tehran, is forever innuendo: you never know whether a man and a woman touch each others' hearts, because as regards sex, you can never think that that is possible, except as some express visa - for when you wish to see your dead again. (Zeca 2012: 186; translation mine, Anemona Alb).

It is intensity like this that makes this book a great read; intensity as regards the evanescent, indeed the non-existent.

As for the male protagonist, Omar, his is also an ambiguously non-sensorial experience as he slowly goes blind (not arbitrarily, in his new country of choice where he has emigrated from his homeland):

He thought that in a new country he would make money, he would grow old, he would occasionally have the odd nostalgia, and, probably, the odd friend, but he had never fathomed that he could be ill in the new country of his choice.(Zeca 2012: 188; translation mine, Anemona Alb).

This sort of lack of prescience, read vision is in total accord with his impending blindness. A blindness of the kind that yields multi-faceted interpretation: the blindness of the eye *per se* on the one hand, and ideological blindness on the other hand. The ideological blindness of incongruous civilizations. The growing despair Omar experiences is not dissimilar from the generic despair at cultural incongruity that has always loomed large. Not only that, but apparently the western world at large plays blind to the quintessence of people such as Omar, and sees stereotypes only:

All of him had got to be the unique, sacred eye of an identity that did not even count anymore. And then who was this Omar, whom for ten years, they had called in any way fathomable? Homer and Homar, The Terrorist, The Moor and The Circumcised, Bin Laden or Omar Kalif?(Zeca 2012: 189; translation mine, Anemona Alb).

Ideological blindness indeed. Lack of vision pinned down and critically dissected.

---

## The Fictionalization of Sociological Discourse

Alfred Bulai and Catalin Partenie, (coord.), *In Fiction We Trust*, Iasi, Ed. Polirom 2016, 238 pagini<sup>1</sup>

Anemona Alb<sup>2</sup>

---

Following Vintila Mihailescu's lead, *i.e.* his article entitled *In Fiction We Trust* (2014), itself inspired from the adage In God We Trust, a group of sociologists-*cum*-economists /cultural anthropologists/ philosophers/political analysts put together a collection of texts, a Reader as it were in 2016, whereby they propose novel, innovative ideas that can adroitly serve as underpinnings for a new theory of sociological decoding of the contemporary world. Indeed, theirs is an all-encompassing study of cutting-edge trends in the sociological discourse, more specifically what they pin down as the fictionalization of sociological discourse and the myriad ways this ripples out into society.

Not only is this study thoroughly documented, but it is also expansive in its ideological and epistemological outreach, ranging in breadth from the classics, *i.e.* Greek philosophy, to modern cultural anthropology and sociology, thereby offering a doubly longitudinal and cross-sectional approach. What massively begets value and salience here is the in-depth tackling of issues by acknowledged figures in the field.

The contributors to this Critical Reader are renown researchers affiliated to prestigious universities such as London School of Economics, the University of Illinois (Chicago), the University of St. Andrews, the University of Leicester, of DePaul University of Chicago, the University of Bucharest, to name but a few, indeed beacons in the field of sociology. Theirs is an outstanding endeavour, their texts herein replete with insightful analyses and yielding newly-coined terminology that is here to stay. Indeed a seminal study of all things sociologically fictional.

The issues, terms and concepts under scrutiny include the conundrum of authenticity *vs.* situated knowledge and hence rendering, of what I label the precariousness of the concept of falsehood, also fiction and interpretation, sociological reality and the way/s it is contrived, the extent to which the model is reflective of its source, also fancy, myth and history, story-telling, types of narrative, ultimately the limits of knowledge and analytical frameworks. All this, beyond the critical thinking of the aforementioned researchers, in the

---

<sup>1</sup> Alfred Bulai and Catalin Partenie, (eds.), *In Fiction We Trust*, Yassy, Polirom Publishing House 2016, 238 pages.

<sup>2</sup> University of Oradea

vein of thinkers such as Socrates, Plato, Aristotle, Thucydides, Rousseau, Brentano, Husserl, Levinas, Barthes etc. The take of the former on the latter is unfailingly novel and constitutes food-for-thought for further research. Which, *inter alia*, makes this book paradigmatically profitable - in its plethora of interdisciplinary approaches - for established researchers and undergraduates alike.



---

**Kontemporane Blicke auf einen modernen Klassiker:  
Andreas Solbach *Hermann Hesse. Die poetologische  
Dimension seines Erzählens***

Universitätsverlag WINTER Heidelberg, 2012

Veronica Buciuman<sup>1</sup>

---

Zum 135. Geburtstagsjubiläum und zum 50. Jahr seit dem Tod des deutschen Schriftstellers Hermann Hesse erschien auch die Monografie *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens* von Andreas Solbach, dem deutschen Germanisten und Hermann Hesse Experten, der sich in der internationalen Hesse-Forschung durch die veröffentlichten Studien und die veranstalteten Konferenzen etabliert hatte. Der Heidelberger WINTER Universitätsverlag trägt dieser Tatsache Rechnung.

Dieses poetologische Traktat befasst sich mit Hermann Hesses bekanntesten Prosawerken. Der wissenschaftliche Ansatz versucht die tradierten Analysen zu Hermann Hesses Werk – die mehr oder weniger auf Polaritäten und einfache Gegensätze basieren – in die Aktualität der kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise der Literatur zu bringen und überschreitet somit bewusst die rein hermeneutische Lektüre der hesseschen Texte, ohne sich jedoch von der Quelle zu entfernen. Man entdeckt in diesem Sinn eine poetologische Thematik, die die Architektur und Archäologie des literarischen Diskurses verbindet.

Das erste Kapitel zum *Dilettantismus und Eigensinn* weisen, wie eigentlich das ganze Buch, einen reparatorischen Charakter auf, indem der Autor die Begriffe von *Eigensinn* und Dilettantismus etimologisch, axiologisch und literatur- und kulturgeschichtlich kohärent für das hessesche Werk definiert. Es werden dadurch Missverständnisse ausgeräumt, die vielleicht den *Eigensinn* als Egoismus oder Eigenliebe übersetzen oder den Dilettantismus ausschließlich als herabwertend verstehen könnten. Dilettantismus als Begriff, der im 18. Jahrhundert Hochkonjunktur erlebte, wird – durch die Perspektive Hesses *Eigensinns* betrachtet – zur Tugend des Künstlers, der einen Schutz- und Überlebensmechanismus entwickelt. Selbsttäuschung als Konstituent des Dilettanten öffnet den Blick auf die Selbstironie, die schon in dem Frühwerk des Schriftstellers festzustellen sei. Zwischen *Eigensinn* und Dilettantismus entdeckt Andreas Solbach eine historische Überkreuzung, die in Hermann Hesses Prosa zum „Gegenstand der kritischen Selbsterkenntnis“ (35) wird.

---

<sup>1</sup> Universität Oradea

Das Kapitel *Alterität und Mobilität* widmet Andreas Solbach der Kategorie des *Unehrlichen*, die zugrunde sozialer Machtdiskurse stehe und die innerhalb der Gesellschaft eine Schicht hervorbringe, die bisher als Grenzgänger betrachtet wurden, die aber eine sehr ertragsträchtige Dynamik der sozialen Strukturen in Gang setzen. Die postkollonialistischen Hybridisierungsphänomene kommen in Hermann Hesses Fall nicht in Frage, aber Andreas Solbach bemerkt und analysiert solche der Kontamination zwischen gültigen und ungültigen sozialen Wertkategorien. *Peter Camenzind*, *Knulp*, *Demian* und *Roßhalde* werden hier als Werke in Betracht gezogen.

