



ROMANCE
REVIEW



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview10bost>



Romance Review

Graduate Student
Literary Review

*Romance Languages and
Literatures
Boston College*

*Volume X
Fall 2000*

ROMANCE REVIEW – FALL 2000 – VOLUME X

ISSN 1524-7112



Elena Ivanova, Editor
Leanna Bridge, Associate Editor
William Reyes-Cubides, Associate Editor



The *Romance Review* is a refereed journal of literary and cultural criticism published annually by the graduate students of the Boston College Department of Romance Languages and Literatures. Articles prepared for submission must first be presented at the Graduate Conference on Romance Studies held annually in March at Boston College

The *Romance Review* is listed in the *MLA International Bibliography* and *Index of Periodicals*.

Annual subscription rates are \$5 for individuals and \$15 for institutions. Address all submissions and subscriptions inquiries to: Editor, *Romance Review*; Department of Romance Languages and Literatures Boston College, Chestnut Hill, MA 02467, Tel. (617) 552-3820 , Fax: (617) 552-2064, romrev@bc.edu

Truth, Memory, Imagination & Fiction

TABLE OF CONTENTS

Las falacias del testimonio: los casos Menchú y Wilkomirski
Anke Birkenmaier - *Yale University*

7

Esplorazione di due esplorazioni settecentesche del «sé»: Vico e
Doria

Riccardo Boglione – *Boston College*

19

La langue blessée (ou l'écrit/les cris) d'Echo: de la théorie
derridienne à l'esthétique katebienne

Nathalie Drouglazet - *Boston College*

37

The Body as Memory of Truth: A Different Reading of *A Rebours*

Wanda Klee – *Marburg University*

51

Truth or Lies? Ethnography as Fiction / Fiction as Ethnography in
Maryse Condé's *Ségou*

Victoria Lodewick - *Duke University*

65

La fetichización de la mujer guerrera en *La Araucana* de Alonso de
Ercilla

Liana Ewald Mooradian - *Boston University*

77

La fiction au service de la vérité: l'exemple de Jorge Semprun

Anne-Martine Parent - *Université du Québec à Montréal*

95

Memoria, immaginazione e verità nella *Vita* di Vittorio Alfieri

Ilaria Scola – *Boston College*

105

LAS FALACIAS DEL TESTIMONIO: LOS CASOS MENCHÚ Y
WILKOMIRSKI



Anke Birkenmaier
Yale University

En el otoño de 1998, el New York Times reportó dos escándalos literarios, ambos a su manera fraudes de un relato testimonial. Uno era el famoso testimonio de Rigoberta Menchú, a base del cual ella había recibido el premio Nobel de la paz.¹ Después de la publicación del libro de David Stoll,² que había hecho investigaciones en Guatemala y desmentido partes importantes del relato de Menchú, el New York Times había mandado sus propios periodistas que confirmaron en entrevistas lo que Stoll había encontrado.³ Los puntos más importantes eran: la lucha de los campesinos por sus tierras en contra de los terratenientes, era en realidad una lucha entre dos familias por sus tierras. Un hermano menor que supuestamente había muerto de desnutrición, nunca había existido; otro hermano, Petrocinio, había muerto en circunstancias distintas. Sobre todo: Menchú no era una iletrada cuando llegó a París para hablar con Elizabeth Burgos, sino que había atendido un colegio privado y sabía desde la niñez escribir y hablar español. Si bien los hechos referidos en el libro decían la verdad sobre los indígenas en Guatemala, la vida personal de Rigoberta Menchú había sido otra en varios aspectos.

El otro caso era más drástico aún: se descubrió que la memoria del holocausto *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948.* de Binjamin Wilkomirski,⁴ que había recibido varios premios, era inventada. Un periodista había buscado los documentos de nacimiento y de educación, los cuales revelaron datos totalmente distintos a lo que había escrito el autor en su libro.⁵ Éste no había nacido en Riga sino en un pueblo en Suiza, no había vivido en los campos de concentración de Majdanek y Auschwitz, no era judío. Había sido hijo adoptivo de una pareja de médicos y había pasado una infancia perfectamente normal en Zurich. El autor se defendía diciendo que así eran sus memorias personales, tal como él las había reconstruido bajo el psicoanálisis, que los documentos eran falsos, y que, en fin, nadie estaba obligado a creerle. Especialistas,

como Deborah Dwork del Center for Holocaust Studies de Clark University, confirmaron que Wilkomirski no tenía la culpa en esta controversia, porque parecía convencido de su identidad de víctima del holocausto.⁶

En ambos casos, los recuerdos personales se oponen a lo que se ha comprobado en documentos o entrevistas. En ambos casos esos recuerdos son traumáticos. Y en ambos casos, los libros recibieron premios y aclamación internacional, antes de que la prensa se enterara de las incoherencias en los dos textos (el libro de Wilkomirski se publicó en 1995, el de Menchú en 1983). La defensa de Menchú y de Wilkomirski se apoyó en un rasgo típico del testimonio: Tanto el uno como el otro dijeron que no estaban hablando de una verdad objetiva, comprobable, sino, en el caso de Menchú de una "verdad representativa", o "verdad colectiva", y en el caso de Wilkomirski de una verdad tan individual y traumática, que tampoco era comprobable.

¿Por qué, entonces, se ofende el lector de estos libros? Si las obras tuvieron buenas consecuencias como la de que muchos se solidarizaran con la causa guatemalteca, o la de recordar al público suizo su propia relación con el holocausto, ¿qué importan los detalles? ¿Por qué el periodista investigador del caso Wilkomirski se ofende al punto de pedir que el libro se retire del mercado?⁷ ¿Por qué hay artículos diciendo que Menchú se merece "pagar un precio" (el premio Nobel) por haber "distorsionado la verdad" (San Diego Union Tribune, Dic. 21, 1998)? ¿Es puro sensacionalismo por parte de la prensa? Es fácil decir que el público simplemente no ha entendido lo que nosotros, los académicos sabemos: que un testimonio nunca puede contar una verdad unívoca, objetiva. Mucho ya se ha dicho de la ambigüedad profunda propia del testimonio: su pretensión de una realidad nueva, mientras que, al mismo tiempo, bordea con la literatura "tradicional". Lo que quiero destacar es que esta relación estrecha entre testimonio y literatura no refleja sólo cómo funciona la memoria, no tiene que ver con las imponderabilidades psicológicas del testimonio, sino con su función en el mercado del libro. El mercado pide testimonios, biografías, autobiografías, todo lo que tenga la apariencia de lo auténtico junto con cierta "calidad literaria", no pide historia oral (demasiado científica y detallada), y no pide tanto novelas: la decisión de la editorial Suhrkamp de publicar los Fragmentos de Wilkomirski en su sección de libros judíos fue una decisión consciente en contra de

editarlos como novela, a sabiendas de que había dudas sobre la veracidad del relato de Wilkomirski.⁸ Quiero mostrar en lo que sigue esta contradicción inherente al testimonio que hace aparecer el género entero como un fraude.

Empecemos con las definiciones comunes que se han dado del testimonio. Desde el principio la palabra tiene un doble sentido: uno legal, que se refiere a la situación del testigo ante un tribunal. Este sentido de "testimonio" se usa en los proyectos de *oral history* como, por ejemplo, el *Video Archive for Holocaust Testimonies* de Yale,⁹ o en los libros de Margaret Randall.¹⁰ Y luego tenemos un sentido literario de la palabra, que se refiere al testimonio como género literario. La definición más aclamada en esta acepción es la de John Beverley, quien define al testimonio como "novela, o narrativa novelesca contada en primera persona por un narrador que también es el protagonista real o testigo de los eventos que cuenta."¹¹ Es evidente que la forma del testimonio es la misma de la autobiografía: se narra en primera persona, narrador y protagonista son uno. Sin embargo, hay tres rasgos importantes del testimonio que lo separan de la autobiografía: primero el relato de una vida individual se postula como ejemplar para una colectividad, que en general es marginalizada; segundo, hay un mediador letrado, escritor o periodista, que transcribe la narrativa oral del protagonista que muchas veces es iletrado. Por haber hecho estos dos rasgos explícitos, el relato de Rigoberta Menchú se ha vuelto un ícono del testimonio latinoamericano: Menchú dice que habla en nombre de todos los pobres de Guatemala: "Quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos." (21) El prólogo de Elizabeth Burgos, por su parte, subraya que Rigoberta Menchú "domina el español desde hace sólo tres años" (9). Hay que notar, sin embargo, que estos dos últimos rasgos definen sobre todo al testimonio latinoamericano, el testimonio del holocausto al contrario, no postula ejemplariedad ni tampoco necesita de un mediador.¹²

La tercera diferencia con la autobiografía que Beverley da es pertinente para ambas variantes del testimonio porque se refiere al estatus de la realidad: la urgencia de comunicarse: "The situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on, implicated in the act of narration itself."¹³ Se trata de salvar la memoria de una

comunidad, un grupo amenazado por la extinción. Los testimonios del holocausto tienen aquí otra urgencia que los de comunidades indígenas: los sobrevivientes de los campos de concentración quieren dar testimonio de una catástrofe que ya pasó hace tiempo, y la urgencia está en que estos sobrevivientes van a morir pronto. En el caso de Latinoamérica, se trata de comunidades amenazadas actualmente a las cuales la solidarización del primer mundo puede ayudar todavía. En este sentido no importa sólo salvar la memoria colectiva de los eventos, sino movilizar al lector en favor de la propia causa y también "financiar" aquella causa. Confirmar, dar fe de lo ocurrido es, por lo tanto, el único objetivo en el testimonio del holocausto, mientras que en el testimonio latinoamericano lo ocurrido además tiene que mover al lector para que cambie la situación representada. Ese efecto catártico es esencial para el testimonio latinoamericano. El énfasis en la violencia, las torturas, las situaciones traumáticas se legitima así: hay que hablar de la situación límite, de la amenaza de la muerte súbita, de la violencia arbitraria para mover al lector tanto que haga algo finalmente. En el libro de Rigoberta Menchú se nota esta estrategia en el *crescendo* de muertes: empieza por describir la muerte de su hermano por desnutrición (VII), lo cual todavía se inserta en la descripción de la vida inhumana en la finca. En el capítulo XIII luego relata otra muerte, la de una amiga. Pero la serie de muertes bestiales, donde la evocación de la muerte se hace el único objetivo del relato, empieza en el capítulo XIX, con el despedazamiento de una mujer del pueblo, la tortura y muerte de su hermano (XXIII), la muerte del padre (XXIV) y la tortura y muerte de la madre (XXVI). La escena clave es la del hermano, torturado y luego quemado vivo junto con otros en la plaza de Chajul ante la presencia del pueblo y los familiares. Se le da tanto peso porque lo que se describe es una experiencia colectiva, y porque Rigoberta dice que presenció esta masacre. La escena comprende todos los elementos de la experiencia límite: la descripción del cuerpo torturado y monstruoso, el sadismo de los soldados, el duelo y el odio del pueblo que asiste, la amenaza de otra masacre desde todos lados. Es el clímax de la tragedia de su pueblo el punto donde todos los elementos están presentes. Menchú se cuida después de volver a relatar detalladamente las otras muertes. El hecho de que justo esta escena haya sido refutada en la investigación de Stoll (quien demostró que Menchú no estuvo presente en la muerte de su

hermano, que no hubo incendios públicos de hombres en este pueblo, y que en fin no se sabe cómo murió este hermano) dice mucho sobre la dramatización consciente de su relato por parte de Rigoberta Menchú.

Así, el énfasis en la violencia sirve para levantar la barrera entre el relato y el lector, para que éste se identifique con los sujetos del libro en la experiencia límite. Al mismo tiempo el relato del trauma siempre debe tener una justificación intrínseca: el testigo habla para que la memoria cambie, para que los otros aprendan, pero también para poder sobrevivir él. Esto se ve mejor en el testimonio del holocausto. Dice Dori Laub: "The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their story in order to survive."¹⁴ Es ésta la segunda justificación del relato del trauma que hace que el lector no se sienta tanto como *voyeur*, sino como lector útil que ayuda a crear una verdad necesaria. El relato de la víctima se hace en contra del silencio de los vencedores para recuperar una identidad amenazada. De ahí el entusiasmo que se ha mostrado por el testimonio como la "anti-literatura", que representa por fin la realidad, los traumas del subalterno, y que, además, tiene el poder de cambiar esta realidad porque conmueve al lector hasta tal punto que empieza a reaccionar sobre todo para pedir más informaciones: se crea una demanda que hace que más información es requerida sobre Guatemala, lo cual expone el gobierno a una atención pública que no le conviene. En el caso de Menchú, las negociaciones del gobierno guatemalteco con las guerrillas empezaron en parte porque su libro había mostrado al gran público los crímenes cometidos en Guatemala por los militares. Este mecanismo de llamar la atención pública, sin embargo, solo funciona a base de la presuposición de que el informante tiene autoridad sobre lo que cuenta de la historia de su comunidad. El público sólo se deja alarmar por el testimonio directo, no por un cuento o un "haber oído hablar". Esto tiene que ver con la estructura misma del trauma relatado.

La fascinación del trauma para los lectores está en que éste aparece como la garantía de lo realmente ocurrido. Beverley también afirma esta atracción por la realidad traumática: "It was the Real, the voice of the body in pain, of the disappeared, of the losers in the rush to marketize, that demystified the false utopian discourse of neoliberalism."¹⁵ La crítica de la escuela Lacaniana ha analizado en extenso la relación privilegiada entre trauma y

realidad, pero aparte de eso, parece un gesto muy natural el de respetar la realidad de lo horrendo, del trauma. El relato del trauma pide la realidad, aunque sea una realidad amenazada por el olvido o las fallas de la memoria. Por ello Menchú y Wilkomirski insisten desde el principio en sus textos en la honestidad de sus intentos de recordar, y al mismo tiempo en la dificultad de hacerlo.¹⁶ Relatar la memoria traumática es intentar siempre sólo una aproximación, la experiencia límite en sí queda sin voz. René Jara da un sentido enfático a esta empresa interminable de captar la "huella de lo real":

El testigo no puede capturar toda la realidad - nadie puede hacerlo -, pero puede fijar y escudriñar sus huellas, trazar su imagen, proyectar la inmediatez de su inscripción, re-presentar aquello que por su lejanía - geográfica, histórica, corporal - amenaza con volverse inaccesible. Substituto de la memoria el testimonio puede inventar - en el sentido latino de in-venire - la memoria.¹⁷

Inventar el trauma en el sentido literario sería el tabú, la contradicción interna. Donde hubo aproximación, habría sensación entonces. En el momento en que se trataría de ficción, el trauma cambiaría de estatus. La pretensión del testimonio consiste en aproximarse lo más que posible a este abismo (*gap*) que es la verdad del trauma. Si el nudo verdadero del trauma falta, el testimonio pierde su estructura organizadora, pierde sentido. Aquí es cuando el testimonio se hace empresa comercial.

Llama la atención el aumento en el uso de eventos traumáticos en los dos textos. Si uno compara los primeros textos "testimoniales" como la *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano o la *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet/Estéban Montejo, o en el caso del Holocausto *Survival in Auschwitz* de Primo Levi, el trauma se presenta aquí de otra manera más modesta quizá. Lo que impresiona en Levi son justamente los detalles de la vida cotidiana en el campo de concentración, el cambio de ropa, los controles de los enfermos, que dejan entrever una realidad horrenda. Una escena como la que describe Wilkomirski, por ejemplo, de bebés que se comen los dedos muertos de frío (66), es impensable en Levi. En Juan Francisco Manzano, los momentos más violentos se indican por silencios repentinos: "Corramos un velo por el resto de esta escena. Mi sangre se derramó".¹⁸ La técnica usada por Menchú y Wilkomirski, que es la de pintar irrupciones de violencia, ponen al público en la posición del *voyeur*. El choque brutal con la realidad

traumática de un pueblo, de un perseguido, hace al lector identificarse con este pueblo o con esta persona, pero sólo por un momento. El narrador no nos conduce a una reflexión sobre lo presentado. El lector es movido por la experiencia límite que él nunca tendrá y vuelve después a su propia realidad.

Hay, por lo tanto, un cambio en la estética del relato traumático, que afecta la función de la memoria misma. De una memoria fundacional, que relaciona el pasado con la identidad presente se pasa a la "anti-memoria", que en la repetición de las mismas representaciones elimina el hecho individual y real. Geoffrey Hartman habla de una: "representation that takes the colors of memory yet blocks its retrieval".¹⁹ Hartman se basa en la crítica de la representación del holocausto de Jean Baudrillard, quien habla en el caso de la serie americana *Holocaust* de simulaciones, que suplantando a una identidad perdida una muerte ocurrida en el pasado: "It is because we have disappeared today [...] that we want to prove we died between 1940 and 1945."²⁰ ¿Cómo tratar entonces estos fenómenos de espectacularización del trauma? Para Hartman, es más la acusación de Baudrillard que el fenómeno que contribuye precisamente a construir una "anti-memoria". Como los movimientos "negacionistas", que intentan relativizar el holocausto insertándolo en un contexto falsamente objetivo de matanzas de guerra, el movimiento posmoderno en la vena de Baudrillard, reivindica frente a la trivialización del holocausto, el silencio. Frente a este silencio "represivo", Hartmann propone una forma sancionada de olvido junto con una especie de "memoria coleccionada" (*collected memory*): "Forgetting on a collective scale can itself assume the guise of memory, that is, of a religious or collective type of remembrance (If I forget thee, Jerusalem...). It constructs, that is, a highly selective story, focussed on what is basic for the community and turning away from everything else."²¹ Esta historia selectiva tiene una relación obvia y necesaria con la ficción, porque fusiona múltiples historias en una obra, una ceremonia, o un monumento. Su función específica en contraste con el intento del historiador de representar una "realidad", sin embargo, es la de distanciar al lector del evento histórico: "Art can and does move away from historical reference by a characteristic distancing. Moreover, even so estranging an event as the Shoa may have to be estranged again, through art, insofar as its symbols become trite and ritualistic rather than realizing."²² En este sentido, una novela

aparece como más verdadera que un "testimonio", porque da cuenta de la irremediable distancia entre un evento histórico y sus representaciones. Hartman insiste, sin embargo, sobre la "contrafuerza" inherente a géneros que combinan literatura y testimonio, refiriéndose no tanto a formas como el docudrama o la novela histórica, sino a ciertos ensayos y testimonios que logran representar el trauma sin subyugarlo al pasado (*mastering the past*). Para Hartmann, estos textos (los de Primo Levi o de Jean Améry) siempre son logros individuales, son grandes obras de arte.²³

Lo problemático de los testimonios de Menchú y Wilkomirski sería entonces no sólo que contengan elementos ficcionales sin declararlo suficientemente, sino que no estén a la altura de lo que debería intentar un testimonio: representar para evocar una experiencia traumática y no reducirla a una interpretación fija.

Que los testimonios de Menchú y Wilkomirski son textos que sirven más que nada para satisfacer una demanda del mercado literario, se ve en varios rasgos que vuelven la lectura más fácil para el lector del primer mundo. Llama la atención la posición privilegiada del autor. No se trata sólo de un "yo"-narrador, se crea una especie de súper-autor que es una amalgama entre no sólo el mediador y el narrador, sino que engloba la época entera: Miguel Barnet afirma en su texto programático sobre el testimonio: "El autor de novela-testimonio debe decir junto con su protagonista: 'Yo soy la época'. Esa ha de ser su premisa inviolable; la flecha en el blanco".²⁴ Esa misma técnica borra para el lector la diferencia entre el informante, su sociedad y el mediador y hace aparecer el texto más homogéneo, casi relacionado con el mito: se habla desde un mismo origen. El orden cronológico de los capítulos y la ausencia de fotos también demuestran esta organización escondida del relato. Hacen pensar en modelos literarios como la novela de iniciación (*Bildungsroman*) o la picaresca, parentescos ya analizados bastante por la crítica. Esta reminiscencia de modelos literarios conocidos hace más fácil la lectura para el público occidental. En cuanto al testimonio como lugar de memoria, sin embargo, esta posición fuerte del autor cierra el texto y, por ello, parece sospechosa: no queda clara la legitimación del informante para hablar en nombre de toda una comunidad o de toda una época. ¿De dónde se sabe que Rigoberta Menchú es la persona más apropiada para contar la historia de su pueblo? ¿Quién decidió que justamente ella tuviera el privilegio

de contar su historia?

Otro lugar común del testimonio latinoamericano es el del mediador que traduce las palabras del informante indígena. No se trata tanto de una traducción, sino de una preparación para el mercado occidental. El mediador prepara el testimonio para el público del primer mundo, es el catalizador cultural requerido para que el libro tenga éxito, y no importa tanto qué es lo que se tenga que suprimir. Rigoberta Menchú no se molestó tanto de que Elizabeth Burgos haya determinado el orden de los capítulos o que haya puesto epígrafes de Miguel Angel Asturias y del Popol Vuh, insertando el testimonio en un marco letrado y suavizando así su extrañeza. Se molestó por los derechos de autor porque Elizabeth Burgos no le dio su parte de las ganancias que resultaron del libro: "What is effectively a gap in the book is the question of the right of the author, right? Because the authorship of the book really should be more precise, shared, right? [...] It's also the result of not knowing how to do a book. An author was needed, and she's an author."²⁵ El problema de la mediación queda así limitado a una mediación para con el mercado literario.

La comercialización del testimonio ha creado su propia dinámica: Volkhardt Knigge dijo a propósito del caso Wilkomirski, que solo era posible porque ya existía una tropología de cómo tenía que ser un testimonio del holocausto.²⁶ Al repetir los lugares comunes de la memoria del holocausto - las escenas de brutalidad bestial, la fragmentariedad de la memoria, la identidad perdida - Wilkomirski podía estar seguro de que la autenticidad de su relato no se iba a poner en cuestión. Al canonizarse un género como el testimonio parece inevitable que su carácter literario se haga más fuerte, ya que se ha creado un mercado que tiene expectativas bien definidas. Lo que propone Daniel Ganzfried, el periodista suizo que descubrió la falsa identidad de Wilkomirski, es un criterio estético: "Escribir sobre Auschwitz no obedece a las reglas de protección espiritual del patrimonio. Se pide calidad e integridad porque sino amenaza la erosión del terreno histórico en el cual nos basamos".²⁷

El testimonio aparece así confirmado en su estatus de literatura, en contra de lo que se espera el lector. Las convenciones literarias y técnicas de representar el trauma han cambiado a medida que el género se ha ido estableciendo. La comercialización del testimonio, sin embargo, lo ha acercado más al cuento de horror que a una verdad histórica cualquiera. Así, el testimonio

tendrá que legitimarse y definirse de nuevo en cada caso. La cuestión de cómo establecer una memoria del holocausto o de la matanza de un pueblo en Guatemala, que no sea "anti-memoria", sigue abierta.

NOTAS

¹ Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 15a edición. (México: Siglo Veintiuno, 1998).

² David Stoll, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (Colorado and Oxford: Westview Press, 1999).

³ Larry Rohter, "Tarnished Laureate: A special Report. Nobel Winner finds her Story Challenged," *New York Times* 15 de diciembre 1998: A1.

⁴ Benjamin Wilkomirski, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*, Jüdischer Verlag (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995). Traducción al inglés: *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*, transl. Carol Brown Janeway (New York: Schocken Books, 1996). Traducción al español: *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*, trad. Rolando Costa Picazo (Buenos Aires: Atlántida, 1997).

⁵ Daniel Ganzfried, "Die geliehene Holocaust-Biographie," *Die Weltwoche* (Suiza) 27 de agosto 1998: 45-46.

⁶ Doreen Carvajal, "A Holocaust Memoir in Doubt. Swiss Records Contradict a Book on Childhood Horror," *New York Times* 3 de noviembre 1998: E8.

⁷ Es lo que pasó al final: Suhrkamp retiró el libro en el otoño de 1999. Doreen Carvajal, "Disputed Holocaust Memoir Withdrawn," *New York Times* 14 de octubre 1999: E1.

⁸ Doreen Carvajal, "A Holocaust Memoir in Doubt," *New York Times* 3 de noviembre 1998: E8.

⁹ "We can try to understand what is happening in the testimonial interviews in the technical, metaphorically approximate terms of 'a brief treatment contract': a contract between two people, one of whom is going to engage in a narration of her trauma, through the unfolding of her life account." En: Dori Laub, "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening," *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, ed. Shoshana Felman and Dori Laub (New York and London: Routledge, 1992): 70.

¹⁰ Randall habla del "proceso" de la historia oral: "When we tell our stories, or make ourselves vehicles for others to do so, we offer process. We are interested in what was, what is, and what may be in the future. We are interested in how and why our informants did what they did, and what contradictions or complexities were a part of that." En: "Reclaiming Voices: Notes on a New Female Practice in Journalism" *The Real Thing*, ed. Georg M. Gugelberger (Durham and London: Duke University Press, 1996: 61. Me interesa la ambigüedad de la palabra proceso, en el sentido de que se puede tomar como "opuesto al hecho estático," pero también como "juicio que está por hacerse."

¹¹ John Beverley, *Against Literature* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993): 70.

¹² Aunque sí es necesario un oyente. El relatar el holocausto es tan traumático que se necesita la presencia del psicoanalista como oyente. Como dice Dori Laub, "The listener is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time." (Laub, "Bearing Witness"⁵⁷).

¹³ Beverley, *Against Literature* 73.

¹⁴ Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1995): 63.

¹⁵ John Beverley, "The Real Thing," *The Real Thing*, ed. Georg M. Gugelberger (Durham and London: Duke University Press, 1996): 281.

¹⁶ Menchú: "Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros y hay tiempos que, sí, se goza también..." (21). Wilkomirski: "Meine frühesten Erinnerungen gleichen einem Trümmerhaufen einzelner Bilder und Abläufe. Brocken des Erinnerns mit messerscharfen Konturen, die noch heute kaum ohne Verletzung zu berühren sind" (7).

¹⁷ René Jara, Hernán Vidal, ed.: *Testimonio y literatura* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature: 1986): 2.

¹⁸ Juan Francisco Manzano, *Autobiografía de un esclavo*, intr. y edición de Ivan A. Schulman (Detroit: Wayne State University Press, 1996): 92.

¹⁹"Introduction: Darkness Visible." *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Geoffrey H. Hartman, ed. (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994): 10.

²⁰ Ibid. 11.

²¹ Ibid. 15.

²² Ibid. 19.

²³ Ibid. 18.

²⁴ Jara 288/289.

²⁵ Stoll 187.

²⁶ Volkhard Knigge, "Heute weiss man, was eine 'gute' Holocaust-Geschichte ausmacht," *Weltwoche* 17 de septiembre 1998: 58.

²⁷ Daniel Ganzfried, "Wilkomirskis Buch ist eine gepante Fälschung," *Berner Zeitung* 28 de noviembre 1998: 33. La traducción es mía.

