

Troisième partie :
Héros et mythes populaires

Du bandit armé
à la « balentia » sans armes.
L'évolution de la figure du rebelle
dans le roman sarde contemporain
(Deledda, Atzeni, Fois)

AVANT D'ÊTRE UNE FIGURE LITTÉRAIRE et un élément récurrent du roman sarde contemporain, le rebelle de Sardaigne a d'abord connu une existence réelle, historiquement attestée. Cependant, il est difficile d'en retracer précisément la genèse car, depuis l'Antiquité, l'île a fait l'objet de conquêtes ; de plus, différentes formes de rébellion contre les pouvoirs conquérants ont toujours existé. Il est tout à fait possible, en revanche, de dire à quel moment la figure du rebelle vient à coïncider avec celle du bandit.

Historiquement, cette figure apparaît pendant la première moitié du XIX^e siècle, lorsque le projet de colonisation de l'île mené par le Piémont se durcit¹. L'État piémontais affirme vouloir appliquer à la Sardaigne une politique de modernisation et décrète la fin du système féodal. De fait, l'objectif des gouvernants piémontais était la création d'une structure agricole « fonctionnelle au développement des régions continentales du Royaume de Sardaigne, où prévalaient [...] les intérêts de la bourgeoisie et de la monarchie

¹ Cf. plus particulièrement BRIGAGLIA Manlio, *Storia e miti del banditismo sardo*, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna, 2009 [1971], p. 25-30 ; LEDDA Alberto, *La civiltà fuorilegge. Natura e storia del banditismo sardo*, Milano, Mursia, 1974 [1971], p. 143-157 ; MARONGIU Pietro, *Teoria e storia del banditismo sociale in Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1981, p. 130-151.

piémontaises². » Toute une série de mesures juridiques, économiques et financières sont alors prises sans tenir compte des équilibres internes à la société agro-pastorale sarde. Il en résulte un dérèglement profond du système économique et social de l'île ainsi qu'un appauvrissement important de ses populations, notamment dans l'intérieur des terres³. C'est dans le contexte de cette nouvelle colonisation menée tambour battant qu'apparaît, dans les couches les plus démunies de la société, la figure du bandit, c'est-à-dire d'un rebelle qui s'insurge contre une politique économique et un système de vie iniques, mis en œuvre par le Royaume de Sardaigne, et qui pour cela même est « mis au ban », et considéré hors la loi⁴. Il faut bien voir que, dans le cadre de l'ancien ordre féodal, des épisodes de révolte contre l'oppression économique et sociale avaient déjà existé, mais il s'était agi d'épisodes en rien comparables à la diffusion du phénomène résultant de la rupture des équilibres économiques, sociaux et culturels propres à la société traditionnelle⁵. Ainsi, tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que l'Italie est depuis peu politiquement unifiée, le banditisme se développe, en particulier dans les régions rurales les plus périphériques de l'île⁶, donnant lieu à un phénomène de résistance endémique, contre l'autorité officielle et pour la reconquête du territoire. C'est dans la perspective colonisatrice, et par conséquent prétendument civilisatrice des gouvernants piémontais, que toute forme de résistance ou de rébellion au pouvoir politique est directement criminalisée et assimilée à un phénomène de banditisme, autrement dit à une forme d'insoumission, de choix délibéré d'agir en dehors de la loi et contre les institutions légitimes. De là à attribuer la volonté de résistance des rebelles à leur incapacité de s'inscrire dans le cadre normé de la civilisation moderne, il n'y a qu'un pas que les Piémontais franchissent allégrement. Ils justifient ainsi leurs entreprises de répression de la résistance par des considérations socio-anthropologiques qui offrent une caution idéologique à leurs visées politiques.

Sans tenir compte de ce contexte historico-politique, on ne saurait comprendre le profond écart qui se creuse durablement entre la place qu'occupe le bandit dans l'imaginaire sarde et celle qu'il occupe dans le discours officiel et national. En effet, en Sardaigne, le bandit est

² ANGIONI Giulio, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna*, Cagliari, EDES, 1982, p. 70. Toutes les citations depuis l'italien sont données dans notre traduction.

³ Cf. BOSCOLO Alberto, BRIGAGLIA Manlio, DEL PIANO Lorenzo, *La Sardegna contemporanea*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1995, p. 105-137; ORTU Leopoldo, *La questione sarda tra Ottocento e Novecento. Aspetti e problemi*, Cagliari, Cuccu, 2005.

⁴ Cf. BRIGAGLIA Manlio, *Storia e miti del banditismo sardo...*, *op. cit.*, p. 36-41.

⁵ En particulier avec la promulgation de l'Édit des clôtures (6 octobre 1820) et d'autres mesures juridiques qui, entre les années 1820 et les années 1865, mirent fin au système féodal et instaurèrent le système de la propriété privée.

⁶ Il s'agit, en particulier, des régions de Nuoro, Ogliastra, Villacidro et Iglesias.

inévitavelmente une figure populaire et bien des rebelles deviennent, de leur vivant, de véritables célébrités alors même que le pouvoir piémontais ne cesse de les stigmatiser comme d'atroces criminels.

La figure du bandit est donc l'objet de deux interprétations diamétralement opposées : d'une part sa communauté d'origine le considère comme un *balente*⁷, c'est-à-dire comme un homme vaillant, courageux, qui sait s'opposer à un système économique et politique oppressif - une évidente connotation d'héroïsme lui est donc attribuée. D'autre part cette célébration du bandit provenant de sa communauté d'origine est interprétée par le pouvoir piémontais comme une confirmation du caractère séditionnel et criminogène du peuple sarde.

Une vaste littérature – juridique, politique, médicale, criminologique, etc. – lui est d'ailleurs consacrée. L'anthropologie criminelle de l'école positiviste italienne s'intéresse tout particulièrement à ces faits d'insoumission en proposant une interprétation marquée par les théories des races inférieures et de la dégénérescence. Le cas sarde attire surtout l'attention d'Alfredo Niceforo, auteur du célèbre ouvrage *La delinquenza in Sardegna*⁸, publié à la fin du XIX^e siècle, où il s'attache à démontrer que la théorie lombrosienne du « criminel-né »⁹ est aussi valable pour la Sardaigne. La « race délinquante » est en fait la thèse centrale de son livre où il s'emploie à prouver l'infériorité raciale des populations vivant en Sardaigne, de même que de celles du reste de l'Italie du sud et de la Sicile. Cela est encore plus vrai, selon Niceforo, des communautés rurales qui vivent dans l'intérieur des terres, frappées par une sorte de « maladie historique du sang », à savoir une tare héréditaire qui les pousse à accomplir des actes délictueux. Et c'est sur la base de ce constat qu'il établit une sorte d'équivalence entre la figure du berger et celle du bandit¹⁰. Les thèses racistes de ce criminologue sicilien, largement

⁷ Le juriste Pigliaru explique que « le *balente* est l'homme qui sait se comporter selon les exigences des circonstances, l'homme qui sait se faire valoir avec son propre courage et sa force dans toutes les circonstances de la vie [...]. C'est l'homme valeureux qui sait se faire valoir même si la chance ne lui est pas favorable ; même si sa *balentia* (sa valeur) ne se révèle pas concrètement couronnée par un succès adéquat ». PIGLIARU Antonio, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro, Il Maestrale, « I Menhir », 2000 [1959], p. 218.

⁸ NICEFORO Alfredo, *La delinquenza in Sardegna. Note di sociologia criminale*, Palermo, Sandro, 1897.

⁹ LOMBROSO Cesare, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria : (cause e rimedi)*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1897 [1875]. Selon la théorie du « criminel-né », l'individu qui pratique des faits criminels posséderait des caractéristiques en tous points semblables à celles des animaux et de l'homme primitif, ce qui l'empêcheraient de s'adapter à la modernité.

¹⁰ Selon les sciences criminologiques de la fin du XIX^e siècle, les bergers auxquels fait référence Niceforo seraient des rebelles appartenant à un monde qui n'existe plus, le Moyen Âge. À cette époque, l'évolution morale de l'île se serait arrêtée et les bergers auraient hérité des comportements criminogènes. Ils agiraient donc par « esprit de vengeance héréditaire ». FERRI Enrico, *L'omicidio nell'antropologia criminale : omicida nato e omicida pazzo*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1896 [1895], p. 28.

partagées par d'autres savants de l'époque en Italie et ailleurs, ne mériteraient pas d'être rappelées si elles n'avaient servi de caution scientifique aux violentes répressions du pouvoir piémontais et, plus tard, de l'État fasciste. À cet égard, ce qui s'est passé en Sardaigne n'est guère différent de ce qu'ont connu tous les pays victimes d'entreprises coloniales qui ont fait l'objet d'une propagande visant à caractériser les colonisés comme « [autant] de types dégénérés sur la base de l'origine raciale, afin de justifier la conquête et d'établir des systèmes d'administration et d'instruction¹¹. »

Dès lors, quand on considère la représentation de la figure du bandit dans la littérature italienne des XX^e et XXI^e siècles, chez Grazia Deledda, Sergio Atzeni et Marcello Fois, on n'est guère étonné de constater qu'elle représente successivement l'insoumission héroïque aux pouvoirs constitués et le symbole de la résistance aux entreprises de colonisation. Au début du XX^e siècle, c'est la figure post-romantique du héros libérateur qui prévaut pour laisser ensuite la place, à une époque récente, à une représentation plus nuancée qui, loin de mythifier le bandit, essaie de le comprendre dans une perspective proche des études postcoloniales. Or, c'est justement sur cette évolution que nous voudrions nous pencher dans cette étude, pour montrer qu'elle suit de près les transformations que connaissent la perception de la légitimité de l'affirmation identitaire sarde ainsi que ses modalités d'expression.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, l'écrivain qui contribue le plus à donner une forme originale au personnage littéraire du bandit est Grazia Deledda¹². Elle s'attache à le caractériser notamment comme un *balente* qui, refusant la Loi officielle, ne reconnaît qu'un droit coutumier local, propre à la tradition orale sarde, tel qu'il est élaboré par le *codice barbaricino*¹³. Ainsi, dans le roman *La via del male*, le bandit Zuanne Antine, peut-il manifester sa *balentia* par la revendication de l'abigéat, c'est-

¹¹ BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007 [1994], p. 127.

¹² Avant Grazia Deledda (Nuoro 1871-Rome 1936), la vie de quelques-uns des plus célèbres bandits sardes au XIX^e siècle a inspiré un certain nombre de romans mineurs. Parmi ceux-ci, deux romans d'Enrico Costa (Sassari 1841-Sassari 1909) connurent à l'époque un fort succès populaire en Sardaigne : *Il muto di Gallura* (1884) et *Giovanni Tolu. Storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo, preceduta da cenni storici sui banditi del Logudoro* (1897). *Il muto di Gallura* est actuellement reconnu à plusieurs égards comme l'un des plus beaux romans consacrés à la figure du bandit sarde. Cf. FOIS Marcello, « Dura Madre », in CAOCCI Duilio (a cura di), *Il fantasma di Grazia. I narratori parlano di Grazia Deledda*, Nuoro, ISRE Edizioni-AIPSA Edizioni, 2010, p. 35.

¹³ « Codice barbaricino » est l'appellation désignant l'ensemble des normes de conduite traditionnelles qui régulent la société des bergers de la Barbagia et qui sont organisées comme un véritable système juridique. Il a été transcrit et analysé selon une approche anthropologique et de la philosophie du droit à la fin des années cinquante, par le juriste FIGLIARU Antonio, *Il banditismo in Sardegna...*, *op. cit.*

à-dire le vol d'animaux précisément admis, sous certaines conditions, par le droit coutumier sarde. Mais le portrait que Deledda brosse du bandit n'est pas dépourvu d'ambiguïtés. Lorsqu'elle fait s'écrier Zuanne Antine : « Qui ne vole pas n'est pas un homme ! »¹⁴, l'écrivaine laisse malgré tout entendre dans ce roman l'ambivalence du jugement qu'elle porte sur ce type de personnage. Car si le bandit est un héros quand il agit contre les injustices, il est habité par une dureté et une violence qu'elle justifie et comprend, mais qu'elle ne peut approuver.