Hermann Hesses Frühwerk werden drei weitere Kapitel gewidmet, wenn man die Novelle *Unterm Rad* zu dem frühen Schaffen des Schriftstellers zählt. Das *kontrollierte ästhetische Risiko*, das Hermann Hesse in *Peter Camenzind* eingehe, sei Andreas Solbach nach, dass „sein ästhetisches Ideal sich [...] mehr und mehr als Form einer ästhetischen Ideologie [erweist], die sich als sentimental-kitschige Affirmation kleinbürgerlichen Seelenornaments darstellt.“ (64) Hermann Hesse werde an der „Verwandlung und Umwertung“ der Kindheit als ästhetisches Ideal arbeiten und die Kindheitserinnerung allegorisieren. Diese Tendenz in Hermann Hesses Werk, das poetische Ideal zu retten, wird auch weiterhin in dem nächsten Kapitel verfolgt, wo unter anderen auch Werke wie *Eine Stunde hinter Mitternacht*, *Der Inseltraum* und *Hermann Lauscher* unter der Lupe stehen.

*Die Ästhetik des Rituals: Ansteckung, Magie und Sentimentalismus im „Demian“* geht der Tatsache nach, dass der Roman auf mehr als nur einer „säkularen imitation Christi“ oder der Jungschen Psychoanalyse aufbaut. Andreas Solbach identifiziert hier die rhetorische Figur der *sinceritas*, bzw. des „überzeugenden Erzählens“ (131), die jedoch durch die „Ansteckung mit der Alterität“ dauerhaft „die Grenze zwischen Rhetorik und Aufrichtigkeit [zerstört], [...] sie destabilisiert die Möglichkeit der Aufrichtigkeit und der Auslegungssicherheit und setzt an ihrer Stelle die Skepsis und den Ideologieverdacht.“ (141) Hierin erkennt der Autor dieses Traktates die poetologischen Anknüpfungspunkte des *Demian*-Romans mit den nachfolgenden Prosawerken.

Die nächsten drei Kapitel werden den Romanen *Siddharta*, *Steppenwolf* und *Das Glasperlenspiel* gewidmet. Die Themen der *comunitas* und der *rites de passage* werden als Konstanten der hessenschen Poetik betrachtet und demzufolge konsequent auf den Grund gegangen. In *Siddharta* beobachtet man die Destabilisierung des „*sinceritas – securitas*“ Verhältnisses, die freie Bahn zur Welt der Lust öffnet und somit die Poetik auf ein anderes Niveau bringt. Besonders aufklärend sind in diesem Kapitel die in den Fußnoten angeführten religionsgeschichtlichen Ausführungen zu Hermann Hesses religiösen Weltanschauung.

Mehr als einen *homo melancholicus* erblickt Andreas Solbach in dem hessenschen Roman *Der Steppenwolf* eine Dynamik des inneren Konfliktes, die sogar graphisch dargestellt wird. Diese Darstellung zeigt im Grunde, wie die herkömmliche Polaritätskategorie, als Lektüreschlüssel von einem

ständig „veränderlichem Kraftfeld“ übetroffen und betroffen wird. So erscheint auch die Interpretation des Romans, die zwar klassische poetologische Begriffe verwendet und diese jedoch in einem anderen Spannungsfeld ausdrückt: „Die Kunst, so ahnt er [Harry Haller] nun, ist kein sicheres Therapeutikum gegen die Zumutungen der Wirklichkeit, und ihre Unendlichkeit ähnelt eher einem unendlichen Lachen als der ewigen Kälte asketisch-kosmischer Harmonien.“ (236)

Der Roman *Das Glasperlenspiel* wird von Andreas Solbach nicht bloß als höchste Errungenschaft des hessenschen Werkes betrachtet, denn der Autor dieser Monographie erklärt vor allem, was dieser Roman nicht darstellt und welche Erwartungen des damaligen Publikums hauptsächlich enttäuscht worden sind. Darüber hinaus erlaubt sich der deutsche Germanist einen sehr tiefgreifenden Blick in die Poetik des Romans, wenn er behauptet „seine Romane zeigen weniger ein unmögliches Begehren, sondern ein notwendiges Scheitern, das immer deutlicher als Bedingung der Möglichkeit einer derartigen Hermeneutik gedacht wird.“ (254)

Nicht zufällig wird das letzte Kapitel dieser umfangreichen Studie einem Roman gewidmet, in dem *Die Poetologie der Wortlosigkeit* als vorherrschend betrachtet wird. Die enge Verbindung zwischen den Schöpferfiguren Gottes und des Künstlers lässt der Autor des Buches wie folgt erklären: „Die demütige Ergebung an die Welt, an das Leiden, aber auch an die Freude in ihr lässt den Künstler als *Medium* einer ungreifbaren Lebens- und Gottesmacht auftreten, der die wortlose Lebens- und Gotteslehre in stumme, und deswegen um so beredtere Kunst verwandelt.“ (294)

Die Interpretationsperspektiven, die von diesem Buch veranschaulicht werden, zwingen den Literaturforscher einzusehen, dass ein Schriftsteller, so großartig er auch sei, nur aufgrund seines Menschlich-Seins schaffen kann und dass die Aufgabe der Literaturwissenschaft eigentlich darin bestünde, solche Schriftsteller – wie hier der Konkretfall Hermann Hesses zeigt – aufrichtig und ungekünstelt zu betrachten. Die Gefahr des gekünsteltes Blickes läuft man natürlich immer, wenn man sich mit umfangreichen und sehr komplexen literarischen Werken auseinandersetzt und wenn man nicht ausreichende Hintergrundinformationen besitzt. Die unmittelbare Konsequenz eines solchen Blickes wäre, dem Schriftsteller den verdienten direkten Kontakt zu seinem Publikum aus allen Zeiten zu verhindern.

Aus diesem Grund stellt das hier präsentierte Buch eine sehr frische Interpretationsperspektive in der Hesse-Forschung dar, ohne Rabatt von dem erwarteten Niveau zu machen. Besonders hilfreich sind deswegen auch die Vorschläge zu weiterführenden Forschungsthemen, die in diesem Erkenntnissbereich entwickeln werden könnten.

---

## The Poet that Could Have Been...

Alexandru Vlad, *Poemele/ The Poems* (Scoala Ardeleana Publishing-House, Cluj-Napoca, 2015)

Ioana Cistelean<sup>1</sup>

---

The Romanian so-labeled “writers’ generation of the ‘80s” has lost a highly gifted writer, Alexandru Vlad (b. 31 July 1950, Suceagu, Cluj - d. March 15-th 2015, Cluj-Napoca), who performed extraordinarily as novelist, short story writer, essayist, poet and translator. He worked as editor for both *Vatra* and *Balkon* prestigious cultural magazines. Mostly remembered in his pose of a story-teller and extremely appreciated for his translations, few are aware that he used to write poems as well. Thanks to the efforts of Scoala Ardeleana Publishing-House, his poetry is now available for the avid readers in an elegant volume: Alexandru Vlad, *Poemele/ The Poems*, a bilingual edition, beautifully illustrated by Alexandru Pasat, spiritedly translated into English by Virgil Stanciu and charmingly “explicited” by both a contemporary poet, Ion Muresan and by a contemporary literary critic, Alexandru Cistelean.

Paradoxically enough, Alexandru Vlad, a voracious poetry reader, although he started his passion for literature by writing poems, he soon gave up on them and focused on prose. “He entered the literary world as a poet. He owned an excellent (carefully selected) poetry library. He translated a lot of poetry into Romanian. He knew very many poems by heart. Whenever he wrote a poem (which wasn’t often) he would seek me out, take me to a pub and read it to me. (...) He would read his [poem] in a confessional tone, as if he had sinned and was expecting a thorough punishment. He wrote poems quite rarely and read them to me somewhat shaken, as if he was asking to be forgiven - he hadn’t wanted to do it, but had been obliged.” - Ion Muresan is remembering with great deal of nostalgia.