ESPLORAZIONE DI DUE ESPLORAZIONI SETTECENTESCHE DEL «SÉ»:
VICO E DORIA



Riccardo Boglione
Boston College

Si potrebbe anche partire, in questo tutto sperimentale tentativo di lettura parallela dei testi autobiografici vergati da Vico e Doria, da una frase che Della Terza usa per definire l'atteggiamento vichiano adottato scrivendo la sua autobiografia: "fertile mente che ha voluto consegnare ai posteri un'impresa di sé insieme esemplare ed inimitabile" (101). Il felice ossimoro meglio non potrebbe descrivere l'atteggiamento del filosofo napoletano, teso a una specie di autoesaltazione di sé, che avremo modo di indagare per bene, condita però con una sorta di affettazione e riverenza quasi ridondante verso tutti gli intellettuali della sua epoca che appena nominati sono subito dotati di aggettivi superlativi¹, quasi a voler *captare benevolentiae* nella società culturale dell'epoca, ponendosi così, con abile mossa, al medesimo tempo come anello della catena dell'*establishment* culturale ed *exemplum*, ma non rinunciando a tratteggiare quel celebre autoritratto di "incompreso" e *outsider*, e dunque di personaggio talmente unico e stoicamente eroico da escludere qualunque imitatore già in partenza. Doria, invece, fin dall'*incipit* della sua "lettera" autobiografica, cerca nel lettore un complice che possa impietosirsi nell'ascoltare le sue disavventure e possa riscattarsi come lui si è riscattato, facendo tesoro di quelle "virtù, le quali formano L'idea d'un Uomo buono per la Civile Società" (240), dichiarando, seppur indirettamente, la riproducibilità della sua esperienza.

Questa introduzione così brusca al discorso generale è giustificata volendo da subito sottolineare le abissali differenze che separano il testo vichiano da quell'*Arte di conoscere se stessi* che Paolo Mattia Doria scrisse poco dopo il libro di Vico. Quello che si vuol cercare di dimostrare qui è quanto i due testi differiscano per modi e sensibilità pur essendo, anzitutto, non troppo distanti tra loro cronologicamente (se si assume come ultimissima data di pubblicazione la seconda stesura con variazioni della *Vita*

vichiana del 1731 e si prende come buona la data 1741 per la stesura dell'Arte di Doria²); poi essendo entrambi importanti tappe di quel movimento che si vuole "univoco" e definito delle "autobiografie intellettuali"³ e infine, motivo fondamentale, filiazioni, più o meno dirette, del medesimo "appello ai letterati" del conte Porcìa⁴. Differenze che naturalmente esprimono due modi di intendere il genere autobiografico molto distanti tra loro, frutto entrambe di quel processo di sviluppo del genere che porterà dai lavori operati dagli autobiografi intellettuali, perlopiù meridionali, alla svolta roussoiana in cui si può includere, forzando un poco, anche il nostro Alfieri.

Naturalmente la questione su cosa sia l'autobiografia è ormai diventata abnorme, ma interrogarsi preliminarmente seppur in breve, in questa occasione, sulla possibilità o meno che esista un genere autobiografico può essere fruttuoso. La domanda andrebbe posta diversamente: la letteratura è un semplice susseguirsi di episodi personali (cioè legati al singolo autore) o è invece, in modi più o meno evidenti e significativi, una specie di creazione collettiva (che dunque permette tassonomie, classificazioni, ecc.)? Quesito ozioso, poiché sappiamo perfettamente - dal momento che i generi si usano e sono anche individuabilissimi, se non altro da alcuni *tic* di scrittura, che ovviamente nascondo precise spinte ideologiche - che l'autore fa parte della società, e che sovente la società, o meglio la classe cui appartiene, si esprime, goldmannianamente, attraverso di lui. Nei nostri casi abbiamo da un lato un filosofo con idee parzialmente conservatrici, che si sente isolato⁵ e che in definitiva, tanto più nell'autobiografia, si rifugia nei classici, a suon di tributi e citazioni (non mancando però di contribuire in modo progressista alla storia del pensiero filosofico) e dall'altro uno studioso, tutt'altro che sradicato rispetto a una certa fetta di società⁶, che talvolta utilizza i medesimi strumenti letterari ma lo fa per lanciare, fundamentalmente, una polemica verso la classe aristocratica, quella cioè di appartenenza, e per portare avanti invece, la famosa classe emergente dei notai, avvocati, il cosiddetto *ceto civile*, perdendosi volentieri nei meandri delle sue privatissime tribolazioni.

Entriamo nel dettaglio. Porcìa, nel suo *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere delle loro Vite* - testo che circolò fin dal 1721 ma che vide la luce tipografica solo nel '27 - esortava le intelligenze dell'epoca a scrivere di sé in ordine, tutto pedagogico, di fornire

esempi di *curriculum studiorum* per le future generazioni e allo stesso tempo “far riconoscere ovunque vi sia sapor di lettere il nome, e ’l merito, e il buon gusto dei nostri letterati, del qual par, che altrove ò non s’abbia, ò aver non li voglia una ragionevole, sincera e perfetta contezza” (131). La spinta nazionalistica, di gusto sorprendentemente pre-risorgimentale, mossa soprattutto dalla volontà di umiliare quei francesi che sovente avevano attaccato le italiche Lettere, e la necessità di aver a disposizione dei posteri, nonché dei contemporanei, gli itinerari intellettuali delle migliori menti italiane del periodo, erano state quindi le spinte determinanti nel compilare tale manifesto. Ma come è noto, pochi risposero all’appello, e in massima parte per un motivo: la modestia. All’inizio del 1700 parlare del privato in pubblico era un concetto ancor germinale, che vede proprio in questa stagione “meridionale” un pur timido cominciamento⁷. Non bastò dunque che Porcìa si cautelasse dicendo “qui è dove ricercasi piena sincerità de’ nostri Letterati (...) qui è dove li preghiamo a svilupparsi delle catene dell’amor proprio” (136), ovvero legittimando il parlar di sé come semplice strumento di conoscenza e non di autocelebrazione. Le resistenze erano ancora molto forti e si può dire che l’unico a rompere l’indugio e a creare la perfetta autobiografia porciana fu proprio Vico (tanto che fu stampata a corredo del “manifesto”). Naturalmente il filosofo napoletano superò le più rosee aspettative e creò qualcosa di molto più complesso della semplice “vita” richiesta dal Conte, seppur indubbiamente una buona dose di fedeltà al manifesto venga rispettata: ma che una forte vena d’immodestia serpeggi lungo il libro è, oserei dire, dato di fatto. Non si può però ridurre questa autobiografia ad un mero sfoggio di sé. La *Vita* vichiana è, prima di qualunque altra cosa, un compendio alla *Scienza nuova*, così ricca di speculazioni filosofiche da ridurre a pochissimi (ma significativi) i momenti in cui l’autore si abbandona al racconto di sé⁸. Ed è su questi punti che ci si deve soffermare volendo capire come questo testo funzioni all’interno del genere autobiografico e soprattutto in rapporto all’*Arte di conoscere se stessi* del Doria.

La questione del nome

La cosa più impressionante, ed anche immediata, che colpisce aprendo il libro di Vico è, senza dubbio, l’uso della terza persona per parlare di sé. E infatti la letteratura su tale questione è vastissima. Bisogna subito ritornare su un punto però, prima di

procedere: ad una dose di umiltà⁹, che ritengo essere comunque minima e variamente interpretabile¹⁰, come già detto è riscontrabile quella tendenza per cui “Vico tracciava in quelle pagine un ritratto in gran parte *mitico* della sua formazione culturale e proiettava all’indietro nel tempo, attribuendogli agli anni della giovinezza, giudizi ed esperienze proprie dell’età matura”(Rossi 6). Quindi utilizzare la fredda e impersonale terza persona, verrebbe da sospettare, rimanda non tanto a una “presa di distanza quasi «oggettiva» nei riguardi del contenuto” (Cipriani 19) atta ad essere il più possibile neutrale, ma semmai a una sorta di distanza “oggettivante” – formata forse sulla scia agiografica – che rende cioè il soggetto una sorta di monumento. Ovvero, questa specie di cautela dell’autore rischia di rivolgersi contro l’autore stesso: “L’«egli» manifesta formalmente il mito [...] la terza persona, come il passato remoto, rende dunque questo servizio all’arte del romanzo e fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa” (Barthes 26). La scelta della terza persona singolare fu per Vico, chiaramente, non solo non casuale ma molto particolare ed innovativa (viene naturale notare che i pochi e disparati precedenti autobiografici come Agostino¹¹ e Cellini utilizzano l’“io”). E’ evidente che Vico non voglia mentire e cerchi anzi di rendersi più credibile, ma risulta lampante che questo così netto allontanamento da sé ha i suoi effetti, primo fra tutti una chiara volontà di revisione e riassetamento del proprio passato, che porta il soggetto parlante ad estraniarsi, proprio grazie a questa chiave retorica, da se stesso. Ma quest’uso dell’*egli*, se pure si esula dalla sfera della *fiction*, va a compromettere, anziché semplificarlo, il discorso della pretesa lucidità e intransigenza dell’autore di fronte a un sé “effettivo”: è infatti il modello unico in cui venivano – e per forza di cose, sono ancora – scritte le biografie, sulla cui natura ambigua e difficilmente “credibile” in molti si trovano concordi¹². Ne uscirà fuori una figura coerentissima, ma che suona appunto vagamente “falsa” rispetto all’originale – se non altro in termini meramente cronachisti – tanto più se paragonata a chi si serve di quell’“io”, “meno ambiguo [...] è perciò stesso meno romanzesco” che riporta “il racconto alla falsa naturalezza di una confidenza” (Barthes, 24). D’altro canto non ci si potrebbe aspettare un atteggiamento diverso da chi aveva scritto nel proprio capolavoro “Gli uomini prima sentono senz’avvertire, dappoi avvertiscono con animo

perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura” (Vico s.n, 199), dichiarando, implicitamente, che solo quanto di più antitetico all’“amore di se medesimo” di, poniamo un Alfieri, è in grado di ri-conoscere la verità.

Assai diversa appare l’andatura del Doria. Il quale sebbene, e bisogna chiarirlo in prima istanza, si dichiara vichiano, di vichiano non ha poi molto¹³, almeno leggendo questa sua *Arte* di conoscersi. Anzitutto la struttura. La *Vita* di Vico è un libro fatto e finito, con tanto di appendici aggiuntive e correttive. Doria affida le sue “memorie” a una semplice lettera. Il divario fra i due testi comincia a farsi sentire fin dalla forma: un’epistola, seppur “letteraria”, seppur generata sulla scia di esempi illustri¹⁴, è pur sempre, ontologicamente, cosa privata, laddove un libro bell’e fatto prevede, aprioristicamente, assai più numerosi destinatari. Inoltre la lettera neppure fu terminata da Doria. Ovviamente non si pensa che l’autore l’abbia lasciata interrotta di proposito – strategia questa davvero troppo novecentesca – ma alla fine è un particolare che pesa. Poiché se da una parte abbiamo la volontà e la riuscita di costruire un prodotto integro, e anzi necessitante di supplementi per risultare perfetto, dall’altra una sistematicità così imperiosa viene meno. Il fatto è che il testo di Doria, ed è quello che si cerca di dimostrare in definitiva qui, è assai più vicino alla sensibilità dell’autobiografismo “moderno” di quanto appaia a prima vista, nella stessa misura in cui il libro di Vico risulta sul piano letterario una mera, seppur straordinaria, ripresa di stilemi e *topoi* classici. Cioè come nota giustamente Giorgio “quest’operetta autobiografica presenta [...] spunti e riflessioni originali [...] posta, come sembra, tra tradizione e innovazione”(Giorgio 66).

I due sembrano dividersi il campo fin dall’inizio: la già discussa terza persona di Vico che nelle prime cinque parole dell’*incipit* della *Vita* si moltiplica addirittura per tre “Il signor Giambattista Vico egli...”, guadagnandosi un primato in solennità difficilmente superabile, diventa naturalmente una prima persona nel Doria, tra l’altro con una insistenza notevole nell’uso del pronome “io”, fortemente nella prima parte, quasi a voler instaurare una particolare intimità col Conte, e di riflesso col lettore generico.

Se Vico continuerà ad autonominarsi Vico per tutta l’opera, ad un dato momento Doria prenderà ad usare un singolare nome al posto del più pacato “io”. Il punto di svolta è

significativo; è cioè la cerniera fra quelli che potremmo chiamare i due blocchi che formano il testo: una prima parte – davvero interessante – relativa proprio alle contingenze della vicenda personale, e un secondo “tempo” che è, più che altro, una speculazione filosofica atta a glorificare la sua “Metafisica”. Leggiamo il passo: “Questo è quello che come vedete dalla narrazione de’ miei difetti ho sperimentato in mestesso, mestesso entro mestesso considerando, con mestesso di mestesso ragionando” (Doria 250)¹⁵.

Questa frase ecolalica, quasi una incursione poetica nel più che prosastico orizzonte del testo, ha un significato particolare e un’origine altrettanto curiosa. Laddove Vico distanzia, Doria addirittura ricorre ad una trovata grafica per avvicinare le due particelle che lo nominano. Se vogliamo, quella che Doria dichiara qui, e che sembra attuare lungo tutto il testo, è una specie di “autoanalisi” atta a recuperare e mostrare i propri errori e attitudini sbagliate, in una specie di denudamento, che per piglio e coraggio ricorda quello che sarà, una quarantina d’anni dopo, l’intento alfieriano¹⁶: non si dimentica che il movente per i due autori è il medesimo, ovvero il riconoscimento del lavoro compiuto sul “proprio io”, ma bisogna pur ammettere che tale disposizione “intimista” è esattamente antitetica all’impresa di Vico. Come si diceva quel “mestesso” non è affatto sostantivo comune. Anzi è piuttosto raro (almeno lungo tutto il Sei e Settecento) e ha un’origine, pare, sorprendente. Il buon Doria, da anticartesiano e letterariamente reazionario, in una parola anti-modernista¹⁷, quindi in tutto affine al pensiero di Vico – il quale disprezzava tutta la corrente barocca, sebbene in giovinezza vi avesse flirtato¹⁸ –, attinge tale stridente vocabolo, rincarando la dose poco più avanti e aggiungendo un “memedesimo”, proprio da un campione della poesia Barocca quale Giambattista Marino, che nel suo *Adone* fa abbondante uso di quel mestesso, con tanto di variazioni maschili e femminili¹⁹. In mezzo ai vari Seneca, Marco Aurelio, Platone, Lucrezio, Boccaccio – un florilegio che Vico avrebbe sottoscritto e che in parte a sua volta utilizza – il Marino sconcerta parecchio, ma tutto riporta a quella contraddittorietà ed eccentricità del testo dorianesimo di cui si stanno mettendo in luce gli aspetti.

Infanzie.

Il signor Giambattista Vico egli è nato in Napoli l’anno 1670 da

onesti parenti, i quali lasciarono assai buona fama di sé. Il padre fu di umore allegro, la madre di tempra assai malinconica, e così entrambi concorsero alla naturalezza di questo figliolo (Vico 5).

Questo ritratto familiare assai bonario apre il libro di Vico, e sebbene alla madre spetti il ruolo apparentemente negativo del carattere (ma tre righe più in basso Vico non sembra affatto dispiacersi di quella sua attitudine)²⁰, non bisogna dimenticare che la mamma sarà citata solo in un'altra occasione e subito attrezzata di un aggettivo come "buona" (Vico 14) a sedare immediatamente ogni sospetto di malignità filiale.

Prendiamo invece la prima pagina del Doria:

"(...) di tutti gli errori, li quali nella condotta della mia vita ho commessi, e di tutte le pene, e di tutti li danni, che di cagion de' miei errori ho sofferto io, ad altro non ne posso la colpa attribuire, che alla debole, e cattiva educazione che dalla mia infanzia mia ha dato mia Madre che Dio abbia in cielo" (239).

L'ultima raccomandazione a Dio suona davvero come un salvataggio in *corner* non riuscito, giacché il ritratto che ne vien fuori è davvero impietoso: poiché fatti i debiti conti è la mamma di Paolo Mattia a cui si deve la (parziale) rovina del figlio. Questa è una delle peculiarità dell'*Arte* del genovese: le invettive contro la madre si ripetono con una frequenza quasi imbarazzante; è causa di una pessima educazione: "la cattiva educazione che da mia Madre ho ricevuto" (240), "mia Madre mi educava col Medico sempre a lato" (241), "io ho avuto la disgrazia di essere educato da mia Madre" (241); colpevole di inoculare nel bambino atteggiamenti errati: "ero nella mia prima infanzia di salute cagionevole ed infermiccio e mia Madre a cagione che temeva della mia Vita" (241), "mia Madre poi mi faceva instillare nell'animo la massima dell'ambizione" (245), "mia Madre faceva formare nella mia persona un Petit Maitre disinvolto e alla moda" (245), e pure di dilapidare le sue fortune "lasciai abbandonati incautamente nelle mani di mia Madre li miei arredi, li abbondanti argenti li ricchi mobili, e gli altri interessi che avevo in Genova" (247). E per concludere ecco una sorta di *gag*: dopo aver elencato tutte queste nefandezze in meno di cinque pagine, avverte che altrove, finalmente, si deciderà a parlar male della mamma: "Ma li danni che mia Madre mi ha fatto, li narro nelle Memorie, e perciò tralascio di narrarveli in questa lettera" (247). Tutto ciò certo favorisce una interpretazione psicanalitica in cui non ci vogliamo, però, addentrare: ma appare elemento capitale nel distanziare ancora una volta l'atteggiamento vichiano da

quello dorian. Il filosofo, anche quando parla dell'infanzia, lo fa in maniera asciutta e stringata, ad esempio nell'episodio della caduta:

ma in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, onde rimasto ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla fattura cagionatagli uno sformato tumore, per gli cui molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; per cui il cerusico, osservato rotto il cranio e considerando il lungo sfinimento, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o avrebbe sopravvissuto stolido (Vico 13).

Dove non esiste spazio per commenti lamentevoli, e l'insistenza stucchevole o piagnona è del tutto assente; emerge semmai, da questa sorta di bollettino medico, ancora una volta, la stoicità del piccolo e la sua predestinazione. Certo altrove non è assente il patetismo, come nell'episodio della madre che trova il figlio ancora alzato al mattino intento a studiare²¹ ma il tutto è sempre perfettamente funzionale nel seguire un topos²².

Tutta la questione intorno allo studio e alla formazione intellettuale diverge enormemente, se si paragonano i due casi. Vico fin da fanciullo sa già cosa diverrà, ha chiaro il suo percorso intellettuale, ed pure capace di superare, ancora imberbe, le difficoltà della vita, ma soprattutto utilizza un armamentario retorico davvero imponente per descrivere avversità e volontà ferrea, si pensi alla celebre metafora del "generoso cavallo" (Vico, 7), nonché tratti di precocissima genialità: "Il maestro [...] sperimentò tra pochi giorni una fanciullo maestro di se medesimo" (Vico 6).

Doria è letteralmente in balia delle decisioni materne e presenta uno spirito fra il servile e il ribelle, molto confuso e ancora una volta diametralmente opposto a quello volitivo e serissimo del giovane Giambattista. Se questi passa le notti in bianco sui libri, e vive da eremita, Paolo Mattia essendo "stato educato con li abiti di mente li quali piantano espressamente nell'animo de' fanciulli abiti di timore, abiti di vanità, abiti di vizj" (Doria 241), si ritrova quasi ad accoltellare il maestro che lo vuole "sferzare" (240) diventa un ipocondriaco cronico²³, si trasforma in un *Petit maitre* diviso fra i salotti nobili e i viaggi di piacere, oltre che un impenitente scialacquatore di denaro²⁴. Si instaura cioè un sorta di esibizione delle caratteristiche "personali" di Vico, ma rovesciate (sebbene il senso di "conversione" al sapere e alla conoscenza della verità sia comune a entrambi): questo è

chiaramente frutto di quello che sarà un cambiamento di finalità nello scrivere della propria vita. A livello ancora germinale nel Doria si sta attuando quel processo che porterà al cosiddetto modello intimista, in cui l'autore abbandona la preminenza del discorso "storico", "costitutivo" del se (ma per Vico che, pre-marxisticamente, afferma che l'uomo solo la storia può conoscere poiché solo la storia costruisce, non era davvero possibile allontanarsi da questo modello), e prende a scrivere delle proprie personalissime vicende, con ramificazioni più o meno introspettive. Su questo punto, con il rapporto conflittuale, appena analizzato, con la madre e con quell'ossessione per la morte che permea tutto il testo²⁵, l'Arte farebbe la felicità di qualunque studioso di approccio psicanalitico.

La tesi sotterranea, ma poi neppure troppo, dell'Arte del Doria è mostrare come una cattiva educazione durante la giovinezza, in parole povere un'infanzia nefasta, rovini per sempre la vita del soggetto²⁶. Vita che può sì tentare di riscattare grazie allo studio, seguendo una tradizione millenaria dell'eroe che si redime, ma che, al fondo, è in certa misura evento ineluttabile: "mi dispiaceva vedervi nell'animo di vedermi conoscitore del vero che non avevo forza di seguire (Doria, 252), e ancora: "sono indelebili nell'Anima Umana le prime idee, le prime Massime, e le prime moleste forme di sensazioni che si sono radicate nell'Anima nel tempo dell'infanzia" (255). Vico oppone a questo una strenua volontà che, attraverso lo studio e "il sistema" da lui scoperto, può addirittura rovesciare lo sconforto – ad esempio causato dai denigratori – in materiale buono per approfondire la propria disciplina e addirittura creare il capolavoro:

Ma egli tutte queste avversità benediceva come occasioni per le quali esso, come a sua alta inespugnabile rocca, si ritirava a tavolino, per meditare e scrivere altre opere, le quali chiamava «generose vendette de' suoi detrattori»; le quali finalmente li condussero a ritrovare la *Scienza nuova*" (Vico 85).

La verità

Qui nessuno mente²⁷. Oppure anche se mentissero spudoratamente tutti e due ovviamente non importerebbe, perché sappiamo grazie alle sacrosante parole di Lejeune che "la relazione del personaggio (nel testo) con il modello (referente fuori testo) è certamente prima una relazione di identità, poi soprattutto «di somiglianza» (42) e per questo motivo "anche

se nel suo correlarsi alla storia (lontana o anche quasi contemporanea) del personaggio, il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma, proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di un enunciazione che resta autentica" (42).

Ad ogni modo, nel nostro caso, i due scrittori si affrettano a fare il dovuto giuramento di dire la verità. Così Vico, che intanto approfitta per dar contro a Descartes: "Non fingerassi qui ciò che astutamente finse Renato Delle Carte d'intorno al metodo de' suoi studi [...]; ma con ingenuità dovuta da storico, si narrerà fil filo e con ischiettezza la serie di tutti gli studi del Vico" (Vico 7).

Cosa se ne deduce? Che la verità per Vico non può essere che una verità "pubblica", fatta cioè di un ragionato catalogo delle proprie esperienze, successi e insuccessi, ma irriducibilmente legato agli studi, al Vico manifesto in società. Poiché l'intento pedagogico è in lui presentissimo, schizofrenicamente collegato a quello mitopoeitico su se stesso, è solo di civili questioni (cioè, non mi stanco di ripeterlo, di questione "storica") che si deve parlare. E difatti l'avarizia con cui i momenti di *privacy* sono inseriti nel testo è ormai proverbiale.

Il Doria, che considera, e lo attesta, la verità come l'unico mezzo per conoscere il falso ed evitarlo (249), dichiarerà a cose fatte: "Ora è ormai tempo, mio riverito Signor Conte, che dopo avervi sinceramente narrato li vizj che ho seguito, io rifletta un poco da filosofo (249).

Riassumendo così, ed è la prova finale, che la verità qui è stata detta proprio per esporre l'intimo di se, l'errore, il vizio. Vico si comporta da Classico, laddove il genovese resta, anche se purgato da Platone, un "Petit Maitre Cavagliero Duellista, amoroso, Cicisbeo e litigante" (Doria 147), in vena di confidenze.

A mo' di conclusione

Affermare che Doria sia un precursore dell'autobiografia alla Rousseau risulta azzardato, vuoi per l'indissolubile sottofondo filosofico e non meramente cronachistico di quest'*Arte*, vuoi per la forma occasionale e non strutturata²⁸ e anche per momenti pure affini col modello Vichiano (tutto sommato un *curriculum studiorum* è presente, e non mancano momenti autoelogiativi²⁹). Però gli aspetti che abbiamo sottolineato fanno emergere delle affinità molto forti a chi, da lì a poco, abbandonerà l'intento civilmente *construens* dello scrivere di se, per

abbandonarsi alla più o meno esplicitata voluttà della confessione.

E da ultimo, se rintracciare in Vico idee e presupposti marxisti è operazione interessantissima e legittima³⁰, volendosi allargare, ma sia detto e preso con tutte le cautele possibili, si potrebbe anche chiamare in causa Freud quando si nomina il Doria. Certo il materiale su cui lavorare non è molto, ma una frase lapidaria come questa: “Gli abiti di mente che si formano nella prima infanzia divengono natura e si fanno indelebili, e le inclinazioni che si portano dal clima dove si nasce, e dal temperamento particolare sono inestinguibili” (Doria, 249), sembrerebbe uscita dalla penna dello psicanalista viennese. E poi anche tutta la questione della pulsione di morte, di Thanatos, è largamente rappresentata. Rimane il deficit dell’Eros³¹, ma si sa, in questo Rousseau fu facilitato, non avendo avuto l’Italia, lungo il secolo dei lumi, libertini del calibro di un Sade o di un Restif de la Bretonne.

NOTE

¹ La lunga lista comprende: acutissimo, benvoglientissimo, chiarissimo, degnissimo, onestissimo, illustrissimo, e il super-inflazionato dottissimo. Tutti ripetuti almeno due volte lungo il corso del libro.

² Come attestato da Giorgio (239).

³ Si vedano soprattutto i discorsi di Battistini (1995) e Giorgio.

⁴ Nel caso del Doria non si ha la certezza che l’epistola autobiografica sia indirizzata a Porcìa, sebbene il destinatario sia un Conte, così come era conte Giannartico Porcìa. Sembrerebbe dunque molto probabile, come conferma Andrea Battistini (1995, 71); su questo punto si veda anche Giorgio (66).

⁵ “Con questa dottrina e questa erudizione il Vico si ricevè in Napoli come forestiero nella sua patria” (Vico 1990, 23); “Vico non solo viveva da straniero nella sua patria, ma anche sconosciuto” (26).

⁶ “Or eccovi già, mio Riverito Signor Conte un’Uomo, il qual per li primi abiti che ha contratto [...] fa in Napoli la figura di Petit Maitre disinvolto, e per lo genio che pure ha contratto al piacere

de' sensi, al piacere de' sensi con gli altri Nobili si abbandona" (Doria, 247).

⁷ "Il peccato di presunzione può però essere sublimato da intenti apologetici ovvero pedagogici e utilitaristici" (Battistini 1975, 15). Battistini fa cioè risalire questa "riserva" a Dante e al discorso sull'illiceità di parlar di "se medesimo" a mano che non sia di una qualche utilità per i lettori, come espresso nel *Convivio* (15-16).

⁸ "La Vita di Vico (...) mostra come di fatto il continuo prevalga sul discreto, lungo un itinerario dalle stazioni uniformi, orientate come sono verso la stesura della *Scienza Nuova*" (Battistini 1995, 82).

⁹ Che, credo esagerando, Battistini così descrive: "Effettivamente l'autobiografia vichiana non sembra concedere nulla all'estro e agli umori personali, tesa com'è a sacrificare il chiuso e appartato egocentrismo allo schema anodino suggerito da Porcia" (1975, 16).

¹⁰ Nota infatti ancora il Battistini: "La *Vita* vichiana segue nell'autogestione del proprio ritratto una serie di temi che, mentre sul versante delle dichiarazioni esplicite dipingono l'autore con quella schiva ritrosia e quella neutra esposizione prescritte dai retori per la presentazione dei *mores* delle prove etiche, sul piano dei risultati pratici «la modestia affettata», a dirla col Curtius, lascia trasparire l'*amplificatio* tipica del genere epidittico" (1975, 18).