Dans le roman *Cenere*¹⁵, la figure du rebelle est évoquée par une veuve de bandit qui proclame : « Ah ! au temps de mon mari [...]! Comme ils étaient courageux alors, courageux et bienfaisants¹⁶. » La composante virile du *balente* de jadis (son courage et sa force) est mise au premier plan. Elle est aussi mise au service de ce que l'on pourrait définir comme la *vendetta* des pauvres et des opprimés, ce qui contribue au développement du mythe populaire du bandit bienfaisant, une sorte de Robin des Bois sarde des temps modernes. Sous cette forme, le mythe est clairement présent dans le roman *Cosima*¹⁷, une sorte de compte rendu autobiographique romancé. Grazia Deledda-Cosima rappelle comment, à l'époque où elle était enfant - elle est née en 1871 -, la rébellion locale contre l'autorité de l'État, revêtait « un caractère presque épique »¹⁸ puisque l'opinion populaire avait tendance à attribuer aux rebelles les traits et les qualités du héros, défenseur de la liberté et de la rébellion contre l'oppression et les injustices exercées par le gouvernement central.

Parmi les figures de rebelle créées par Grazia Deledda, on trouve aussi celle du héros romantique. Simone Sole, dans le roman *Marianna Sirca*¹⁹, est l'homme révolté, incarnation tragique de la révolte individuelle. Il rend compte, à sa bien-aimée Marianna, des raisons qui l'ont amené à pratiquer le vol et à prendre le maquis, à savoir sa condition de simple gardien de troupeaux, l'état de misère de sa famille et son incapacité de lui venir en aide par manque de moyens.

Cette représentation du bandit en victime de la société et du sort adverse, rebelle révolté, mais pour la bonne cause, est certes prépondérante dans les romans de Grazia Deledda mais elle n'est pas la seule. Il arrive, en effet, que l'image, pour ainsi dire institutionnelle, du bandit malfacteur surgisse çà et là comme une soudaine prise de conscience. C'est ce qui se

¹⁴ DELEDDA Grazia, *La via del male*, e-book, édition du 10 juillet 2000 [1896], p. 62. Il est consultable à l'adresse http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/deledda/la_via_del_male/pdf/la_via_p.pdf

¹⁵ *Ibid.*, *Cenere*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 [1904].

¹⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁷ *Ibid.*, *Cosima*, Milano, Oscar Mondadori, 2002 [1937].

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, *Marianna Sirca*, Milano, Oscar Mondadori, 2004 [1915].

passé dans *Marianna Sirca*, lorsque la protagoniste « voit pour la première fois toute la distance qui la séparait, elle, honnête, scrupuleuse, pure, d'un bandit, un malfaiteur comme Simone »²⁰, nous dit le narrateur.

La figure du rebelle-*balente*-bandit est omniprésente dans l'œuvre de Grazia Deledda. Dans le dispositif narratif, elle s'oppose bien souvent à celle du protagoniste : un personnage généralement bien intégré à la bourgeoisie (ancienne ou nouvelle). Ces deux figures se construisent l'une par rapport à l'autre et sont respectivement représentatives d'un monde ancestral et d'un monde moderne, formant le paradigme même de la tension entre « civilisation » et « barbarie », du clivage socio-culturel existant entre la Sardaigne et l'État-Nation. Bref, il s'agit clairement d'une manière de mettre en scène le conflit qui est à l'œuvre entre les codes et la culture insulaires d'une part, et la civilisation continentale de l'autre, entre culture subalterne et culture hégémonique voire, en termes gramsciens, entre culture populaire et culture des classes dominantes. Ainsi, la figure du rebelle chez Grazia Deledda peut être lue comme un symbole révélateur du malaise social engendré par le pouvoir central et centralisateur, dès lors qu'il s'emploie à stigmatiser les spécificités culturelles sardes comme l'expression périphérique d'une civilisation rétive au progrès et à la modernité.

La figure réaliste et mythique du rebelle-bandit créée par Grazia Deledda est devenue un véritable *topos* littéraire dans le roman sarde contemporain. Chez certains écrivains, elle a connu une mutation intéressante dans une perspective postcoloniale et identitaire qui a permis de réactualiser le contentieux historique, culturel et politique entre l'État italien, symbole du « nous » occidental et supérieur, et la Sardaigne, symbole de l'« Autre » oriental et inférieur. On peut situer dans les années 1980 cette évolution du traitement littéraire de la figure du bandit²¹.

Parmi les figures de rebelle les plus originales dans la production narrative postérieure à 1980, celle du *balente* proposée par Sergio Atzeni dans son premier roman *Apologo del giudice bandito*²² représente certainement un tournant. Son originalité se situe au moins à deux niveaux. D'une part le bandit possède le statut de protagoniste – comme le suggère d'ailleurs le titre de l'ouvrage – puisque c'est autour de lui que se développe l'histoire racontée. D'autre part Atzeni réinterprète l'ethos de la *balentia* qu'il caractérise tout autant comme héroïque et comme antihéroïque car donnant vie au *balente*, au *faux balente*, mais aussi au *nouveau balente*.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹ L'évolution littéraire du bandit est en relation étroite avec le renouveau du roman sarde contemporain, en particulier du genre historique. Cf. MARRAS Margherita, « Dall'Ottocento ai nostri giorni : la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale et postcoloniale », in SEDDA Patrizia (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 195-214.

²² ATZENI Sergio, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986.

Dans ce roman, le bandit est *balente* dès lors qu'il lutte avec courage et détermination contre les envahisseurs espagnols qui, en 1492, ont occupé l'île de Cerdegnna et mis fin à l'époque dite des « Judicats »²³, pendant laquelle les autochtones ont vécu libres pendant plus de cinq siècles. Itzoccor Gunale est le bandit le plus redouté du vice-royaume de Cerdegnna, il est caractérisé comme un homme courageux et résistant, un rebelle qui s'investit complètement contre un pouvoir violent et tyrannique pour reconquérir sa liberté et celle de ses compatriotes, même si parfois il est assailli par le doute face à un pouvoir redoutable : « J'ai combattu, j'ai obéi à la loi des pères, je n'ai jamais reculé, mais je n'ai vu que de la terre pillée, je n'ai vu que des envahisseurs plus forts, je n'ai vu que des hommes pliés et humbles face à l'étranger. Pourquoi combattre encore ? »²⁴, dit le bandit. Itzoccor Gunale puise alors la réponse et le courage dans des souvenirs qui le ramènent au passé guerrier de son île, à son peuple téméraire et combattant : « Nous ne pouvons pas accepter le destin sans combattre [...]. Les vieux mourraient s'ils ne pouvaient plus voir le dernier lopin libre de notre terre... »²⁵. » Itzoccor Gunale est un résistant, symbole d'une culture qui elle aussi résiste.

Cependant, il est battu par les occupants de l'île et enfermé dans un puits, à Caglié, prisonnier du cruel vice-roi espagnol Don Ximène. Avec son adversaire, il entreprend alors une autre sorte de combat, sans armes cette fois-ci, puisque Don Ximène le défie au jeu des échecs, le « shah ». Mais le bandit est un homme intellectuellement et moralement supérieur à son ennemi et il gagne la compétition. Malgré cela, il est condamné à rester dans le puits, une condamnation qui symbolise la condition de servitude et d'avilissement imposée par un pouvoir colonial et l'impossibilité d'obtenir justice pendant une domination étrangère qui impose un système de non-droit.

Néanmoins, Itzoccor Gunale sait que s'il a été fait prisonnier par les Espagnols c'est parce qu'il n'a pas respecté la règle de l'honneur prévue par le code *barbaricino*, qui stipule que « l'offense doit être vengée ». Il a en effet commis un acte de violence gratuit manquant de prudence – l'une des vertus requises par la *balentia*. Au contraire, il a fait preuve de vanité, comme le

²³ Les Judicats (en italien *Giudicati*) sont quatre régions autonomes (Logudoro, Gallura, Arborée et Calaris) qui composent le territoire sarde. Leur présence est attestée en 851, mais il est probable que leur naissance soit antérieure à cette date. Chacun des Judicats est gouverné par des rois (ou *Giudici*) élus par le parlement sarde appelé *Corona de Loqu*. Au XV^e siècle la domination espagnole met fin à l'autonomie de l'île. Cf. BLOCH Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1940 [1939], p. 373. Ce texte existe aussi en édition électronique, consultable à la page http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/societe_feodale/bloch_societe_feodale.pdf

²⁴ ATZENI Sergio, *Apologo del giudice bandito...*, *op. cit.*, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

dit l'un de ses aïeux : « Itzoccor le vaniteux parce qu'en rentrant tu disais le nombre d'ennemis tués, sans qu'on te l'ait demandé et plus d'une fois, parce que tu défiais le destin au-delà de toute mesure, parce que tu oubliais que la prudence fait partie de la *balentia* [...]»²⁶. » C'est cette imprudence donc qui l'a amené à tuer un homme innocent par le seul fait qu'il s'agissait d'un étranger. En témoigne le juge-bandit lui-même :

J'ai trahi le destin que les voyants m'avaient annoncé, parce que je n'ai pas été juge comme on l'avait prophétisé, parce que je meurs dans une tombe en jouant au shah contre moi-même... Un jour [...] un étranger fut remis entre mes mains, raconte Itzoccor Gunale : je le regardai, ce n'était pas un guerrier, c'était un marchand. Ses yeux étaient francs. Il demanda pitié au nom du Seigneur. Je feignis de ne pas comprendre sa langue. Je le décapitai. Ce n'est pas tout. Je parcourus le monde en semant la terreur, loup prêt à mordre. Comment peut-il être juge qui ne sait ni se juger lui-même ni gouverner ses actions²⁷ ?

Itzoccor Gunale est ici l'expression d'une rébellion cruelle, d'une fausse *balentia*, il est celui qui exerce la violence non pas pour réparer un tort subi, mais comme acte conflictuel gratuit exercé à l'encontre d'un étranger du seul fait de sa diversité culturelle et linguistique. Atzeni campe ainsi une figure ambiguë : le bandit n'est plus seulement victime de sa condition sociale et d'une destinée adverse, comme le voulait ce *topos* de l'histoire subie qui a traversé la littérature sarde jusqu'à la fin des années soixante-dix²⁸. Il est aussi un être violent et cette violence se situe au niveau du refus de la différence culturelle (Itzoccor fait semblant de ne pas comprendre la langue de l'étranger qu'il a tué). Ceci apparaît clairement, pour la première fois, comme quelque chose de condamnable, y compris chez le rebelle.

Ni héros ni victime, Itzoccor Gunale veut donc être l'expression symbolique d'une transformation culturelle en acte : si les Sardes sont plus que jamais convaincus de la nécessité de résister et de se rebeller au nom de leur identité, il ne sont plus disposés à accepter la violence pratiquée depuis des siècles au nom de cette même rébellion.

Atzeni rompt avec l'image héroïque et romantique du bandit en s'appuyant sur l'allégorie pour construire un discours d'autant plus efficace qu'il s'enracine dans la véritable histoire de la Sardaigne. Il nous invite à

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

²⁸ Il s'agit du mythe de la « mauvaise étoile » (« cattiva stella »), ce thème de l'héroïsme malheureux qui accable tout le peuple sarde et dont la cause est à rechercher dans les différentes dominations qui se sont succédées en Sardaigne au fil des siècles. Cf. CAMBOSU Salvatore, « Il vecchio e il nuovo », in BUA Mimmo, MAMELI Giovanni (a cura di), *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1984, p. 97.

penser une *nouvelle balentia*, symbole d'un changement d'époque et d'un nouveau positionnement du colonisé désormais plus conscient et responsable à l'égard de sa différence culturelle. Une différence qui sache s'émanciper aussi bien du concept de « fixité » propre au discours colonial dans la construction idéologique de l'*autre* inférieur, que d'une conception substantielle du *soi*. L'objectif réside dans la capacité de produire d'autres espaces de signification et l'ouverture d'une nouvelle brèche s'inscrit dans le temps homogène et linéaire de l'histoire, dans la perspective des théories postcoloniales.