Alexandru Cistelean opines that “Vlad was a master drawer too (I’m quite sure he could have been a painter), but especially a master of observation and contemplation. (...) The art of the detail pulsating with concreteness can also be seen (how could it not?) in Vlad’s prose works of all kinds, but it can already be felt in *Watercolour at Dusk*, from the “Addenda” of the *Poems*.”

The entire body of poems included in this booklet are designating and furthermore circumscribing some specific thematic pivots: the enhancement of a love feeling succumbed within the depths of a sort of an affectionate

---

<sup>1</sup> University of Oradea

memory, which is still tormenting the given present of the author, with plenty of concreteness marked even in the poems' syntax and with plenty of meticulous details invading the text: "And sometimes, out of the blue, I long for her/ So finely, so delicately/ That I freeze in mid-gesture."; "I stood up to see better and felt that all the cells in my body/ were instantly changed, renewed as if thorough a magnetic transfusion. she glanced at me,/ only in passing, and yet in that second/ I am sure she recognized me and was slightly amazed:/ to recognize something you have never seen, the spark that sprang up whenever she saw me."; "Those who know told me that silence was born in the dry pits/ of abandoned miners/ And that it now does not have an existence of its own, just like the other things/ everybody takes for granted;/ That it can be perceived only if you strain your ears/ To listen to it;/ often, yes, with no success."; "I cannot remember when, as a child,/ I saw the mountains/ for the first time in my life./ (...) This is one of the days you will be trying/ unsuccessfully/ to remember/ for the rest of your life.": "I wanted a fence in front of my house/ To protect me, to render the house desirable./ No one would help me,/ Nobody considered it a priority."; "The torn shoelace/ The cracked door/ The empty courtyard/ The spotless sky/ All these made me/ Freer than I have ever been".

The volume basically represents a statement: one of Alexandru Vlad's little declared passion for poetry, one of Alexandru Vlad's inner lyrical voice and definitely one of Alexandru Vlad's possible path (never fulfilled, unfortunately) in his pose as a poet...

---

## **In Koli Jean Bofane : *Congo Inc. Le testament de Bismarck.***

Editions Actes Sud, 2014

Florica Mateoc<sup>1</sup>

---

In Koli Jean Bofane est un écrivain francophone contemporain (né en 1954) originaire de Congo-Kinshasa qui vit à Bruxelles depuis 1993. Après avoir écrit quelques livres pour les enfants, il se fait remarquer en 2008 avec le roman *Mathématiques congolaises*, primé avec « Le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire ». Un nouveau succès s'annonce en 2014 lorsqu'il remporte « Le Grand Prix du roman métis » avec *Congo Inc. Le testament de Bismarck*. Ce roman paraît aux éditions Actes Sud et, en 2015, il enrichit le palmarès de l'écrivain avec « Le prix des cinq continents de la francophonie ».

Congo, le grand pays du centre de l'Afrique, a éveillé depuis longtemps l'intérêt et la curiosité des Européens, politiciens ou écrivains. Si l'on remonte dans le temps, on apprend qu'après l'abolition de l'esclavage ou « la Traite des Noirs », l'Europe a intensifié son intérêt pour le continent africain à partir des années 1880, à la recherche de nouvelles richesses découvertes dans le bassin du fleuve Congo. Léopold II, le roi de Belgique a créé la « Société Internationale Africaine » pour abolir définitivement l'esclavage et pour commencer sa « mission civilisatrice » en Afrique. Comme le titre du roman renvoie à un personnage historique de grande importance, il convient d'éclairer un fait historique qui a scellé le sort du continent. L'écrivain lui-même le rappelle, dans son ambition de comprendre la situation actuelle de ce coin de la planète. Il s'agit de la Conférence de Berlin de février 1885 lorsque, à l'invitation du chancelier allemand Otto von Bismarck, treize pays européens et les Etats-Unis, à titre d'observateurs, se sont réunis pour partager l'Afrique d'une manière arbitraire. Les puissances occidentales se sont assurées non seulement la liberté de commerce sur les fleuves du Congo et du Niger mais aussi les sources de métaux rares. En plus, le document final de la conférence fait don au roi Léopold II, personnellement, du territoire actuel de la République Démocratique du Congo. La colonisation belge à partir du 1905 a été l'une des plus dures.

D'un autre côté, l'Afrique a toujours attiré des artistes et des écrivains avides d'exotisme. André Gide, entre autres, a publié en 1927 *Voyage au Congo* à la suite d'un voyage dans l'Afrique équatoriale. Il décrit les paysages monotones, les conditions climatiques, la forêt, la faune et la flore, les villages qu'il traverse et l'état lamentable des gens. En même temps, l'écrivain se montre

---

<sup>1</sup> Université d'Oradea

indigné des pratiques des compagnies commerciales et de l'administration envers les indigènes.

Longtemps après, Jean Bofane, natif de Congo, fait preuve d'un riche héritage historique de son pays et de l'Afrique en écrivant *Congo Inc.* Pourquoi donc ce titre ? C'est un acronyme qui dénonce le chaos moderne qui règne là-bas. Parce que, tout comme autrefois, Congo lui semble une entreprise où se rencontrent des intérêts planétaires reliés au sous-sol où se trouvent les fils de la « mondialisation ».

« L'algorithme Congo Inc. avait été imaginé au moment de dépecer l'Afrique, entre novembre 1884 et février 1885 à Berlin. Sous le métayage de Léopold II, on l'avait rapidement développé afin de fournir au monde entier le caoutchouc de l'Équateur, sans quoi l'ère industrielle n'aurait pas pris son essor comme il le fallait à ce moment-là. (...) L'engagement de Congo Inc. dans le second conflit mondial fut décisif. (...) le concept mit à la disposition des États-Unis d'Amérique l'uranium de Shinkolobwe qui vitrifia une fois pour toutes Hiroshima et Nagasaki (...). Il contribua généreusement à la dévastation du Vietnam en permettant aux hélicoptères Bell H1-Huey, les flancs béants, de cracher du haut des airs des millions de gerbes du cuivre de Likasi et Kolwezi à travers les villes et les campagnes (...) Congo Inc. fut plus récemment désigné comme le pourvoyeur attitré de la mondialisation, chargé de livrer les minerais stratégiques pour la conquête de l'espace, la fabrication d'armements sophistiqués, l'industrie pétrolière, la production de matériel de télécommunication high-tech ». (p. 152)

Il n'est pas facile d'encadrer cette oeuvre dans un courant littéraire ou de lui trouver une place dans le paradigme du roman moderne. Il est avant tout un roman réaliste qui fouille dans la réalité congolaise contemporaine. Le narrateur omniscient fait connaître au lecteur les moindres détails qui dévoilent des modes de vie, des traditions, des ambitions et des drames vécus par des personnages étranges dont les actions s'imbriquent pour dresser un tableau des plus véridiques du pays. *Congo Inc.* pourrait aussi passer pour un « Bildungsroman » si l'on pense qu'il présente les aventures d'un jeune congolais, Isookanga, un Pygmée Ekonda qui quitte son village natal de la forêt équatoriale, privé des bénéfices de la civilisation et noyé dans les traditions primitives ancestrales. Il se déclare adepte de la modernité et devient un passionné de l'Internet. L'écrivain le suit dans son périple dans la capitale, présente ses aventures et, tout en suivant le schéma des romans initiatiques le fait rentrer dans son endroit natal après nombre d'expériences et d'épreuves enrichissantes à Kinshasa. En plus, *Congo Inc.* se rapproche beaucoup du roman picaresque, non seulement par l'origine simple de son héros mais aussi par ses aventures extravagantes, par les liaisons qu'il crée avec des personnages de différentes couches de la société. De cette manière, l'écrivain réussit à satiriser leurs défauts par l'extraordinaire aisance d'ajouter toujours des épisodes dans la structure très libre de son récit.