¹¹ Il parallelo Agostino – Vico è più che degno di attenzione, soprattutto nelle finalità delle *Confessioni* da un alto e della *Vita* dall'altro: "In the early books of the *Confessions* Augustine narrates the events of his life as moving toward the events of his conversion under the providence of God's will, as he narrates the historical development of Roman civilization toward Christianity in the *City of God*. Vico regards every adversity and misfortune of his career as in actuality part of a providential course, moving him toward the discovery and production of his *New science*" (Verene, 95).

¹² "E non ci si deve neppure meravigliare troppo se, ormai alla vigilia della morte, perfino Bachtin, che pure aveva assistito alla fioritura sovietica del formalismo, della semiologia e della teoria dei generi, doveva ancora denunciare la mancanza di un metodo

biografico” (Battistini 1995, 210). In effetti una specie di chiarezza e documentabilità del prodotto biografico sarebbero richieste laddove il valore stesso dell’operazione è determinato dalla attendibilità del suo processo compositivo – a livello storico e di fonti. Cose di cui invece non necessita l’autobiografia in quanto “what one seeks in reading autobiography is not a date, a name, or a place, but a characteristic way of perceiving, of organizing and of understanding, an individual way of feeling and expressing that one can somehow relate to oneself” (Olney, 37).

¹³ Sebbene Vico stimasse Doria (“da’ ragionamenti del Doria gli vi osservava una mente che spesso balenava lumi sfolgoranti di platonica verità, onde da quel tempo restaron congiunti in una fida e signorile amicizia”, (Vico 1990, 29); “Questo pensiero piacque sommamente al signor Doria, onde il Vico si diede a portarlo più inoltre” (40)) non fece a meno di rimproverargli una sua primigenia infatuazione per l’odiato Cartesio: “e ciò che il Doria ammirava di sublime, grande e nuovo in Renato, il Vico avvertiva che era già vecchio e volgar tra’ platonici” (29). Al Doria, peraltro, Vico dedicò il *De Antiquissima*.

¹⁴ “Composta sotto forma epistolare, secondo una tradizione già in uso dal Cinquecento” (Giorgio, 66).

¹⁵ E si noti che sintomaticamente un discorso analogo è fatto dal Doria nel cappello iniziale all’epistola, ma qui non c’è “unione” poiché è un discorso generico, non legato al proprio se, e condotto tra l’altro in terza persona. “Riflettendo di se stesso in se stesso intorno alle cose che ha in se stesso e dentro se stesso sentite e riflettendo intorno alle cose che ha osservate nelle cose che sono fuori di se stesso” (239).

¹⁶ Simili fini e simili ammissioni di colpa: “Perché esaminatomi e conosciutomi bene, ho ritrovato, o mi pare, essere in me di alcun poco maggiore la somma del bene a quella del male” (Alfieri, 6).

¹⁷ “[Doria] ha svolto un ruolo spesso ambiguo e passatista, tanto da essere audace riformista in alcuni settori della vita pubblica del tempo è [...] un «passatista» nel pensiero filosofico e culturale” (Giorgio, 66.).

¹⁸ “Imperciochè egli, già di mente metafisica, tutto il cui lavoro è intendere il vero per generi e, con esatte divisioni condotte fil filo

per le de' generi, ravvisarlo nelle sue ultime differenze, spampinava nelle maniere più corrotte del poetare moderno, che altro non diletta che coi trascorsi e il falso" (Vico 1990, 11).

¹⁹ Fra i versi più significativi: "per l'acque sacre e per mestesso il giuro" (canto 1.113); "s'io lui riprendo, egli mestesso accusa" (canto 7.174); "Qui mi vivo a mestesso e 'n quest'arena" (canto 9.88); "quindi a me di mestesso il regno tolse (canto 15.66); "ch'omicida crudel fui di mestesso (canto 19.24); "bramo a mestesso accelerar la morte (canto 19.259); "per amor tuo sconoscerò mestessa" (canto 2.98); "tutta mestessa e quanto è in me ti dono (canto 12.119); "facessi di mestessa intero dono" (canto 13.97); "che di mestessa ogni pensier m'ha tolto" (canto 15.111).

Si ritroverà un "Mestesso", questa volta maiuscolo, in una poesia del Giusti, *Il Deputato*. E poi, forse, si dovrebbe arrivare fino al "guidogozzano" de *La via del rifugio*, per ritrovare qualcosa di simile.

²⁰ "Crescesse di una natura malinconica ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in certezze, per la riflessione non si dilettono dell'arguzie e del falso" (Vico 1990, 5).

²¹ Battistini 1975, 23. Mentre Vico appunto si distrugge sui libri, Doria dichiara candidamente "ho mai intralasciato di studiare almeno due ore ogni mattina" (247).

²² Si tratta del *topos* classico della fatica che serve a conquistare la conoscenza (Battistini 1975, 22-24).

²³ "Io dalla prima infanzia sin'adesso sono poco men che ogni giorno andato a trovare un Medico per consultare con esso intorno a i pericoli di malattia che temevo" (Doria, 245); "da poco tempo in qua, invece di consultare ogni giorno con un Medico intorno alla mia salute, consulto con due" (245).

²⁴ "Davo poi Saggi d'una estrema liberalità nello spendere quel danaro, che mi davano li mei Tutori" (Doria, 241); "Io sono stato nel tempo della mia giovinezza uno di quegli Uomini che i Francesi nomano un Uomo che ha mangiato i suoi beni con i suoi amici" (245).

²⁵ “E questo Medico sempre continuamente mi narrava i pericoli di morbi ai quali stà esposto il corpo umano” (Doria, 241); “Io formai quell’abito di mente ad apprendere, ed a temere le malattie, il quale mi ha molestato fino a questo tempo” (242); “I miei educatori hanno usato quell’errore che in questo nostro tempo da tutti si usa, cioè di dare una falsa idea della morte” (242); “Piantando nella mente de’ fanciulli un’immagine spaventosa della morte materiale snervano nell’Animo Umano il coraggio, e rendono l’Uomo misero ed infelice tutt’il tempo della sua vita” (242); “Sono dunque Tiranni quegli Educatori de’ figliuoli, li quali piantano nell’animo dei fanciulli il timor della morte” (243); “adesso che son

divenuto vecchio [...] il timore della morte si è in me accresciuto” (245); “io sono stato condannato dai primi anni della mia giovinezza sino al tempo nel quale ora vivo, la Dio mercè, al tormentoso timor della morte” (258).

²⁶ Vico dedica al problema della vulnerabilità dei fanciulli solo una riga, giacché il problema non lo riguarda: “I giovani, la cui età per lo buon sangue e per poca esperienza è tutta fiducia e piena di alte speranze” (1990, 7).

²⁷ “Se da una parte le leggi del genere autobiografico impongono talvolta una curvatura dei fatti per poterli inglobare nello schema topico, non si può dire dall’altra che le notizie esibite all’interno della tematica tradizionale non siano vere” (Battistini 1975, 25). E per Doria sembra lo stesso, almeno seguendo le poche notizie biografiche desunte dal libro di Conti dedicato al genovese.

²⁸ Per tutto il testo Doria rimanda a una raccolta di “Memorie”, per delucidazioni e chiarimenti, che poi non furono scritte.

²⁹ “Imperciocchè in quel tempo io ero già divenuto Filosofo Metafisico e Matematico, ed ero noto nell’Europa tutta per lo libro della *Vita Civile*, e dell’*Educazione del Principe* e per la *Duplicazione del Cubo*, e per la *Meccanica de’ Corpi Sensibili, e insensibili* che avevo pubblicati, libri dei quali mi avevano fatto nel Mondo grandissimo onore” (Doria, 250).

³⁰ Si prenda ad esempio il lodevole volume miscelaneo *Vico and Marx: affinities and contrasts*.

³¹ Gli unici accenni a una donna sono abbastanza pacati e non mancano di essere accompagnati dalla solita *auctoritas* benedicente: “Fortemente m’innamorai d’una meritevole Donna, la quale contribuì non poco a sciogliere il mio animo dal timore di tutti li pericoli” (Doria, 246); “Assalito dalla passione d’amore, questa passione fu così calda e violenta che posso dire che come dice Giovanni Boccaccio del suo amore ragionando, cioè che questa passione non mi lasciava in modo alcuno contento stare” (246).

BIBLIOGRAFIA

Alfieri, Vittorio. *Vita*. Torino: Einaudi, 1967.

Barthes, Roland. *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi, 1982.

Battistini, Andrea. *La dignità della retorica*, Pisa: Pacini, 1975.

---. *Lo specchio di Dedalo*. Bologna: Il Mulino, 1995.

Cipriani, Roberto. Introduzione. *La metodologia delle storie di vita*, a cura di R. Cipriani. Roma: Euroma, 1995. 5-20.

Conti, Vittorio. *Paolo Mattia Doria, dalla Repubblica dei togati alla Repubblica dei notabili*. Firenze: Olschki, 1978.

Dalla Terza, Dante. “L’autobiografia di G. Vico: razionalità e scrittura.” *Quaderni di retorica e poetica* I (1986): 97-111.

Doria, Paolo Mattia, “L’arte di conoscere se stesso”. D. Giorgio, *Autobiografie meridionali. Studi e testi*. Napoli: Loffredo, 1997.

Giorgio, Domenico. *Autobiografie meridionali. Studi e testi*. Napoli: Loffredo, 1997.

Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1991.

Marino, Giambattista. "Adone". *Marino e i marinisti*. A cura di G. Ferrero. Milano: Ricciardi, 1954.

Olney, James. *Methaphors of self*. Princeton: Princeton University, 1972.

Porcà, Giannartico. "Progetto ai letterati d'Italia per scrivere delle loro Vite". *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*. A cura di C. Calogerà. Venezia: Cristoforo Zane 1728.

Rossi, Paolo. Introduzione. *La scienza nuova*, di Giambattista Vico. Milano: Rizzoli, 1977. 5-49.

LA LANGUE BLESSÉE (OU L'ÉCRIT/LES CRIS) D'ECHO: DE LA THÉORIE
DERRIDIENNE À L'ESTHÉTIQUE KATEBIENNE



Nathalie Drouglazer
Boston College

“Oui, je n’ai qu’une langue, or ce n’est pas la mienne” (*Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine*. Paris: Galilée, 1996, p.15). L’apparente provocation de l’affirmation derridienne vise à figurer l’infigurable condition de la langue et à dénoncer du même coup “le phantasme de la ‘langue maternelle’” (2). C’est dans la force de cette affirmation et/ou de cette plainte déposée en tant qu’évocation d’une situation particulière dans son contexte historique, politique et sentimental que Jacques Derrida passe à une (autre) affirmation en tant que vérité générale: “le monolinguisme de l’autre, cela veut dire encore autre chose, qui se découvrira peu à peu: que de toute façon on ne parle qu’une langue -- et on ne l’a pas” (70).

Comment exprimer et recevoir cette “langue . . . inouïe” (126)? À la fois séduisante et inquiétante, elle fait obstacle à une certaine lecture du texte francophone et à une certaine interprétation de sa production en tant que témoignage, toujours particulier, d’une relation conflictuelle à la langue du colonisateur. Mais Derrida ajoute:

Si la “non-maîtrise d’un langage approprié” dont parle Édouard Glissant qualifie en premier lieu, plus littéralement, plus sensiblement, des situations d’aliénation “coloniale” ou d’asservissement historique, cette définition porte aussi, pourvu qu’on y imprime les inflexions requises, bien au-delà de ces conditions déterminées. Elle vaut aussi pour ce qu’on appellerait la langue du maître, de l’*hospes* ou du colon.

Bien loin de dissoudre la spécificité, toujours relative, si cruelle soit-elle, des situations d’oppression linguistique ou d’expropriation coloniale, cette universalisation prudente et différenciée doit rendre compte, je dirais même qu’elle est la seule à pouvoir le faire, de la possibilité déterminable d’un asservissement et d’une hégémonie (44-45).

La réflexion philosophique derridienne appelle ainsi le critique littéraire à remettre ses *acquis*, ses outils, sa méthode et son cadre analytique en question. En effet, la “petite fable”¹(31) du Juif-Français d’Algérie, au-delà du pré-texte, du jeu littéraire, de la performance, transmet une

morale aux accents plus graves pour ceux qui s'intéressent à un certain corpus textuel: celui qui relève le défi de se définir en s'exprimant à travers la langue française.

Or, dans le texte philosophique apparaît en filigrane une protestation et donc une mise en garde contre une isolation des textes d'expression française. Cette exclusion, exécutée et légitimée au sein des départements universitaires de littérature française mais reproduite également à l'intérieur d'un domaine d'études littéraires qui cherche ses frontières,² (se) joue sur le site liminal marges-canon. Le travail de Derrida interroge le liminal et cet intérêt du philosophe pour les phénomènes qui brouillent les frontières (24) semble proposer une méthode d'interprétation plus ouverte et plus "prudente" (45) pour les littératures empruntant un idiome commun: le français. Si l'on s'approchait au cours d'analyses textuelles de cette universalisation "différenciée" (45), les échos de la marge se retrouveraient mis en observation non seulement isolément (comme langues blessées particulières) et comparativement (comme blessures inhérentes à la langue comme Loi). On ne peut se passer de cet "interface",³ peut-être seul garant d'une auto-surveillance autant dans l'acte de lecture que dans celui de l'écriture critique. Un tel cadre interprétatif promettrait d'allier une nécessité méthodologique et une nécessité éthique. Derrida nous laisse avec ce risque à prendre, cette chance à provoquer: un défi à relever.

La présente communication ne prétend pas relever ce défi. C'est bien humblement plutôt qu'elle se propose d'ébaucher quelques gestes, en plaçant le texte derridien et le roman katebien de 1956 vis-à-vis, afin d'entreprendre une réflexion sur la blessure de la langue et la langue de la blessure. Plus on écoute respectivement ces deux langues blessées, moins il devient évident de distinguer formellement le genre à travers lequel elles s'écri (v)ent. Ni purement théorique ni purement littéraire, ces deux textes échappent à la réduction, à l'unicité, en traversant les deux genres. La préparation de ce face-à-face nous permettra, dans un premier temps, de revenir sur la théorie derridienne et les questions (méta)littéraires qu'elle (re)met en jeu. Ensuite, il nous faudra quelque peu nous confronter à *Nedjma*, qui non seulement met en oeuvre, à travers la langue française, la production d'une identité nationale algérienne mais également commente les obstacles entravant cette quête identitaire. Nous tenterons ainsi de voir dans le texte littéraire où, comment et pourquoi, apparaît la brisure performative dont Derrida prône la nécessité pour (se) figurer l'infigurable: le fantasme de la (mère) patrie; le fantasme d'une langue dite maternelle; le mythe de l'origine réduit à une "prothèse

d'origine”:

Inventée pour la généalogie de ce qui n'est pas arrivé et dont l'événement aura été absent, ne laissant que des traces négatives de lui-même dans ce qui *fait l'histoire*, telle avant-première langue *n'existe pas*. Ce n'est même pas une préface, un "foreword", une langue d'origine perdue (118).

Écoutons la récrimination derridienne:

Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue "propre" m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre (47) [je souligne].

Au sein de toute situation d'écoute pleine de bonne volonté demeure toujours en puissance le risque d'une (in)compréhension partielle, celui donc d'une résistance à la communication. Or, comment (se) jouer de cette résistance dans la langue et de la langue? Résistance au moins double en effet. Puisque le vocable, duquel et sur lequel Derrida s'exprime, *transporte* deux sens, désignant à la fois la langue (soit l'organe qui intervient dans la déglutition et la parole) et la langue (soit le système de signes verbaux emprunté par un individu ou une communauté). Cette division sémantique intrinsèque, ce dédoublement entre la langue-corps et la langue-discours, Derrida en dit la souffrance: "... ma langue "propre" m'est une langue inassimilable"! L'adjectif possessif tente d'emblée d'identifier et de s'approprier la langue qu'il annonce et énonce, tandis que les guillemets que porte l'adjectif qualificatif "propre" rendent immédiatement les notions d'identité et d'appartenance liées à cette "même" langue suspectes. Cette condition bifide affecte l'énonciation des caractères de la langue posés comme essentiels. Le trouble est ainsi jeté sur la définition recherchée et il se trouve augmenté par l'aveu de l'énonciateur d'"avoir" une langue "inassimilable" soit une langue dans l'incapacité d'être *une*, de devenir une substance *propre*, un principe *unique*. Le caractère à jamais hétérogène de cette langue (organe qui ne fait pas un avec le reste du corps; système de signes qui ne fait pas un avec le sujet qui le pratique) déstabilise ainsi toujours tout énoncé et toute énonciation. Hétérogénéité qui déstabilise de façon plus accrue celui et celle qui parlent de la langue. D'où le *doppelgänger* honnête mais déroutant que Derrida rend non pas visible⁴ mais néanmoins brusquement audible à travers la contradiction logique suivante: "Ma langue, . . . c'est la langue de l'autre."

Nous faisons face ici à ce que Derrida nomme "une contradiction

logique augmentée d'une *contradiction pragmatique ou performative*" (15). Cette brisure du performatif, le philosophe en fait le sujet d'un texte à double titre. D'une part, *comme* lésion à la surface de la langue révélant un trouble plus profond *de* l'organe de la parole et *des* signes qu'il dissémine et, d'autre part, *comme* moyen unique de révéler l'imposture (camouflée dans et par la langue), cette blessure-brisure de la langue apparaît dans le geste déconstructif à travers le processus d'une démonstration analytique, toujours différée, toujours promise,⁵ toujours annoncée sur le ton de la récrimination. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* nous livre -- à coups de griffe/grief/grief/grefte⁶ -- une réflexion sur la langue comme Loi dépossédée d'elle-même: idiome non propre au sujet qui tente d'y inscrire, d'y greffer, en vain et inexorablement son *je*, sa marque, sa griffe, sa signature. La question à la fois philosophique et linguistique demeure: "Comment le dire?" (16). Question posée en introduction, elle devient la problématique du texte. En effet, comment montrer, exhiber, dire la folie de la Loi dans les termes de la Loi? Comment *exprimer* la folie de la langue *à travers* la langue? Au-delà et en deçà du "récit généalogique"⁷ (39) du Juif-Français d'Algérie, ce sont les questions de l'écriture et de la relation à la langue dans l'articulation de celle-ci qui sont adressées ici au fil de la thèse *défundue* (dans la langue et par la langue) (60) et des multiples genres littéraires imaginés et imaginaires mentionnés qui la véhiculent tout au long de cette "écriture *déconstructive*" (115).

Ces quelques points de départ suggèrent déjà ce que peut constituer la division sémantique de la langue, sa fracture, sa brisure, sa blessure intrinsèque: une oscillation entre sa résistance comportant un risque d'échec de la transmission de sens et son ouverture comportant une chance de communication. C'est à la fois cette menace et cette promesse que tente d'évoquer le titre de cette communication "la langue blessée (ou l'écrit) d'Echo." Mais il nous faut de nouveau réécouter la blessure derridienne se dire.

L'articulation théorique de Derrida démontre l'hétérogénéité de la langue et par conséquent l'hétérogénéité de l'identité puisque l'identité est une articulation discursive. À cette fin, le philosophe rappelle le retrait de la citoyenneté française aux Juifs-Français d'Algérie entre 1940 et 1943. Pour renforcer la relation langue-corps/langue-discours, l'image puissante de l'amputation est employée. En effet Derrida parle de "l'ablation de la citoyenneté" (36). Cette perte traumatique vécue comme blessure aurait causé ce que le philosophe appelle "ce 'trouble de l'identité'" (36). Ce qui est fascinant dans cette démonstration-protestation,⁸ c'est l'emprunt de la forme du témoignage. Cette

“convention proposée” (24), une fois acceptée implique l'écoute d'une révélation, la reconnaissance d'un signe ou d'une marque extérieure comme preuve immédiate d'une expérience vécue. Nous devenons ainsi les destinataires de “la passion d'un martyr franco-maghrébin” (51). Or, dès lors que notre attention a été captivée, dès que nous avons reçu la parole donnée de Jacques Derrida, le philosophe commence à exposer la terrifiante efficacité des discours politique ou littéraire qui renforcent, à travers l'analogie corporelle, notre attachement à la patrie et à la langue maternelle comme naturel, essentiel. L'imposture est ainsi révélée. Notre relation au sol natal, à la langue maternelle, à la citoyenneté ne serait donc qu'une construction discursive aussi artificielle que celle d'une relation à la Métropole (*mêter*, mère; *polis*, ville).

Néanmoins, persistant demeure le désir de marquer, de déterminer les limites de notre territoire national, de définir notre culture, de nous approprier notre langue. La langue blessée de Derrida s'exhibe à travers un dilemme: *avoir* la langue bien pendue (par amour des mots, par passion de l'éloquence) ou la langue trop longue (par excès de confiance et de confiance) et à la fois *désirer tenir* sa langue (par révérence) voire *avalier* sa langue (par vengeance). Cette blessure-brisure de la structure identitaire dans sa totalité -- qui n'est pourtant, rappelons-le, que discursive -- laisserait donc des traces, des cicatrices -- vécues comme telles -- sur le corps de la langue. Malgré la nécessité d'indiquer des termes de comparaison ou d'encadrer les métaphores corporelles de guillemets, nous réagissons comme si nous refoulions ou appelions le traumatisme d'une amputation passée, comme si nous sentions effectivement dans notre chair les traces, les marques, les cicatrices, qu'elle aurait laissées afin de projeter, d'imaginer le temps précédant l'événement traumatique: un temps mythique d'union complète, le temps de l'origine de notre relation à la langue maternelle:

Ce “trouble de l'identité”, est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique? Tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous mit en mouvement (37).

On voit ici apparaître l'effet contradictoire de l'argument, comme si malgré le raisonnement logique quelque chose venait le troubler, le mettre en doute, en question. Si l'origine, la totalité, n'ont jamais existé, qu'essaie-t-on de se rappeler? de quoi se souvient-on réellement? que ressent-on réellement? quel est le statut de la blessure ressentie? Face à ces contradictions, le philosophe souligne la nécessité que nous ressentons d'inventer une origine et Derrida demande: “Comment cette fois décrire alors, comment désigner cette unique fois?” (40). La

seconde partie de son titre y réfère: "la prothèse d'origine", c'est-à-dire l'invention, la création d'un espace et d'un temps de l'origine, qui n'est pourtant qu'une prothèse, une addition artificielle, fictive, discursive, mais ressentie et vécue comme essentielle à travers un processus de dénégaration.

Derrida va plus loin dans l'utilisation de la forme du témoignage. En effet en exprimant son fantasme, il exprime aussi notre fantasme: avoir sa propre langue maternelle. Ainsi le témoignage d'une souffrance particulière (celle d'un Juif-Français d'Algérie) devient le témoignage d'une blessure universelle: nous avons été trompés, nous n'avons aucune affiliation à la langue que nous utilisons pour nous exprimer, ce n'est même pas notre mère adoptive. À travers un glissement, aussi prometteur que menaçant, Derrida transcende la ligne entre le particulier et l'universel. Or, cette possibilité de glissement implique l'ouverture, la béance de la langue:

Pour le linguiste classique, chaque langue est un système dont l'unité se reconstitue toujours. Mais, cette unité ne se compare à aucune autre. Elle est accessible à la greffe la plus radicale, aux déformations, à l'expropriation, à une certaine a-nomie, à l'anomie, à la dérégulation (123-124).

C'est donc la condition bifide de la langue "qui permet de ré-inscrire, à même le corps d'une singularité irremplaçable, pour la donner ainsi à remarquer, la structure universelle d'une loi" (20). Le glissement opéré par Jacques Derrida, "ce passage de la limite" (59) que le philosophe exécute, sa possibilité enfin, révèle le secret bien gardé de la Langue:

Car l'expérience de la langue (ou plutôt, avant tout discours, l'expérience de la marque, de la re-marque ou de la marge), n'est-ce pas justement ce qui rend possible et nécessaire cette articulation? N'est-ce pas ce qui donne lieu à cette articulation entre l'universalité transcendantale ou ontologique et la singularité exemplaire ou témoignante de l'existence *martyrisée*? (50)

Ainsi Derrida a-t-il trouvé le moyen de révéler le secret de la Langue en tant que Loi nous gouvernant tous (monolingues, bilingues, plurilingues): le secret de sa division interne, de sa fracture ouverte, qui exclut toute possibilité d'homogénéité, qui exclut toute possibilité d'appropriation complète, qui exclut toute possibilité de guérison, car la blessure de la Langue est la condition *sine qua non* de son articulation.

Finalement, l'hypothèse de départ qui nous semblait d'une totale aberration, cette plainte apparemment irrecevable peut être *traduite*⁹ de la façon suivante: nous n'avons qu'une langue et ce n'est pas la nôtre, notre langue "propre" nous est une langue inassimilable. Notre langue, la

seule que nous nous entendions parler et nous entendions à parler, c'est la langue de l'autre. Derrida nous laisse devant l'infigurable: notre langue maternelle comme fantasme. Remarquons, de nouveau, la nécessité d'utiliser le possessif pour commenter cette impossibilité de nous approprier la langue. Ainsi pour se figurer l'infigurable demeure la brisure performative. Nous n'avons pas d'autre choix puisque cette rupture est la seule façon de dépasser la résistance, le handicap que nous laisse la Langue. Mais en même temps, cette condition bifide de la Langue nous laisse avec une ouverture qui nous permet de nous traduire à travers la langue et même d'inventer des mécanismes de subversion en exprimant la blessure de la langue à travers la langue, en lui tendant le miroir d'une folie (masquer l'auto-hétéronomie de la langue pour affirmer une hégémonie de l'homogène) qu'elle dénie.

Il est temps maintenant d'observer la façon dont la rupture performative katebienne expose Nedjma (à la fois le personnage féminin désiré, le titre du roman et l'allégorie de l'Algérie) comme une imposture. À travers le roman, on peut ressentir de la part de chaque personnage, le désir exacerbé de saisir l'identité de Nedjma afin d'affirmer une identité individuelle mais également collective. Apparaissent dans cette oeuvre les éléments qui produisent l'écriture d'une H/histoire, qui produisent une situation liminale entre le grand H et le petit h du mot histoire, qui produisent "cette remarque empirico-transcendantale ou ontico-ontologique, cette pliure qui s'exprime à même l'articulation énigmatique entre une structure universelle et son témoin idiomatique" (Derrida 116).

Nedjma (mot arabe signifiant étoile) est le texte-étoile de Yacine Kateb ou Kateb Yacine puisque l'auteur a décidé après sa troisième oeuvre de signer en apposant son nom de famille avant son prénom, rappelant ainsi la pratique administrative dans les écoles françaises. *Nedjma* fut publié en 1956 mais, comme nous le rappelle Charles Bonn en citant Jacqueline Arnaud dans son étude sur *Le roman algérien de langue française: Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*:

Composé par fragment entre 1946 et 1955, *Nedjma* est . . . " un roman d'avant le 1er novembre 1954 et le déclenchement de l'insurrection, puisque des passages importants sont déjà publiés en 1953" (Paris: L'Harmattan, 1985, pp. 51-52).

Cependant, la violence de la répression qui suivit l'insurrection du 8 mai 1945 ainsi que l'expérience de l'incarcération par Kateb lui-même et ses personnages annoncent déjà le fort courant qui mènera vers la guerre d'indépendance. Il est donc fascinant, dans un premier temps, de pouvoir lire *Nedjma* comme prédiction de la guerre d'indépendance. Toute rébellion contre le colonisateur étant somme toute inévitable, lors d'une deuxième lecture, ce qui reste plus fascinant encore, c'est bien la

capacité de Kateb à interroger non seulement l'identité nationale algérienne avant la guerre d'indépendance (tandis que l'identification de l'ennemi commun n'aurait pas dû encore déclencher la nécessité de mettre en doute une telle identité) mais également sa capacité à questionner cette articulation identitaire à travers la création d'un mythe. En effet, le roman katebien dans sa structure, dans son rythme, file les métaphores de la *perverse* articulation identitaire et de la résistance au sein d'une telle quête. Nedjma aurait pu (en) ressortir comme le nom unique, comme la source pure et immaculée d'une nation indivisible mais Nedjma, l'étoile, offre plusieurs côtés, sa forme polygonale fait ressortir sa condition plurielle. Nedjma garde l'obscur secret de sa conception et le retient dans ses veines où coule un sang saturé.