La nature fragmentaire du récit intègre, cette fois-ci sur un plan formel, la volonté de changement, le désir de donner un sens nouveau à la représentation d'une histoire périphérique. La nouvelle *balentia* prônée par Atzeni s'exerce désormais par le courage de l'intelligence, comme celle dont a su faire preuve un moment Itzoccor Gunale lorsqu'il affronte son dominateur au jeu des échecs. Une nouvelle *balentia* qui sache s'opposer de manière pacifique mais ferme à un pouvoir colonisateur qui continue à penser la Sardaigne comme une terre aux marges de la modernité, une île « emblème vivant du *codice barbaricino*²⁹. »

Héritier de Grazia Deledda et de Sergio Atzeni, Marcello Fois reprend, quant à lui, la figure du bandit pour en faire l'instrument d'une réflexion historico-politique sur les rapports entre la Sardaigne et l'État italien. D'un côté il s'inspire de la stratégie narrative qui fut celle de Grazia Deledda, reprenant à son compte l'opposition centre/périphérie ainsi que les différentes caractérisations du bandit. De l'autre côté, il propose une relecture de ces éléments qui se situe dans le prolongement du tournant postcolonial entrepris par Atzeni.

Marcello Fois emploie largement la figure du bandit notamment dans ses romans à thème historique³⁰ qui se focalisent sur des événements et des situations qui ont marqué la période post-unitaire et coloniale de l'Italie. Il s'attache à construire plusieurs figures de rebelle : le rebelle-innocent, le rebelle-bandit, le rebelle-bandit-figure mythique.

Dans le roman *Sempre caro*, le bandit que Fois met en scène rappelle de près la typologie du bandit romantique de Grazia Deledda à partir du dispositif narratif mis en place par la romancière, où la figure du rebelle sans occuper le rôle de protagoniste a néanmoins le pouvoir de concentrer autour de lui les événements et les discours qui composent la narration.

²⁹ ATZENI Sergio, *Sritti giornalistici (1966-1995)*, vol. 2, a cura di Gigliola Sulis, Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 653. Sur le thème des bandits dans l'œuvre de Sergio Atzeni, voir CONTARINI Silvia, ONNIS Ramona, « Reinterpretazioni del codice barbaricino : i banditi di Sergio Atzeni », in SERRA Patrizia (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 215-225.

³⁰ Les romans historiques dans lesquels Fois met en scène le personnage du bandit sont : *Sempre caro*, Il Maestrale / Frassinelli, 1998 ; *L'altro mondo*, Il Maestrale / Frassinelli, 2002 ; *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006.

Les renvois intertextuels au prototype deleddien apparaissent dès le début du roman où le bandit, Zenobi Sanna, est décrit comme « un jeune que c'était une merveille, blond et avec les yeux bleu clair³¹ » en tout semblable à Simone Sole de Deledda. Deleddienne est également l'occasion choisie par Fois pour donner naissance au bandit, à savoir une accusation d'abigéat, ce vol d'animaux prévu par le *codice barbaricino*.

Toutefois, contrairement au bandit de Deledda, Zenobi n'a pas commis les faits dont il est accusé. S'il choisit la voie du banditisme c'est uniquement parce qu'il n'a aucun autre moyen de clamer son innocence. Pris en tenaille entre le droit coutumier local d'une part et la loi du Royaume d'Italie de l'autre, Zenobi rejette l'un et l'autre au nom de son innocence et d'une justice que ni l'ordre de la tradition ni les tribunaux modernes tendancieux et corrompus ne sauraient lui garantir. On remarquera que la figure de Zenobi est présentée par Fois sous trois angles différents. Celui de la tradition et du droit coutumier, tout d'abord, selon lequel il est le *balente*, le rebelle qui se soustrait à la loi officielle. Ensuite, selon celui de cette même loi, de la justice instituée au regard de laquelle il est un simple délinquant. Enfin, sous l'angle d'une nouvelle *balentia*, celle que veut incarner justement Zenobi par son refus tout à la fois de la tradition et d'une modernité imposée d'en haut par les Piémontais, dans laquelle il ne saurait se reconnaître, une *balentia* qui possède le courage de la rébellion mais aussi celui du rejet de la violence et de la lutte armée. C'est sur cette nouvelle conception de la *balentia*, précédemment mise en avant par Atzeni, qu'insiste Fois dans la caractérisation du personnage qui entend représenter une troisième voie par rapport aussi bien à la tradition qu'à la modernité. En témoigne symboliquement sa tenue vestimentaire :

[Zenobi] ne porte pas le costume entier. À partir de la ceinture, c'est un bourgeois quelconque, un gentilhomme campagnard. Il a revêtu un pantalon à la continentale qui enveloppe ses jambes nerveuses. Ses mollets sont serrés dans des guêtres fixées par des courroies. Cette tenue mixte [...] le caractérise comme un homme partagé, un peu dedans, un peu dehors, un peu sarde, un peu continental. Oui, partagé entre la tradition et l'avenir [...].³²

Bien que le berger-bandit semble partagé entre deux différences culturelles – insulaire et continentale –, son choix ne se situe pourtant pas entre ces deux catégories fixes puisqu'il les rejette en bloc toutes les deux. Il choisit en effet de se placer dans un « au-delà », c'est-à-dire dans un mouvement temporel qui autorise les passages (et les mélanges) des différences culturelles et les empêche de se fixer dans le passé ou dans le

³¹ FOIS Marcello, *Sempre caro...*, *op. cit.*, p. 2.

³² *Ibid.*, p. 35.

présent. Il s'agit d'un positionnement culturel nouveau, « un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion³³. » Face à l'impasse historique du rapport dominant/dominé, la figure du rebelle honnête représente symboliquement l'espace interstitiel théorisé par Homi Bhabha. Un espace dans lequel s'articulent des temporalités et des expressions culturelles disparates, voire opposées. Un espace qui « [offre] un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité [...]»³⁴. »

La place centrale attribuée par Fois au bandit dans ses romans historiques possède donc toujours une charge symbolique très forte. Dans son roman *L'altro mondo*, il choisit la figure d'un bandit qui a réellement existé pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, Dionigi Mariani. Celui-ci est non seulement l'expression symbolique de la résistance qu'oppose le banditisme aux visées coloniales du pouvoir central, mais c'est aussi l'occasion, pour le romancier, de revenir sur l'idéologie qui sous-tendait les campagnes de violente soumission de la Sardaigne entreprises par l'État central. Cette situation est parfaitement résumée dans le livre reportage intitulé *Caccia grossa*³⁵, ouvrage écrit par un jeune officier qui y avait pris part et qui se situe complètement dans le cadre de l'idéologie orientaliste théorisée par Said³⁶. Mais la figure de Dionigi Mariani est une fois de plus choisie aussi pour critiquer l'image d'Épinal du bandit, héros romantique, léguée par la tradition. Une critique ensuite développée dans son autre roman historique, *Memoria del vuoto*, consacré à la figure légendaire de Samuele Stochino³⁷. Figure historique, Stochino est entré dans l'imaginaire collectif sarde comme l'une des dernières grandes personnalités représentatives du banditisme. Le mythe de ce bandit naît de sa participation à la guerre de Lybie et à la Grande Guerre, où il se distingue par l'héroïsme de ses actions guerrières. Dans son roman, Fois déconstruit le mythe de Stochino en révélant, à travers la reconstruction historique de sa vie et du contexte de l'époque, la nature à la fois violente et gratuite de ses actions. Si la reconstruction historique permet de comprendre les raisons socio-économiques qui contribuent à la naissance de personnages comme Stochino, le récit de Fois cherche une fois de plus à dépasser la mythologie du banditisme dans

³³ BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture...*, op. cit., p. 29-30.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁵ BECHI Giulio, *Caccia grossa. Scene e figure del banditismo sardo*, Milano, Treves, 1914.

³⁶ Cf. SAID Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997 [1978].

³⁷ Concernant sa biographie, voir FRESI Franco, *Banditi di Sardegna. Storie di assassini, predoni e primule rosse*, Cagliari, Edizioni Newton e Compton – Edizioni della Torre, 1998, p. 247-297.

ses fondements romantiques pour montrer d'une part, et sans aucune complaisance, la nature brutale et immorale de ce phénomène mais d'autre part aussi la charge de violence et de cruauté qui en est l'origine, à savoir celle du pouvoir centralisateur et colonialiste de l'Etat italien.

Finalement, la figure du bandit héros, qui contient déjà chez Grazia Deledda, quoique implicitement, quelques-unes des caractéristiques mises en avant par Atzeni et Fois, acquiert chez ces deux auteurs cette valeur symbolique qui la différencie de la figure du rebelle post-romantique du début du XX^e siècle et qui en fait l'incarnation d'une série de revendications identitaires, anticoloniales et, à certains égards, postcoloniales. Chez Atzeni et Fois, en effet, le bandit fournit symboliquement l'occasion d'une relecture de toute l'histoire de la Sardaigne, permettant de mettre en évidence la face sombre du récit des « vainqueurs », tous ces moments cachés, tus ou ignorés qui ont contribué à construire le banditisme. Le rebelle « mis au ban », soulignent à juste titre Atzeni et Fois, ne précède pas les campagnes coloniales, il en est le produit. Sans ignorer les raisons socio-culturelles et individuelles dans lesquelles s'enracine le banditisme – le contexte de dureté et d'isolement propre à la société pastorale sarde, son code de vie qui n'hésite pas, dans certains cas, à admettre la violence, etc. –, Atzeni et Fois ont certainement offert, à travers le récit littéraire, l'une des contributions les plus importantes pour une lecture de la complexité de ce phénomène en y intégrant, notamment, le point de vue des vaincus, des bandits eux-mêmes et de la société dont ils sont issus, un point de vue qui est demeuré longtemps un point occulté de l'Histoire.

Giuliana PIAS
CRIX- EA 369-Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Représentation de Maria Bonita dans la littérature de cordel brésilienne

LA RÉBELLION PARALYSE L'ACTE PARTICULIER de l'autorité ou de ses agents.
« C'est une révolte, une résistance¹. »

Le ou La rebelle, agent de cet acte « de rébellion », de cette « révolte » ou de cette « résistance », semble revendiquer une place qui lui est propre, qui Le ou La caractérise, qui Le ou La singularise dans le but de justifier et faire valoir son besoin d'intégrité.

Au Brésil, depuis le début du XIX^e et XX^e siècle, de nombreux mouvements de rébellions ont été menés formulant le désir de changement vers un nouvel ordre social et politique² ou revendiquant parfois le retour de la Monarchie comme la Guerre de Canudos conduite par le chef messianique Antônio Conselheiro (1830-1897). Dans la région *Nordeste*³, la population est assommée par la sécheresse, par la pauvreté et par les luttes politiques impliquant les familles des grands propriétaires terriens. C'est une société rurale fortement hiérarchisée et patriarcale au travers de laquelle une population à la fois résignée et prise de désespoir cherche à survivre. C'est ici même, dans les zones arides, que la rébellion prend une forme unique : celle du *cangaço*. Ici,

¹ LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, France, C. Lacour, éditeur, 1991, p. 761.

² Cabanada (Pernambuco, Alagoas, 1832-1835), Cabanagem (Pará, 1835-1840), Sabinada (Bahia, 1837-1838), Balaiada (Maranhão, 1838-1841) ; Farroupilha (Rio Grande do Sul, 1936-1845), Motim da Carne sem Osso, Bahia (1858), Revolta do Quebra Quilos (Nordeste, 1874-1975), Guerra de Canudos (Bahia, 1896-1897), Guerra do Contestado (Santa Catarina e Paraná, 1912-1916), Coluna Prestes (1923-1925), Intentona Comunista (Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Norte, 1935), Intentona Integralista (Rio de Janeiro - 1938).

³ La Région *Nordeste* est formée par huit Etats : Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia.

Le ou La rebelle est un personnage historique – le *cangaceiro* – habité par un besoin vital d'exister et de faire correspondre ses idéaux à sa vie. Il ne peut pas se cacher. Il ne peut pas se nier. Il cherche les circonstances pour mettre en mots et en actes par des gestes et des actions, les besoins qui révèlent sa singularité et sa différence.