En effet, il est très difficile de résumer l'action du roman parce que l'écrivain se plaît à présenter des intrigues parallèles, de remonter dans le temps pour mieux configurer l'identité de ses personnages. Toutefois, il ne lâche pas les rennes parce que le lecteur peut suivre l'évolution du héros et le

destin des autres protagonistes. Le roman est structuré en quatorze chapitres, assez courts, portant des titres suggestifs qui sont traduits en chinois. Le premier, *Terre et temps* est destiné à la présentation du héros et du milieu sauvage de son village natal, la découverte de l'Internet, des jeux vidéo économique-militaires (« Skulls and Bones Mining Fields », Kannibal Dawa ou « Uranium et Sécurité ») et son désir ardent d'évasion pour changer sa vie. Figure à part dans sa communauté, il déteste le passé et se dirige vers l'avenir qu'il veut conquérir, au moins virtuellement. Isookanga se déclare mondialiste et, sous le label « Congo Bololo » il participe à un jeu en ligne appelé « Raging Trade ». C'est qu'il veut s'initier dans le domaine des affaires et s'emparer d'un territoire virtuel appelé Gondavanaland. On pourrait croire que par l'appel à ces jeux et à leur pratique, l'écrivain crée une parodie du statut du Congo, convoité pour ses richesses.

Certains chapitres du roman présentent avec véridicité des séquences de vie congolaises qui relatent les scènes cruelles du massacre des villageois, du dépècement à vif d'un homme ou des mutilations des femmes : *Qui es-tu ?* (II), *Femmes qu'on tue* (IV). Le chapitre V, *Tumulte persistant* abonde en détails réalistes qui présentent la révolte des « shégués » (les enfants des rues) suite à la mort d'un confrère tué par la police locale. La douleur et le désespoir des enfants, les lamentations, le deuil de leur ami éveillent l'empathie du lecteur et montrent une fois de plus l'ancrage du récit dans la réalité dure d'un phénomène social présent dans le Grand Marché de Kinshasa.

Le comique, la satire et le sens de l'humour se mêlent harmonieusement dans les chapitres VII et X, *Le monde t'appartient* et *Lire la notice ci-jointe* qui se moquent du pasteur véreux Monkaya, habillé de costumes Armani ou Hugo Boss, portant des bijoux chers et conduisant des véhicules de grandes marques. Il profite de l'ignorance de ses fidèles et met en pratique la loi du centuple (faire un don d'une somme pour recevoir du Seigneur le centuple) de même que le compte « Paradizo SA » d'où descendent trois gros chèques à la fin d'une messe dans les cris de joie et le délire des fidèles. L'imagination de l'écrivain déborde lorsqu'il décrit dans le chapitre IX (*Compromissions*) les ébats amoureux d'Isookanga, et de l'anthropologue Aude Martin faisant renvoyer chacun de leur mouvement à un moment dur de la colonisation du pays. L'épilogue se veut une résolution de la situation du héros et de son ami chinois qui rentrent chacun dans son pays.

*Congo Inc.* est un roman foisonnant où se rencontrent des Congolais et des étrangers, des hommes et des femmes, des gamins, d'anciens seigneurs de guerre, des militaires, des trafiquants, des gens de l'église, tout dans une débandade généralisée. Dans ce monde grouillant, Jean Bofane crée une galerie de portraits parmi lesquelles se distinguent d'abord quelques Congolais de souche comme le pygmée Isookanga, assoiffé de nouvelles technologie, adepte de toutes les formes de la modernité et son oncle, le vieux Lomama, incarnant la sagesse ancestrale, garant des vieilles traditions et amoureux de la nature environnante qu'il connaît à fond. Dans le déroulement des événements, on a remarqué que l'écrivain nourrit une



certaine sympathie à l'égard de leurs actes et de leurs habitudes. Par contre, son attitude change et devient ironique et critique envers d'autres personnages au passé incertain et détestable comme Kiro Bizimungu, ancien guerrier Tutsi impliqué dans le génocide de Rwanda, un bourreau réfugié au Congo où il est devenu bourgeois respectable, chef de l'Office de préservation du Parc Naturel de Salonga. Mais, au fond, il est un escroc, avide de pouvoir et des richesses abritées par la forêt équatoriale, prêt à faire du commerce illicite pour s'enrichir à tout prix. En plus, c'est un escroc sentimental puisqu'il garde en esclave une pauvre belle femme, Adeïto qu'il a repérée pendant une scène de massacre déroulée au Sud-Kivu sous son commandement et qu'il a emmenée à Kinshasa après les accords de paix.

Le révérend Jonas Monkaya, pasteur de l'Eglise de la Multiplication, n'a rien à faire avec la foi puisqu'il vient du monde du spectacle, un ancien catcheur doué du sens de marketing et dominé par la cupidité. Un sentiment ambivalent de condescendance, de pitié et de sympathie mais aussi de dépit et d'impuissance est adopté par l'écrivain lorsqu'il raconte la vie de la gamine, Sasha, restée orpheline traumatisée après avoir perdu ses parents pendant le terrible massacre de son village natal. Responsable de ses petits frères, elle réussit, après des épreuves très dures, à rejoindre les rangs des « shégués », s'abritant dans le Grand Marché de Kinshasa. Devenue leader de ces démunis, elle est en même temps une enfant-prostituée mais elle porte dans le tréfonds de son âme la haine et le désir de vengeance contre ceux devenus responsables de sa situation et de celle de ses confrères.

La galerie des portraits est complétée par quelques personnages d'origine étrangère qui ont affaire avec la situation du pays. Deux Européens en missions différentes jouent des rôles dans l'action du roman. Vu les conflits innombrables du continent africain et du Congo, ONU a envoyé un officier des casques bleus dans la personne de Waldemar Mirnas, un ancien officier Lituanien, dominé lui aussi par la cupidité et la concupiscence. Ce n'est pas par hasard qu'il est attiré par les mineures du Grand Marché de Kinshasa dont Sasha la Jactance devient son enfant-putain. C'est toujours de l'Europe que vient l'anthropologue africaniste, Aude Martin, une jeune Belge qui veut étudier les modes de vie et les habitudes des Congolais. Elle connaît bien tous les stéréotypes des Blancs sur les Noirs mais ne refuse pas une aventure amoureuse avec le pygmée Isookonga. Le lecteur est étonné de voir comment l'écrivain a réussi à introduire dans le récit et dans ses intrigues des personnages venant d'autres continents et n'ayant, de première vue, aucune relation avec le déroulement de l'action. A mesure qu'on avance dans la lecture, leur présence se clarifie et se justifie pour servir au but de l'écrivain.

Les richesses du Congo sont convoitées à l'échelle planétaire, ce que Jean Bofane confirme par son personnage Zhang Xia, administrateur, à son insu, de la société « Dragon éternel » avec son patron Liu Kai qui l'abandonne à Kinshasa. Sans domicile et sans argent, vendeur à la sauvette de sachets d'eau potable, il se lie d'amitié avec Isookanga et ils démarrent une affaire ensemble : ils vendent de l'eau pure, « eau pire Suisse ». Mais le Chinois détient un inventaire des ressources minérales du Congo, visible sur un CD avec une carte détaillée de la région. Son objectif caché est de les accaparer et

de trafiquer illégalement, comme il l'a fait, en Chine, avec l'argent reçu du gouvernement.