Détachons-nous un moment du côté référentiel et même de la complexité de l'intrigue katebienne pour observer la structure du roman. On s'aperçoit alors qu'elle reflète la condition bifide de la langue à travers la numérotation duodécimale des chapitres. Le roman est divisé en six parties: les parties I, II et V incluent 12 chapitres tandis que les parties III, IV et VI incluent deux fois 12 chapitres sans raison apparente. En plus de la blessure de certains chapitres, la chronologie de l'intrigue n'est ni linéaire ni circulaire; malgré la répétition de fragments en début et fin de roman, nous ne pouvons utiliser la figure du cercle pour nous référer à *Nedjma*, car elle impliquerait une clôture du texte que *Nedjma* n'atteint jamais, que la Langue n'atteint jamais. "On ne pourra donc suivre ici le déroulement de l'histoire, mais son enroulement" ("Avertissement" des éditeurs en préface du roman, Paris: Seuil, 1956, p. 6) à travers l'interpolation ou la dissémination de témoignages, fragmentés et fragmentaires, des pérégrinations physiques ou mentales de personnages, qui sont sans cesse en quête, que celle-ci se produise à l'extérieur (lorsqu'ils sont en route) ou à l'intérieur (lorsqu'ils sont en prison). En effet, demeure manifeste dans l'oeuvre l'impossibilité de penser séparément l'incarcération et la libération. Ces notions circulent toujours en couple à travers un motif dont la duplicité permet le glissement d'une notion à l'autre, indiquant ainsi la possibilité de s'évader de la prison française. D'autres échos porte cette promesse à travers le motif de la porte entrouverte (voir, par exemple: Partie IV, section 2, chapitre VIII, p. 180) comme promesse de (se) produire, de s'exprimer à travers la langue française: comme Mustapha dans son journal; comme Lakhdar écrivant "Indépendance de l'Algérie . . ., au couteau, sur les pupitres, sur les portes" (Partie VI, section 1, chapitre II, p. 227); comme Kateb produisant *Nedjma*.

En comparant les textes derridien et katebien, l'on s'aperçoit qu'ils

témoignent respectivement de blessures particulières. Le philosophe Juif-Français d'Algérie rappelle le traumatisme de l'ablation de la citoyenneté française; le romancier algérien rappelle le traumatisme de la sanglante répression du 8 mai 1945 en tant que réitération de l'oppression coloniale. Chacune de ces blessures historiques dérange, dérègle, trouble, la relation à la langue d'expression, en l'occurrence le français. Ainsi, chaque texte traite-t-il du handicap, de la résistance à la production de ma langue à travers une langue qui n'est pas la mienne. Nedjma demeure "l'adversité faite femme -- Nedjma l'Andalouse --, la fille de la Française . . . qui avait fait exploser la tribu" (Partie IV, section 2, chapitre VII, p. 178). Cette tournure périphrastique ambiguë révèle un signifiant arabe saturé de signifiés glanés au fil d'une Histoire. Nedjma, figure féminine ("femme"; "Andalouse"; "fille"; "Française") séduit les personnages masculins jusqu'à les dérouter; mais ces derniers désirent d'abord la voir comme le plus beau vestige (du latin *vestigium*, trace) de la civilisation arabe. En effet, "Nedjma, l'Andalouse" réfère à un lieu et à un temps du passé: l'antique Bétique, "ancienne province romaine d'Espagne, qui correspond approximativement à l'actuelle Andalousie" (Larousse 1166), occupée "de 711 à 1492 par les Arabes [qui] y créèrent une brillante civilisation" (Larousse 1114). Cependant, l'origine de Nedjma ("la fille de la Française") devient l'écueil sur lequel ne peut que se briser l'interprétation des personnages masculins: "Je [Rachid] ne savais pas non plus qu'elle était ma mauvaise étoile, la Salammbô qui allait donner un sens au supplice" (Partie IV, section 2, chapitre VI, p.176). Le sang mêlé de Nedjma "fait exploser" l'homogénéité que le mot "tribu" aux plans linguistique, politique, social et culturel tente d'affirmer. Ainsi Nedjma incarne-t-elle "l'adversité", l'Autre, l'inassimilable, la structure étoilée rayonnant à partir d'un événement généalogique qui produit une résistance à la production du mythe.

Cette entrave, liée à l'origine funeste de Nedjma -- qui deviendra peu à peu "l'ogresse au sang obscur" (Partie IV, section 2, chapitre VII, p. 179) -- remet en question la notion d'identité. Comme Derrida dénonçant l'imposture à travers "sa" "prothèse d'origine" rappelant inexorablement l'amputation antérieure, Rachid rappelle l'explosion antérieure et exprime ses douleurs fantômes à travers "sa" métaphore architecturale:

. . . je me sentais comme un morceau de jarre cassée, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire . . ., ressentant ma frêle existence comme une brisure insoupçonnée de la tige vers la racine... Le rayon dont elle m'avait ébloui rendait mes maux plus cuisants; oui, je fumais comme un fagot sous la loupe, écoeuré par la mauvaise chimère... Elle n'était

que le signe de ma perte, un vain espoir d'évasion. (Partie IV, section 2, chapitre VI, pp.176-177).

C'est dans la souffrance ("morceau"; "cassée"; "insignifiante ruine détachée"; "ressentant" "brisure"; "mes maux plus cuisants"; "écoeuré"; mauvaise"; "ma perte"; "vain") que Rachid dénonce Nedjma: Nedjma, la séductrice; Nedjma, "la chimère" bifide -- à la fois le monstre fabuleux à la forme hybride, rappelant Méduse ("Le rayon dont elle m'avait ébloui") et le projet séduisant, mais irréalisable ("un vain espoir d'évasion"); Nedjma, le signe polysémique ("le signe de ma perte") qui empêche d'atteindre l'ipséité rêvée: "ressentant ma frêle existence comme une brisure insoupçonnée de la tige vers la racine..." Il devient intéressant de relire cet extrait en s'attachant à la mise en abyme qu'il produit en représentant un Rachid-Kateb séduit par la fille d'une Française-le roman algérien d'expression française avec tous les "maux" que sa recherche-son écriture constitue. C'est ce jeu de miroir qui permet de lire *Nedjma* comme théorie littéraire, comme l'analyse des affres de l'écriture, comme la difficulté d'un rapport à la Langue.

Nous entendons mieux maintenant la pulsion du fantasme généalogique chez Derrida et chez Kateb à travers "les révélations passionnées de Si Mokhtar":

Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons, qui n'est pas une province française, et qui n'a ni bey ni sultan; tu penses peut-être à l'Algérie toujours envahie, à son inextricable passé, car nous ne sommes pas une nation, pas encore, sache-le: nous ne sommes que des tribus décimées. Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul lien qui nous reste pour nous réunir et nous retrouver, même si nous espérons mieux que cela... (Partie III, section 2, chapitre XII, pp.128-129).

Pourtant, malgré la puissance de cette pulsion généalogique ("Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons"), malgré le processus de dénégation mis en place pour qu'elle suive son cours ("Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul lien qui nous reste pour nous réunir et nous retrouver"), malgré le refoulement de sa condition fantasmatique ("même si nous espérons mieux que cela") et malgré l'oubli que peut procurer la consommation de haschich et d'alcool, *resonnant minutiae* d'importance dans *Nedjma*, la réalité rejailit dans toute sa violence: "nous ne sommes que des tribus décimées."

Dès lors l'impossibilité de réaliser ce fantasme est progressivement reconnue par les personnages :

". . . rompant les amarres, je savais qu'un vent ami rendrait le naufrage inéluctable. Ce vent était Mustapha et le naufrage me rapprochait de l'amante autant qu'il m'en éloignait; c'est une

femme perpétuellement en fuite, au-delà des paralysies de Nedjma déjà perverse, déjà imbue de mes forces, trouble comme une source où il me faut vomir après avoir bu; de l'amante qui m'attend, Nedjma est la forme sensible, l'épine, la chair, le noyau, mais non pas l'âme, non pas l'unité vivante où je pourrais me confondre sans crainte de dissolution..." (Partie VI, section 2, chapitre IV, pp. 246-247).

La prise de conscience de la division entre la lettre ("la forme") et l'esprit ("l'âme") ne se fait pas sans douleur puisqu'il faut rompre les amarres et sentir cette amputation dans sa chair. Face au "naufrage inéluctable", métaphore marine de l'échec, surgit l'impossibilité de surmonter les "paralysies" de l'écriture: "C'est assez pour ce soir, dit Rachid en se levant. Tout cela est une pure malédiction de Dieu ou du vieux brigand... Je ne puis remonter aux causes (Partie IV, section 2, chapitre X, p.184); "L'écrivain somnolait, son calepin fermé à la main; il venait de barrer l'unique page écrite. Se taire ou dire l'indicible. Il somnolait" (Partie IV, section 2, chapitre XII, pp. 189-190).

Cependant, et c'est là que la contradiction performative katebienne se révèle: *Nedjma* a été écrit, Kateb a dit l'indicible, la mise en abyme entre l'héroïne katebienne née d'une Française et le roman francophone est flagrante, le roman katebien s'est écrit, émergeant "au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte" (Derrida 14). Derrida et Kateb ont tous deux figurer l'infigurable: le monolinguisme de l'autre, la menace et la promesse qu'il présente: une menace vécue comme aliénation et une promesse projetant une hétérogénéité accessible à la greffe. Le don de Derrida et Kateb, c'est ce témoignage de notre blessure à travers les leurs: la langue blessée (ou les cris) d'Écho.

Au coeur de cette situation de lecture du texte derridien et du texte katebien, nous a été donnée la possibilité d'écouter la parole *donnée* de Jacques Derrida et de lire *Nedjma* comme théorie littéraire. Pour le destinataire, croisé au hasard de cette écoute de la langue derridienne et katebienne, la possibilité de compréhension ou d'incompréhension de l'adresse du destinataire oscille toujours *entre* une promesse et une menace, *entre* une chance et un risque. On voit ici la mise en abyme inexorable dans laquelle leur commentaire respectif sur une langue au sujet de ladite langue peut les enfermer. Il faut pourtant que le destinataire assume les responsabilités qui lui incombent, qu'il ou elle témoigne de la voix promise ou menacée, de la voix entendue ou mal entendue, ou tout simplement des échos de celle-ci qui atteignent son oreille. Une vue peut se brouiller; on peut même fermer les yeux sur certaines vérités. Mais une oreille exercée ou non ne peut se boucher

volontairement. C'est en réponse à l'appel de l'autre (et toujours dû à l'autre) que ces quelques réflexions sur la condition de la L/langue se sont ébauchées.

NOTES

¹ "A la fois petit récit d'où l'on tire une vérité et un petit récit mensonger et imaginaire" (Larousse 400).

² La difficulté semble provenir du vouloir-pouvoir définir un certain corpus textuel autour duquel se constituerait un domaine de recherches bien précis. Or, les avis divergent: que ou qui faut-il inclure (et donc exclure)? L'auteur francophone? l'auteur francographe (tel que le/se définit Assia Djebar)? l'auteur post-colonial? etc. Toutes ces questions furent posées les 5 et 6 novembre 1999, à Yale University, au cours d'une rencontre intitulée: "French and Francophone: the Challenge of Expanding Horizons." Or, plutôt que de souligner une pratique littéraire commune ou l'emploi d'un idiome commun, le désir de définition du champ d'études s'est exprimé plutôt à travers une volonté farouche de (re)dessiner la carte des frontières géographiques, raciales, socio-culturelles, (post)coloniales du corpus textuel.

³ Clin d'oeil ici au titre d'une des parties du dernier livre d'Abdelkébir Khatibi: *La Langue de l'autre*. (New York-Tunis: Les Mains Secrètes, 1999). C'est dans "Interface" que se situe la réponse de l'écrivain marocain à son ami philosophe: "Lettre ouverte (à Jacques Derrida)".

⁴ Insistons sur le phénomène de l'audibilité et non celui de la visibilité, car ce caractère dis-semblable ne fait son apparition à la surface de la langue que de façon sporadique. La brisure performative force son émergence.

⁵ "... et c'est ce que je voudrais démontrer, ou plutôt que démontrer "logiquement", remettre en scène et rappeler par la "raison des effets" (Derrida 24).

⁶ griffe / grief / *grief* / greffe [grif] / grij f] / [gri:f] / [gr f]: ces morphèmes lexicaux quasi homophones -- en faisant tous résonner en début d'énonciation la combinaison de deux consonnes vélaires (une occlusive [g] et une vibrante [r] et

s'achevant sur une fricative prédentale [f] -- permettent une fois assemblés de *traduire* dans son caractère universel la violence de la langue (qui s'impose à un individu ou à une communauté, qui assujettit) et la violence à la langue (que le sujet parlant ou écrivant désire et veut s'approprier, marquer, violer).

⁷ "Ce que tu veux bien écouter en ce moment, c'est au moins l'histoire que je me raconte, celle que je voudrais me raconter ou que peut-être au titre du signe, de l'écriture et de l'anamnèse, en réponse aussi au titre de cette rencontre, au titre des *Renvois d'ailleurs* ou des *Echoes from elsewhere*, je réduis sans doute à une petite fable" (Derrida 31).

⁸ "Je viens peut-être de faire une "démonstration", ce n'est pas sûr, mais je ne sais plus dans quelle langue entendre ce mot. Sans accent, la démonstration n'est pas une argumentation logique imposant une conclusion, c'est d'abord un événement politique, une manifestation dans la rue . . . , une marche, un acte, un appel, une exigence" (Derrida 134).

⁹ "Il y aurait là une nécessité, mais la nécessité qui oeuvre pourtant: la traduction, une autre traduction que celles dont parle la convention, le sens commun et certains doctrinaires de la traduction" (Derrida 25).

OEUVRES CITÉES

Bonn, Charles. *Le roman algérien de langue française: Vers un espace de communication littéraire décolonisé?* Paris: L'Harmattan, 1985.

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine.* Paris: Galilée, 1996

Kateb, Yacine. *Nedjma.* Paris: Seuil, 1956.

Khatibi, Abdelkébir. *La Langue de l'autre.* New York-Tunis: Les Mains Secrètes, 1999.

Petit Larousse illustré. Paris: Larousse, 1985.

THE BODY AS MEMORY OF TRUTH: A DIFFERENT READING OF *A REBOURS*



Wanda Klee
Marburg University

“Real compared to what?” A bewildering question that features as title to a chapter in Brian McHale’s important work *Postmodernist Fiction*.¹ McHale bases his differentiation between modernist and postmodernist writing on the precarious distinction between the different meanings of “real” authors confront their readers with. In a broader sense, he admits, of course, that literature in general, questions the assumption that truth and fiction are mutually exclusive, with the first referring to an objective outside reality whilst the other belongs to the realm of imagination, subjective notions the psychological value of which must not be confused with truth or reality.

It is this definition of reality based on positivist natural science that the so-called “decadent” literature of the late 19th century already puts into question. The label “decadence” itself reflects the derogative view from the outside, i.e. it points to the inversion of bourgeois values, moral and aesthetic in particular. Indeed, the “decadents” refuse restrictions in that respect, but this is part of a more fundamental denial than the binary opposition between the norm and its decline can possibly express.

In the following, I shall offer a reading of Joris-Karl Huysmans’ most famous novel, *A Rebours*, which tries to explore its protagonists’ *des Esseintes*’ notion of reality by linking it to the most individual use of his body. Doing this, I will argue that decadent writing was just as deeply tangled up in the medical and philosophical discourses of the late 19th century as its naturalist antagonists. The deviant truth of “decadence” has therefore to be searched for in the context of its position in these discourses. It is precisely this complex entanglement that offers an answer to my introductory question: “Real compared to what?”

In theory as well as narrative practice, Joris-Karl Huysmans broke violently with Zola’s school of Médan to which

he himself used to belong, when he published *A Rebours* in 1884. Seven years later he offers a belated theoretical justification for his desertion in the opening chapter of his novel *Là-bas* by accusing the naturalists' faction of stylistic failure. Hard science based on positivist methods cannot possibly account for the truth of the human being, so the protagonist Durtal states. Huysmans makes him propose, instead, to create literature in the style of a *spiritual naturalism* which does not reduce the human experience to evolutionary biology and degeneration. What Huysmans aims at is the narrative solution of the age-old mind-body debate:

[...] ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!²

Durtal gives a striking example for what he considers to be the real task of art by analysing Mathias Grünewald's Crucifixion.³ By presenting a disgustingly realistic body of the tormented Christ, Grünewald manages to express the transcendental truth of redemption on the canvas. Grünewald's Christ is convincing because he incarnates spiritual truth that lies beyond measurable positivist experience. He is therefore: "(...) le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible, (...)." (LB, 39) The physical violence inflicted on the body of the son of God is what fascinates Durtal. Grünewald hereby achieves to convey the notion of sin and redemption, of pain and peace that escapes the naturalist fiction of late 19th century: "Dans cette toile, se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme." (LB, 40) It is stylistic principle, that Durtal tries to put into language by narrating the violent history of Gilles de Rais whom he considers to be the decadent dandy of the 15th century. (LB, 150)

A closer look at Huysmans' earlier masterpiece *A Rebours* reveals, however, that this stylistic principle is already at work there. For des Esseintes' suffering from the banality of bourgeois society, can be traced back to the unbearable lack of depth. Thus he retreats from Paris. Des Esseintes responds with physical nausea to the superficiality of a society that gave up looking for a truth beyond money:

(...) une immense lassitude résulta de cette compagnie dont les débauches lui semblèrent basses et faciles, faites sans

discernement, sans appareil fébrile, sans réelle surexcitation de sang et de nerfs."⁴

This short passage already indicates the direction Des Esseintes chooses for his escape. He decides to make his reality a world according to his will and judgement only.⁵ What is still considered to be an egomaniac retreat and loss of reality by many critics, is in fact a supreme act of self-definition for him. Des Esseintes will make use of his hypersensitive body to create his personal reality that is curing him of his degrading past.

This cure is based on the radical concentration on aesthetic pleasures. Aestheticism for Des Esseintes, however, means more than buying pretentious painters or poets. As the title of the novel indicates, its protagonist goes against the grain of everything that is *en vogue*. He looks for a perfect intensification of everything he feels. Thus the lonely manor Des Esseintes moves into has to undergo a serious redecorating, since its new master believes in the healing powers of well-composed sensual experiences. It is going to be turned into the imaginary museum Des Esseintes' physical needs and sensual cravings give rise to, making it constantly flicker between corporeal reality and hallucination, i. e. between body and mind.⁶ The reader moves from chapter to chapter like a bewildered visitor from one room to the next with the only combining thematic level being the refinement of sensual experiences.

Des Esseintes postulates harmony between his artistic visions and the colours a sensitive person sees best. With a painstaking precision he depicts the nuances of effects colours have on him. Likewise he judges the effects of light, the arrangement of furniture, and of course, books, in his library, the central part of his new house for reading is the diet of his mind. Des Esseintes defines synaesthetic experiences as Baudelaire does: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."⁷ Sensuality is the focal point of his interest, his body is the instrument to judge his experiences. Only precise, yet rare, synaesthetic stimulation sets off the half-conscious trains of thought that constitute Des Esseintes' reality.

In several chapters, the viewpoint narration explicitly comments on his concept of a quasi-mystical bond between all arts. Music, painting and poetry are to be united into one perfect work of art that every moment of being has to offer. Physical

sensations, the hunt for the beautiful, as expressed in artificial creation are meant to free Des Esseintes from the boredom he experienced in Paris. This peculiar sense of reality soon flickers between the bizarre and the pathological: Still a man of the 19th century, Des Esseintes shares his contemporaries' fascination with technical devices of all sorts. Yet again he reduces the idea of progress to the sole benefit of his personal pleasure. So he has himself made "*une orgue à bouche*" with each different liquor corresponding to different instruments in an orchestra, thus producing different tones of a melody:

(...), chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigret et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille, la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce (...)."

Des Esseintes wants to taste and incorporate an opera! Yet this life according to his own pleasure principle has negative side effects. Although Des Esseintes is able to intensify his reality by triggering off synaesthetic associations, he is not able to control them completely. Despite his retreat from society there is obviously still a link to an outside real, and memory and imagination seem to be the switches between them. It is this outside real that influences the structure of the novel.

So a shot of whisky from his "mouth organ" makes him remember a very unpleasant physical experience, a visit to a proletarian barber who extracted a tooth in the most brutal way imaginable. Beside himself with pain, Des Esseintes could not wait for an appointment with a fashionable bourgeois dentist. He was therefore obliged to cross the border to the cheap and dirty quarters of Paris he loathes. Des Esseintes regards the lower classes as a material threat to his refined sensibility. He experiences the barber's work in his mouth as a physical violation of his body: "L'homme [the barber, W.K.] avait immédiatement supprimé ces explications, en lui enfonçant un index énorme dans la bouche; (...)"⁸ Des Esseintes howls "comme une bête qu'on assassine."⁹ This experience shatters Des Esseintes. Pain is not only the opposite of the refined pleasures he seeks, but turns out to be an undeniable link to a common human experience he detests precisely because it is common. It is this memory of physical torture that causes immediate effects on Des Esseintes

well being. He cannot enjoy his symphony of drinks any longer.

A Rebours has often been called a novel without a plot.¹⁰ On the grounds of Des Esseintes' physical construction of reality, however, a plot level can be established. The first half of the novel is dominated by Des Esseintes' attempt to intensify his sensual pleasure. The fragile, degenerate body that is evoked from the first page of the novel onwards emphasises the distinction between him and the bourgeois society.¹¹ Des Esseintes does not work nor does he exhibit himself provocatively like a Dandy, but instead lives in his individual paradise. The different rooms decorated to correspond to his changes of mood, the mouth organ, the library full of rare books and paintings, everything in Fontenay exists to soothe Des Esseintes' aesthetic longings. He is subject and objet of his sensually creative acts.

Yet the second half of the novel shows a different Des Esseintes, a man who lost control over his body and has therefore to give in to the reality of the pain he tried to deny. Neurosis is the medical term he uses to cover his many symptoms which extend from indigestion to insomnia. Des Esseintes' world of pleasure has turned against him. Tastes and fragrances haunt him and cause sickness.

A closer look at the joint between these two halves of the novel, puts further scrutiny on Des Esseintes' particular concept of reality. Whereas in the first part of the novel he was able to fight off unpleasant memories that had an immediate deteriorating effect on his well being, as in the case of the barber, in the second half he is the feeble prey of his imagination. The transition between the two parts takes place in a traumatic nightmare he produces having arranged his semi-artificial flowers. It is this dream vision that takes up the most vivid metaphorical seeds sown in the first eight chapters and thus draws on "the textual unconscious"¹² to produce obsessive images of horror.

Des Esseintes' physical pleasures reside within himself, he does not wish to have any contact with other people, women in particular. He cultivates Baudelaire's misogyny regarding women as physically degraded and degrading brainless beasts. It is thus no surprise that a dog-woman and a plant-woman persecute him in his nightmare. The worst threat they constitute to Des Esseintes is to endanger his physical integrity: Teeth and eyes are the body parts he considers to be most menacing.¹³ The female sex is associated in terms of the *vagina dentata*, a bloody hole in the flesh

made to swallow men. The plant-woman's eyes are particularly frightening to Des Esseintes, since looking at objects, i.e. people as well as things, is his preferable means to enjoy:

Alors il observa l'effrayante irritation des seins et de la bouche, découvrit sur la peau du corps des macules de bistre et de cuivre, recula, égaré; mais l'œil de la femme le fascinait et il avançait lentement, essayant de s'enfoncer les talon dans la terre pour ne pas marcher, se laissant choir, se relevant quand même pour aller vers elle (...).(AR, 141)

The only visible woman in Des Esseintes' home is Salomé featuring in the paintings by Gustave Moreau. She serves a double end by embodying Des Esseintes' misogyny on the one hand, and posing as a huge projection screen for his narcissist fantasies, on the other; a duality a central place in his reality. Salomé is "la déesse immortelle de l'hystérie" (AR, 106) and has "une signification phallique" (AR, 107). By looking at her immobile, frozen in the orientalist surroundings Moreau chose as setting, Salomé is Des Esseintes' creature, existing merely to and through his gaze. Looking at Moreau's paintings has the same synaesthetic effect on Des Esseintes. The colours are perceived as sensual input on several levels at once, the powerful goddess of hysteria is utterly under his control.

In his nightmare the tables are turned: "L'affreux regard s'attachait à des Esseintes, le pénétrait, le glaçait jusqu'aux moelles; [...]" (AR, 139). Now he is the one being penetrated by the piercing looks of two females. The women who go hunting for him have Salomé's power, a power Des Esseintes is unable to control: «Il frôlait avec son corps la hideuse blessure de cette plante; il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut, suffoqué, glacé, fou de peur (...)." (AR, 141) The menace is so threatening to Des Esseintes that he tries to deny it by casting a verbal spell: "Ah! ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve." (AR, 141) Given the fact, that dream visions are established as his only reality, this remark is highly ironic and underlines the horror Des Esseintes experiences. The nightmare is in fact the most intense vision of his reality. The panic he feels waking up will never leave him. The creative impulses he wishes to build his reality upon coincide in one intense, synaesthetic yet utterly uncontrollable vision. Just like the memory of his horrible tooth extraction, the nightmarish vision is real to a point he cannot physically bear. The unacknowledged

outside reality, beyond his personal pleasure principle, finds its way back in the form of physical disease. Des Esseintes will give in to his neurosis which manifests itself in severe somatic symptoms. He cannot eat anymore, if he tries to, his food has to be processed with the help of a "sousteneur", the nightmares continue, making him afraid to go to bed.

Now all the sensual luxuries he built his life on cause his misery. He makes two final attempts at regaining sensual control, one by making perfume, the other by the physical recollection of his former visits to prostitutes. Again, Des Esseintes uses his body where memories are physically stored to be triggered physically at his will.¹⁴ These deliberately chosen memories of past pleasures by are to chase the involuntary nightmarish visions. In contrast to the memory of pain that overwhelmed him when he had a drink from his "orgue à bouche", the positive memories seem less intoxicating. Remembering the time with the prostitutes only strengthens Des Esseintes' disgust with the female sex he could not completely avoid then. The protagonist of the second half of *A Rebours*, is a man at the mercy of uncontrollable visions and memories that cause severe physical symptoms.

In conclusion one could define Des Esseintes' reality as something strictly individual, bound to the highest possible degree to a sensual intake that is intensified by memories and imagination that are closely connected with physical experiences. Des Esseintes does not distinguish between the two. For his perception of reality they are equally important and inseparable.