Espace géographique réel, le *sertão* deviendra une zone mythique et légendaire. Cette zone géographique qui désigne à la fois l'intérieur en opposition au littoral est un espace aride, peu peuplé et sec. Il touche huit États du Nordeste : Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia. Le *sertão* désigne également un lieu de mémoire, un lieu dans lequel apparaît un ensemble social et culturel très spécifique et unique. Selon l'expression de Luís da Costa Pinto citée par Elise Grunspan Jasmin dans *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*⁴ : « le *sertão* est un cadre archéologique de la société brésilienne ». En ce lieu, s'organisent des groupes d'hommes qu'intégreront plus tardivement des femmes ; groupes qui répondent aux exercices du pouvoir paternaliste des grands propriétaires terriens, également chefs politiques. Ces groupes sont formés par les *cangaceiros*, des hommes qui sont « sous le *cangaço* ». Ils n'avaient aucun projet politique. Ils étaient autonomes, libres et agissaient en bande. Ils connaissaient parfaitement leur environnement et étaient nomades. Selon Jean Orecchione, le mot *cangaceiro* aurait été déjà présent en 1870 dans un *desafio*⁵ opposant Francisco Romano Caluete (Romano da Mãe D'Água) et Inácio da Catingueira⁶ à Patos, dans la Paraíba⁷. Le *cangaço* désignait, dans un premier temps, « l'ensemble des armes que portent généralement les malfaiteurs⁸. » Enfin, au XX^e siècle il définit l'ensemble des armes et le mode de vie d'hommes et de femmes qui vivent dans et par le *cangaço*.

Le *cangaceiro* est un homme qui vit « sous le *cangaço* ». Dans le langage du *sertão*, le *cangaço* ne définit pas seulement l'armement dont

⁴ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, Paris, PUF, Le Monde, 2001, p. 2.

⁵ Joute oratoire. Selon Mário de Andrade, le *desafio* est toute poésie orale improvisée, dans une *cantoria* (poésie orale chantée et improvisée selon des normes poétiques spécifiques). Il peut appartenir à une danse-dramatique ou à toute manifestation populaire.

⁶ Inácio da Catingueira né le 31 juillet dans la fazenda de Catingueira près de Teixeira, dans l'Etat de Paraíba, mort vers 1879, était un esclave noir de la fazenda de Manuel Luiz. Il répondait très rapidement aux vers qui lui étaient adressés avec des recours poétiques divers. Il a affronté un de plus grands *cantador* de l'époque, Francisco Romano Caluete nommé Romano da Mãe D'Água. C'est une des rencontres les plus mémorables, ils se sont livrés pendant huit jours à une joute poétique.

⁷ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., p. 10.

⁸ TAVORA João Franklin da Silva, *O Cabeleira*, Rio de Janeiro, ed. de Ouro, 1976, cité par JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., p. 10.

dispose le bandit ; il définit aussi son mode de vie nomade, déréglé et sanguinaire. Le terme *cangaceiro* s'élargit aux comportements du criminel des sertões : c'est le brigand, c'est celui qui accompagne le propriétaire de fazenda cruel et irascible ou le chef politique ignorant et pervers ; c'est un criminel poursuivi par la justice, souvent victime de l'exacerbation de haines politiques, qui vit caché dans les bois, qui exerce sa vengeance, commet des forfaits, tue ses ennemis sur le bord des routes solitaires⁹.

De nombreux groupes de *cangaceiros* se sont formés dans le Nordeste brésilien mais aucun n'a été aussi connu et redouté que celui dirigé par Virgulino Lampião e Maria Bonita (1922-1938). Cet homme et cette femme sont devenus légendaires grâce aux histoires en vers composées, chantées par les poètes populaires et imprimées dans la *literatura de cordel*. Ils représentent à la fois l'héroïsme et le banditisme. En effet, la tradition raconte que celui qui rentre dans le *cangaço* cherche à tout prix à combattre l'injustice et à assurer l'honneur de sa famille victime le plus souvent de crimes jamais sanctionnés par la justice locale. Ainsi, ce serait un premier crime qui motiverait l'acte de vengeance perçu dans ce contexte comme un acte de rébellion. On raconte que Virgulino Lampião est rentré dans le *cangaço* après la mort de son père tué accidentellement par la police. Déjà occasionnellement, Lampião et son frère participent à des actions armées commandées par Luiz Padre et Sinho Pereira qui luttent contre la famille des Carvalhos. En 1926, il est appelé par le prêtre Cicero, afin de combattre la rébellion des jeunes officiers (les *tenentes*) de la Coluna Preste qui traverse le pays. Finalement, Lampião ne se lancera jamais à la poursuite des rebelles. C'est à partir de 1930 qu'on assiste à l'arrivée des femmes dans son groupe grâce à une femme emblématique nommée Maria Déia.

Le 8 mars 1911, dans la fazenda de Malhada da Caiçara, dans le *município* de Paulo Afonso situé dans l'Etat de Bahia au Brésil naît une femme qui changera le *cangaço* : Maria Gomes de Oliveira¹⁰. C'est une *sertaneja* qui rompt avec les règles sociales de son époque en laissant derrière elle les valeurs traditionnelles de la famille brésilienne. Elle abandonne son mari : José Miguel da Silva¹¹ pour suivre un bandit renommé et chef

⁹ L'ensemble de ces données est très bien expliqué dans l'ouvrage JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., p. 10-11.

¹⁰ Maria Gomes de Oliveira est née le 8 mars 1911 dans la fazenda Malhada da Caiçara, dans la région de Paulo Afonso dans le nordeste de l'Etat de Bahia. Le père José Gomes de Oliveira connu sous le nom de Zé Felipe (mort à 85 ans) et sa mère Maria Joaquina Conceição Oliveira (morte en 1964 ?) ou Dona Déia ont eu 11 enfants.

¹¹ José Miguel da Silva, cousin de Maria Déia connu par tous sous le nom de José Miguel da Silva. Il était le fils de Pedro Miguel da Silva et de Maria Conceição Oliveira.

d'une bande de *cangaceiros* nommé Virgulino Lampião¹². Cet homme redouté par la population et bandit d'honneur semble répondre aux valeurs qui habitent Maria Déia qui lui porte une grande admiration. Elle en est amoureuse. La décision prise par cette rebelle est remarquable alors qu'en cette fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle la femme n'avait aucune autonomie. Elle ne prenait aucune décision au sujet de son futur assurant la perpétuation de la lignée du père ou du mari. Les mères étaient les garants de l'honneur des filles souvent victimes de la violence masculine. Enfin, assumant les responsabilités telles que la couture, la préparation de la nourriture, l'éducation des enfants, les *sertanejas* devaient aussi travailler rudement dans les champs.

Mais encore, en 1930 Maria Déia brisera les règles du *cangaço* en devenant à 19 ans *cangaceira* et en ouvrant les portes de ce mode de vie à d'autres femmes¹³.

Immédiatement après l'entrée de Maria Bonita dans la vie de Lampião, ses chefs de groupe prirent femme eux aussi. Citons les plus importantes de ces compagnes : Dadá, la femme de Corisco, Sila, la compagne de Zé Sereno, Lídia, celle de Zé Baiano, Nenê, celle de Luís Pedro, Maria, celle d'Azulão, Manoel Moteno, Sebastiana, compagne de Moita Brava, Enedina, la femme de Zé Julião, Moça, compagne de Cirilo de Engracia puis, à la mort de celui-ci, compagne de Jacaré, Cristina, compagne de Português, Inhacinha, compagne de Gato, Durvinha, compagne de Virgínio, beau-frère de Lampião, Adília, compagne de Canário... Lili et Lídia, accusées d'adultère, furent tuées par leur compagnon respectif sans qu'aucun *cangaceiro* n'intervienne en leur faveur, respectant par là les codes moraux institués par Lampião au sein de son groupe. Lorsque Rosinha e Cristina, à la mort de leur compagnon, exprimèrent le désir de quitter le groupe, Lampião, considérant qu'elles pouvaient représenter un danger, les fit exécuter sommairement à coups de poignard¹⁴.

Accompagnant Lampião et son groupe formé de quarante-sept hommes et femmes, Maria Bonita *do Capitão*, comme la nommaient les poètes populaires, vivra dans le banditisme et le pillage, fuyant la police et menant

¹² La date de naissance de Virgulino Lampião est controversée, elle se situe entre le mois de juillet 1897 et février 1900. Selon le Registre Civil, il serait né le 7 juin 1897 dans l'Etat de Pernambuco (Ville de Vila Bela).

¹³ De nombreuses *cangaceiras* venaient de Paulo Afonso (Ba) : Maria Bonita, Lidia Pereira de Souza, Nenê, Otilia Maria de Jesus, Inácia Maria das Dores, Catarina Maria da Conceição, Durvalina Gomes de Sá.

¹⁴ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., 2001, p. 100.

une vie de femme où il n'y avait pas de place à l'enfantement¹⁵. Les enfants qui arrivaient à naître dans les rudes conditions de la *caatinga* étaient remis à des prêtres, à des « parrains » ou à des connaissances. C'est pour cette raison, qu'Expedita Ferreira Nunes, fille de Lampião e Maria Bonita, née en 1932 a été sauvée.

Le 28 juillet 1938, Maria Bonita, Lampião et neuf *cangaceiros* seront tués dans la grotte de Angico dans le sertão de l'Etat de Sergipe par les *Volantes* (police mobile). Leurs têtes seront exposées en public. Elles sont au Museu Antropológico Estácio de Lima à Salvador.

Les études sur le personnage historique Maria Déia / Maria Bonita sont imprégnées de nombreuses contradictions. Il est difficile de discerner les limites entre le réel et la représentation mythique édifée par l'imaginaire populaire. Même si la beauté de Maria Déia est controversée, si le contexte de sa rencontre avec Lampião n'est pas toujours clair, ce qui ressort dans les œuvres critiques et sur les *folhetos de cordel*¹⁶, c'est la référence à son fort caractère, à sa capacité d'affirmer sa volonté, son goût pour la liberté et son amour pour Lampião. Afin de ne pas se perdre dans les multitudes d'informations présentées par des auteurs peu critiques, trois œuvres semblent apporter un soutien théorique et documentaire pertinents : *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien* (2001) qui est le fruit d'une thèse de doctorat soutenue par Elise Grunspan Jasmin¹⁷ à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, *Lampião : as mulheres e o Cangaço* (1985)¹⁸ de Antônio Amaury Correia de Araújo, et l'étude de João de Sousa Lima (2005)¹⁹ intitulée *A trajetória guerreira de Maria Bonita, a Rainha do Cangaço*²⁰. Par ailleurs, en 2011, lors des commémorations du centenaire de la naissance de Maria Bonita, le livre *Maria Bonita do Capitão* réalisé par Vera Ferreira, petite fille de Maria Bonita, et Germana Gonçalves a été lancé. Cette œuvre est composée d'une biographie dans laquelle sont regroupés des textes et des images et d'une deuxième partie décrivant les œuvres d'artistes qui ont cherché à représenter la *cangaceira*.

¹⁵ La vie dans le sertão et sous le *cangaço* était très difficile. Quand une *cangaceira* accouchait, l'enfant ne pouvait pas rester dans le groupe.

¹⁶ Les *folhetos de cordel* sont des petits livrets imprimés (11,5 X 16 cm), de 8 à 64 pages, sur lesquelles sont inscrits des poèmes aux thèmes très divers : faits divers, historiques, des histoires traditionnelles... enfin tout ce qui peut divertir, informer et instruire une communauté. Ils sont vendus à bas prix et appartiennent à un mode de production, de distribution très spécifique.

¹⁷ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., 2001.

¹⁸ ARAUJO Antônio Amaury Correia de, *Lampião : as mulheres e o cangaço*, São Paulo, Traço editora, 1985.

¹⁹ [http : //www.joaodesousalima.com/](http://www.joaodesousalima.com/)

²⁰ LIMA João de Sousa, *A trajetória Guerreira de Maria Bonita. A rainha do cangaço*, Paulo, Afonso, Fonte Viva, 2011.