Le pays est présenté comme une plaque tournante pour les intrigues internationales non seulement pour le fait que les grandes sociétés y placent leurs prospectus économiques mais aussi pour régler certains conflits comme dans le cas des six officiers des casques bleus tués au Nord du pays. C'est pourquoi, le rôle de Chiara Argento s'avère très important pour clarifier cet épisode inadmissible. Elle travaille à New York à l'ONU, au Secrétariat du Maintien de la Paix et s'occupe du dossier de Kivu qui est finalement accusé de crimes contre l'humanité et transféré à la Cour Pénale Internationale de La Haye.

A la fin de la lecture, le lecteur a entrepris un long voyage à travers les continents, depuis l'Afrique jusqu'en Europe, en Asie et en Amérique. L'écrivain a voulu montrer d'ailleurs les enjeux et les difficultés de la mondialisation. Sa grande réussite est d'avoir su mêler réel et imaginaire, comique et tragique dans un roman très puissant. Jean Bofane a montré aussi la vitalité de la langue française qu'il a enrichie par le métissage avec sa langue maternelle afin de rendre plus précisément les réalités du pays, les dialogues d'une oralité débridée et de se rapprocher de ses racines ne fût-ce que par les mots.

---

## Romanian Literary Avant-garde Revisited

Ovidiu Morar, *Literatura în slujba revoluției*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2016<sup>1</sup>

Marius Miheț<sup>2</sup>

---

A lot of talk has been perpetuated about the way whereby the Romanian avant-garde has created a fertile environment, interfering with European avant-garde trends, whilst not manifesting itself in a contradictory manner. The present study by the Romanian academic, Ovidiu Morar synthesizes and reinterprets the major contributions of the Romanian avant-garde in the relation, ignored so far, of the former with leftist ideological directions. Deprived of the possibility of an origin of the reactionary kind, lacking the lure of the revolution, Romanian avant-garde would have presumably remained but a marginal element. Thus, however, by fuelling left-wing manifestations, the avant-garde has influenced even totalitarian propaganda in the subsequent decades.

A renown expert in European avant-garde studies, Ovidiu Morar puts forward a new dossier dedicated to Romanian avant-garde. This time around, he sets out from the rationale that it is only a context that was extremely accommodating to revolutions that was meant to allow the avant-garde burgeon. It is, therefore, not surprising that the avant-garde works through socio-political articulation, hence of the ideological and extra-aesthetic kind, thereby seeking to synthesize the causes and the force of a discourse that was prolific across the continent. The intersections between the social and the artistic are intertwined in a dense and thoroughly applied study, with numerous references to documents in archives, that of the Securitate included, indeed a study that revisits important data in a cultural movement yielding a myriad historical-literary equations. Ovidiu Morar`s critical endeavour insists on the primacy of the text; a lot of the texts herein speak for themselves, some others need further delving into, sustainability and explanation. Yet the significant note thereof is that interesting conclusions crop up everywhere. And that the interpretive openings are plentiful.

It is common knowledge - and this has been the subject of several critical studies - that the relation between the left-wing avant-garde representatives on the one hand and the proletarian revolutions in the inter-war period have always been unclear. This time, however, through Ovidiu

---

<sup>1</sup> Alexandru Ioan Cuza University Press, Iassy, 2016.

<sup>2</sup> University of Oradea

Morar`s study we are dealing with an applied essay that explains the link between leftist ideologies and the avant-garde.

The first part of the essay focuses precisely on the left-wing revolutionary data that, one way or another led to the rapid growth of avant-garde trends. World War One seems to have had this effect as well, forging pessimism - that was ubiquitous at the time - ever so fruitfully. As regards Romanian avant-garde, Ovidiu Morar notices that things would have been dramatically different if the Romanian avant-garde representatives, emulating the model of the French surrealists, had not gotten involved in directions tinged with politics. The literary instruments were, therefore, of the most dappled kind. Romanian avant-garde writers opt primarily for the expressiveness, in the Caragialean vein, offered by the pamphlet. The procedure was used in all social zones, with the maximization of results when politics is concerned.

The avant-garde writers become versed in the art of the pamphlet, taking the discourse of this particular kind to areas rarely frequented previously. Subsequently, alongside the pamphlet, the reportage would enjoy a long career over decades, until the late `50s. Ever so brief, precise, with a predictable effect, a devastating one should it register sensitive aspects as well, the reportage has been utilized as ideological weaponry as well, a handy one, thereby making certain audiences loyal. Less turned into account in that sense, poetry and agit-prop texts still succeeded in rendering a novel vitality to the readership. The leftist propaganda stayed, fortunately so, in the social comfort zone solely and did not extend to the literary one. In no way by accident will Geo Bogza, master of the reportage and rebellious poet mark out, Ovidiu Morar thinks, the very socialist realism of the after-ascent-of-communism era in Romania. The Romanian avant-garde writers reach the conclusion that surrealism cannot cover all their representational grievances and requests and that they in fact desire something else. The adrenalin-ridden epoch translates as militantism to them. And they do not hesitate to embrace it thoroughly. However, it seems that in the post-communist era, it is only the reportage that has been preserved as genre, thus perpetuating a literary genre that has had an appeal to practitioners of a type of literary discourse embedded in political lingo. Consequently, it is not the aesthetic, perpetually sought after to anticipate what Romanian avant-garde is after, but, as Ovidiu Morar demonstrates, the avant-garde is the one to serve the revolution, first and foremost. The conversion thereof is a necessary one, and by shifting the emphasis off the aesthetic onto the extra-aesthetic, the researcher opens up totally different interpretations and novel possibilities for the identification of significances formerly confined to the narrow area of the aesthetic.

This is without doubt a fundamental study for researchers in Romanian and European avant-garde.

---

## Crepuscular Kinetic Orchestrations.

Liviu Georgescu's *Tungusian Phenomenon*, Paralela 45 Publishing House, Pitesti, 2016

Mihók Tamás<sup>1</sup>

---

It is from an apocalyptic imagination *par excellence* that Liviu Georgescu's new volume of poetry has come about. Through this incessant ebullition of devastation, the lines seem to conspire against the entire existence. Resorting to an agglutinating empiricism, they animate that infernal telluric force guided by its inception and its end.

From the very beginning of the book, the poet makes haste to decipher the root of *tungusian phenomenon*, putting forth in the very motto: "It happened in Siberia, in a place where / the mysterious fall irradiated and transformed / everything around, rocks, waters, plants, humans. / And the sky itself changed" <sup>2</sup>. Although located eastwards, these biophysical metamorphoses remind us of the nuclear disaster from Chernobyl. Furthermore, passages such as "They were amidst the phenomenon, but they could not grasp it, as its edges / were outwards, far away, deeply outwards." (*Fenomenul tungus / Tungusian Phenomenon*) make undeniable the book's isomorphism with Andrei Tarkovski's *The Guide* (1979).

The book is divided into two extensive cycles: *La cinema, în plină realitate* (*At the Cinema, in Full Reality*) and *Noapte lungă de decembrie* (*Long December Night*), pursuing in a pure Bacovian sense a cosmic sensation of fatality, amidst the mysterious Siberia, meant to avenge the existence. The uncertainty is elevated to the rank of super-character, being seen engorging "from leaves and grass as if a grasshopper invasion had scorched everything." (*Fenomenul tungus / Tungusian Phenomenon*) But the desolation of poet from 80s is manifested not only vertically, as for the author of *Plumb*, but also horizontally "The windows are widely open to nowhere", this vertical line admitting also a reverse direction, from telluric to celestial, from the now to ancestral "a deep void goes back to the stars" (*Migrație spre centru / Migration Towards Centre*). The nuclear desolation admits pathologic contortions, stars, for instance, bearing the weight of the inner

---

1 "Petru Maior" University of Târgu Mureș

2 All the quotes included here are extracted from the book in question and have been translated by the author of the article.

void.