This understanding of reality shows striking similarities to Henri Bergson's concept of "la durée" as introduced in his influential book *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, published in 1889, i.e. five years after the publication of *A Rebours*. Bergson's philosophy turns against the crucial assumptions of positivist science by arguing that reality cannot possibly be understood mentally, but only be experienced. The scientific notion of time as a measurable unit that is constructed in correspondence to the discrete bodies in space, has nothing to do with the time human beings experience. Unlike space, time cannot be divided into discrete units following one another, but is characterised by the simultaneity of perceptions and memories, with each moment being unique, and in itself endless:

La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il

s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieures. (...) Il n'a pas besoin (...) d'oublier les états antérieurs: il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie.¹⁵

"Time is real", as Leszek Kolakowski summarises Bergson's philosophy.¹⁶ And indeed, time is real for Bergson in the same way as for Huysman's protagonist. It is Bergson's understanding of reality based on simultaneous perceptions that comes closest to Des Esseintes' visions and fantasies.¹⁷ That is why the future does not exist for Bergson. Future is an abstract concept that has nothing to do with human reality. Time is experienced as present and memory only:

Au dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. C'est parce que je dure de cette manière que je me représente ce que j'appelle les oscillations passées du pendule, en même temps que je perçois l'oscillation actuelle.¹⁸

Des Esseintes remembers and imagines, he never thinks about the future either. If he is afraid of endless pain, he does not think of days or weeks to come, but of the endless moment of being in pain he is just experiencing. It is the memory that Bergson emphasises for the fullness of the human experience that can only be grasped retrospectively. So does Des Esseintes, for his recollections of former enjoyment add to his present pleasure. Delight does not pass, but can be regained by remembering, just as bad memories, on the other hand, annihilate present bliss.

Just like Des Esseintes who drinks from his orchestra of spirits, Bergson uses music as his chief metaphor to express the simultaneity and succession of perceptions in one moment:

Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale.¹⁹

Science as the instrument of intellect can only abstract from this complex perception that can never be analysed but only understood intuitively.

On ne peut donc concevoir la succession sans la distinction, et **comme une pénétration mutuelle**, une solidarité, **une organisation intime d'éléments**, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. (DI, 77, emphasis mine)

Here Bergson has recourse to the same physical imagery that characterises Des Esseintes' style. His use of the senses to intensify each moment can be regarded as his rendering of intuition; the key concept in Bergsonian thinking. Bergson tried to redefine philosophy as a precise, but human science against the context of reductive materialism on the one hand and traditional metaphysical speculation on the other. By refusing the superficiality of late 19th century society life, Des Esseintes fought the same battle.²⁰ Bergson differentiates between the rational faculties that measure, and the intuition that is able to grasp the concept of "*la durée*", Des Esseintes tries to cure his mind with the help of the senses, to offer a reflection from Oscar Wilde's, *The Picture of Dorian Gray*.²¹ Des Esseintes' retreat into his inner world defining reality as the epitome of individual consciousness, marks his attempt to account for the split between materialism and spiritualism that contemporary science tried to abolish by post-mortem analysis of the human brain tissue.²² Des Esseintes' synaesthetic efforts can be regarded as one way of responding to life as a spiritual task and not as a simple acting out of physical laws.²³ A differentiation Marie Caiou assumes as basis for her comparison between Henri Bergson and Gaston Bachelard:

La sensation, la mémoire, l'intelligence et donc la science qui est leur œuvre visent une action sur les choses, si l'on veut, au sens large, une technique. *L'homo sapiens* continue de travailler pour *l'homo faber*. Spontanément le pragmatisme est roi. Loin de nous délivrer d'un empirisme élémentaire qui juxtapose, la science ne fait que le développer et l'entretenir.²⁴

The stylistic task Huysmans sets himself for his writing in general for his so-called "decadent" novels, can be read against this Bergsonian context as well. Instead of simply contrasting to

the utilitarian concept of realism by having recourse to a hypersensual decorum, as he and his fellow "decadent" writers were said to be, Huysmans wants literature to achieve the same goal as Grünewald did in creating a Christ whose suffering is convincing on the human as well as on the transcendental level. Literature needs to express life instead of performing its autopsy.

Yet in each case Huysmans makes his protagonist fail: Durtal cannot render the violence of Gilles de Rais in his writing, Des Esseintes cannot make his body stand the violence of his memories and fantasies. With his creative control gone, Des Esseintes finds himself prey to neurosis, hysteria in the sense of Charcot.²⁵ He then falls back into the arms of positivist science since he cannot cope with the real of the reality he sought, or in the words of Marie Carriou: "*L'intuition de la durée révèle une réalité psychique d'une extrême subtilité et d'une rareté profonde. Mais rien ne permet d'affirmer que la transcendance du moi est autre chose que le moi.*"²⁶ The initial question "real compared to what?" turns out to be the pivotal problem for Des Esseintes. With the implosion of his self-referential reality, he eagerly returns to the restrictive concepts of time and space, body and mind as contemporary positivist science defines it.

By asking Brian McHale's post-modernist question "real compared to what?", I have sought to show that Des Esseintes' concept of reality is drenched in contemporary scientific discourse, be it physical, medical, or in the case of Bergson, philosophical. Therefore regarding "decadence" as a simple, escapist, vein opposing the late 19th century concept of realism/naturalism in literature and the fine arts, is too short sighted a view. The concepts Huysmans holds against the ruling materialism are complex and offer indeed an utterly new view of reality based on memory and imagination. It is this reality that reaches to the very core of human experience and breaks new ground for modernist aesthetics.

NOTES

¹ Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London & New York: Routledge, 1989) 84 pp.

² Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* (Paris: Garnier-Flammarion, 1978) 33. Abbreviated LB.

³ *The Karlsruhe Crucifixion* by Mathias Grünewald, one of the three reworkings of the theme following his famous Isenheimer Altarpiece (1515), was then exhibited in the Museum in Kassel where Huysmans saw it when travelling through Germany.

⁴ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours* (Paris: Garnier Flammarion, 1978) 65. Abbreviated AR.

⁵ The allusion to Schopenhauer is deliberate. Des Esseintes' cultural pessimism and open misanthropy correspond to the eager reception of Schopenhauer's philosophy in France during the second half of the 19th century. For a short summary of Schopenhauer's impact on French intellectuals see Nathalie Limat-Letellier, *le désir d'emprise dans À Rebours de J-K. Huysmans* (Paris: Lettres Modernes, 1990) particularly the first chapter.

⁶ In a way this can also be regarded as a foreshadowing of Brian McHale's "ontological flicker". Cf. *Postmodernist Fiction*, 39.

⁷ Charles Baudelaire, «Correspondance». In: *Les Fleurs du Mal*.

⁸ AR, 102.

⁹ AR, 102.

¹⁰ See, e.g.: "La structure narrative d'*A Rebours*, comme celle de *Bouvard et Pécuchet* à laquelle elle ressemble et dont elle découle peut-être, est discontinue. L'ordre des chapitres pourrait facilement être modifié sans que l'intrigue en soit sérieusement affectée. Au lieu d'engendrer les complexités d'une intrigue romanesque, les chapitres sont juxtaposés en des unités pratiquement autonomes." Charles Bernheimer, «Castration et Sublimation chez Huysmans» *Romantisme*, vol. XLV, No 3, pp 105-113, 112 and Charles Bernheimer, *Figures of Ill-Repute. Representing Prostitution in 19th century France* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989) 263. For a detailed structural analysis of *A Rebours* see also Jean-Luc Steinmetz, «Des Esseintes en procès», in: *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans* (Paris: Nizet, 1975) 77 – 98.

¹¹ Cf. AR, 61.

¹² I borrow this highly useful concept of the „textual unconscious“ from Charles Bernheimer who defines it, in reference to *A Rebours*, as follows "These accounts are on the one hand carefully

controlled literary structures, whose themes and images derive from and elaborate material already presented in the text, (...). On the other hand, these narratives are not simply representations of consciously contrived fantasmatic scenarios but are also products of what one might call a textual unconscious, an unconscious revealed in and through the process of writing, (...)"'. Charles Bernheimer, *Figures of Ill-Repute*, 243-44.

¹³ Teeth and Eyes are the *leitmotif* of Huysmans' fear of female phallic energy. Every woman in *A Rebours* as well as Mme de Chantelouve in *Là-Bas* is The plant-woman's eyes are particularly frightening to Des Esseintes, since looking at objects, i.e. people as well as things, is his preferable means to enjoy characterised by seize and shape of her teeth and the intensity of her gaze

¹⁴ In the case of the prostitutes he incites his recollections by eating a kind of candy: "(...) une goutte d'essence féminine, cristallisée dans un morceau de sucre; ils pénétraient les papilles de la bouche, évoquaient des souvenirs d'eau opalisée par des vinaigres rares, de baisers très profonds, tout imbibés d'odeurs." (AR, 145)

¹⁵ Henri Bergson, *Essai sur les Données immédiates de la Conscience* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1928) 76. From now on abbreviated DI.

¹⁶ Leszek Kolakowski, *Bergson* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1985) 2.

¹⁷ Cf. "L'investigation scientifique doit se cantonner à la «matière inerte». Quant à la vie et à la conscience, seule une investigation de type métaphysique pourrait en fournir une «science», laquelle reste à faire. Ni la biologie naissante, ni la psychologie associationniste, ni la sociologie positiviste ne mérite ce nom." Marie Cariou, *Bergson et Bachelard* (Paris: PUF, 1996) 19.

¹⁸ DI, 82, emphasis mine. Bergson uses metaphors of physical intimacy to describe «*la durée*» that correspond with Des Esseintes' creations of physical synaesthetic sensations.

¹⁹ DI, 76 – 77. The musical metaphor is used constantly and picked up at several occasions. In this very context on page 80.

²⁰ "Il est aisé de monter en effet que les représentations de la matière sont très spontanément adéquates à leurs objets puisque l'intelligence séparatrice se trouve à l'aise en opérant sur une

étendue indéfiniment divisible. (...).Mais y a-t-il des représentations adéquates à la durée?" Marie Cariou, *Bergson et Bachelard*, 19.

²¹ Cf. "Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul." Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* edited by Donald L. Lawler (London & New York: W. W. Norton and Company, 1988) 22.

²² Cf. Marie Cariou, *Bergson et Bachelard*, 47.

²³ "In the abstract time of physics, nothing of one segment is preserved in the subsequent ones; they are juxtaposed in an indifferent succession. In the actual "durée" nothing is lost, but nothing is reversible either: each moment carries within it the entire flow of the past and each is new and unrepeatable. Since the matter of past perishes, but the memory does not, and since memory is not an aspect of matter, it is likely that the human mind is largely independent of the body and can survive its destruction." Leszek Kolakowski, *Bergson*, 3.

²⁴ Marie Cariou, *Bergson et Bachelard*, 23.

²⁵ It is important to note that Des Esseintes displays the very symptoms of **female** hysteria as Charcot defined it. Cf. Jean-Martin Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*. Edited with an introduction by Ruth Harris (London & New York: Tavistock/Routledge, 1991) reprint. Originally published London, New Sydenham Society, 1878.

²⁶ Marie Cariou, *Bergson et Bachelard*, 48.

TRUTH OR LIES? ETHNOGRAPHY AS FICTION / FICTION AS
ETHNOGRAPHY IN MARYSE CONDÉ'S *SÉGOU*



Victoria Lodewick
Duke University

How do the perceived boundaries between fiction and reality, the imagined and the truth become blurred when historical events and ethnographic findings serve as a framework for a work of fiction? Does history or ethnography pose a greater claim to truth than does a literary work? Or can literature present truth in a more profound way precisely because of its fictional elements than can disciplines that have traditionally based their presentation of truth and reality via a so-called "objective" lens? These are some questions that I will try to address through an examination of Maryse Condé's epic historical novel, *Ségou*. This paper first explores how Condé's educational development fostered a sense of cultural displacement through a reading of the educational system in Condé's native island of Guadeloupe. This feeling of cultural displacement, combined with migrations to France and to Africa, resulted in an approach to writing that was specifically ethnographic. I then examine the relationship between ethnographic and fictional writing in *Ségou* to reveal the tensions between them by analyzing paratextual and intratextual clues. Condé's use of ethnographic and historical notes at once heightens the sense of accuracy that the fictional text attempts to project and yet also calls into question notions of objectivity in the disciplines of history and ethnography.

Maryse Condé, née Boucoulon, was born in Pointe-à-Pitre, Guadeloupe in 1937 on Mardi Gras, as she recounts in her recent autobiography, *Le coeur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance*. The fact that the day of her birth fell on Mardi Gras reminded Condé, as she celebrated her birthday each year, of where she was actually from, a Caribbean island whose past was scarred by slavery and whose present was dominated by French colonialism. Mardi Gras was one of the few regular occasions that the island's less privileged peasantry asserted its creole identity, normally overshadowed by the local bourgeoisie's assimilating

tendencies towards the French colonial economic and political presence. During Condé's childhood, the Guadeloupean bourgeoisie, which included her own family, strove ardently to assimilate to French cultural norms and to French standard speech. Creole practices, customs, and the creole language were scorned as bourgeois households encouraged their children to speak French and behave like little French children. School reinforced an intensive program of cultural assimilation that brutally repressed the use of creole in the classroom and the schoolyards. Teachers forced students who spoke creole to carry a token or *symbole*, as it was called, that stigmatized and shamed the creole-speaking child.ⁱ Moreover, the program of instruction was based explicitly on the metropolitan model and ignored local cultural, linguistic, historical and geographical specificities, as Michel Giraud, Léon Gani, and Danièle Manesse report in *L'École aux Antilles: Langues et échecs scolaires*. They note that even today, children in Guadeloupe and Martinique receive an education out of touch with their surroundings:

Beaucoup de ces élèves continuent de recevoir un enseignement de géographie et de sciences naturelles ingorant pour l'essentiel le caractère tropical du climat, de la flore et de la faune de leur région, un enseignement d'histoire n'accordant qu'une place marginale à l'étude de phénomène colonial (alors qu'ils appartiennent à des peuples dont l'identité s'est forgée dans le moule de la colonisation et de l'esclavage), à faire des rédactions sur l'automne, à lire des manuels de lecture mettant en scène des situations qu'ils ignorent. Beaucoup de maîtres continuent à suivre docilement les indications des manuels importés de Métropole, les modèles de leçons tout faits et les pratiques pédagogiques établies.ⁱⁱ

Condé's education was typical of this kind of instruction. She learned little of her island's present, and nothing of its past, including the heritage of slavery. Even her family was strangely reticent on the island's shameful history. What counted for both her teachers and her family was that she speak French properly, as creole was forbidden at home as well as at school, and that she master French culture and literature. Ironically, it was during one of her family's periodic sojourns in Paris, where Condé attended the prestigious Lycée Fénélon, that she finally encountered the literature of the Caribbean. At the behest of her French teacher, Condé had to prepare an exposé on a book from the Caribbean. Condé recalls in *Le coeur à rire et à pleurer* her

confusion about what to do. “C’était, rappelons-le, le tout début des années 50. La littérature des Antilles ne fleurissait pas encore. Patrick Chamoiseau dormait informé au fond du ventre de sa maman, et moi-même, je n’avais jamais entendu prononcer le nom d’Aimé Césaire. De quel auteur de mon pays pouvais-je parler?”ⁱⁱⁱ Condé turned to her older brother for advice, the same older brother who had alerted her to the idea that her parents were a pair of “*aliénés*”^{iv}, out of touch with their native land and desperate to assimilate thoroughly into French culture, despite their deeply felt racial pride. At age 13, Condé had never heard of the rising *négritude* movement, or of Aimé Césaire, from the neighboring island of Martinique, who had not only published his masterful *Cahier d’un retour au pays natal* in 1939, but also had negotiated for the departmentalization of France’s Caribbean colonies in 1945. And so, given this profound ignorance, Condé’s brother introduced her to the Martinican Joseph Zobel’s novel, *La rue Cases-Nègres*, published in 1950. Condé described her reaction to Zobel’s novel, writing: “Pour moi, toute cette histoire était parfaitement exotique, surréaliste. D’un seul coup tombait sur mes épaules le poids de l’esclavage, de la Traite, de l’oppression coloniale, de l’exploitation de l’homme par l’homme, des préjugés de couleur dont personne... ne me parlait jamais.”^v Her reaction reveals that nothing she learned in school in Guadeloupe had ever hinted at this past, and that she herself was as much an *aliénée* as were her parents, culturally displaced from her own native land. Condé’s important discovery of francophone Caribbean writers, marginalized by the metropole, piqued her curiosity and led her to become ever more insolent towards her schoolteachers as she progressed through high school.

Condé left her native island of Guadeloupe in 1953 at age 16 to finish her advanced education in Paris. Her rebellious attitude, which would later become apparent in her literary endeavors, led her to refuse to study the classics and French literature and to embrace English literature.^{vi} Once she had discovered the alienating effects of her French education, it was as if she consciously chose to reject all things French. She became friends with students from Haiti and Africa, attended soirées and salons debating pan-african literature, culture and politics.^{vii} By the mid to late 1950s, she had embraced the idea of independence for France’s African colonies, especially after meeting her future husband, Mamadou Condé, whom she would follow to Africa in

1960. Although her marriage did not survive the illusions she had about her husband and about Africa, Condé stayed, living and working as a teacher in several West African countries throughout the decade. Her time in Africa gave her a critical perspective on the truth about Africa circulated by European ethnographers, and allowed her to develop her own standards of ethnographic inquiry. Condé's experience in Africa also provided a rich source of inspiration for her first three novels, which culminated in the two-volume ethnographic and historical novel, *Ségou*.

On the one hand, for the majority of readers of *Ségou*, who are unfamiliar with its African setting, the novel's ethnographic discourse serves as a methodological bridge between supposedly objective realism and fiction. Drawing on historical archives, ethnographic reports, and African oral narratives, Condé's project illuminates for her readers details of life in African societies in the nineteenth century. And yet, the novel simultaneously hints at gaps in the historical and ethnographic narratives that help inform it. My reading of *Ségou*, while by no means exhaustive, will try to show how Condé problematizes ethnography's quest for truth given her liminal position at the juncture of Caribbean, African, and European cultures. Within the fictional setting of *Ségou*, Condé's manipulation of ethnographic evidence effectively raises questions about the scholarly European practice of ethnography in Africa and its claim to truth and authority.

Ségou was published in 1984 in Paris through the publishing house Robert Laffont, known for its promotion of "best-sellers", as opposed to so-called "serious" fiction. *Ségou*, itself, became a best-seller in both hardback and paperback versions, selling over 300,000 copies, and rising to number one and number three on the paperback and hardback best-seller lists respectively.^{viii} Laffont commissioned Condé to write a historical saga about Africa. The fact that the novel was a commissioned work might raise questions for some about how Condé could maintain a certain degree of integrity in writing. More importantly, it also forces us to ask what kind of a history of Africa could be written and how. Best-sellers are necessarily best-selling because they appeal to a wide segment of the population, not a specialized one. To write a historical and ethnographic novel about Africa for a French-speaking public is a complicated process. The author, and the editors, cannot assume that the readership knows much, if anything, about the numerous African

cultures or their histories. Laffont, unlike most French publishing houses, illustrates its covers to lure in potential readers. In the case of *Ségou*, the cover featured an African couple dressed in traditional African garb against the backdrop of a walled city, whose architecture bore no resemblance to any kind of European city.

On the back cover, what the French call the *quatrième de couverture*, the editors included a jacket copy describing the novel. In the case of *Ségou*, the jacket copy, standard to the best-selling industry, played upon European stereotypes of Africa to appeal to what was already familiar to readers from the long rehearsed rhetoric of the French civilizing mission. The copy, written by Condé herself, used a kind of language not found elsewhere within the novel, by addressing themes familiar to partisans of the *négritude* movement, which celebrated the ancient African civilisations and the traditions that endured despite the monumental historical disruptions of slavery and colonization. The jacket copy reads: “A la fin du XVIIIe siècle, l’Afrique est encore l’Afrique. Un continent noble et sauvage. ... Les Bambaras – polythéistes et animistes – un peuple invincible. Culte des ancêtres, sacrifices rituels, chants des griots... tout semble immuable. Pourtant, de grands bouleversements se préparent. L’esclavage fait rage. Les Européens se prennent pour de grands civilisateurs. L’islam... gagne du terrain... Le temps des malheurs commence. La famille de Dousike Traoré – noble bambara – sera la plus touchée.” This description paints a portrait of a lost Africa, seemingly unchangeable, based on the tautological equivalence of “Africa is still Africa”, an equation that taps into both *négritude* and European ideas of what Africa was or should be. Positive aspects such as the “noble continent” and the “songs of the griots” celebrated by the *négritude* movement jostle against negative stereotypes: the continent is “savage”, the Bambaras engage in ritual sacrifice, which seems unconsciously suggestive of human sacrifice. The cover’s description also introduces some of the historical events that ravaged Africa: slavery, the coming of Europeans, the encroachment of Islam, without clearly defining the connections between all three except by their proximity, one after the other. It is only by a metonymical contagion of this proximity that the astute reader of the back cover would ever make the connection. Slavery seems born of itself. Islam becomes personified as a land-conquering aggressor. Only the description

of the Europeans hints at Condé's typically ironic style and at a potential truth that mocks France's colonial civilizing mission. The jacket copy situates the novel within the realm of the mythical, and does not pose it as a historical or ethnographic text presenting the truth about Africa.

Inside the cover, there are other paratextual clues that lead the reader to question the degree of truth or fiction in the novel and the interplay between fiction and ethnography. The book is dedicated "à mon aïeule bambara", "to my Bambara ancestress,"^{ix} an ironic wink at the "ancestor worship" described in the blurb on the back cover. Condé stages the dedication as a quest for origins, a quest that normally necessitates uncovering the truth about one's origins. Condé situates her roots in a female ancestor, tracing a matriarchal lineage back through the rupture of slavery to the Bambara kingdoms of pre-colonial Africa. It is in this dedication that the perspicacious reader is reminded of the fact that Condé herself is not from Africa, but rather from the Caribbean.

So, as an outsider, where does Condé obtain her information about Africa? What and who are her historical and ethnographic sources? The answer is found in the acknowledgements, where Condé writes:

Je ne saurais citer tous ceux qui m'ont aidée de leurs indications bibliographiques ou m'ont donné accès à leur documentation. Pourtant, je tiens à remercier tout particulièrement mes amis, historiens et chercheurs en sciences humaines Amouzouvi Akakpo, Adame Ba Konare, Ibrahima Baba Kake, Lilyan Kesteloot, Elikia M'Bokolo, Madina Ly Tall, Olabiyi Yai, Robert Pageard et Oliveira dos Santos. *Grâce à eux, cette fiction ne prend pas trop de liberté avec le réel.*^x

Thanks to numerous friends and colleagues, Condé gleaned her information on various African societies and their histories for the preparation of *Ségou* from documentation prepared by these same individuals, who also suggested further readings listed in their bibliographies. In the acknowledgments, Condé defines precisely the kind of work that her friends do and who they are. They are mostly African, except for Kesteloot, Pageard, and dos Santos, and are historians and social scientists. The documentation they have provided falls within those disciplines. The last statement of the acknowledgments suggests that it is historians and the social scientists who pursue an

accurate description of the real, and thus, have some greater claim to truth than do writers of literature, one of whose goals is creativity. And creativity implies a certain license with the truth. As such, Condé concludes: "*Grâce à eux, cette fiction ne prend pas trop de liberté avec le réel.*" It is important to remember, however, Condé's frequent underlying derision and irony in much of her work. Thus, it is possible to read this statement in alternative ways.

Within the body of the novel, there are other paratextual markers integrating and/or separating ethnographic and fictional elements. These markers are the footnotes, very brief explanations of a few words that generally serve to translate words from African languages that appear in the text. For example, a note following the word "Joliba" explains that it is the Bambara name for the Niger River.^{xi} Occasionally, a limited ethnographic explanation is couched as translation. For instance, the footnote referring to the word "kokè" explains to the reader that it is the "*appellation donnée par une épouse à son mari car elle ne doit pas prononcer son nom.*"^{xii} However, the footnote does not offer any further explanation as to why a wife must not pronounce her husband's name. It is left up to the reader to infer the status of wives vis-à-vis their husbands in Bambara societies. It is only rarely that a footnote acts as ethnographic exegesis upon a lexically straightforward passage of the novel. One such example can be found in a conversation between the character Tiékoro and his brother Siga. Tiékoro is the noble son of Dousika Traoré, the family patriarch. He has left his native city Ségou for Timbuktu to study Islam. His half-brother Siga, whose mother was one of Dousika's house slaves, accompanied Tiékoro to Timbuktu but did not convert to Islam. Siga must somehow find a way to survive in the Muslim city, and decides to apprentice himself to a merchant. In their conversation, Tiékoro exclaims, "horrified", "Tu vas faire du commerce?" The footnote explains Tiékoro's horror at the idea of his brother engaging in commerce thusly: "*Les nobles bambaras méprisent le commerce et estiment que seul le travail de la terre est digne d'eux.*"^{xiii} It is precisely this kind of intervention whereby ethnography serves to reinforce the authenticity of the fictional world of the narrative. The reader would have no way of inducing from the novel why Tiékoro was horrified without this ethnographic explanation in the footnote.

The novel also includes an appendix of historical and

ethnographic notes.^{xiv} And yet, in the context of a best-selling novel, such an appendix cannot interrupt the pleasure of reading the text. Nevertheless, as an important paratextual element, this appendix functions best when read in conjunction with the novel. Without the novel, the notes appear as extraneous commentaries, generally ordered chronologically, but without any necessary logical connection between one note and the next. For example, a note on religion in Bambara society is followed by a note on teeth filing, which is then followed by a historical note on the Bambara ruler Mansa Monzon.^{xv}

However, it is possible to read the novel without referring to the historical and ethnographic notes in the appendix. There are no paratextual markers such as footnotes, asterisks, or numbers within the body of the novel that refer the reader to a particular note in the appendix. Indeed, the appendix merely alerts the reader that "l'ordre est celui de l'apparition dans le récit."^{xvi} It is thus up to the reader to refer to the appendix if she feels that the narrative does not offer enough ethnographic or historical information within the body of the novel about a certain point of interest. Or she can familiarize herself with the appendix before beginning reading to establish a kind of rudimentary knowledge base. Either way, fiction serves to bolster the truth claims of the appendix rather than vice versa by providing the context in which to read and understand the appendix's ethnographic commentary. In any case, there is a gap between the information presented in the story and that of the appendix. This textual gap finds its disciplinary parallel in the gap between literature and ethnography. Is one more true than the other? Does ethnography present a more accurate portrayal of reality than fiction? It would be difficult to make such an assertion, given the powerful changes that have emerged within the discipline of anthropology over the past three decades, whereby ethnography's descriptions of non-European societies have been shown to be more useful than truthful. Indeed, the purpose of early European ethnography was to serve colonialism's project, rather than to serve as a bridge for understanding between communities. Fiction can serve a didactic function in a similar way to ethnography, but unlike the latter, it has never proclaimed itself to be an absolute authority.

Finally, Condé embeds ethnographic commentary within the narrative itself. In using a third person omniscient narration,

Condé is able to integrate historical and ethnographic details into the narrative without creating significant disruption or textual lacunae. For example, when each new character appears, the narrative includes a brief description of this character's function in their society. In the opening pages of the novel, Condé introduces Dousika Traoré, whose family will suffer greatly and be split apart due to the tremendous upheavals to come.