L'histoire de Maria Bonita est tissée et consolidée par un besoin impétueux de liberté et de rébellion. Maria Bonita quitte son mari José Miguel da Silva connu comme Zé Neném – un cordonnier – pour suivre un homme qu'elle aime. Elle rentre dans le *cangaço* – l'antichambre de sa précédente vie. Les *cangaceiros* vivant entre hommes étaient autonomes ; ils savaient faire les repas, ils savaient coudre²¹. Ils n'avaient pas besoin de femmes pour s'occuper d'eux et de leurs affaires.

D'une part, l'impact de la personnalité de Maria Déia et la décision prise par son compagnon Virgulino Lampião en autorisant l'entrée des femmes dans le groupe ont été pour certains reçus comme une menace et un mauvais présage : « J'étais surpris quand j'ai appris que Lampião avait consenti l'entrée de femmes dans le *cangaço*. Je ne l'ai jamais permis et je ne le permettrai jamais. Enfin, le Padre Cicero avait prophétisé : Lampião sera invincible tant qu'il n'y aura pas de femme dans son groupe²² » témoigne l'ex-chef de Lampião, Sebastião Pereira da Silva ou Sinhô Pereira qui acceptait difficilement cette nouvelle disposition venant à l'encontre d'une société hiérarchisée et dominée par les hommes. D'autre part, la « mixité » aurait, selon d'autres opinions, tempéré les passions violentes qui poussaient les *cangaceiros* à commettre de nombreux viols et crimes.

L'entrée des femmes dans le groupe a été perçue pour certains comme la décadence et la disgrâce du *cangaço*. Pour d'autres, les femmes sont venues atténuer la furie meurtrière et le désir sexuel difforme qui a blessé et humilié de nombreuses familles *nordestinas*. Avec l'arrivée des femmes qui sont restées dans le groupe, les *cangaceiros* ont acquis plus de respect auprès des *sertanejas* sans défenses, en diminuant considérablement les terribles viols²³.

Enfin, ces personnages cruels, vivant dans un univers qui leur est propre, dans un espace géographique hostile, portant des habits particuliers bâtissent au fil du temps une part de la culture brésilienne. Selon Elise

²¹ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, op. cit., p. 104. « C'était les hommes qui coupaient et cousaient leurs propres vêtements. C'était une pratique de société d'élevage où les hommes du sertão, sans que cela porte préjudice à leur virilité, n'étaient pas cantonnés à la garde des animaux ni à la saignée et à l'abattage des bêtes mais savaient confectionner toutes sortes d'objets et de vêtements en cuir. »

²² LIMA João de Sousa, MARQUES Juracy (org.), *Maria Bonita. Diferentes contextos que envolvem a vida da Rainha do Cangaço*, Paulo Afonso, Fonte viva, 2010, p. 17.

²³ LIMA João de Sousa, *A trajetória guerreira de Maria Bonita*, op. cit., p. 26. « A entrada das mulheres nos bandos foi vista por uns como a decadência e a desgraça do cangaço. Para outros, as mulheres vieram aplacar a fúria assassina e o desejo sexual difforme que tanto feriram e humilharam as famílias nordestinas. Com a chegada e a permanência feminina, os cangaceiros adquiriram mais respeito para com as indefesas sertanejas, diminuindo consideravelmente os terríveis estrupos. »

Grunspan Jasmin : « Les *cangaceiros*, qui à partir des années 1930, avaient fait du *cangaço* un mode de vie ostentatoire en totale rupture avec les codes institués par les prédécesseurs de Lampião, étaient devenus un groupe spécifique et ils tenaient à s'affirmer comme tel²⁴. »

Aujourd'hui, les *cangaceiros* tels que Lucas da Feira, Antônio Silvino, Cabeleira, Corisco, Dadá, Lampião et Maria Bonita entre autres, inspirent le cinéma brésilien : *O cangaceiro*²⁵ (1953), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*²⁶, *Corisco e Dadá* (1996)²⁷, l'artisanat, la *xilogravure* (peinture sur bois), la télévision : *Mandacaru* (août 1997 à août 1998²⁸) et la littérature : *O Cabeleira* de Franklin Távora, *Pedra Bonita* (1938) et *Cangaceiros* (1953) de José Lins do Rego. En effet, depuis le XIX^e siècle, les *cangaceiros* habitent l'imaginaire populaire et forment un Olympe de bandits/héros grâce aux histoires chantées dans les *cantorias* et aux poèmes composés et imprimés en vers dans la *literatura de cordel*. La tradition orale et la tradition écrite en vers transforment ces personnages historiques en mythes et les immortalisent : « Para ficar na memória. »

Selon Raymond Cantel, « Le *cangaceiro* est présenté dans le *cordel* avec les traits caractéristiques du héros fourni par la tradition médiévale : la prédestination, les prodiges à la naissance, la précocité étonnante, les exploits hors du commun et une invulnérabilité relative ; il n'est abattu généralement que par la trahison²⁹. »

À la fin du XIX^e siècle, surgit dans la région du *Nordeste* une production de textes poétiques imprimés qui s'apparente plutôt à une « presse³⁰ » composée en vers. Ce sont les « *folhetes* » ou « *folhetos de feira* ». Sur ces petits livrets vendus à un prix peu élevé sont décrits en vers les faits d'actualités, les événements sociaux, la biographie d'un personnage socialement reconnu, les spécificités d'un savoir, enfin tout ce qui peut divertir et intéresser une communauté. Ces poèmes seront lus ou chantés et transmis oralement lors d'une performance. En effet, à côté de la tradition orale formée par les histoires traditionnelles et les poèmes lyriques naît la *literatura de cordel*. Des poèmes composés oralement peuvent y être

²⁴ JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, Paris, PUF, Le Monde, 2001, p. 104.

²⁵ Écrit et réalisé par Lima Barreto. Les dialogues ont été écrits par Raquel de Queiróz.

²⁶ Réalisé par Glauber Rocha en 1964.

²⁷ Réalisé par Rosemberg Cariry en 1996.

²⁸ Inspiré du roman *Dente de Ouro* de Menotti Del Pucchia. Feuilleton écrit par Carlos Alberto Ratton et ensuite Calixton de Inhamuns et Douglas Salgado. Rede Manchete, télévision brésilienne, du 12 août 1997 au 8 août 1998.

²⁹ CANTEL Raymond, *La Littérature Populaire Brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005, p. 61.

³⁰ DIEGUES Manuel (Jr.), « A literatura de cordel no Nordeste », in DIEGUES Manuel (Jr.) et alii, *Literatura popular em versos : estudos*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Rio de Janeiro, USP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 31.

inscrits et imprimés mais ce n'est pas systématique. Aujourd'hui, elle est présente dans de nombreuses régions du Brésil et possède ses propres normes poétiques et éditoriales, ses maisons d'édition³¹, ses poètes et son public. Elle est considérée et perçue comme une production littéraire qui représente une culture spécifique et exprime une mémoire poétique et musicale. Elle montre une identité culturelle et la vision d'un monde spécifique. Selon Idelette Muzart Fonseca dos Santos, elle représente une « identité *nordestina* se déployant dans tout le Brésil avec les migrations³². »

Les « *folhetes* » ou « *folhetos de feira* » sont des petits livres de 8 pages, de 32 pages allant parfois jusqu'à 64 pages, faits de papier peu cher en format 11,5 cm x 16 cm. Le poème est composé par le *folhetista* (terme employé au *Nordeste* pour désigner les auteurs) appelé aussi poète populaire ou *poetas de bancada*. Le plus souvent le poème est composé en sizains ou en septains. Le sizain, création des poètes populaires, est né de la pratique de l'improvisation, il suit le schéma des rimes ABCBDB, plus rarement AABCCB. Le septain proviendrait du *mourão*, forme dialoguée de la poésie improvisée, le schéma des rimes est ABCBDDDB. Le dizain est également présent dans l'ensemble des productions et suit le schéma ABBAACCCDDC.

En effet, cette littérature populaire composée en vers existait déjà au XVI^e siècle au Portugal sous le terme de *literatura de cordel* (le mot *cordel* renvoie à la cordelette sur laquelle les feuilles étaient fixées pour que les poèmes puissent être lus dans les lieux publics) ou *literatura de cego*, mais aussi en France sous le nom de littérature de colportage ou Bibliothèque Bleue, en Angleterre sous le nom de *chapbooks* ou en Espagne sous le nom de *pliegos sueltos*. C'était un « genre éditorial », une façon d'éditer des textes afin qu'une large partie de la population puisse y avoir accès. Le terme *literatura de cordel* sera adopté par les poètes populaires brésiliens alors qu'auparavant dans le *Nordeste*, les expressions en usage par les auteurs et les consommateurs étaient *folhetes* et *literatura de folhetos* – termes qui indiquent le support sur lequel le poème est enregistré visuellement³³.

³¹ Jusqu'aux années cinquante, les typographies appartenaient souvent aux poètes populaires. Maniel Diégues Junior affirme que selon Luís da Câmara Cascudo São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Goiás, Belém do Pará e Amazônia sont les principaux centres où les typographies impriment de nombreuses éditions de la *literatura de cordel*. Aujourd'hui avec Internet et les nouvelles technologies, les poètes populaires présentent leurs productions dans leurs Blogs.

³² DIEGUES Manuel (Jr.) et alii, *Literatura popular em versos : estudos, op.cit.*, p. 40. « [...] Isso é possível que se verifique, sobretudo porque a presença de imigrantes nordestinos no Rio e em São Paulo tem difundido, nessas cidades, hábitos ou usos nordestinos : o de dormir na rede, o de cantar acompanhando-se de viola, a maneira de falar ou o uso de certas expressões. A construção civil do Rio de Janeiro tem sido um foco de presença, traduzida ainda, de foram bem nítida na feira de São Cristóvão ».

³³ SANTOS Idelette Muzart Fonseca dos, *La Littérature de Cordel au Brésil. Mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 61 - 62. « [...] Le terme *cordel* était employé, dès le XIII^e siècle dans la région de Valence, en Espagne, pour désigner

L'histoire de Lampião, de Maria Bonita et des *cangaceiros* commence aux débuts de la production et de la distribution de la *literatura de cordel*. Elle va se raconter, se dire et s'écrire sous différents prismes de la mémoire et couleur de la création poétique. Elle se raconte davantage dans les histoires de Virgulino Lampião – *Rei do Cangaço* – mythifié par les poètes populaires. Dans cet univers poétique, le grand Virgulino Lampião y trouve une place privilégiée comme bandit/héros. En vers on raconte ses combats, ses crimes et sa « geste ». Après sa mort, les poètes populaires commencent à écrire des histoires plus fantasques comme celle où Lampião prend part à des batailles hilarantes avec le Diable : *A alma de Lampião faz miséria no Nordeste*³⁴ de Franklin Machado, *A chegada de Lampião no inferno*³⁵ de José Pacheco³⁶.

Mais aussi, Virgulino Lampião est représenté dans la *literatura de cordel* comme un personnage romantique habité par un amour éternel et fidèle à Maria Bonita. Certaines illustrations offrent au public l'image romantique du chevalier comme dans *Vida e Morte de Lampião*³⁷ ou dans une des versions du *folheto de cordel* écrit par Abraão Bezerra Batista, *O apaixonamento de Maria Bonita por Lampião*³⁸ sur laquelle Lampião e Maria Bonita sont entourés par un cœur et galopent sur un cheval.

une ficelle ou un cordonnet. Il gagne la Péninsule en général et le Portugal où, au XVIII^e siècle, on parle volontiers de *teatro de cordel* ; enfin, il apparaît au Brésil à la fin du XIX^e siècle. A partir de cette ficelle qui sert de support pour la vente des petites brochures sur les marchés et autres lieux publics, le mot entre dans une série d'expressions désignant le produit vendu : *farças de cordel* ou *théâtre de cordel*, qui ne se réfèrent qu'aux seules productions théâtrales vendues dans la rues, *librairie de cordel*, qui s'y restreint à un mode de commerce de librairie, *littérature de cordel*, enfin, dont l'acception s'étend à toute œuvre littéraire d'origine populaire, exposée à la vente sur une ficelle. [...] En dépit, des protestations de plusieurs Brésiliens qui refusent ce terme importé et apposé sur une réalité populaire brésilienne par des érudits (Almeida, H., 1976, 6 - 7), l'expression *littérature de cordel* acquiert peu à peu un niveau de généralisation qui l'officialise et la fait adopter par les poètes populaires eux-mêmes ».