Generator of abnormalities, the Liviu Georgescu's cataclysm appears, thus, as an actual trigger of apocalypse prophesied until saturation. The influence of the New Testament on the poetic imagination is revealed by certain lines that are kinetic *par excellence*. One can notice how the lack of motion is, paradoxically, also engaging: "The lack of motion and noise exasperated some and heightened others." (*Foşnetul de fond al peliculei / The Background Rustle of the Pellicle*); "You march on, but, from some time on, your steps become gluey. / the motion steps in your way." (*Magnetism*)

The corps and noises crowd in the perimeter of the same sick matter: "a pile of corps arises to the ceiling, his crown / reigning whines and moans, greenish waters and abrupt gasps" (*Ingerul exterminator / Exterminator Angel*). This kinetic agglomeration on the eve of the apocalypse jams all the senses, causing exophthalmia of which interpretation must be searched in metaphysics: "The eyes no longer fitted in their orbit, nor the hearing in the earlobe - / pipes rusty of too much waiting." (*Fenomenul tungus / Tungusic Phenomenon*) The percentage of "soft" images surprised in the book incline to zero – the aggressiveness of the verb weakens only in small proportions. The *tungusic phenomenon* tension extrapolates the human spirit to fanatical gestures ("Climbing down the slide with the sole thought: / to set himself on fire at the end of the slide under the eyes of others" – *In Memoriam*) reasoned in an explicit, visceral language: "cumbering their existence even more / among jars of stew and barrels of cabbage / in which they bathe as visionary embryos / never-dying hopes and the relatives coming from the country"; "deep entrails" (*Între lătrături și ciopliri / Amongst Barking and Hewing*); "sucking from flaccid nipple, / from a pear full of vomit and of golden poison" (*În livadă / The Orchard*).

Similarly, the violent imagination bursts against the background of two heterogeneous elements – the communist inhibition and the sexual release – generating on several occasions, throughout the volume, concise images ("with the horrific juicy sex" or the *Table Delirium* poem).

Against the background of I-Universe relation, the reality falls under an opaque uncertainty ("the interior yells while it touches the nothingness / and goes back to sleep"; "the street became an uncertain steam" – *At the Street Corner*). This "passage" is realised through fantastic tools, on which the well-known French researcher Roger Callois writes in his study entitled *At the Heart of the Fantastic* "brutal intrusion of mystery into the setting of real life", concluding at the same time that "every fantastic element is an infringement of the known order, a flow of the inadmissible in the daily legality"<sup>3</sup>. Liviu Georgescu knows very well this technique of naming certain unusual signs (through their unpredictable character) within the *traditions* and the known social contexts.

The inner logic of the (re)exploited images generally has oneiric valences. The overlapping of temporary layers, respectively, the defiance

---

3 Tvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. In Romanian by Virgil Tanase, Preface by Alexandru Sincu, Univers Publishing House, 1973, pp. 43-44.

of the physics laws are relative to this imagination fuelled both by individual experiences, and by figments of hermeneutic origin. The prerogatives of the collective tragedy are thus presented as bizarre images specific to dreams. On this realm of illusions, people are present rather as shadows and echoes. Lacking personality, their only state is *to be part to the existence*.

Although dissipated, it is interesting to notice the Urmuzian flashes of which the author makes use: "The door opens. A siren blows and a group of noisy tourists joins the jolly song and the appetite for life." (*Oraşul întoarcerii / The Town of Return*); "A few sheep entered the room, / they were fried by the floor and furniture", "Two lovers committed suicide in the cupboard." (*Îngerul exterminator / Exterminator Angel*); "I leaked fast (...) through a pipe" (*Capăt de linie / End of the Line*). In the alternative, all these examples confirm the highlighted prosaic character of the texts of this volume. There is also passages à la Matei Vişniec: "A photo. In the photo, there is a dot, a stain, a finger, a hand, an arm, a breast, a head, a foot, it is a body, a dead body."; "This is life. Is this life? Here or over the net. A game and that's all. And who's watching? Who are we? I took some photos. That's all." (*Fotografia / The Photo*)

The uncertainty stuck between interrogations and phrases of the desperation comes after all to accuse the memory: "No clue. The memory is mistaken. The pellicle is mistaken." (*Fotografia / The Photo*) The poet's task to reconstruct the reality gains, thus, existential dimensions: "and we no longer know if we were there" (*Patimi / Ardours*) Not accidentally, the birth and death are "two fires" (*Peste viețile noastre / Above Our Lives*). Filtered through a universal memory, among the events that are at the extremes of the existence remains only the idea of devastation and recycling. Other times, the apocalypse spectre is reduced at the level of thrill: "And that moment came and passed / as the eagle passes through the citadel in the night/ and leaves in its way a trace of smoke / in open skulls" (*Oportunitate pierdută / Lost Opportunity*). Nicolae Manolescu is right when he affirms on the back cover of the volume that it is about both the revealing of the "sensitive universe, as well as the moral one". In the blender of this pitiless apocalypse, the people return to their state of energy more or less hereditary, "People transformed in electric batteries" (*Matricea / Matrix*) – there is one of the illusions of fulfilment of the posthuman species. The mechanisms caught in the curl of accomplishment push the natural self in the derisory of projections: "The entire life was unrolled on the dark and perfumed walls / it was spinning faster and faster on the ebullient pivot" (*Oraşul interzis / The Forbidden Town*) The direct consequence of this duality is a *big brother* effect discernable all over in the nature: "From the clear ponds the fishes without wings / glance cautiously and calmly at us / they follow every move, / every glimpse, every bow / and prayer." (*Negative afumate / Smoked Negatives*) Its harmful forms reflect firstly upon the morality more and more without any sense. The reason loses its right of liberty: "The mind nestled in the sharpness of the grass and the stink of tobacco." (*The Forbidden Town*) The domestic

space gets, in its turn, fossilized: "I fall asleep clothed among the soft shirrs of the blanket, / as among the wrinkles of a brontosaurus caught in glaciation / ready to be frozen up" (*Foşnetul de fond al peliculei / The Background Rustle of the Pellicle*).

There are plenty of poems (*Desfigurare / Disfiguration, Distorsionare / Distortion* etc.) sending us to dehumanization. The assaults on the human species materialize, at the spiritual level, into a kind of irrevocable fatalist nihilism (*Nimic din nimic / Nothing from Nothingness*). The lack of validity of the truths ("To commit injustice in the name of another injustices" – *Desfigurare / Disfiguration*) has an effect mainly corrosive on the moral sense. At the aesthetic level, this block brings mystery and horror. The perpetuation of the moment of horror is realised with insurmountable cynicism: "you will remain here forever" (*Căutare prin durere / Quest through Pain*). In the eve of the apocalypse, the being remains, thus, speechless in decisive state, ready for torture. (*La ceasul acela, indicat / At that Very Hour, Set Up*).

Although making use, here and there, of a biblical phraseology "Truly, truly I tell you" (*Prophecy*), respectively, adverbial amplifiers such as: "suddenly", "and then", "afterwards", the apocalypse after Liviu Georgescu disposes of too little religious elements. Liviu Georgescu's visionarism has rather cultural and political sources. The bizarre images prevail in the discourse of both cycles of the volume, the second one revealing however a certain biographical attachment.

*Tungusic Phenomenon* remains, thus, a book of reference in the perimeter of contemporary Romanian visionary poetry, one in which the crepuscular kinetic orchestrations eradicates the human being fossilizing from its comfort zone, fossilizing, metaphysically speaking, its hopes.