Dousika était un noble, un yèrèwolo, membre du Conseil royal, ami personnel du Mansa, père d'un dizaine de fils légitimes, régnant en sa qualité de fa, c'est-à-dire de patriarce sur cinq familles, la sienne d'abord, ensuite celles de ses frères cadets qui vivaient autour de lui. La concession de Dousika était à l'image du rang qu'il occupait dans la société de Ségou. [...] Tous ceux qui franchissaient le seuil de la concession des Traoré savaient à qui ils avaient affaire. Ils devinaient aussitôt que ses occupants possédaient des coudées de bonne terre, plantées de mil, de coton, de fonio, cultivées par des centaines d'esclaves de case et de captifs. Dans des resserres s'entassaient des sacs de cauris et de poudre d'or libéralement offerte par le Mansa, et dans un enclos, derrière les cases, sébrouaient des chevaux arabes achetés aux Maures.^{xvii}

It is part of the ethnographer's duty to uncover, read, and explicate through writing, the non-verbal signs of a given culture. Like the ethnographer, *Ségou's* narrator explicates for the reader the cultural function of certain objects, signs, or spaces. The description above suggests that the visual perception of the non-verbal signs of a given space allows the initiated to understand the spatial practices of the kingdom of Ségou. The ethnographer, the historian, a member of Ségou's community in the nineteenth century, the anonymous narrator of *Ségou* and by extension, its author, Condé, can all be considered "initiated." Visual perception of the signs of the spatial practices of the Traoré family within their compound promotes an understanding of what these practices are. Without exploring beyond the walled-in compound, the visitor realized that the Traorés have a lot of land that they farm for food, and for cotton to transform eventually into clothing. These labor practices indicate that Ségou is a settled, agricultural community, and not a nomadic society. That hundreds of slaves are needed to cultivate these lands indicates that the crops produce more than what is necessary for the survival of the Traoré family, and that the excess products are then traded with other

members of the community or with communities outside Ségou. The presence of Arab steeds acquired from the Moors is proof of such outside trading. As for the slaves, the narrator explains that there are two kinds: house slaves and captive slaves. House slaves indicate that the society of Ségou is hierarchized by caste. Captive slaves indicate that while Ségou is an agricultural community, it is also a warring community. The kingdom of Ségou periodically wages war on other societies in the Sahel (situated generally in present-day Mali) in order to reassert its dominance in the region. In the process, the vanquished are enslaved.

The narrative also introduces ethnographic and historical information through dialogue. Because so many of the characters are displaced from their native communities, by choice or by circumstance, they encounter new communities, and engage in conversation with members indigenous to these new communities. In this way, the local character can convey to the outsider character, through dialogue, ethnographic details about the society in which they live. Condé also uses songs sung by griots to tell the epic histories of Bambara society, the genealogies and adventures of prominent members of the Ségou community, and simpler songs sung by women to their children to introduce further details about the various cultures described in the novel.

It is through this craftful weaving of fiction with ethnographic elements, where, unlike the footnotes and the appendix, there is no rupture in the reading process, that Condé most effectively blurs the disciplinary distinctions between the two genres. The footnotes and appendix, while contributing to the verisimilitude of the fiction, also disrupt the continuity of the reading process. This disruption draws attention away from the fiction and allows the reader to ponder the truth quotient of both the fictional and the ethnographic and historical components of the novel. It also allows one to reflect once again on Condé's sources and about her motives in writing an ethnohistorical epic of a fictional African family. Condé is from the francophone Caribbean, not from sub-saharan Africa, the setting of *Ségou*. However, given her disillusionment with her schooling, her doubts about the French account of the world and even her own native island, Condé turned away from French sources and tried to uncover an alternative representation of the truth of Africa in her own writing. Condé carefully consulted with primarily

African historians and social scientists, native anthropologists and ethnographers in composing the novel. However, she does not include a bibliography of her sources. *Ségou* is, after all, a novel, and most novels do not include bibliographies. Nevertheless, at the beginning of the text, she acknowledged the contributors to her research. And yet, one may still question the veracity of the accounts collected and scripted by even these African researchers, who undoubtedly had their own motivations and unconscious influences in gathering, writing, and analyzing their data. The conjunction of fiction and ethnography in *Ségou* illustrates the importance of writing and of interpretation and demonstrates the relativity of truth and the real.

NOTES

¹ Giraud, Michel and Leon Gani, Danièle Manesse, *L'École aux Antilles: Langues et échec scolaire* (Paris: Karthala, 1992) 41-42.

² Giraud 41-42.

³ Maryse Condé, *Le coeur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance* (Paris: Laffont, 1999) 99.

⁴ Condé, *Coeur* 14.

⁵ Condé, *Coeur* 101.

^{vi} Condé, *Coeur* 129.

^{vii} Condé, *Coeur* 130-135.

^{viii} Clark, VèVè. "Je me suis réconciliée avec mon île': Une interview de Maryse Condé", *Callaloo* 12.1 (1989) 126.

⁹ Maryse Condé, *Ségou: Les murailles de terre* (Paris: Robert Laffont, 1984) 5.

¹⁰ Condé, *Ségou I* 7. My emphasis.

¹¹ Condé, *Ségou I* 13.

¹² Condé, *Ségou I* 13.

¹³ Condé, *Ségou I* 85.

¹⁴ The decision to include both footnotes and an appendix was a decision probably shared by both Condé and her editor at Laffort. Certainly, the translations of African words in the footnotes suggests the input of an editor, whereas Condé herself may have added her own footnote glosses, as in the third case of the use of footnotes discussed above.

¹⁵ Condé, *Ségou I* 485. The notes read as follows:

1) "La religion bambara est appelée imparfaitement fétichisme. Les Bambaras conçoivent le monde comme un ensemble de forces sur lesquelles l'homme parvient à avoir prise, principalement grâce aux sacrifices. Deux principes complémentaires, Pemba et Faro, sont à l'origine de la vie sur terre, Pemba étant le créateur transmettant son verbe et son pouvoir à Faro. L'homme lui-même est un microcosme résumé de la totalité des êtres et des choses. C'est le "grain de monde."

2) "Le limage des dents consiste à tailler en pointe les incisives supérieures et inférieures, opération effectuée par un forgeron-féticheur dès la constitution de la dentition des enfants. Le limage est censé conférer à la parole sa puissance véritable."

3) "Le Mansa Monzon régna de 1787 à 1808. Il appartient à la seconde dynastie régnante à Ségou, la première étant celle des Coulibali. Il vint sur le trône de Ségou après une longue période d'anarchie à l'issue de laquelle son père Ngolo Diarra usurpa le pouvoir. Il est l'un des souverains les plus prestigieux dont les griots aient conservé la mémoire."

¹⁶ Condé, *Ségou I* 485.

¹⁷ Condé, *Ségou I* 12.

LA FETICHIZACIÓN DE LA MUJER GUERRERA EN *LA ARAUCANA* DE
ALONSO DE ERCILLA



Liana Ewald Mooradian
Boston University

Desde el mismo prólogo de *La Araucana*, que señala que en Arauco “vienen también las mujeres a la guerra”, Alonso de Ercilla caracteriza a las mujeres araucanas como guerreras.¹ Esta caracterización, que indica una diferencia radical entre la cultura araucana y la española del siglo XVI, está directamente relacionada con un tema fundamental del texto: la concepción del guerrero. August Aquila ha mostrado que el “ideal soldier concept” puede ser visto como un eje central de la estructura del poema.² Éste es una valoración del texto que no puede ser negada. En estrofa tras estrofa Ercilla ofrece al lector una visión de la guerra que subraya las hazañas heroicas a la vez que desprecia los actos de cobardía de los participantes en las guerras de la conquista de Arauco. Como resultado el autor consigue retratar lo que era para él y sus lectores la quintaesencia del guerrero. La certeza de este tema es significativa en un texto que ha sido descrito alternativamente como “un proyecto de reivindicación de la humanidad del hombre americano”³ o como la representación de “the legitimate punishment of rebellious Indians”.⁴ Apoyándose en la afirmación de Aquila, acerca del papel central del concepto del soldado ideal, el propósito de este estudio es examinar la forma por la cual la presencia de la mujer guerrera indígena matiza este tema. Usando las ideas de Hayden White, es posible mostrar que la fetichización de la mujer guerrera revela una profunda ambivalencia en la mente de Ercilla acerca del papel del hombre europeo en el continente de América, y más específicamente, del guerrero español en un nuevo orden mundial.

Es necesario entender cómo define Hayden White el término “fetichización” en su estudio, “The Noble Savage Theme as Fetish”,⁵ para aplicar el mismo método de análisis a la figura de la mujer guerrera de *La Araucana*.⁶ Según White, el fetichismo es un fenómeno al cual el hombre ha recurrido desde tiempos

remotos. No es necesariamente ni bueno ni malo, sino "a kind of belief, a kind of devotion, and a kind of psychological set or posture".⁷ La fetichización es una metáfora que llega a ser una "fixation on the form or on the part of a thing as against the whole".⁸ A través de la fetichización de los miembros de otra sociedad, el hombre identifica algo que no tiene definición dentro de los parámetros de su propia cultura.⁹ En la base de una percepción fetichizante está la noción de la diferencia entre el objeto fetichizado y el sujeto. Esta conciencia de diferencia transforma al objeto fetichizado en " 'object' -an ontological 'other' or 'opposite' to 'normal' men -and, consequently into a 'thing' to be done with as need, conscience or desire required".¹⁰ White explica que una vez que el objeto fetichizado es identificado como el Otro, el grado de diferencia entre éste y la persona que lo está clasificando determina la forma de relacionarse con él. El grado de diferencia relega el "objeto" a una de dos categorías. Como dice White, "The two modes of relationship... engender different possibilities of praxis: missionary activity on the one side, war and extermination on the other".¹¹ A finales del siglo XV, al descubrir el Nuevo Mundo y enfrentarse con sus habitantes, los exploradores europeos tenían que encontrar un término para representarlos. Eligieron primero el término *Wild Man*, para enfatizar su estimación del indígena como una especie de animal. Esta definición facilitaba una ideología de exterminación de los naturales. Más tarde, cuando la conquista había tomado un interés en la conversión religiosa de los amerindios, el término del *Noble Savage* surgió como una designación más conforme a esta misión. Los términos *Wild Man* y *Noble Savage*, entonces, son dos caras de la misma moneda en cuanto son una visión fetichizante europea del indígena americano. En su estudio White también analiza la aparentemente anacrónica popularidad del término *Noble Savage* en el siglo XVIII, para revelar los motivos ocultos de la gente que lo empleaba. Entender este carácter resbaladizo de la fetichización nos servirá más adelante para detectar un cambio de enfoque en la fetichización de la guerrera indígena que ocurre al final de *La Araucana*.

Como señala White, la idea del *Noble Savage* había existido desde tiempos clásicos, además de estar presente en el pensamiento cristiano, pasando por el Renacimiento hasta su apogeo a mediados del siglo XVIII.¹² Lo que le extraña es la popularidad de este término en un momento histórico en el cual

ya no había grandes enfrentamientos militares con los naturales del Nuevo Mundo. Por eso, White cree que el renovado interés y uso de este término tiene un motivo psicológico cuyo fin no es inmediatamente aparente. Determina que en el siglo XVIII la metáfora del *Noble Savage* tenía un referente reprimido u oculto para el hombre europeo. En esa época, el concepto del *Noble Savage* tenía como referente real a la nobleza europea. El término, que en la superficie tenía el fin exclusivo de describir a los habitantes de América, tenía este referente subyacente que pervirtió su significado original en ciertos contextos sociales. Vista desde esta perspectiva, la concepción fetichizante del *Noble Savage* sirvió para degradar la idea de la nobleza. Así lo explica:

[...] given the theory of classes prevailing at the time, Noble Savage is an anomaly, since the idea of nobility (or aristocracy) stands opposed to the presumed wildness and savagery of other social orders as 'civility' stands to 'barbarism.' As thus envisaged, the Noble Savage idea represents not so much an elevation of the idea of the native as a demotion of the nobility. That this is so can be seen by its usage, on the one side, and by its effects, on the other. It appears everywhere that nobility is under attack; it has no effect whatsoever on the treatment of the natives or on the way the natives are viewed by their oppressors.¹³

White concluye que algunos pensadores, entre ellos, Diderot y Rousseau, se aprovecharon de este término para promover ideas democráticas en una Europa todavía regida por la nobleza aristocrática.¹⁴ Yo creo que de la misma manera que la visión fetichizante del *Noble Savage* funcionaba en el siglo XVIII para degradar la estimación de la nobleza europea, la caracterización fetichizada de la mujer guerrera de *La Araucana* cambia de referente en los últimos cantos del poema para poner en tela de juicio el ideal del guerrero español del siglo XVI.

Si en un nivel superficial la fetichización de la guerrera araucana es parte de una valoración que determina el comportamiento de los españoles con los amerindios, en un nivel más profundo, su fetichización tiene una función autorreflexiva para Ercilla: la de contemplar el concepto del guerrero español en el nuevo contexto americano. El tono cambiante de la voz narrativa de *La Araucana*, indica una falta de certeza de parte de Ercilla sobre el papel apropiado de los conquistadores españoles en América. Francisco Javier Cevallos ha afirmado que la visión a

veces contradictoria del narrador de *La Araucana* muestra que Ercilla, tanto como otros europeos de su época, estaba todavía intentando ajustar su cosmovisión a una nueva realidad después del descubrimiento de América.¹⁵ Cevallos también sostiene que por primera vez "Europe as a whole was confronted... by the need to reexamine the concept of 'just warfare'".¹⁶ La doble representación de la guerrera indígena en *La Araucana*, puede ser vista, entonces, como una manifestación de la conciencia dividida del autor. En las caracterizaciones iniciales del poema, la mujer guerrera es un ser grotesco que rebaja la imagen de la indígena, y por extensión la de todos los habitantes del nuevo continente. Esta caracterización ayuda dar validez a la destrucción de los araucanos por el bando español. Sin embargo, después de estas primeras descripciones negativas también se ve a la mujer guerrera fuera del campo de batalla y dueña de todas las tradicionales virtudes de una dama caballeresca. Esta visión de la mujer araucana, tan cercana a modelos femeninos europeos, revela una actitud más compasiva hacia los amerindios de parte del narrador. Esta doble imagen de la mujer se compagina perfectamente con las ideas de Hayden White acerca de la fetichización.

La primera vislumbre que tiene el lector de la guerrera indígena en *La Araucana* es consonante con la figura de la guerrera amazona de la mitología clásica. Esta visión fantástica que presenta el narrador se convierte a la mujer indígena en una especie de ser bestial, apoyando así la ideología de la conquista que Ercilla pretende glorificar en este poema épico en loor de Felipe II. El mito de la tribu de guerreras femeninas, las amazonas, que vivían sin la compañía de hombres, se cortaban un pecho y hacían guerra con armas de oro había aparecido intermitentemente en las crónicas de exploradores desde tiempos clásicos hasta la Edad Media.¹⁷ Este mito experimentó un resurgimiento que coincidió con el descubrimiento del Nuevo Mundo. La impresión inmensa que debía de haber tenido esta fábula en los primeros hombres europeos en el continente americano es evidenciada por el nombre que dieron al gran río que traspasa el continente del sur: el Amazonas.¹⁸ Con el descubrimiento de América, la imagen de la tribu de las amazonas captó la imaginación europea con nuevo brío, apareciendo tanto en las crónicas de los conquistadores como en la ficción popular de la época.¹⁹ *La Araucana*, cuyo relato de las guerras de la

conquista de Arauco evoca resonancias de estas mujeres mitológicas en las imágenes de las guerreras indígenas, no es ninguna excepción. La impresión fundamental que subrayan las descripciones del narrador en los cantos iniciales del poema, es la anormalidad de la mujer indígena, que en vez de mostrar la debilidad propia de su género, es una guerrera fuerte y brutal. El Canto X empieza con estos versos:

Cuando la varia diosa favorece,
y las dádivas prósperas reparte,
¡cómo el ánimo flaco fortalece
que de triste mujer se vuelve un Marte [...] ²⁰

En varias estrofas el narrador vuelve a esta idea de la fuerza tan ajena de la femineidad que muestran las araucanas.²¹ La percepción tradicional occidental de la mujer, aceptada por los guerreros españoles, se enfocaba en su debilidad física y su falta de valor. De ahí que el código de valores caballerescos se centraba en la protección de las jóvenes vírgenes y madres indefensas, tanto como de los ancianos y los niños, otro segmento de la población de reconocida inferioridad física.²² La anómala fuerza física y valor en batalla que muestran las araucanas es sólo un aspecto de la forma en que rompen con el molde aceptado de la mujer occidental. El narrador también hace patente que las características bárbaras de las araucanas les imposibilitan cumplir de forma apropiada los roles tradicionales asignados a la mujer.

Los dos papeles sagrados de la mujer en la cultura occidental: madre y esposa, se ven corrompidos cuando son representados por la guerrera araucana. Al describir las costumbres de esta tribu americana en el primer canto, el narrador subraya el linaje matriarcal de los guerreros araucanos que “de bárbaras mujeres han nacido”.²³ Aunque la habilidad en la guerra que muestran las mujeres araucanas es manifestada en el extremo valor de sus hijos, también hay una sugerencia implícita que esta herencia está manchada por su anormalidad. Otro rasgo grotesco de las mujeres araucanas es su entusiasmo para hacer guerra, incluso cuando están embarazadas. El narrador describe esta característica en el Canto X:

Y a vueltas del estruendo y muchedumbre
también en la vitoria embebecidas,
de medrosas y blandas de costumbre
se vuelven temerarias homicidas;
no sienten ni les daba pesadumbre

los pechos al correr, ni las crecidas
barrigas de ocho meses ocupadas,
antes corren mejor las más preñadas.

Llamábase infelice la postrera
y con ruegos al cielo se volvía,
porque a tal coyuntura en la carrera
mover más presto el peso no podía [...] ²⁴

La idea de que una mujer participaría en los peligros de una batalla mientras está embarazada lleva la imagen de la araucana a un grado de perversión monstruoso. No cabe duda que desde el punto de vista español la guerrera araucana está lejos de ser un buen modelo de la maternidad.

En esta caracterización inicial de la guerrera araucana el narrador señala un rasgo de ellas que está completamente ausente en las caracterizaciones idealizadas que aparecen más adelante en el poema: la falta de fidelidad conyugal. En el Canto IV, el narrador describe las celebraciones de las viudas araucanas a la muerte de sus esposos:

Otro, pues, que de Córdoba se llama,
mozo de grande esfuerzo y valentía,
tanta sangre araucana allí derrama
que hizo cien viudas aquel día;
por una que venganza al cielo clama,
saltan todas las otras de alegría;
que al fin son las mujeres variables,
amigas de mudanzas y mudables. ²⁵

Como afirma Lía Schwartz Lerner en su estudio de la mujer indígena en *La Araucana*, la inconstancia de las mujeres era un topos de la literatura de la época.²⁶ Sin embargo, no se puede negar que estas animadas muestras de alegría ante la muerte sangrienta de sus esposos es un extremo que no encasilla bien en el topos literario. Estas caracterizaciones iniciales que ofrece el narrador de las mujeres araucanas hacen eco de la imagen bestial de la mujer guerrera manifestada durante siglos en el mito de las Amazonas. Esta visión despoja a la mujer indígena de cualquier rasgo humano, así afirmando la diferencia fundamental entre los araucanos y los españoles y justificando la ideología destructiva de la Conquista.

A pesar del profesado deseo de Ercilla de elogiar la victoria de los españoles en las guerras de la conquista de Arauco,

el tono del poema sufre un cambio que coincide con un cambio en la representación de las mujeres araucanas. Este aparente desvío de la intención original del poema es indicativo de lo que Beatriz Pastor describe como el principio de la mitificación del indígena americano. Pastor describe el nacimiento de este proceso en el poema de Ercilla como:

[...] la conflictiva transformación de su conciencia a través de la confrontación, forzosa en el contexto de la guerras de la conquista de Arauco, entre los mitos y valores de la ideología dominante y la experiencia personal de la conquista vivida por el propio autor.²⁷

Las cuatro caracterizaciones individualizadas de mujeres araucanas que presenta el narrador después de las imágenes grotescas iniciales apoyan esta afirmación de Pastor. El análisis de una sola de estas representaciones europeizantes basta como ejemplo del otro polo extremo de la visión fetichizante que ofrece Ercilla de la guerrera indígena del Nuevo Mundo. La importancia de estas caracterizaciones idealizadas radica en el hecho de que el narrador de *La Araucana* se muestra dispuesto a presentar a estas mujeres de una forma positiva. Las indígenas representadas todavía pertenecen a una cultura en que las mujeres a menudo hacen guerra al lado de sus esposos. Sin embargo, la voluntad del narrador ya va cerrando el grado de distancia entre la guerrera fetichizada grotesca y la imagen ideal de la mujer europea.

La caracterización de Lauca es representativa de las otras tres guerreras indígenas idealizadas también. Las figuras de Guacolda, Tegualda y Glaura que aparecen anteriormente en el poema son presentadas de una forma igualmente positiva. Además de ser hermosa, Lauca, como Tegualda y Glaura, pertenece a un linaje prestigioso de guerreros araucanos.²⁸ El rasgo dominante que destaca en la descripción que hace el narrador de Lauca, tanto como en las de las otras araucanas idealizadas, es su fidelidad a su esposo. El episodio en que Lauca aparece es también interesante por lo que lo precede inmediatamente en el poema. El Canto XXXII empieza después de una batalla en la cual los araucanos han sido derrotados. El narrador hace una observación acerca de la naturaleza de la guerra en la cual subraya no solamente la carnicería que acompaña la guerra, sino las específicas atrocidades cometidas en el continente americano:²⁹

La mucha sangre derramada ha sido

(si mi juicio y parecer no yerra)
la que de todo en todo ha destruido
el esperado fruto desta tierra;
pues con modo inhumano han excedido
de las leyes y términos de guerra,
haciendo en las entradas y en conquistas
crueldades inormes nunca vistas.³⁰

En la introducción de su edición de *La Araucana*, Isaías Lerner admite que “la narración ha ido adquiriendo tono más personal a medida que el escenario americano se ensangrienta de modo cada vez más violento”.³¹ Sin embargo, Lerner interpreta esta vacilación como una simple concesión humana frente a los horrores de la guerra que no compromete el fin anunciado de Ercilla.³² A pesar de las objeciones de Lerner, en mi opinión el comentario del narrador citado arriba tiene una resonancia especial por su aparición al principio del canto en que aparece Lauca, una joven muchacha araucana de quince años que los españoles “habían herido/ y de inhumana crueldad usado”, y también cuando es visto en conjunción con las descripciones positivas de las otras tres guerreras indígenas.³³ El relato que cuenta el narrador después de conocer a esta muchacha también parece criticar implícitamente a los conquistadores españoles y se conecta temáticamente con el comentario del narrador visto arriba.

En un agudo contraste con las viudas que saltan y gritan de felicidad a la muerte de sus esposos vistas al principio del poema, Lauca se muestra fiel y cariñosa con su esposo. Después de su encuentro con Lauca, el narrador compara su fidelidad a su marido con la de Dido, la fundadora de Cartago en los mitos clásicos. Él explica la manera en que surge la mención de Dido así:

La vuelta del presidio caminando
sin hallar otra cosa de importancia,
iba con los soldados platicando
de la fe de las indias y constancia
de muchas (aunque bárbaras) loando
el firme amor y gran perseverancia,
pues no guardó la casta Elisa Dido
la fe con más rigor a su marido.³⁴

La historia de Dido tiene un subtexto interesante. Dido y su hermano Pigmaleón heredan una fortuna de su padre Belo. Por la “cudicia [d]el hermano corrompido”, Pigmaleón mata al esposo de Dido, pensando apropiarse de la riqueza de su hermana.³⁵ Este

relato, que sigue casi de inmediato el comentario del narrador acerca de la destrucción del “esperado fruto de esta tierra”, podría ser visto como otra alusión, tal vez inconsciente, de parte del narrador a la codicia de los españoles. El “fruto” de América, es bien sabido, era para los españoles, el oro. Si “la mucha sangre derramada” ha sido lo que “de todo en todo ha destruido el esperado fruto desta tierra”, se puede interpretar que el narrador piensa que esta sangre ha sido un precio demasiado alto por el oro.³⁶ Sin embargo, estas alusiones intrigantes chocan con la vuelta al escenario de la guerrera araucana grotesca y una elogiada victoria de los españoles.

La caracterización de Fresia, la última guerrera indígena que es sujeto de un retrato individual en *La Araucana*, parece, a primera vista, subvertir la visión favorable de las araucanas que el narrador se ha ido construyendo en las imágenes idealizadas de Lauca, Tegalda, Glaura y Glaucolda. Ahora, en los cantos finales del poema, en vez de presentar a una mujer de virtudes curiosamente españolas y de una belleza europea idealizada, el narrador presenta a una mujer varonil cuyos “fértiles pechos han secado”.³⁷ Al ser capturada en el campamento español, Fresia se enfrenta con su esposo, el gran guerrero araucano Caupolicán. Le ataca verbalmente a su marido por su falta de valor:

‘¿Qué son de aquellas pruebas peligrosas,
que así costaron tanta sangre y vidas,
las empresas difíciles dudosas
por ti con tanto esfuerzo acometidas?
¿Qué es de aquellas vitorias gloriosas
de estos atados brazos adquiridas?
¿Todo al fin ha parado y se ha resuelto
en ir con esa gente infame envuelto?’³⁸

La esposa fiel encarnada por las cuatro araucanas idealizadas, se ha convertido otra vez en una mujer inconstante. Para enfatizar la monstruosidad de Fresia, el narrador describe su transgresión de uno de los mayores tabúes de la cultura occidental: abandona a su bebé. Ella no quiere hacerse cargo del recién nacido de un guerrero tan débil. A pesar de las semejanzas que tiene Fresia con las guerreras violentas y anormales vistas antes, un análisis más profundo de este episodio demuestra que la reacción del narrador a la figura de la mujer guerrera ha cambiado desde el principio del poema.

En mi opinión, esta última imagen fetichizada grotesca de la indígena guerrera, que aparece en los momentos culminantes de la épica, tiene un referente reprimido que no existía en las descripciones iniciales de la guerrera araucana. Mientras antes la imagen fetichizada monstruosa de la guerrera indígena incitaba un apoyo incondicional de los valores españoles en el narrador, esta vez la mujer guerrera tiene el efecto contrario. En el episodio de Fresia, la aparición de esta mujer guerrera no contribuye a una actitud de validación de la destrucción de los amerindios en el narrador, sino a una actitud de clemencia ante el guerrero araucano. Al contemplar el destino del jefe de los araucanos, el narrador se muestra claramente crítico de su castigo. Él relata los sucesos de la ejecución de Caupolicán de la siguiente manera:

Paréceme que siento enternecido
al mas cruel y endurecido oyente
deste bárbaro caso referido
al cual, Señor, no estuve yo presente,
que a la nueva conquista había partido
de la remota y nunca vista gente;
que si yo a la sazón allí estuviera,
la cruda ejecución se suspendiera.³⁹

La presencia de Fresia ya no pone en marcha en el narrador la misma serie de operaciones mentales de antes. Al principio del poema la guerrera indígena bestial servía para recordar al narrador de la Otredad del indígena y para validar su destrucción. Sin embargo, después de tantas matanzas para satisfacer el materialismo de los españoles, la imagen fetichizada de la mujer guerrera sirve como espejo para revelar la condición decaída del guerrero español. En esta nueva ecuación el término que queda juzgado no es "mujer" sino "guerrera(o)". El narrador ya no tiene la misma confianza absoluta manifestada al principio del poema en la empresa española ni en los soldados autorizados a llevarla a cabo.