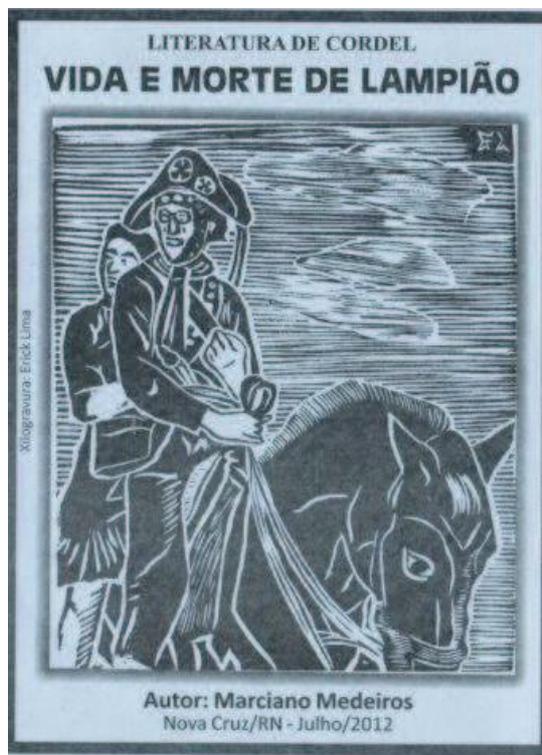
34 CRUZ Roberto dos Reis, « Lampião : representações na Literatura de cordel em folhetos de Franklin Machado, in *Cadernos do CNLF*, vol. XVI, n° 04, t. 3, p. 2170/20171. [http : //www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/185.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/185.pdf). MACHADO Franklin, *A alma de Lampião faz misérias no Nordeste*, s.e, s.v., s.d.. « *Satã rogou a Lampião / Pra sair do seu Inferno / Lampião foi camarada/ Foi pra porta do Céu eterno [...]* »

35 PACHECO José, *A chegada de Lampião no inferno*, s.e., s.v., s.d.

36 Dans le même registre du combat et répondant aux attributs de femme forte et décidée propres à Maria Bonita, les poètes populaires mettent en scène Maria Bonita et Yoko Ono. Le *folheto de cordel* écrit para Sávio Pinheiro : *O arranca-rabo de Yoko Ono com Maria Bonita ou a Desaventura de John Lennon e Lampião* est une véritable *peleja* (combat poétique oral très prisé par les poètes populaires) entre deux femmes de caractères.

37 MEDEIROS Marciano, *Vida e Morte de Lampião*, Nova Cruz, RN, 2012.

38 BATISTA Abraão Bezerra, *O apaixonamento de Maria Bonita por Lampião*, Feira de Santana : Museu Casa do Sertão – YEFS, 1998.



**O APAIXONAMENTO DE MARIA
BONITA POR LAMPIÃO**

Autor: ABRAÃO BATISTA



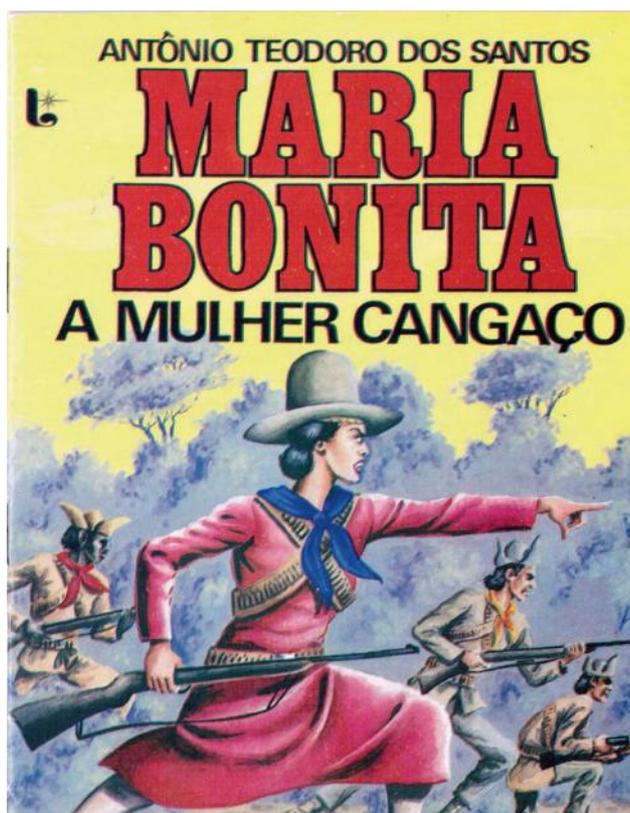
Représentation de Maria Bonita dans la littérature de cordel brésilienne

Moins rare, Lampião e Maria Bonita sont perçus par les poètes populaires et les artistes comme un couple inséparable. Les postures choisies sont évocatrices : ils se regardent, marchent et luttent ensemble. Mais aussi, l'aspect fusionnel est fortement accentué par la similitude des habits. Même si Maria Bonita peut apparaître en jupe ou vêtue comme une *cangaceiras* qui « entra no Mato », de nombreuses représentations du couple les présentent portant les habits d'hommes *cangaceiros*.

Habillée comme Lampião, Maria Bonita est montrée comme une guerrière combative et décidée. Elle devient alors un paradigme de courage et de violence. On la voit l'arme à la main. Soulignons que les *cangaceiras* n'allaient pas au combat. Elles possédaient une arme afin de se défendre ou émettre des signaux. Or, la rebelle Maria Bonita, personnage de la *literatura de cordel* est une femme qui porte des armes et tue cruellement ses ennemis.



En effet, les représentations de Maria Bonita équilibrent le pôle masculin et le pôle féminin du personnage. Les poètes populaires, les illustrateurs et les *xilograveurs* donnent à voir une femme aux cheveux longs, habillée en jupe et portant de nombreux bijoux. D'une part, elle s'oppose fermement aux conditions sociales des femmes du début XX^e siècle, d'autre part, elle assume pleinement sa cruauté et sa violence dans le groupe de *cangaceiros*. Dans son acte de rébellion le personnage de Maria Bonita ne renonce pas à sa féminité en se travestissant en homme, en coupant ses cheveux pour assurer son existence dans un monde masculin hostile³⁹. Elle assume tous les aspects qui bâtissent son identité. En ce sens, la couverture du *folheto de cordel* de Antônio Teodoro dos Santos, *Maria Bonita : a mulher cangaço* publié par la maison d'édition Luzeiro est très claire. Maria Bonita est habillée en jupe et porte le chapeau arrondi des *cangaceiras*. La position de son corps, l'arme à la main, le doigt pointant l'ennemie valorise le courage, la force et l'autorité.



Collection personnelle

³⁹ Je fais référence au motif de la *donzela-guerreira*, représentation médiévale ibérique de la femme qui se travestit en homme et qui coupe ses cheveux pour assurer son existence. Ce motif est présent dans le Nordeste et chanté par les poètes populaires.

Enfin, comment les vers de la *literatura de cordel* chantent cette femme belle et rebelle connue dans tout le Brésil ?

Les cinq folhetos de cordel examinés dans le cadre de cette étude : O apaixonamento de Maria Bonita por Lampião (1998) de Abraão Bezerra Batista, A.B.C. de Maria Bonita (1976), Lampião e seus cangaceiros et Maria Bonita : Mulher Macho sim, senhor (1983) de Rodolfo Coelho Cavalcante, A Rainha do Cangaço (1981) et Maria Bonita. A Mulher do cangaço (1986) de Apolônio Teodoro dos Santos⁴⁰ montrent un schéma narratif plus ou moins régulier qui varie très peu. Chronologiquement sont chantés l'origine familiale de Maria Bonita, son caractère depuis son enfance, son mariage, le désir de rencontrer Virgulino Lampião, sa rencontre avec le bandit, son entrée dans le groupe de cangaceiros et sa mort. Dans le folheto de cordel : Maria Bonita. A Mulher do cangaço, le poète insiste largement sur le rôle déterminant joué par la mère de Maria Bonita dans sa rencontre avec Virgulino Lampião.

Une modeste histoire sur Maria Bonita⁴¹

L'histoire que je vais vous raconter est celle d'une femme déterminée. C'est l'histoire d'une très belle Maria qui vivait il n'y a pas très longtemps dans le *sertão* du Brésil.

Selon les poètes populaires, il semblerait qu'elle avait une prédisposition à la cruauté. En rencontrant le terrible bandit Virgulino Lampião, elle aurait enfin suivi son destin. Maria Déia, déjà toute petite, montrait son appétence à la violence et son désir de liberté !

<i>Assim crescia a menina</i>	La jeune fille grandissait ainsi
<i>Sem sentir medo nem pejo</i>	Sans avoir peur ni pudeur
<i>Pelo seu procedimento</i>	Par ses attitudes
<i>Quando impunha o seu desejo</i>	Elle imposait son désir
<i>No caminho do destino</i>	En cheminant vers son destin
<i>Sob o clima nordestino</i>	Sous le climat <i>nordestin</i>
<i>Do sol quente sertanejo</i> ⁴² .	Du chaud soleil du <i>sertão</i> .

<i>Maria Déia dizia (aos vizinhos)</i>	Maria Déia disait (à ses voisins)
<i>Meu impulso adversário</i>	Mon impulsion rebelle
<i>Quer que eu siga o destino</i>	Me pousse à suivre mon destin

⁴⁰ Ils sont entièrement consultables sur Internet au Centro Nacional de Folclore e Cultura.

⁴¹ Afin de présenter Maria Bonita dans la *literatura de cordel*, j'ai choisi de donner la parole aux poètes populaires en sélectionnant des strophes révélatrices. J'ai respecté le schéma narratif proposé dans les *folhetos* qui racontent la vie de la rebelle. C'est une création personnelle. Ce texte n'existe pas en folheto.

⁴² SANTOS Antônio Teodoro dos, *Maria Bonita. A mulher cangaço*, Luzeiro, São Paulo, 1986, p. 7.

Véronique Le Dũ da Silva-Semik

<i>Deste meu itinerário</i>	Dans ce chemin
<i>Não importa qu'ò mundo</i>	Peu importe que le monde
<i>Todo me seja contrário</i> ⁴³ .	Entier s'y oppose.

Elle se marie avec un cordonnier et ne supporte pas la vie qu'elle mène. Seul un désir augmentait dans son cœur : celui de rencontrer le renommé et courageux *cangaceiro* Virgulino Lampião.

Maria Bonita era	Maria Bonita était
<i>Mulher pobre do Sertão</i>	Une femme pauvre du Sertão
<i>Casada com um Sapateiro</i>	Mariée à un cordonnier
<i>Sem ter u'a profissão</i>	Sans avoir de profession
<i>Sem frequentar a Escola</i>	Sans avoir été à l'école
<i>Casou-se com um « Lambe-sola »</i>	Elle s'est mariée avec un « lèche-semelle »
<i>Quase por obrigação</i> ⁴⁴ .	Presque par obligation.

La force de sa volonté étant au-dessus de tout, le jour arriva. La princesse réunie à son chevalier transforma le bandit en chevalier amoureux !