---

## **Simona Sora : *Hotel Universal***

Iași, Editura Polirom, 2012

Dana Sala<sup>1</sup>

---

Plus qu'un supra-personnage, L'Hôtel Universel est le nom que tous les personnages donnent à leur réalité, dans le roman éponyme écrit par Simona Sora – *Hotel Universal* – publié en 2012 (Iassy, Roumanie, maison d'édition Polirom), actuellement en cours de publication à la maison d'édition Belfond, traduit par Laure Hinckel. Cet hôtel s'agrandit et se rétrécit, arrivant à modeler à nouveau les cadres de la réalité objective.

L'hôtel finit par être le nom d'une réalité floue. Espace de la maison, mais aussi projection, il se superpose au subconscient. Par conséquent, l'hôtel est devenu la réalité psychique de ses personnages principaux. Il est aussi la réalité cachée qui bloque et définit leur identité. De cette façon, il est le centre symbolique de tous les événements, même des choses qui sont arrivées en dehors de Bucarest, sur terre bulgare, à Topoli, Varna.

La fonction de réservoir de mémoire de cet hôtel est évidente dans les mémoires de l'héroïne, Maria (Maia). *Hôtel Universal* est l'endroit où les dimensions temporelles peuvent fusionner. Le passé, le présent et l'avenir sont simultanés ici, à travers la mémoire. Avançant vers cette maison, l'héroïne trouve ici son soi symbolique. Selon Gaston Bachelard, «Habiter oniriquement la maison natale c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé.<sup>2</sup>»

On ne peut pas avoir une attitude tranchante à l'égard de la réalité de l'hôtel. Il ne supporte pas les confrontations directes. Il supporte seulement une réalité ambivalente et médiate, c'est-à-dire une réalité symbolique et une réalité déguisée pour protéger le subconscient.

Se pare că Maya [mă rog, Maia (p. 256)] alesese singura cale de exteriorizare posibilă pentru ea a unui conținut psihic care îi era necunoscut, dar pe care ea încerca din răspuțeri să-l exprime, fiindcă o împingea, scriea ea, spre oroarea absolută (...) La cea de-a treia ședință, Maya a introdus simultan Hotelul Universal din Gabroveni și pe Vasile Capșa, ca personaj central al propriei epopei familiale.(...)Percepția ei despre acel loc și acele vremuri este

---

<sup>1</sup> Universitățile d'Oradea

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige, 2012, p. 34.

cu totul exagerată, iar descrierea propriu-zisă a căminului («Compunerea locului») inexactă, fantasmatică și vag delirantă<sup>3</sup>.

Les personnages admettent qu'ils n'auraient pas eu d'autre choix. Ils reconnaissent que c'est à peine maintenant, lorsqu'ils ont rencontré l'hôtel, que leur vie véritable peut commencer.

L'*Hôtel Universal* fait une espèce de cosmologie contemporaine à une petite échelle, une cosmologie des mondes inversés et déconstruction. Le plan qui porte unité à cette construction c'est le plan de la névrose. Par ses incursions de noctambulisme, l'héroïne se trouve dans la réalité présente et future de l'hôtel.

Hotelul Universal se construia în fiecare noapte. Uneori lucrul începea de la scări. Clădirea era ridicată, scara principală șerpuia din pivniță până la cel de-al doilea etaj, căci al treilea, unde locuia Maia acum, nu exista încă. Din vârf, hotelul părea un schelet de mastodont, un hău fără fund ce începea imediat sub bolta craniană, la suprafața tremurătoare a circumvoluțiilor prefontale, și se termina în măruntaiele cloacei de pământ mustind de lighioane din străfundurile Universalului<sup>4</sup>.

Il y a aussi un rituel initiatique qui est en fait un rituel culinaire. Toutes les femmes de la famille de Maia entrent dans un monde de signes, à travers la répétition. Le langage rappelant l'hôtel en tant que demeure est un langage déguisé. Le rituel culinaire est aussi une façon de toucher les zones abyssales. Ici se trouve l'instinct de la mort.

En dessous de l'atmosphère balkanique avec un pittoresque parfaitement intégré, se trouvent les expériences fondamentales de ce roman, les expériences spirituelles. Au niveau du réalisme, le roman *Hôtel Universal* a un humour spécifique. Maintenant il peut réconcilier l'histoire avec l'hystérie. L'histoire c'est l'histoire précise d'un coin du vieux Bucarest. L'hystérie c'est la réaction avant les réalités politiques de l'année 1990. Après l'euphorie initiale, tous découvrent la mascarade de la démocratie. C'est la période où l'hôtel est devenu auberge de jeunesse. En 1990, pendant les manifestations des étudiants de la Place de l'Université de Bucarest, le gouvernement a utilisé les interventions violentes successives des mineurs contre les étudiants et les intellectuels.

Ce n'est pas par hasard que l'*Hôtel Universal* s'érige comme une tour Babel, dans un livre bâti verticalement, laissant l'horizontale suspendue comme un plan du mirage. Dans l'esprit du sens intégrateur que les personnages cherchent, le roman *Hôtel Universal* est un livre croyant encore à la beauté du monde dans une époque de la crise du système symbolique et de l'interprétation proliférante.

La certitude que cette beauté du monde n'est pas fallacieuse est donnée par l'expansion de l'âme, *éros* non divisé d'*agape*.

---

<sup>3</sup> Simona Sora, *Hotel Universal*, Iași, Editura Polirom, 2012, pp. 258-259.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 147.

Un bărbat care te iubește te învață să mori. Nu-ți arată frica lui, nu te amăgește cu vorba. Îți arată – prin drumurile pe care le face fără tine – cum să-ți vezi moartea pînă nu te vede ea pe tine.» Maria cea mică știa dintotdeauna cum să deosebească bărbații. Le citea în privire, în pielea feței, pe buze și în voce dacă știau ceva despre dragostea aia de care-i vorbise Maria cea mare întreaga ei copilărie și adolescență<sup>5</sup>.

On reconnaît la souffrance de l'homme contemporain dans un monde privé de sens. Comme à son origine, *symbolon* essaie de refaire l'unité de l'objet de reconnaissance. Le véritable antagonisme de ce roman n'est pas entre le passé et le présent. Il est entre le langage (qui comprend toute sorte de codification, même la sphère du psychique) et ses symboles. Qu'est-ce qui se passe quand on renonce si facilement aux symboles ? Ceux-ci entrent dans la composition du psychisme primaire. La désintégration des symboles emmène la désintégration du psychique.

Vers la moitié, le roman se restreint. C'est l'épisode du jeu de tarot d'Aliona, dans l'auberge de jeunesse, moment où l'on fait certaines identifications trop exactes entre les personnages et les symboles de la carte de jeu : la papesse, le diable, la Tour, le pendu, le mat, la mort.

Ici le roman mise explicitement sur des symboles. Prenant le siècle de Rada comme point de référence, *Hôtel Universal* pourrait passer comme un roman d'époque déroulé dans une perspective inverse, du futur. Si l'on renversait la clepsydre et l'on transférait le point de référence dans le présent, dans le siècle de Maia, ce roman ne serait rien d'autre que le résultat de séances de thérapie.

La répétition et la mystification sont les deux mouvements de ce roman. La répétition a un sens bénéfique dans le rituel, dans l'histoire de la famille. Mais lorsque la répétition a perdu son sens, devenant une rhétorique, elle est très similaire au mélodrame et à l'hystérie. Dans ce moment, la répétition s'est convertie en mystification. Un exemple dans l'histoire récente est l'infiltration des vieilles structures totalitaires du communisme. *Hôtel Universal* est un Bildungsroman d'une vie féminine que maintiennent, à travers la mémoire, la simultanéité de la vie de toutes les femmes de son clan, malgré le fait que les existences de Rada, Maria, Rada, Maria, Teodora sont successives.