La reacción cambiante del narrador frente a la guerrera indígena fetichizada en *La Araucana*, es sólo una manifestación entre muchas de la ambigüedad de este texto como elogio del valor español en la conquista de Chile. La fetichización, tal como está vista en este poema, era parte de una larga tradición europea que servía para colocar a los habitantes del Nuevo Mundo dentro de un sistema de valores comprensibles. Como afirma Hayden White:

From the Renaissance to the end of the 18th century, Europeans tended to fetishize the native peoples with whom they came in contact by viewing them simultaneously as monstrous forms of humanity and quintessential objects of desire. –Whence the alternative impulses to exterminate and redeem native peoples.⁴⁰

Ercilla no solamente no pudo decidir entre estos dos impulsos alternativos al fetichizar a la mujer guerrera, sino, en última instancia, revela que parte de su indecisión se basaba en la existencia de un referente reprimido: sus profundas dudas acerca de la naturaleza del guerrero español en esta nueva realidad. Ercilla, como otros hombres de su época, se veía forzado a reconsiderar su concepción de la guerra, tanto como la del guerrero cuando la realidad del Nuevo Mundo chocó con todo lo conocido anteriormente. La supuesta preocupación de los españoles por la salvación de los nativos de América era dudosa a luz de la destrucción de esta gente. Y, desde luego, la codicia no era un buen sustituto por los altisonantes motivos religiosos que habían justificado las guerras hasta ese momento.

NOTES

¹Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner. (Madrid: Cátedra, 1998) 70.

² August J. Aquila, " 'Ercilla's' Concept of the Ideal Soldier," *Hispania* 60 (1977): 68-75.

³ Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (Hanover: Ediciones del norte, 1988).

⁴ Francisco Javier Cevallos, "Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History & Myth," *Revista de Estudios Hispánicos* 23:3 (1989): 7.

⁵ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) 183-96.

⁶ Debo reconocer aquí la deuda que tengo con Francisco Javier Cevallos, cuyo artículo "Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History & Myth", citado arriba, me puso en el camino de

este estudio de las ideas de Hayden White acerca de la fetichización y del papel de la guerrera indígena en La Araucana.

⁷ White 184.

⁸ White 195n2.

⁹ Así lo explica White en su estudio: "To be sure, expressions such as 'Wild Man' and 'Noble Savage' are metaphors; and insofar as they were once taken literally, they can be regarded simply as errors, mistakes or fallacies. But the fact is that human culture cannot do without such metaphors, and when we have to identify things that resist conventional systems of classification, they are not only functionally useful but necessary for the well-being of social groups. Metaphors are crucially necessary when a culture or social group encounters phenomena that either elude or run afoul of normal expectations or quotidian experiences" (184).

¹⁰ White 188.

¹¹ White 190.

¹² White 191.

¹³ White 191.

¹⁴ White 191.

¹⁵ Cevallos describe este fenómeno de la siguiente manera: "The acceptance of a new 'continent' disrupted the perfect symmetry by which the Holy Trinity was relected on earth in three continents. The discovery eventually led to a radical change in history, but the initial responses to that event were more conservative. Thus the earliest intellectual responses to the new continent –indeed the perceptions of the continent for the following two centuries- were diverse, contradictory and in constant flux. Ercilla was no exception to the rule, and in fact his work is full of contradictions that reflect his shifting view of the new reality of which he was a witness. There were two sides to his vision of America, the one rooted in the medieval Christian tradition and the other perceiving the need to reexamine that tradition" (2).

¹⁶ Cevallos 5.

¹⁷ Julie Greer Johnson, *Women in Colonial Spanish American Literature: Literary Images* (Westport: Greenwood Press, 1983) 10-13.

¹⁸ Colón fue el primero de una larga lista de europeos exploradores de América que creyó haber visto en este continente alguna muestra, vislumbre o vestigio de la presencia de las Amazonas. En su libro Julie Greer Johnson cita los varios documentos históricos relacionados con la conquista de América en que aparecen las Amazonas o la figura de la mujer guerrera. En 1518, algunos miembros de la expedición encabezada por Grijalva documentaron la existencia de estas mujeres en el Yucatán (11). Esta mención de Grijalva dio lugar a un aviso oficial acerca de los peligros de las Amazonas, fechado el 23 de octubre de 1524, proveniente de la oficina del gobernador de Cuba, Diego de Velázquez y mandado a la atención de Hernán Cortes (12). En la expedición de Francisco de Orellana, el fraile Gaspar de Carvajal ofreció una descripción de estas mujeres, que los miembros de la expedición afirmaban haber visto. También el Inca Garcilaso de la Vega, basándose en el testimonio de uno de los sobrevivientes de la expedición de Hernando de Soto, intimaba que había una tribu Amazona en Florida. Como explica Johnson: "He describes the fervor with which the Indian women fought at the battle of Mauvila and mentions that the Spaniards were reluctant to defend themselves once they discovered that their adversaries were female" (13).

¹⁹ El autor del famoso *best seller* y libro de caballería, *Amadís de Gaula*, de 1508, Rodríguez de Montalvo, se aprovechó del renovado interés en las Amazonas para incluir un episodio que trata de ellas en la secuela de este libro, *Sergas de Esplandián*, de 1510. Irving Leonard describe cómo aconteció esto en su libro, *Books of the Brave* (Cambridge: Harvard University Press, 1949): 39-41. "Montalvo, the author, may have deviated from the original plan of the book and decided to capitalize on a recently renewed interest in an ancient legend. While he was engaged in writing this tale it is possible that there reached his ears an echo of Columbus' report of Amazon-like women on some islands past which he had cruised... The revival of this scarcely dormant legend in the guise of an item of news possibly offered the

storyteller, alert to the latest sensation, a theme for an exciting episode which he embroidered elaborately in his sequel to *Amadis of Gaul*".

²⁰ Ercilla 311.

²¹ Aquí hay otros ejemplos del Canto X:

¡quién ve en miseria vuelta su fortuna,
seguidos, no de Marte, dios sanguino,
mas del tímido sexo femenino! (311-2)

[...] hiriendo el cielo a gritos descendieron,
el mujerial temor de sí lanzando
y de ajeno valor y esfuerzo armadas
toman de los ya muertos las espadas. (312)

Y a vueltas del estruendo y muchedumbre
también en la vitoria embebecidas,
de medrosas y blandas de costumbre
se vuelven temerarias homicidas [...] (313)

²² Así lo explica Francisco Miranda Villafañe en 1582 en *Dialogos de la phantastica philosophia, de los tres en vn compuesto, y de las letras, y armas, y del honor*, un tratado que define cómo debe comportarse el soldado ideal: "...defendiendo el derecho y la razon, que en las sanctisimas leyes es contenido, guardando y cõseruando despues aun la propia patria, parientes, Religion, y la Castidad de la mugeres y donzellas, teniendo seguros los cansados viejos, medrosos niños, y las temerosas madres [...]" (citado en Aquila 68).

²³ Ercilla 82.

²⁴ Ercilla 313.

²⁵ Ercilla 176.

²⁶ Lía Schwartz Lerner, "Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*," *Revista Iberoamericana* 37.81 (1972): 617.

²⁷ Pastor 435.

²⁸ Ercilla 850. Aunque no hay una extensa descripción física de Guacolda, además de notar su belleza, el narrador toma nota en este episodio de las lágrimas que bañan su "blanco pecho" (407). En el Canto XX aparece Tegalda por primera vez. Es interesante

que ella también tenga un “cuello blanco”. En este episodio Tegalda anuncia que es hija del cacique Brancol (573). Al final del episodio el narrador acude a la tradición literaria clásica al equiparar a Tegalda con Penélope, Lucrecia, Dido, Hippo, Tucia, Virginia, Fulnia, Cloelia, Porcia, Sulpicia, Alcestes y Cornelia (588). El efecto que tiene estas comparaciones es de enfatizar de forma dramática la impresión positiva que él mismo ha tenido de esta mujer araucana en su trato con ella. Glaura, hija del cacique Quilacura, comparte una apariencia europea con Tegalda y Guacolda y también tiene unas preocupaciones característicamente españolas. Lía Schwartz Lerner ha dicho acerca de este episodio que “La preocupación por el honor españoliza tan obviamente al personaje que traslada el episodio al campo de la ficción y hace altamente cuestionables analogías con la realidad araucana” (624).

²⁹ En el Canto XX el narrador también ofrece un comentario personal acerca de la guerra de la cual es testigo. En este canto postula una pregunta retórica que subraya la violencia de la guerra. Su observación acerca de la naturaleza destructiva de la guerra es una de las más largas enumeraciones de todo el poema (Ercilla 562n10):

¿Todo ha de ser batallas y asperezas,
discordia, fuego, sangre, enemistades,
odios, rencores, sañas y bravezas,
desatino, furor, temeridades,
rabias, iras, venganzas y fierezas,
muertes, destrozos, rizas, crueldades
que el mismo Marte ya pondrán hastío,
agotando un caudal mayor que el mío? (562)

³⁰ Ercilla 840.

³¹ Isaías Lerner, introducción, *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (Madrid: Cátedra, 1998) 39.

³² De interés inmediato a este estudio, es la impresión de Lerner del personaje de Doña Mencía de Nidos. Él cree ver en esta señora vieja, que se levanta de su cama para animar a los españoles antes del saco de Concepción, una semejanza con las mujeres guerreras araucanas del principio del poema (33). Sin embargo, esta posición me parece insostenible, puesto que la caracterización de Doña

Mencía no comparte ninguno de los rasgos grotescos de las guerreras araucanas y ella tampoco participa en la batalla.

³³ Ercilla 849.

³⁴ Ercilla 852.

³⁵ Ercilla 857.

³⁶ La codicia de los españoles aparece criticada varias veces en el texto. Es el mayor vicio del difamado y derrocado capitán español, Valdivia. Hablando de él en el Canto III el narrador dice:

Pero dejó el camino provechoso
y, descuidado dél, torció la vía,
metiéndose por otro, codicioso,
que era donde una mina de oro había;
y de ver el tributo y don hermoso
que de sus ricas venas ofrecía,
paró de la codicia embarazado, cortando el hilo
del próspero hado. (134)

³⁷ Ercilla 892.

³⁸ Ercilla 892.

³⁹ Ercilla 904.

⁴⁰ White 194.

[...]viven también las mujeres a la guerra,
y peleando algunas veces como varones,
se entregan con grande ánimo a la muerte. (prólogo 70)

Otro, pues, que de Córdoba se llama,
mozo de grande esfuerzo y valentía,
tanta sangre araucana allí derriba
que hizo cien viudas aquel día;
por una que venganza al cielo clama,
saltan todas las otras de alegría;
que al fin son las mujeres variables,
amigas de mudanzas y mudables. (IV.30.176)

Canto IV

Y a vueltas del estruendo y muchedumbre
también en la vitoria embobecidas,
de medrosas y blandas de costumbre
se vuelven temerarias homicidas;
no sienten ni les daba pesadumbre
los pechos al correr, ni las crecidas
barrigas de ocho meses ocupadas,
antes corren mejor las más preñadas.
(X.5.313)

[...]prueban la flaca fuerza en los rendidos
y si cortan en ellos sus espadas,
haciéndolos morir de mil maneras,
que la mujer cruel esto de veras.
(X.7.314)

Canto X

En el Canto XXI, el narrador describe la reacción de la
"hermosa" Tegualda al hallar el cadáver de su esposo:
Así, furiosa por morir, echaba
la rigurosa mano al blanco cuello
y no pudiendo más, no perdonaba
al afligido rostro ni al cabello,
y aunque yo de estorbarlo procuraba,
apenas era parte a defendello,
tan grande era la basca y ansia fuerte
de la rabiosa gana de la muerte.
(XXI.10.590)

Canto XIII

En el Canto XIII aparece "la bella Guacolda enamorada" de "blanco pecho".
Jura seguir a su amante Lautaro hasta la muerte:
'Aunque el golpe que espero es insufrible,
podré con otro luego remediarlo,
que no caerá tu cuerpo en tierra frío
cuando estará en el suelo muerto el mío'. (XIII.47.407)

¿Todo ha de ser batallas y asperezas,
discordia, fuego, sangre, enemistades,
odios, rencores, sañas y bravezas,
desatino, furor, temeridades,
rabias, iras, venganzas y fierezas,
muertes, destrozos, rizas, crueldades
que el mismo Marte ya pondrán hastío,
agotando un caudal mayor que el mío? (XX.5.562)

Canto XX

Canto XXI

Canto XXVIII

Canto XXXIII

Canto XXXII

Canto XXXIV

En el Canto XX.XII, afectado por su encuentro con Lautaro,
el narrador equipara su locura a su marido a la de Dido.

[...]lita con los soldados platicando
de la fe de las indias y constancia
de muchas (aunque bárbaras) leando
el firme amor y gran perseverancia,
pues no guardó la casta Elisa Dido
la fe con más rigor a su marido. (XX.XII.43.852)

La mucha sangre derramada ha sido
(si mi juicio y parecer no yerro)
la que de todo en todo ha destruido
el esperado fruto desta tierra;
pues con modo inhumano han excedido
de las leyes y términos de guerra,
haciendo en las entradas y en conquistas
crueldades inormes nunca vistas. (XX.XII.4.840)

En el Canto XXXIII, el narrador describe a Fiesía, una
mujer cuyos "fértils pechos han secado". Abandona a su bebe.

[...]Jcolénica y rabiosa,
el tiempo niño le arrojó delante,
y con ira frenética y furiosa
se fue por otra parte en el instante.
En fin, por abreviar, ninguna cosa
(de ruegos, ni amenazas) fue bastante
a que la madre ya cruel volviése
y el inocente hijo recibiese. (XXXIII.82.892)

Paréceme que sientto entterrecido
al mas cruel y enduucido oyente
deste bárbaro caso referido
al cual, Señor, no estuve yo presente,
que a la nueva conquista había partido
de la remotía y nunca vista gente;
que si yo a la sazón allí estuviera,
la cruda ejecución se suspendiera. (XXXIV.31.904)



Anne-Martine Parent

Université du Québec à Montréal

Inimaginable: le mot est commode, pratique, confortable. Devant la réalité des camps de concentration, c'est le mot qui permet à l'autre, au non-déporté, au soldat libérateur d'aborder cette réalité, de la juger, de s'en faire une opinion définitive afin de ne pas se laisser envahir par elle. C'est ce que Robert Antelme exprime lorsqu'il écrit, dans *L'espèce humaine* (1957), son témoignage sur les camps de concentration nazis:

Inimaginable, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermi, la conscience se reprend. (302)

Si le mot "inimaginable" protège le non-déporté de la réalité des camps de concentration, rien n'empêche le fait que cette réalité s'immisce entre le déporté et les autres et nuit à la communication de l'expérience du camp. Lorsque le déporté tente de raconter ce qu'il a vécu, lorsqu'il tente d'expliquer ce qu'était la vie du camp, l'expérience du camp elle-même creuse un fossé d'incompréhension entre le déporté et ses interlocuteurs.

Comment alors communiquer son expérience? Dans son récit autobiographique publié en 1994, *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun évoque une discussion qu'il aurait eu avec d'autres déportés lors de leur voyage de retour vers la France. Alors que les déportés s'interrogent sur ce que serait une histoire "bien racontée", Semprun intervient ainsi:

- Écoutez, les gars! La vérité que nous avons à dire — si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais! — n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable... [...] Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc! (1994: 166)

Plus loin dans le texte, Semprun précise son projet d'écriture: "Il me faut donc un 'je' de la narration, nourri de mon expérience

mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable" (1994: 217).

Cette assertion transcende l'usuelle séparation entre vérité et fiction; pour Semprun, la fiction, plutôt que de s'opposer à la vérité, vient en quelque sorte la supporter. C'est par la fiction que pourra s'imaginer l'inimaginable, que la vérité pourra être vraisemblable. C'est donc nourrie à la fois de fiction et de réalité que, chez Semprun, se construit la représentation de son expérience du camp de concentration de Buchenwald dans ses deux premiers romans, *Le grand voyage* (1963) et *L'évanouissement* (1967). Plusieurs années plus tard, Semprun décide d'évoquer son expérience de Buchenwald au moyen de l'écriture autobiographique dans *L'écriture ou la vie* (1994).

Semprun a donc d'abord choisi la fiction, comme moyen d'expression et de représentation de son expérience de la guerre et des camps, plutôt que l'écriture autobiographique. Pourtant, s'il veut prétendre à une vérité, l'écriture autobiographique n'est-elle pas toute désignée? Ne peut-elle pas prétendre à la vérité, contrairement à la fiction qui est, par définition, un récit non-référentiel?

Comment la fiction peut-elle prétendre à la vérité? Comment peut-elle la supporter, la rendre vraisemblable? La vérité ne se suffit-elle pas à elle-même? Il faut peut-être distinguer ici entre deux types de vérité: l'une, que j'appellerais empirique, et l'autre qui relèverait du domaine de l'expérience et des sensations, plutôt que du vérifiable. Un passage de *L'écriture ou la vie* permettra d'éclairer mon propos, un passage où se marque la différence entre la vérité historique et ce qui est désigné comme "l'essentielle vérité", "la vérité essentielle de l'expérience":

- J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... [...] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture

littéraire... [...] Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr! (Semprun, 1994: 167)

Deux types de vérité qui ont comme corollaires deux types de compréhension. La première est une vérité historique; une vérité qui se mesure, se vérifie, une énumération de chiffres, de dates, de lieux, de faits qui peuvent certes faire comprendre l'histoire des camps par des dates de début et de fin, des nombres de morts et de survivants, mais qui n'aidera jamais à faire comprendre, si une telle chose est possible, la souffrance de ceux et celles qui y étaient prisonniers. Cette "vérité essentielle de l'expérience", vérité de la souffrance collective, de la mort de ceux et celles qui partagent notre sort, de la fatigue, des privations, ne peut s'exprimer que par l'art. Entre autres parce que l'art donne la parole à ceux qui ont vécu l'histoire des camps, ceux qui sont détenteurs de cette vérité de l'expérience; l'art permet ainsi d'écouter cette parole et de parvenir à une compréhension "intime" de l'expérience. Je cite ici Finkielkraut dans *L'humanité perdue*:

Comme l'écrit admirablement Soljenitsyne, le seul substitut à l'expérience qu'il ne nous a pas été donné de vivre est l'art, la littérature: "L'art transmet d'un homme à l'autre, pendant leur bref séjour sur la Terre, tout le poids d'une très longue et inhabituelle expérience, avec ses fardeaux, ses couleurs, la sève de sa vie: il la recrée dans notre chair et nous permet d'en prendre possession, comme si elle était nôtre". Il faut donc renverser la formule d'Adorno: sans l'art, c'est-à-dire sans la poésie, la compréhension intime de ce qui était en jeu à Auschwitz ou à la Kolyma nous serait barrée pour toujours. (112-113)

Finkielkraut choisit de renverser la formule d'Adorno selon laquelle on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz, mais Adorno lui-même est revenu sur cette affirmation, non pour la réfuter, comme l'explique Shoshana Felman dans *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, mais pour souligner son caractère aporétique et paradoxal:

I have no wish to soften the saying that to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric... But Enzensberger's retort also remains true, that *literature must resist this verdict*... It is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it. (Adorno, cité par Felman: 34)

Ainsi, la vérité essentielle de l'expérience des camps

appartient à la littérature plutôt qu'à l'historiographie. Seule la littérature (par opposition à l'historiographie) peut parvenir à une *représentation* de la réalité historique des camps de concentration, à une représentation *vraie*, c'est-à-dire fidèle, authentique à l'expérience des déportés. C'est à ce type de vérité que la littérature peut prétendre et c'est là qu'échoue l'historiographie.

Venons-en maintenant à l'exemple de Semprun, qui a choisi, dans ses deux premiers romans, de représenter son expérience de la guerre et des camps par la fiction, projet qui, selon lui, est à même de parvenir à cette vérité "littéraire": "Il me faut donc un 'je' de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable" (1994: 217). Que permet la représentation d'une réalité historique par la fiction, par opposition à l'historiographie? Ou, dit autrement, quels moyens discursifs, quels dispositifs textuels, seront mis en œuvre afin d'atteindre à cette vérité qui échappe à l'historiographie?

Il faut d'abord préciser que *Le grand voyage* et *L'évanouissement*, malgré le fait qu'ils constituent une suite — les deux livres ont le même "héros", Manuel Maura —, sont très différents l'un de l'autre. L'un est majoritairement raconté à la première personne, avec un court passage, la fin du récit en fait, où le sujet de l'énonciation s'autoreprésente à la troisième personne, alors que l'autre est majoritairement raconté à la troisième personne, avec de brefs passages où le sujet arrive à assumer son statut de sujet de l'énonciation et peut ainsi s'exprimer à la première personne.

La suite chronologique des deux romans se présente ainsi: *Le grand voyage* raconte le voyage en train de Manuel vers le camp de concentration de Buchenwald, mais le récit de ce voyage s'entrecroise avec d'autres: voyage de retour vers la France à la fin de la guerre, voyages clandestins en Espagne sous le régime de Franco. D'autres voyages donc, ainsi mis en parallèle avec le "grand voyage", le voyage en train *vers* le camp. *L'évanouissement* commence trois mois après le retour de Manuel en France et raconte, justement, le retour à la vie entremêlé avec des souvenirs de la résistance et des séances de torture par la Gestapo. Entre les deux romans, il y a le camp, significativement passé sous silence ou presque (on ne trouve que quelques brèves anecdotes). Ce sont

donc plus les effets de l'expérience du camp sur le personnage que la vie dans le camp qui seront représentés. Autrement dit, Jorge Semprun prend le parti de représenter la vie intérieure de son personnage et les effets, sur celle-ci, de l'expérience du camp, plutôt que la vie dans le camp proprement dit. Par ce choix, Semprun met en lumière une des caractéristiques qui fondent la spécificité de la fiction par rapport à l'historiographie: la représentation d'une vie intérieure. Je me propose maintenant de donner un aperçu de ce type de représentation dans *Le grand voyage* et *L'évanouissement*.

Voyons le début du *Grand voyage*:

Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaye de compter les jours, de compter les nuits. Ça m'aidera peut-être à y voir clair. Quatre jours, cinq nuits. Mais j'ai dû mal compter ou alors il y a des jours qui se sont changés en nuits. J'ai des nuits en trop; des nuits à revendre. Un matin, c'est sûr, c'est un matin que ce voyage a commencé. Toute cette journée-là. Une nuit ensuite. Je dresse mon pouce dans la pénombre du wagon. Mon pouce pour cette nuit-là. Et puis une autre journée. Nous étions encore en France et le train a à peine bougé. Nous entendions des voix, parfois, de cheminots, au-delà du bruit de bottes des sentinelles. Oublie cette journée, ce fut le désespoir. Une autre nuit. Je dresse un deuxième doigt dans la pénombre. Un troisième jour. Une autre nuit. Trois doigts de ma main gauche. Et ce jour où nous sommes. Quatre jours, donc, et trois nuits. Nous avançons vers la quatrième nuit, le cinquième jour. Vers la cinquième nuit, le sixième jour. Mais c'est nous qui avançons? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles. (1963: 11-12)

Ce passage constitue bien la représentation d'une réalité historique, c'est-à-dire les voyages en train vers les camps de concentration (qu'a d'ailleurs effectué l'auteur du livre), voyages qui, comme chacun sait, étaient très éprouvants. De l'épreuve de ces voyages, le discours historique ne peut pas dire beaucoup. Il peut évoquer des chiffres (durée du voyage, nombre de prisonniers par wagon, total des victimes), mais seul un texte littéraire, comme *Le grand voyage* par exemple, peut nous montrer la réalité de l'intérieur. Dès le début du *Grand voyage*, le lecteur est littéralement plongé dans le wagon: "Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou

droit". D'entrée de jeu, le lecteur est confronté aux sensations corporelles du sujet de l'énonciation, dont la situation d'énonciation est embrayée, au moyen de déictiques spatiaux et temporels, sur le voyage dans le train, ce qui renforce l'immédiateté et l'intensité de la représentation. C'est donc du wagon, dans l'inconfort de son corps, qu'a lieu l'énonciation.

Ainsi, le passage, vous l'aurez remarqué, constitue moins une description des conditions du voyage, qu'une mise en scène de la vie intérieure du sujet énonciateur affecté par la situation dans laquelle il se trouve. Les effets du voyage sur le sujet — les émotions, les sensations — se marquent dans l'énonciation même du texte. Le texte est très rythmé, d'une part par la présence de courtes phrases agrammaticales — "Les jours, les nuits" — et, d'autre part, par la répétition de certains mots comme "nuit" qui revient quinze fois dans un passage qui ne compte pas plus de 225 mots environ; il y a également douze occurrences des mots "jours" ou "journée". Cette répétition des mots "jours" et "nuits" évoquent l'abrutissement causé par un long voyage effectué dans des conditions pénibles. Elle montre aussi la perte de repères avec laquelle Manuel est aux prises: perte des repères temporels (Manuel a du mal à compter les jours et les nuits, il doit même compter sur ses doigts pour s'y retrouver) comme spatiaux (Manuel ne sait pas où le train passe, il ne reconnaît pas les paysages). Ce qui a pour effet d'accentuer l'intensité du voyage en train: privé de repères, le sujet énonciateur est pris, littéralement, dans l'espace et le temps du wagon, un espace clos, coupé du monde extérieur, et, corollairement, un temps hors temps, coupé lui aussi de la réalité extérieure. Ainsi, lorsque quelqu'un dans le wagon demande l'heure et que personne ne lui répond, Manuel dit:

Même si nous avions pu garder nos montres, même si les S.S. n'avaient pas pris toutes nos montres, même si nous pouvions voir l'heure qu'il est, je me demande si cette heure aurait une signification concrète. Peut-être ne serait-ce qu'une référence abstraite au monde extérieur, où le temps a sa densité propre, sa durée. Mais pour nous, cette nuit, vraiment, dans le wagon, n'est qu'une ombre sourde, nuit détachée de tout ce qui n'est pas la nuit. (1963: 115)

La perte des repères spatiaux et temporels ouvre sur une véritable perte de sens. Les concepts d'espace et de temps valables dans le monde extérieur deviennent inutilisables dans le wagon

qui possède par conséquent son espace et son temps propre. Le sujet se retrouve dans une autre réalité, pour laquelle il n'a pas de repères. Ainsi, la fin de l'extrait du début du texte montre le sujet dans un processus de dépossession préfigurateur de la mort: "Nous avançons vers la quatrième nuit, le cinquième jour. Vers la cinquième nuit, le sixième jour. Mais c'est nous qui avançons? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles". Les déportés ne sont plus sujets d'une action, c'est la nuit qui avance vers eux, sujets passifs dont la passivité s'accroît avec la succession des jours et des nuits; pour Manuel, l'état passif des déportés n'a comme horizon possible que la mort ("futurs cadavres"). La répétition du mot "nuit" et son élévation au statut de sujet d'une action ("c'est la nuit qui avance") confère au signifiant "nuit" une pluralité de significations: outre la portion de temps que la nuit représente, la nuit devient ici métaphore du camp et de la mort.

Cette nuit qui avance vers le sujet et ses compagnons déportés, futurs cadavres immobiles, annonce donc le camp au bout du voyage. Et dans le texte cette entrée dans le camp se marque sur le plan énonciatif par l'autoreprésentation du sujet à la troisième personne, signe de dépossession, d'incapacité à assumer le statut de sujet, déjà préfigurées par le début du texte. Je m'explique. Au bout du voyage, alors que Manuel doit descendre du wagon pour pénétrer dans le camp, la narration passe de la première à la troisième personne, c'est Manuel qui, désormais, est représenté par le pronom "il":

C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient encore au monde d'autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables [...], tout ça qui était ma vie va s'évanouir, puisqu'il n'est plus là. Le gars de Semur est mort et je suis tout seul. Je pense qu'il avait dit: "Ne me laisse pas, vieux", et je marche vers la porte pour sauter sur le quai. Je ne me souviens plus s'il avait dit ça: "Ne me laisse pas, vieux", ou s'il m'avait appelé par mon nom, c'est-à-dire, par le nom qu'il me connaissait.