Vestiu-se e perfumou-se	Elle s'est habillée et s'est parfumée
<i>Tal e qual uma princesa</i>	Comme une princesse
<i>Com a roupa bem vistosa</i>	Portant de jolis habits
<i>Mais linda da redondeza</i>	Les plus beaux des environs
<i>Dirigiu-se pra Lampião</i>	Elle s'est adressée à Lampião
<i>Com destino e realeza.</i>	Déterminée et souveraine.
<i>Lampião disse : oxente</i>	Lampião a dit : <i>oxente</i>
<i>E uma bala de canhão.</i>	C'est une boule de canon.
<i>Meu fuzil é baladeira</i>	Mon fusil est une arme
<i>Que sacode de pedras do chão</i>	Qui agite des pierres au sol
<i>Esta mulher tem o raio</i>	Cette femme a une étincelle
<i>E o ardor do seu sertão !</i>	Et la chaleur du sertão !
<i>Valei-me ó meu Padrinho</i>	Que ce soit ainsi, mon Parrain !
<i>Estou perdido de amor !</i>	Mon cœur est épris d'amour
<i>Que lenha Maria queima</i>	Quel est ce bois que Marie brûle
<i>Que me joga esse calor ?</i>	Qui m'envoie cette chaleur ?

⁴³ SANTOS Apolônio Alves dos, *A Rainha do Cangaço*, Guarabira, Tip Pontes, 1981, p. 12.

⁴⁴ CAVALCANTE Rodolfo Coelho, *Maria Bonita : Mulher Macho sim, senhor,s.e., s.d.*, 1983.

Représentation de Maria Bonita dans la littérature de cordel brésilienne

*O meu peito é coivara
De um fogo abrasador⁴⁵.*

Ma poitrine est un foyer
De feu ardent.

Elle rentre alors dans le *Cangaço* menant la vie qu'elle a choisie et accompagnant l'homme qu'elle a désiré.

*Inda que me dê um trono
Não abandono o cangaço
Pois no dia que não brigo
Eu sinto o maior cansaço.
Sou mulher, é verdade,
Porém a minha vontade
E sangrar gente no aço⁴⁶!*

Même en me donnant un trône
Je n'abandonne pas le Cangaço
Quand je ne me bats pas
Je me sens fatiguée.
Je suis une femme, c'est vrai,
Mais, ma volonté
C'est saigner les gens au fer !

Mais aussi, cette Maria nommée Bonita ouvrira à de nombreuses femmes la porte du *Cangaço* !

*Depois que ela entrou no grupo,
Outras mulheres souberam
Da façanha de Maria -
Do mesmo jeito quiseram
Conviver com os bandidos,
Em busca dos seus queridos
Mais cangaceira vieram⁴⁷.*

Après son entrée dans le groupe
D'autres femmes ont appris
L'acte de bravoure de Maria –
Elles ont voulu de la même manière
Vivre avec les bandits,
A la recherche de leurs amours
D'autres *cangaceiras* sont venues.

Même en vivant dans des conditions difficiles, fuyant les polices mobiles et luttant l'arme au point, Maria Bonita avait un vrai goût pour les richesses.

Naquelas duras pelepas
*Anéis e brincos de ouro
Tiravam das sertanejas
Arrancavam das orelhas
Como almas malfazejas⁴⁸.*

Pendant les durs combats
Elles enlevaient des *sertanejas*
Des bagues et des boucles d'oreilles
Elles leur arrachaient des oreilles
Comme de cruelles âmes.

⁴⁵ BATISTA Abraão Bezerra, *O apaixonamento de Maria Bonita por Lampião*, Abraão Batista, Feira de Santana, 1998.

⁴⁶ CAVALCANTE Rodolfo Coelho, *A.B.C. de Maria Bonita, Lampião e seus cangaceiros*, n° 1.384, s.v., s.e., jan. 1976.

⁴⁷ SANTOS Apolônio Alves dos, *Maria Bonita. A mulher cangaço*, Luzeiro, São Paulo, 1986, p. 27.

⁴⁸ SANTOS Apolônio Teodoro dos, *A Rainha do Cangaço*, Guarabira, Tip. Pontes, 1981.

Véronique Le Dũ da Silva-Semik

On m'a raconté, que le 28 juillet 1938, le couple mythique et quelques autres *cangaceiros*, ont connu la fin de leur vie. Ce fatidique jour, la *Volante* (police mobile) a pris l'assaut dans la grotte de Angico.

U

Um soldado penetrou

*Naquela gruta esquisita
E enfrentou peito a peito
Toda aquela comandita.
Só tomou maior dureza
Na bravura e na destresa
Frente à Maria Bonita !*

U

Un soldat a pénétré
Dans l'étrange grotte
Il a affronté courageusement
Le groupe entier.
Il renforça
Sa bravoure et son agilité
Seulement face à Maria Bonita.

V

Varrendo de ponta à ponta

*A gruta dos cangaceiros
Morreram sem piedade
Ali todos bandoleiros...
Ao depois de fulminados
Foram todos degolados
Não houve prisioneiros⁴⁹.*

En tirillant à tout va
La grotte des *cangaceiros*
Tous les bandits
Sont morts sans pitié...
Après avoir été abattus
Leurs têtes ont été coupées
Aucun prisonnier n'a survécu.

Cette histoire se finit ici et restera dans la mémoire. Je salue les nombreux poètes populaires qui m'ont permis de vous présenter un rebelle des plus féminin du *sertão* brésilien.

Pour conclure, Maria Dêia ou Maria Bonita, Maria do Capitão, Maria de Lampião, Rainha do Cangaço est un personnage historique qui se rebelle contre sa condition de femme soumise à l'autorité masculine. Mais, dans l'univers littéraire, comme Virgulino Lampião (bandit / héros) et à côté de celui-ci, elle exprime clairement une dualité perçue comme une force : elle est à la fois une femme et un homme de courage. Une *mulher macho, sim senhor* !

Véronique LE DŨ DA SILVA-SEMIK
IELT/CRILUS-Université Nova de Lisbonne

⁴⁹ CAVALCANTE Rodolfo Coelho, *ABC de Maria Bonita, Lampião e seus Cangaceiros*, s.v., s.e., 1976.



Bibliographie

- ARAUJO Antônio Amaury Correia de, *Lampião : as mulheres e o cangaço*, São Paulo, Traço editora, 1985.
- CANTEL Raymond, *La Littérature Populaire Brésilienne*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.
- CRUZ Roberto dos Reis, « Lampião : representações na Literatura de cordel em folhetos de Franklin Machado, in : *Cadernos do CNLF*, vol. XVI, n°04, t. 3, p. 2170/20171. [http : //www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/185.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/185.pdf). MACHADO, Franklin, *A alma de Lampião faz misérias no Nordeste*, s.e, s.v., s.d.
- DIEGUES Manuel(Jr.) et alii, *Literatura popular em versos : estudos*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Rio de Janeiro, USP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- JASMIN Elise Grunspan, *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*, Le Monde, PUF, 2001.
- LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, C. Lacour éditeur, 1991.
- LIMA João de Sousa, *A trajetória guerreira de Maria Bonita. A rainha do cangaço*, Paulo, Afonso, Fonte Viva, 2011.
- LIMA João de Sousa, MARQUES Juracy (org.), *Maria Bonita. Diferentes contextos que envolvem a vida da Rainha do Cangaço*, Paulo, Afonso, Fonte Viva, 2010.
- SANTOS Idelette Muzart Fonseca dos, *La Littérature de Cordel au Brésil. Mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- SILVA Patricia Sampaio, « Sur les traces de Virgolino, un Cangaceiro dit Lampião », in *Cahiers des Amériques Latines*, IHEAL, Université de Paris III, n° 36, p. 37-64.

La rébellion au féminin dans l'œuvre romanesque de Sergio Atzeni

Des formes singulières de rébellion

LA RÉFLEXION PROPOSÉE dans cette communication fait suite à des travaux précédents où nous avons abordé le thème de la *balentia* dans le code *barbaricino* et la réinterprétation qu'en a fait l'écrivain sarde Sergio Atzeni dans son œuvre¹. Nous voudrions ici développer d'autres points, plus précisément la question de la représentation de la rébellion féminine dans la production romanesque d'Atzeni. Nous nous focaliserons principalement sur deux personnages féminins, Juanica et Cate, mis en scène respectivement dans le premier et le dernier roman d'Atzeni, *La fable du juge bandit* et *Bellas mariposas*².

La fable du juge bandit est un petit roman de 1986, traduit en France en 2001. L'action se situe en 1492 dans une Sardaigne colonisée par les Espagnols, et notamment dans une ville, Cagliari appelée *Caglié*, nettement divisée en une partie haute, habitée par la noblesse ibérique, et une partie basse peuplée par toute sorte de gens, sardes et venant d'ailleurs : « devant la taverne, en été, ivrognes, parias, sans famille, clandestins, émigrants, aventuriers, bâtards, parricides de la terre des Sardes, de Naples et de Barbaria³. »

¹ Nous nous référons principalement à l'article : CONTARINI Silvia et ONNIS Ramona, « Reinterpretazioni del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni », in SERRA Patrizia (dir.), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 215-225.

² ATZENI Sergio, *La fable du juge bandit*, traduit de l'italien par Marc Porcu, Lyon, La Fosse aux Ours, 2001 et *Bellas Mariposas*, traduit de l'italien par Claude Schmitt, Paris, Zulma, 2002. Dorénavant le premier roman sera indiqué comme *La fable* et le deuxième comme *Bellas Mariposas*.

³ *La fable*, p. 66.

L'élément chronologique n'est pas anodin, car si l'année 1492 représente normalement pour les historiens le moment de passage du Moyen-Âge à l'époque moderne, la modernité n'est pas au rendez-vous dans la Sardaigne décrite dans le roman. Le sarcasme et l'esprit caricatural typiques de l'écriture d'Atzeni sont ici utilisés pour mettre en scène un procès contre une invasion de sauterelles, considérées comme les responsables de la famine répandue dans l'île. Le Tribunal de l'Inquisition est ainsi appelé à se prononcer contre ces coupables si singuliers.

La fable du juge bandit est le roman d'Atzeni où la condition coloniale de la Sardaigne est la plus évidente. La division est nette entre les dominateurs espagnols qui exercent leur souveraineté d'une manière parasitaire, se désintéressant totalement du peuple sarde assujéti, et ce dernier, constitué à son tour par deux espèces d'individus : les rebelles qui ne se sont pas pliés à une condition de subalternité et les lâches qui ont vendu leur dignité en échange d'un titre de noblesse : « les Sardes qui ont une âme ne seront pas calmés, comme les loups ils sont aux aguets. Les autres en perdant le règne ont perdu leur âme⁴. » La position idéologique du narrateur est tout aussi évidente, même si le recours à un certain nombre de stratégies de représentation, telles que le goût pour le grotesque, une narration des événements typiquement théâtrale, la réduction des personnages au rang de bêtes dégoûtantes, permet à l'auteur d'éviter le risque d'un récit construit sur un schématisme idéologique rigide⁵. Nous pouvons constater que l'antagonisme décrit dans le roman situe l'écrivain Atzeni dans le sillage de la pensée de Gramsci, lorsqu'il définissait l'Italie du Sud et ses îles comme des colonies d'exploitation⁶.

⁴ *La fable*, p. 63. Dans un article de 1995, Atzeni reviendra sur cette question en observant : « Il ne faut pas oublier le nombre de fois où les anciens se sont échappés sans combattre, se sont rendus ou ont échangé les intérêts de l'île contre un titre de baron ou de sénateur. Il ne faut pas oublier que l'on nous a achetés et vendus en bloc avec notre terre, métayers d'Espagne et de Savoie. Il ne faut pas non plus avoir trop d'orgueil pour les anciens, car ils n'étaient pas tous des saints, et même pas des héros » (« Non dimenticando le volte innumerevoli che gli antichi sono fuggiti senza combattere o si sono arresi o hanno barattato gli interessi dell'isola in cambio di un titolo da barone o da senatore, non dimenticando che siamo stati comprati e venduti in blocco con la terra, mezzadri di Spagna e Savoia. Senza troppo orgoglio neppure per gli antichi, non erano tutti santi, non erano tutti eroi »), ATZENI Sergio, « E se realizzassimo una balentia senza fucili », in *Unione Sarda*, 7 mai 1995, maintenant in ID., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, SULIS Gigliola (éd.), Nuoro, Il Maestrale, 2005, vol. 2, p. 997.