L'Hôtel Universel c'est le lieu caché de la mémoire, un athanor où la réalité et l'imaginaire se mélangent. Cet hôtel de Bucarest a connu plusieurs métamorphoses. Il a été auberge, hôtel select, hôtel délabré, auberge de jeunesse désaffectée.

Qui entre dans l'hôtel, soit le lecteur soit l'un des personnages, s'initie dans un mystère. Ce mystère a quelque chose à faire avec le rapport de l'homme avec la réalité, avec la fragilité et l'inconnu de ce rapport.

---

<sup>5</sup> Simona Sora, *Hotel Universal*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 13

## **AUTHORS/AUTOREN/AUTEURES**

**Alb Anemona:** anemona1002000@yahoo.com

**Băgiag Aurora:** aurora.bagiag@yahoo.fr

**Betouche Aïni:** betouche16@yahoo.fr

**Buciuman Veronica:** vbuciuman@yahoo.com

**Bugiag Andreea:** ahopartean@yahoo.com

**Cistelean Ioana:** ioana\_cistelean@yahoo.com

**Craik Roger:** rogercraik@gmail.com

**Curr Jillian:** 20313998@student.uwa.edu.au

**Danciu Magdalena:** magda\_danciu@yahoo.com

**Lazăr Andrei-Ioan:** lazar\_andrei\_ioan@yahoo.fr

**Marino Elisabetta:** marino@lettere.uniroma2.it

**Mateoc Florica:** mateoc\_florica@yahoo.fr

**Mateoc Teodor:** matteo@rdslink.ro

**Mihet Marius:** mariusmihet@gmail.com

**Mihók Tamás:** john\_gold@yahoo.com

**Radu Delia-Maria:** deliaeugen@yahoo.com

**Sala Dana:** dsf\_dana@yahoo.com

**Székely Éva:** seva@rdsor.ro

**Vass Sonia:** sonnya\_vass@yahoo.com

***Next Issue's Topic:***  
**City in/and Literature**  
**Applied on Literary and Cultural**  
**Items**

***Thematik der nächsten***  
***Ausgabe:***  
**Die Stadt in der/und**  
**die Literatur**  
**Studien im Bereich der Literatur-**  
**und Kulturwissenschaft**

***Thématique du prochain***  
***numéro:***  
**La ville en littérature**  
**Application sur des sujets littéraires**  
**et culturels**

*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  
German Speaking 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:

[www.ephor.ro/confluente](http://www.ephor.ro/confluente)

**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.

*Konfluezen*, Jahrbuch der Universität Oradea, Band für Neuere Literaturen und Fremdsprachen, ist eine wissenschaftlich begutachtete Fachzeitschrift, die ein Mal im Jahr erscheint.

Der Redaktionsbeirat ist befugt, über die Erscheinungsfrequenz der Zeitschrift zu entscheiden.

TCR setzt sich zum Ziel, die Welt der akademischen Literatur- und Kulturforschung mit dem dynamischen Alltag des literarischen Phänomens, so wie dieses von den Kulturmedien und von der Buchproduktion widerspiegelt wird, in Einklang zu bringen.

Die in den zwei umfangreichen Sektionen dieser Zeitschrift behandelten Thematiken umfassen:

Die Dynamik des literarischen Phänomens  
Die Interdisziplinarität von Literatur- und  
Kulturwissenschaft  
Identitäts- und Alteritätsstudien, Anthropologie- und  
Kulturtheorien anhand der Literatur  
Literarische Identitätsmodelle  
Zeit und die Literaturtheorie  
Mythos in der postmodernen Literatur  
Komparatistische Literaturstudien

### **Geschichte:**

Als wissenschaftliche Fachzeitschrift wurde das Jahrbuch der Universität Oradea, im Universitätsjahrgang 1966-1967 zum ersten Mal unter dem Titel *Lucrări științifice* herausgegeben. 1991 änderten sich Titel und Format der Zeitschrift, während der Inhalt sich auf Forschungsthemen mit Aktualitätsbezug aus dem Bereich der rumänischen Literatur und der Komparatistik fokussierte. Im Jahr 2006 entstand *Confluențe*, ein Band für Neuere Literaturen in den Fremdsprachen Englisch, Französisch, Deutsch und Italienisch. 2012 wurde die Zeitschrift von CNCSIS und dem Bildungs- und Forschungsministerium Rumäniens als Publikation in der Kategorie C anerkannt.

### **Hinweise zur Einreichung des Manuskripts:**

Auskunft über die Einreichung des Manuskripts entnehmen Sie unserer Internetseite:



[www.ephor.ro/confluente](http://www.ephor.ro/confluente)

**Begutachtungsverfahren:**

Unsere Redaktion setzt ein doppel-blindes Begutachtungsverfahren ein, im Verlauf dessen die Beiträge anonym den jeweiligen Begutachtern zukommen. Allein die Qualität der Studien spielt eine Rolle für die Auswahl der zu veröffentlichenden Artikel.

Die Verwaltung des Begutachtungsverfahrens ist die Aufgabe des Redaktionsbeirates, denen die Aufgabe zukommt, die ansprechenden Begutachter aus der Liste des akademischen Beirates der Zeitschrift zu wählen und anzusprechen. Die Autoren der eingereichten Beiträge kennen den Namen jener Begutachter nicht, die über ihre Studie referieren.

*Confluences*, les Annales de l'Université d'Oradea, Fascicule Littérature moderne, est une revue académique évaluée qui paraît une fois par an. Les directeurs exécutifs et le comité scientifique vont décider tout changement concernant la fréquence de la revue.

TCR a le but de réunir le monde de la critique littéraire académique et des théories avec le phénomène vivant de la littérature d'aujourd'hui tel qu'il est reflété dans les médias culturels et dans la production du livre.

Les sujets contenus par notre revue dans ses deux sections généreuses – **Littéarismes** et **Culturalismes** sont les suivants:

Les dynamiques de la littérature, tendances  
L'interconnexion de la littérature et de la culture  
Identité, altérité, anthropologie et littérature, études culturelles  
L'identité et son expression en littérature  
Temps et théorie littéraire  
Myths et auteurs postmodernes  
Littérature comparée et études comparées

### **Fondation:**

Comme revue de recherche, son commencement remonte loin, dans l'année académique 1966/1967, lorsque sous le nom de *Travaux scientifiques*, la section de la recherche académique a démarré à l'Université d'Oradea. En 1991, la revue a changé son nom et sa forme se fixant sur des sujets d'intérêt immédiat et sur des études approfondies, sur la culture, sur la littérature roumaine, sur la littérature comparée. En 2006 a paru *Confluences*, un Fascicule de littérature moderne incluant des recherches académiques littéraires en anglais, en français, en allemand et en italien. L'année 2012 la revue a été classifiée niveau C per le Ministère de l'Education et de la Recherche de Roumanie

### **Soumission**

Les détails pour la soumission des articles, les instructions pour les contributeurs et pour la préparation du manuscrit sont publiés en ligne:

[www.ephor.ro/confluente](http://www.ephor.ro/confluente)

## **Evaluation**

Notre revue soutient un système d'évaluation ouverte, considérant que les noms des auteurs des articles ne doivent pas être envoyés comme anonymes aux évaluateurs, parce que cela pourrait avoir un petit impact sur la qualité de l'article soumis. La qualité de l'article de recherche est le seul argument dont on tient compte lorsqu'on fait la sélection des articles.

L'administration du processus d'évaluation est la tâche des éditeurs évaluateurs. L'expéditeur du manuscrit ne connaît pas les noms des évaluateurs de son cas particulier mais seulement la liste complète des évaluateurs.