Peut-être avait-il dit : "Ne me laisse pas, Gérard", et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante. (1963: 256-257)

L'autoreprésentation à la troisième personne, qui marque l'entrée dans le camp, marque donc également, sur un plan métaphorique, la mort du sujet.

On observe aussi un phénomène de changement de représentation énonciative dans *L'évanouissement*, mais il fonctionne différemment dans ce texte. Dans *L'évanouissement*, Manuel est revenu de Buchenwald depuis trois mois, mais il a du mal à revenir "à la vie". C'est pourquoi, à la suite du *Grand voyage*, la narration de *L'évanouissement* s'effectue à la troisième personne: "Tout ça qui était ma vie va s'évanouir" (257) dit Manuel, à la fin du *Grand voyage*, avant de sauter du train et de pénétrer dans le camp. C'est cet évanouissement, provoqué par l'entrée dans le camp, qui se prolonge dans *L'évanouissement* (le titre, on le voit, est bien choisi!), malgré le retour du camp, malgré le fait que Manuel en soit sorti vivant.

Mais en sort-on vraiment? C'est peut-être la question implicitement posée par le livre. Les témoignages sont éloquents à ce sujet: la vie, après le camp, apparaît souvent comme un rêve. Lorsque Semprun rêve du camp, des années plus tard, c'est ce rêve qui devient la réalité, comme s'il n'y avait de réel que le camp. Il dit qu'il s'éveille du rêve qu'était la vie et qu'il est de retour dans le camp. Primo Levi fait aussi le même rêve: "je suis à nouveau dans le Camp et rien n'était vrai que le Camp. Le reste, la famille, la nature en fleur, le foyer, n'était qu'une brève vacance, une illusion des sens, un rêve" (245). Une autre déportée exprime la même chose en d'autres termes: "Je ne suis pas vivante. Je suis morte à Auschwitz et personne ne le voit" (Delbo: 66).

On ne revient donc pas du camp, pas vraiment en tout cas. Ainsi, Manuel dans *L'évanouissement*, qui n'arrive pas à avoir prise sur le réel qui l'entoure, à être présent à lui-même. Cette absence à soi se traduit par l'incapacité à prendre la parole, à assumer le statut de sujet de l'énonciation dans le texte: "Il éprouverait l'incapacité de s'exprimer à la première personne, de prendre sur soi les sensations et sentiments provoqués par cette rencontre nocturne avec la femme de Prunier" (1967: 90). L'incapacité de Manuel à sentir sa propre réalité implique même la non-reconnaissance de ses souvenirs: Manuel est obsédé par un souvenir de neige et de lilas qu'il ne parvient pas à identifier. L'image est complexe, car les deux éléments vont rarement ensemble. Dans l'œuvre de Semprun, la neige est plus souvent associée à la fumée: le couple neige-fumée, qui évoque la

blancheur et la légèreté, forme ainsi une image du camp dans la mémoire du narrateur de *L'écriture ou la vie*.

La neige et le lilas, dans *L'évanouissement*, constituent plutôt une image-souvenir du retour de Manuel. En effet, le lendemain de son retour, Manuel assiste au défilé du 1er mai qui revêt pour lui une importance symbolique, car derrière ce 1er mai se cache le souvenir d'un autre 1er mai, celui de 1939, où défilaient les républicains vaincus au lendemain de la guerre civile espagnole. Mais le 1er mai 1945, la neige tombe sur le défilé, de manière tout à fait inattendue, ce qui forme la combinaison neige-lilas dans la mémoire de Manuel, l'image ambiguë d'un souvenir insaisissable. La neige qui s'ajoute au 1er mai 1945 marque aussi la différence, l'intervalle qui sépare les deux 1er mai: l'expérience du camp.

Manuel n'arrive cependant pas à déchiffrer le souvenir, à identifier ce à quoi il se réfère. L'opacité de l'image-souvenir illustre bien l'état de Manuel, son absence à soi, son décalage d'avec sa propre existence. "Quitter le monde des vivants", ce sont les derniers mots du *Grand voyage*; dans *L'évanouissement*, Manuel n'a pas réintégré le monde des vivants. L'énonciation, comme à la fin du *Grand voyage*, s'effectue toujours à la troisième personne, sauf aux moments d'intense action où sa vie est en danger, lorsqu'il évoque les séances de torture de la Gestapo et les voyages clandestins dans l'Espagne de Franco par exemple:

La crosse du pistolet automatique s'était abattue sur [Manuel] et, tout de suite, il avait eu les yeux pleins de sang, il avait été aveuglé par tout ce sang sur son visage.

Je me souviens de ce goût de sang, pense-t-il, et je me souvenais vraiment de ce goût de sang, ce n'était pas une hallucination.

J'avais d'abord reçu un coup sur la nuque, porté avec une matraque [...]. (1967: 35)

Dans ces moments, alors, Manuel arrive à s'exprimer à la première personne, à assumer le statut de sujet de l'énonciation. Alors que *Le grand voyage* montrait la mort du sujet lorsqu'il pénètre dans le camp, *L'évanouissement* révèle qu'après l'expérience du camp, le sujet ne revient pas "à la vie"; au contraire, seuls les moments liés à la vie dangereuse de maquisard ou de clandestin, à la torture et au camp, semblent "vrais" et ramènent le sujet à la vie, quand, paradoxalement, il est en danger de mort.

C'est par la représentation de la vie intérieure d'un

personnage, par la représentation de ses expériences intimes, que la fiction se distingue de l'historiographie. La fiction donne ainsi accès à une vérité de l'expérience d'une réalité historique qu'on peut considérer comme complémentaire de la vérité dont l'histoire est capable qui est, elle aussi, une vérité relative. La représentation d'une réalité historique par la fiction permet donc la représentation des expériences intimes liées à cette réalité au moyen de dispositifs discursifs qui lui sont propres. J'ai surtout parlé ici des jeux énonciatifs, mais il y a aussi chez Semprun une mise en scène de la mémoire, tout aussi révélatrice de la vie intérieure d'un sujet affecté par son expérience des camps. Bref, les moyens textuels permettant d'exprimer la "vérité essentielle de l'expérience" ne manquent pas, les écrivains jouissant d'une liberté interdite aux historiens; c'est pourquoi il serait vain de tenter de classer les divers modes de représentation de l'expérience d'une réalité historique par la fiction. À chaque auteur de trouver sa voie et à nous de l'explorer.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, coll. "Tel", 1957.
- DELBO, Charlotte. *Mesure de nos jours*. Paris: Minuit, 1971.
- FELMAN, Shoshana and Dori LAUB. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- FINKIELKRAUT, Alain. *L'humanité perdue: Essai sur le XXe siècle*. Paris: Seuil, coll. "Points", 1996.
- LEVI, Primo. *La trêve*. Paris: Grasset, coll. "Les Cahiers Rouges", 1966 [1963 pour l'éd. orig. italienne].
- SEMPRUN, Jorge. *Le grand voyage*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1963.
- . *L'évanouissement*. Paris: Gallimard, 1967.
- . *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1994.

MEMORIA, IMMAGINAZIONE E VERITÀ NELLA *VITA* DI
VITTORIO ALFIERI



Ilaria Scola
Boston College

Che tipo di verità Alfieri ricostruisce nella sua autobiografia? È la verità dei fatti oggettivi che interessa all'autore o la narrazione di fatti che costruiscano una immagine ideale di sé? Da queste domande si può avviare il nostro discorso sulla dimensione e funzione della memoria nella *Vita* di Vittorio Alfieri.

Alfieri dichiara di raccontare "i fatti spassionatamente e con l'amore del vero" (Alfieri, *Vita* 90), ma la *Vita*, sebbene si sviluppi su un registro raziocinante-dimostrativo, risulta, più che una ricostruzione, una reinvenzione dei fatti dove l'autore istituzionalizza "il distacco autoironico fra la figura del narratore e quella del protagonista a vero e proprio cardine strutturale della sua *Vita*" (Costa 54).

La confessione si fa autoedificazione del protagonista come scrittore e, come dice Portinari, "l'immagine che si ha dell'Alfieri dopo la lettura della *Vita* è quella di uno che si è pazientemente costruito la sua macchina poetica" (7). L'autobiografia alfieriana si sviluppa da una memoria che trasforma i ricordi, li adatta o addirittura li ricrea per l'esigenza narrativa dello scrittore che spesso finge di ricordare quello che in realtà è frutto della sua immaginazione. Vale a questo proposito citare il Vico di *Dell'antichissima sapienza italica* che scrive:

I Latini chiamavano memoria la facoltà per cui serbiamo ricordo delle cose percepite attraverso i sensi: quella facoltà che, nell'atto che si estrinseca, assume il nome di reminiscenza. Senonchè presso i Latini memoria designava altresì l'altra facoltà per cui configuriamo immagini: quella che i greci dicevano *phantasia* e noi italiani chiamiamo immaginativa. Infatti l'italiano *immaginare* corrisponde al latino *memorare*. Ciò, forse, perché non ci è dato configurare se non le cose che ricordiamo, nè ricordare se non quelle che percepiamo per mezzo dei sensi (197).

Dunque proviamo a considerare la memoria come un gioco retorico della scrittura autobiografica che da un lato presenta le stesse caratteristiche di invenzione e fantasia proprie della *fiction* e dall'altro, le caratteristiche formali di uno specifico genere letterario. Mentre Starobinski dice che "lo stile dell'autobiografia è un atto individuale," Lejeune invece definisce la autobiografia come "una prosa narrativa retrospettiva dove il narratore è identico al protagonista e narra la storia della sua personalità" (4).

Premesso che l'autobiografia è *fiction* nella misura in cui "dà ordine a fatti irrelati, crea un ordine inesistente tra le cose" (Battistini 59), verifichiamo che la memoria, nell'autobiografia di Alfieri, è lo strumento per raggiungere lo scopo formulato dall'Autore nell'introduzione, una specie di patto autobiografico *ante literam*, o "espediente letterario della verosimiglianza" (Bonifazi 38) dove l'autore dice: "Se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia." (Alfieri, *Vita* 49).

Nell'introduzione Alfieri, dichiarando che solo l'autore conosce la verità su se stesso e può parlarne con precisione, mette in atto quello che Bonifazi chiama "artificio della sincerità." La professione di veridicità trova continui richiami nel puntiglioso riferire di date, giorni, mesi, anni che documentano fatti reali nella loro storicità ma sicuramente alterati dall'interpretazione dell'autore-protagonista che è lettore di sè medesimo o come dice Segre "il personaggio narratore viene progressivamente giudicato, controllato e messo a punto dall'autore in veste di destinatario" (121). Nonostante la ferma distinzione tra "narrating self" e "experiencing self", di matrice spitzeriana, esiste tra i due un rapporto simbiotico perchè, la narrazione dà forma alla memoria e la memoria dà vita alla narrazione (Olney 410).

L'analisi che lo scrittore fa su se stesso è un modo letterario di costituirsi come personaggio, come eroe, come protagonista: un eroe, un protagonista che piace, quello che occorre a ristabilire un equilibrio o a concludere una vita in un'immagine positiva di sè. La memoria deve fornire il materiale costruttivo per tale immagine, e così dalle tracce più remote della fanciullezza si cerca di ricordare e di adattare inconsciamente i fatti più convenienti, gli episodi più significativi. L'analisi è il modo di questo adattamento e di questa costituzione. La pratica analitica è rovesciata, prima viene la conclusione voluta, la

costruzione illusoria di se stessi, e solo dopo, nel prosieguo della scrittura si accumulano le prove camuffate da ricordi, o meglio, i ricordi portati come prove (Bonifazi 49). L'autobiografia inoltre non può ripetere il passato perchè chi scrive ricordando il passato, la fanciullezza o l'adolescenza, non è più lo stesso che li ha vissuti. Il passaggio dall'immediata esperienza alla consapevolezza nella memoria, che produce una sorta di ripetizione dell'esperienza vissuta, finisce per modificare il suo significato.

La verità autobiografica è quindi un'illusione, primo perchè la memoria che la fonda è alterata dall'immaginazione artistica dell'autore che sceglie i fatti da narrare dopo averli valutati e giudicati necessari al piano generale dell'opera e secondo perchè scaturisce dallo sguardo sdoppiato dell'autore, che è nello stesso tempo colui che ha vissuto l'evento narrato e colui che ha narrato l'evento. In questo doppio sguardo risiede la memoria autobiografica.

Lo sguardo dell'autore deriva da un diverso approccio emotivo verso l'evento che è incompiuto mentre viene vissuto, compiuto e valutato mentre viene narrato. Esso è quindi un'interpretazione ovvero un giudizio dell'evento, che non può essere oggettivo e neutrale perchè viene deformato dall'amor proprio e dall'esigenza di adattare l'evento alla costruzione di una immagine ideale di sé. La verità autobiografica dell'Alfieri dipende quindi non dai fatti ma dalle sue motivazioni interiori e artistiche di autore-persoanggio che sceglie i fatti da raccontare dopo averli vissuti e soprattutto interpretati. L'autobiografia è dunque una "autointerpretazione" dove lo scrittore determina il ritmo e la durata della sua modalità narrativa (Starobinski 74).

La memoria è quindi immaginazione, ricreazione di un passato sentito dall'autore come presente al momento della scrittura, la verità della *Vita* alfieriana dipende dall'immaginazione dell'autore. Possiamo verificare che nella *Vita* non c'è nessuna distinzione tra passato e presente, l'Alfieri solo apparentemente si lascia guidare dalla rievocazione, in realtà invece vede il passato in funzione del presente, crea l'immagine di sé bambino come proiezione del sé adulto. Il passato è "deformato" o "formato" a seconda dei presupposti stabiliti nel momento "presente" della scrittura. Quando infatti Alfieri rievoca il sé bambino dipinge una immagine di sé che si mantiene immutata per tutta l'opera, l'immagine di sé fanciullo è la stessa dell'immagine di sé adulto.

Che nel testo non ci sia evoluzione psicologica se non nella rigida divisione esteriore in quattro epoche e che Alfieri scriva sul piano di una ideale contemporaneità psicologica tra passato e presente è provato anche dall'identica immagine di sè data in un episodio del 1756 della *Vita*: "taciturno e placido per lo più; ma alle volte loquacissimo e vivacissimo; e quasi sempre negli estremi contrari; ostinato e restio contro la forza; pieghevole agli avvisi amorevoli; rattenuto più che da nessun'altra cosa dal timore di essere sgridato; suscettibile di vergognarmi fino all'eccesso, e inflessibile se io veniva preso a ritroso." (57-58) e successivamente in un sonetto del 1786 :

Or duro, acerbo, ora pieghevole, mite;
Irato sempre, e non maligno mai;
La mente e il cor meco in perpetua lite;
Per lo più mesto, e talor lieto assai;
Or stimandomi Achille, ed or Tersite (*Vita Rime Satire*, 253).

La memoria che articola la storia autobiografica di Alfieri non dipende dalla struttura cronologica in cui si dispiega ma segue il ritmo delle libere associazioni di storie o aneddoti indipendenti tra loro, affini per tema ma non consequenziali. La memoria alfieriana colloca i ricordi in successioni incongruenti senza stabilire collegamenti causali tra episodi scelti solo in base al loro valore simbolico (Cohn 182).

Allora come interpretare gli aneddoti, le piacevoli storie che l'Alfieri ci racconta? Fatti veri o fatti immaginati per creare un'ideale immagine di sè? La risposta può venire da un identico episodio che, scritto in maniera diversa nelle due rispettive redazioni, assume anche un significato e un valore diverso e ci presenta Alfieri come un personaggio calcolatore nella prima redazione: "Io aveva già riflettuto abbastanza al mio stato, per vedere che con moglie e figli non si stampava certamente libri di qualche vaglia in Torino" (*Vita Rime Satire*, II, 159) e invece come un eroe libertario nella seconda: "[...]nella tirannide basta bene ed è anche troppo il viverci solo [...], mai, riflettendo, vi si può né si dee diventare marito né padre" (*Vita Rime Satire*, I, 204).

La cura linguistica che porta Alfieri alla seconda redazione della *Vita* è un indizio non solo della consapevolezza artistica del linguaggio ma dimostra anche che l'autore era interessato non già all'aspetto documentaristico della sua autobiografia ma a quello poetico ed era guidato dalla volontà di costruire

un'immagine ideale di sè e per questo disposto a subordinare la verità dei fatti alla verità dell'uomo (Gusdorf 43). L'atteggiamento idealizzante dello scrittore autobiografico trova in Alfieri una sua giustificazione:

Scrivere un'autobiografia significa voler lasciare una forma di biografia ideale e Alfieri lo dice nella sua Introduzione, quando afferma di aver voluto evitare che qualche libraio premettesse alle sue opere una vita mal informata sui fatti e sulle motivazioni interiori (Gusdorf 120).

La memoria dell'autobiografo è diversa da quella dello storico nella misura in cui quest'ultimo è tenuto all'oggettività nei confronti dei suoi destinatari mentre l'autobiografo è libero di creare l'illusione letteraria alterando al verità dei fatti e deformando il passato quando occorre. E Alfieri guarda e scrive la sua vita da una prospettiva poetica entro cui gli è lecito subordinare la verità dei fatti alla sua verità sui fatti. Gusdorf racconta che Lamartine, nella sua autobiografia, descrive l'esistenza di uno scenario familiare della sua infanzia, certe vigne intorno a casa sua, che in realtà non esistevano, ma che la moglie avrebbe fatto realizzare dopo che il poema era stato scritto, per adattare la realtà all'immaginazione. Parimenti la *Vita* di Alfieri ricostruisce la verità dell'immaginazione poetica non quella della realtà sicchè noi possiamo leggere e interpretare gli episodi della *Vita* come simboli della fantasia poetica alfieriana, che assegna alla memoria la funzione mitopoietica e simbolica dell'immaginazione.

Alfieri racconta, infatti, nella *Vita* tutta una serie di episodi che sono simboli ora del suo eroismo individualistico, del temperamento generoso e ardente di libertà, ora docile e insofferente, ora antitirranico e tirranico nella sua ferrea autodisciplina. Questi simboli fanno parte dell'immaginario poetico di Alfieri e la rievocazione della memoria è ad essi funzionale, per cui la memoria può annullare le distanze temporali e rendere una unica immagine del poeta uguale nel sentire quando ha sette anni e quando ne ha quarantuno ovvero nel momento della stesura dell'autobiografia. È nella identificazione o sovrapposizione dei due piani temporali (presente e passato) che l'autobiografia alfieriana diventa *fiction* secondo noi e "menzogna" secondo l'Anglani che invita a rilevarne gli omissis, le sconessioni e le mancanze.

Da questo punto di vista l'autobiografia di Alfieri non presenta quella caratteristica definita da Starobinski come

scarto di identità personaggio-autore e di identità passato-presente in quanto il personaggio-autore è sempre uguale a se stesso, il passato è presente in quanto visto attraverso gli occhi del presente. Quello che Alfieri rievoca è un passato filtrato dal suo giudizio adulto. Anzi la sua non è memoria rievocativa perchè essa racconta l'assenza di uno sviluppo psicologico del protagonista e nega la netta distinzione-opposizione tra passato e presente ovvero nega l'essenza stessa della memoria.

Noi sosteniamo che sin dalle prime pagine della *Vita* si intuisce la completa identificazione dell'Autore col protagonista. Usando le parole di Battistini, possiamo affermare che la *Vita* non descrive l'evoluzione ovvero la crescita della personalità alfieriana ma la sua "epifania" seguendo un percorso teleologico. Quindi si può ipotizzare che la *Vita* metta in crisi la teoria dello scarto della identità temporale e dell'autore, formulata da Starobinski e mutuata da Fedi che vede in questo duplice scarto il tratto distintivo dell'opera alfieriana.

Diametralmente opposta alla nostra tesi di assenza di sviluppo è quella del critico Fedi, il quale sostiene che il personaggio cresce, si trasforma fino a diventare identico con l'autore, nella prospettiva della diacronia che diventa simultaneità. Fedi infatti dice:

l'impulso autobiografico non è tanto veder crescere la storia del personaggio ma il personaggio stesso, non contano gli eventi attraverso cui la storia si sviluppa ma la meta finale della narrazione che è l'identificazione del personaggio con l'autore (148).

La *Vita* gli appare come "una scrittura programmata del proprio passato [...] che altera l'ordine narrativo in funzione di un climax che ha il suo culmine con la conversione (Fedi 150) dove "la conversione prevale sulla pura evocazione e anzi coordina e dimensiona quest'ultima" (Scrivano 115-116). Sembra che i critici italiani abbiano applicato alla lettera l'idea secondo cui "per scrivere un'autobiografia è necessaria una motivazione forte come un radicale cambiamento - una conversione" (Olney 272). Essi infatti riconoscono una dimensione evolutiva interna alla *Vita* e la fanno derivare dalla "conversione".

Se la conversione introduce un elemento di sviluppo, certamente questo sviluppo riguarda l'educazione e la formazione letteraria, non la psicologia e il carattere dell'autore-protagonista Alfieri. Solo da questo punto di vista si può ammettere l'evoluzione del personaggio- Alfieri in quanto, "più che

l'accento sulla vita individuale, sulla storia della personalità, Alfieri pone l'accento sul suo essersi fatto poeta" (Beccaria 107-108). Quindi il progresso si può riferire alla conversione letteraria e non alla formazione dell'uomo Alfieri ma a quella del poeta.

Inoltre anche quando Alfieri racconta la sua conversione letteraria, emerge un'assenza di sviluppo e una mancanza di trasformazione perchè manca la struttura di "scatto" ovvero di successione disposta secondo una suspense che implica un processo trasformativo e uno svolgimento che scioglia un nodo. Segno della mancanza di sviluppo è quindi la natura propriamente descrittiva della narrazione autobiografica alfieriana dove la descrizione ha sostituito l'azione: l'immagine di Alfieri non viene fuori da una storia evolutiva ma da una idea di sè, immobile e chiusa in se stessa. Questa idea di sè guida la scelta o la censura dei fatti che poi vengono narrati secondo lo schema della dimostrazione: l'autore vuole dimostrare la specificità della sua personalità attraverso la comparazione di fatti giustapposti secondo un ordine puramente cronologico che compara il presente al passato e spesso si conclude nella staticità di sentenze e massime (Bonifazi 62).

La *Vita* di Alfieri fa emergere dalla prospettiva della conversione "l'ottica dimostrativa di come si diventa poeti, ma anche di come si nasce poeti, cioè si è destinati a diventare poeti: la 'conversione' non è una rottura, ma il punto finale di una liberazione iniziata dall'infanzia, portata avanti da un carattere ribelle e predestinato" (Bonifazi 38-39). Bonifazi legge la *Vita* come "la ripetizione di una medesima azione: la ribellione" e riconosce nella "ripetizione" l'elemento narrativo portante della vita. Il critico sostiene che i collegamenti memoriali hanno un carattere involontario e assuefativo. Essi si generano inconsapevolmente da una sensazione presente che richiama una sensazione passata, così come Leopardi dice nello Zibaldone (1453-55): "la memoria non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni, diversa dalla facoltà di concepire. [...] una sensazione provata presentemente ce ne richiama alla memoria un'altra provata per l'addietro...".

Similmente la legge della memoria alfieriana è quella dell'affinità dei pensieri con le sensazioni: il ricordo parte da sensazioni visive e si conclude sempre con le spiegazioni delle motivazioni interiori dell'Autore. Un esempio viene dall'episodio degli scarponi dello zio paterno:

Io non mi ricordava più quasi punto di lui, nè altro m'era rimasto fuorch'egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vennero agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata a quell modo stesso dello zio morto già da gran tempo, nè mai più veduto da me da che io aveva uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di scarpe del tutto ormai disusata, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni primitive ch'io aveva provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di cui i moti ed i modi, ed il sapore perfino dei confetti mi si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia (*Vita* 54).

Il Getto costruisce un parallelo tra questo episodio alfieriano e quello proustiano della *madeleine* nella *Recherche du temps perdu*, rilevando che i due episodi hanno in comune "la dimensione multipla del tempo": "Il richiamo di un tempo suscita, attraverso il tempo stesso caratterizzato da una sensazione, il richiamo di un tempo più lontano circoscritto da una serie di impressioni" (Getto 3).

E se il ricordo in Alfieri privilegia il suo aspetto visivo e scarta il suo contenuto intimo e in quanto si organizza come apparizione-sparizione (ricordo-dimenticanza), è perchè la memoria-immaginazione da cui esso deriva nasce da un conflitto tra vedere e non vedere, presenza-assenza, proibito-desiderato (Bonifazi 53). Il carattere visualistico del ricordo alfieriano si può derivare dalla sua *forma mentis* di scrittore teatrale la cui memoria autobiografica non può che essere immaginazione di carattere teatrale e scenico (Bonifazi 55).

Possiamo concludere citando la tesi di Gusdorf secondo cui la scrittura autobiografica è "una seconda lettura dell'esperienza già vissuta" e come tale non può che essere *fiction*, creazione dell'immaginazione, ma paradossalmente una *fiction* che contiene quella particolare verità frutto dell'autocoscienza, non la verità vissuta oggettivamente ma quella sentita nel tentativo di studiare il proprio Io, di comprenderlo e darne una immagine definitiva. E se "la consapevolezza di sè è il luogo di nascita della verità," l'autobiografia, sebbene non restituisca i fatti nella loro realtà nè nella loro storicità, "elabora una forma di verità che è quella della coscienza del sè, della propria storia. È la verità interiore contrapposta alla verità esteriore: così il rapporto tra memoria e immaginazione si risolve a favore di quest'ultima

perchè la verità è nella ricreazione e reinvenzione della propria esistenza" (Gusdorf 38).

La verità ricostruita dalla memoria-immaginazione nell'autobiografia alfieriana non è dunque quella oggettiva nè quella documentaria dei fatti reali. Essa ci mostra l'Alfieri non dalle sue visibili azioni ma dalla sua interiorità, e non come l'Alfieri era ma come l'Alfieri credeva di essere o come avrebbe voluto essere.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri V. *Vita*, Milano: BUR, 1987.
-- *Vita Rime Satire*, Ed. L. Fassò, Torino: Utet, 1971.
Battistini, A. *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*, Bologna: Mulino, 1990.
Beccaria, G.L. "I segni senza ruggine – Alfieri e la volontà del verso tragico." *Sigma*, 1976(9):1-2, 107-108.
Bonifazi, N. *Il genere letterario*. Ravenna: Longo Editore, 1986.
Cohn, D. *Transparent Minds*. Princeton U P, 1999.
Costa, S. *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un <homme de lettres>*. Su *Alfieri autobiografo*. Roma: Bulzoni, 1983.
Fedi R. "Il "fare" e il "raccontare" nella Vita di Alfieri." *Annali d'Italianistica*, 1986 :4.
Getto, G. "Il tempo e lo spazio nella Vita di Alfieri." *Studi Piemontesi*, 1978(7):1, 3-4.
Gusdorf, G. *Condizioni e limiti dell'autobiografia*. Paris: Editions O.Jacob, 1991.
Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seul, 1975.
Olney, J. *Memory and Narrative*. Chicago & London, The U of Chicago P, 1998.
Portinari, F. "Per forza di struttura - Dopo una lettura della *Vita di Vittorio Alfieri*." *Sigma*, 1968(17), 6-8.
Segre, C. *Notizie dalla crisi*, Torino: Einaudi, 1993.
Starobinski, J. "Lo stile dell'autobiografia." *Literary Style: a Symposium*. Ed. Seymour Chatman, Oxford U P, 1971.
Scrivano, R. *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976.
Vico, G. "Dell'antichissima sapienza italica," cap.III, "Della memoria e della fantasia." *Opere*, Ed. Fausto Nicolini, Milano-Napoli: Ricciardi, 1953.