⁵ Encore une fois la production journalistique d'Atzeni se révèle être un réservoir précieux pour comprendre la pensée de l'auteur : dans un article de 1985, il attaque un certain type de narration romanesque qui, s'inspirant du réalisme socialiste, veut à tout prix présenter les Sardes comme un peuple de héros, sans aucune faiblesse. Voir ATZENI Sergio, « Certi romanzi... sardi », in *Ippografo*, juillet-août 1985, maintenant in ID., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, op. cit., p. 797.

⁶ Cf. GRAMSCI Antonio, *La questione meridionale*, MONTANARI Marcello (éd.), Bari, Palomar, 2007, p. 50.

Une forme de rébellion anticoloniale

Plusieurs formes de rébellion et de résistance sont retracées dans ce roman⁷ : certaines renvoient à l'image traditionnelle du bandit, c'est le cas du personnage d'Izoccor auquel le titre de l'ouvrage se réfère. Il incarne le Sarde rebelle par excellence, la bravoure et la fierté originaires de la montagne et qui s'opposent à la lâcheté et au délaissement de la ville.

Le roman brosse aussi un portrait d'une forme de rébellion plus singulière, refusant la violence : celle du poète Michele Misericordia qui a le courage de défier le pouvoir des dominateurs espagnols, se moquant publiquement de leurs pratiques. Michele engage une lutte à travers sa parole, et les histoires qu'il raconte dans les gargotes qu'il fréquente représentent en même temps un moyen d'évasion pour des gens exclus et délabrés.

Le personnage du roman sur lequel nous voudrions nous attarder ici est celui de Juanica, esclave et servante d'une noble espagnole, appréciée par sa maîtresse et désirée morbideusement par deux ignobles rejetons de la noblesse hispanique. Juanica, qui arrive à échapper aux vexations habituelles d'un des deux, Jaume, le fils de sa maîtresse, sera obligée de poignarder le noble Rodrigo quand celui-ci tentera de la violer. Elle décide donc de s'enfuir, mais entravée par deux soldats, elle va commettre un meurtre pour pouvoir sortir de la cité haute. La jeune fille engagera ainsi une course angoissée vers la liberté, dans les marais de la cité basse.

Le motif du désir sexuel du noble espagnol envers l'esclave sarde évoque un thème typique des représentations coloniales, celui de la sexualité et de l'avidité de l'homme blanc européen de posséder la femme noire indigène. Comme Ania Loomba l'a observé, ce désir sexuel ne fait que codifier la soumission des peuples colonisés et elle rappelle que « dès le début de la période coloniale jusqu'à sa fin (et même au-delà), les corps féminins symbolisent la terre conquise⁸. »

Le discours colonial ne montre pas la femme indigène toujours de la même manière : parfois elle est représentée comme une victime passive de la violence de son bourreau, parfois, au contraire, elle se manifeste comme une amazone, une femme-guerrière, capable d'inspirer la crainte : « la femme non européenne peut aussi apparaître avec une variante plus redoutable, comme une amazone ou avec une féminité détournée. Les amazones,

⁷ Étant donné que notre étude ne portera ici que sur deux exemples de rébellion féminine, nous renvoyons à l'article cité ci-dessus pour une analyse plus détaillée des figures multiples de rebelle présentes dans les romans d'Atzeni.

⁸ « Dall'inizio del periodo coloniale fino alla fine (ed oltre), i corpi femminili simboleggiano la terra conquistata », LOOMBA Ania, *Colonialismo / Postcolonialismo*, traduit de l'anglais par Francesca Neri, Roma, Meltemi, 2000, p. 154-155.

découvertes par les premiers textes coloniaux quasiment partout en dehors de l'Europe, sont souvent associées à une sexualité avide et à la brutalité⁹. »

Dans le premier portrait de Juanica brossé par le narrateur, un air à la fois de mystère et d'enchantement est évoqué : « Juanica, esclave et servante de la noble dame, des doigts de fée... Elle lave le corps tiède de Donna Sibilla avec des savons parfumés, des essences d'Orient, des éponges de mer profonde, et la masse avec de mystérieuses huiles essentielles¹⁰. » Cette atmosphère d'envoûtement se transforme néanmoins en dépravation et sorcellerie quand le noble espagnol Jaume évoque l'image de la femme, après avoir inutilement essayé d'agresser sexuellement l'esclave. Juanica étant l'objet d'un ignoble trafic entre les deux nobles, dans les pensées de Jaume, elle apparaît comme une sorcière et une bête féroce : « Je t'arracherai la peau des joues avec les ongles et je te crèverai les yeux¹¹. » Quant à l'autre noble, Rodrigo, le désir de posséder Juanica l'obsède tellement qu'il ne s'aperçoit même pas qu'il est manipulé par Jaume auquel il fait cadeau de tout son argent pour avoir en échange l'esclave. Rodrigo est décrit comme un être répugnant, « trop laid [...], gras, [avec] une bouche charnue, de femme lascive [...] vraiment une tache, [...une] bête¹² ». Lorsqu'il s'approche de sa victime, il dégage une véritable allure animale, se montrant comme « un ours poilu » qui s'est entraîné longtemps pour que son plan n'échoue pas¹³. Au demeurant le concept de « location » que l'auteur utilise lorsqu'il rapporte les pensées de Rodrigo, pour se référer au trafic sordide dont l'esclave est la victime, renvoie clairement au processus de réification de l'individu subalterne dans les sociétés coloniales. Pourtant Juanica refuse de se plier à la violence, elle se rebelle, en renonçant ainsi à une condition qui, tout étant celle d'une esclave, lui permettait quand même de profiter des avantages d'être la servante d'une dame noble et d'habiter dans la cité haute.

« Juanica court, elle ne tremble plus, maintenant elle est forte, ses jambes sautent, volent, elle court vite. "C'est la nuit. Les portes de la ville sont fermées. Mais je ne peux pas attendre l'aube. Il faut que je sorte maintenant"¹⁴ ». Ces pages du roman nous délivrent le portrait d'une femme

⁹ « La donna non europea può anche apparire in una versione temibile, come "amazzone" o con una femminilità deviata. Le amazzoni, scoperte dai primi testi coloniali praticamente in tutto il mondo non europeo, sono associate ad una sessualità insaziabile e alla brutalità », *Ibid.*, p. 156.

¹⁰ *La fable*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 72. À remarquer d'ailleurs l'utilisation du verbe italien « addestrare » que le traducteur du roman a traduit comme « entraîner », mais qui est employé souvent pour se référer aux animaux, dans le sens de « dresser ». Cf. le roman original : ATZENI Sergio, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 72.

¹⁴ *La fable*, p. 75.

audacieuse et sûre de soi, qui n'hésite pas à tuer ses bourreaux et qui s'enfuit avec résolution en dehors des quartiers espagnols. Les soldats royaux et leurs chiens faméliques la pourchassent, mais lors de sa course délirante, Juanica est guidée par une nature qui devient complice de sa fuite vers la liberté. Les roseaux et les crapauds lui adressent la parole et la dirigent, alors qu'un sirocco mystérieux soulève le sable pour empêcher la progression des chiens :

“Saute, saute, petite hirondelle”, coasse un crapaud, et Juanica saute une flaque aussi grande qu'un homme. “Cours”, frémissent les crapauds. Et Juanica saute et court comme jamais elle n'aurait imaginé en être capable. [...] “À droite stagne une boue traîtresse”, semble dire le sirocco, “elle se dérobe sous les pieds, emprisonne, n'écoute pas les appels à l'aide de ceux qu'elle engloutit”. Et Juanica prend à gauche où se dressent de noirs murs de joncs visqueux. [...] Les joncs se font rares. Des pierres rondes, lisses, sous le museau. La mer est noire, immobile, silencieuse. [Le chien] Azù nage mieux que n'importe quel chien ou n'importe quel soldat de la ville, il n'a pas peur de la mer.

Le sirocco souffle une bouffée de sable brûlant dans les yeux du chien. Azù ferme les yeux. Le vent malin les a blessés. Douleur intense¹⁵.

Juanica arrive devant une cabane, ici elle retrouve deux cadavres, les corps de deux vieux hommes dont le roman ne parle qu'au début, mais qui ont une fonction tout de même très importante à l'intérieur du récit. Elle enterre les deux cadavres et la découverte d'un sac contenant des pierres lui rappelle son enfance, « un souvenir resté enfoui¹⁶ » qui la ramène à sa vie avant l'esclavage. Juanica s'apercevra ainsi d'avoir trouvé sa nouvelle maison.

La fable du juge bandit trace donc un double forme de colonisation, le personnage de Juanica étant à la fois victime d'une oppression sociale et raciale en tant qu'esclave, et de la violence physique et sexuelle de la part des dominateurs. Cependant avec sa rébellion, la femme subalterne renverse son statut : d'objet de la narration, elle devient son sujet. En effet dans la première partie du roman, ce que l'on apprend du personnage vient des mots et des pensées de ses bourreaux, parfois de la voix d'un narrateur extérieur

¹⁵ *Ibid.*, p. 79-83. Comme on peut le voir, le rythme de la narration est rapide, les phrases sont courtes et essentielles, avec une syntaxe très souvent nominale.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85. La structure du roman est parfaitement équilibrée : le chapitre consacré à la rébellion et à la fuite de Juanica est le quatrième du roman, composé de sept chapitres en tout. Le roman s'ouvre avec l'image de deux vieillards : l'un des deux, à travers des pierres, prédira certains événements racontés plus tard dans le récit, dont notamment la mort d'Itzoccor, le personnage principal de la deuxième partie du roman. À la fin du quatrième chapitre, Juanica retrouve ces pierres qui lui prédisent un futur dans la maison qu'elle vient de découvrir. La prédiction du vieux s'accomplit à la fin du roman, avec la disparition d'Itzoccor.

à l'histoire. Alors que dans le chapitre entièrement consacré à la rébellion et à la fuite de Juanica, ce sont les pensées et les discours de la femme qui l'emportent sur les autres points de vue.

Une forme de rébellion postcoloniale

Le deuxième type de rébellion sur lequel nous voudrions réfléchir est toujours féminin, mais situé dans un contexte que l'on pourrait plutôt qualifier de « postcolonial ». Partons d'une question rhétorique qu'Ania Loomba se pose : « Mais la femme "noire" et celle "postcoloniale" sont-elles la même chose¹⁷ ? » La réponse est évidemment négative ou tout au moins en partie, dans le sens que la femme postcoloniale ne s'identifie pas seulement avec la femme noire. Comme Loomba l'observe : « Les identités sociales ou sexuelles des femmes africaines ou américaines ont pour le moins autant en commun avec les femmes blanches américaines que ce qu'elles partagent avec les femmes marocaines ou pakistanaises¹⁸. » La remarque de Loomba renvoie aux concepts mêmes de « colonial » et « postcolonial », notamment dans l'acception utilisée par certains critiques comme Stuart Hall, par exemple, lorsqu'il définit le « post-colonial » comme une relecture de la colonisation en tant que phénomène faisant partie d'un processus global et transnational, qui a révélé l'inconsistance de catégories telles que « "ici" et "là", "à ce moment-là" et "maintenant", "patrie" et "étranger"¹⁹. » Si l'on se tient à cette définition, qui rappelle les notions d'*hybridation* d'Homi Bhabha et de *créolisation* d'Édouard Glissant, on peut voir dans le petit roman *Bellas mariposas* de Sergio Atzeni le portrait d'une société postcoloniale. Publié en 1996, *Bellas mariposas* est le récit de la périphérie contemporaine, de la dégradation sociale, du mélange ethnique, de l'impureté linguistique. Cagliari, où l'histoire se déroule, devient ainsi le symbole de la réalité urbaine de notre temps, dans un contexte globalisé où le déplacement massif d'individus affaiblit les frontières traditionnelles, mais qui demeure à la fois fortement asymétrique et déséquilibré.

Cate, le personnage principal de la narration, est une jeune adolescente qui interprète l'opposition et la rébellion vis-à-vis des préjugés, des barrières sociales, de la violence, de la servilité. Nous n'avons plus affaire à une oppression raciale, comme il était question dans *La fable du juge bandit*, mais sûrement à une oppression sociale et de genre : les femmes décrites

17 « Ma la donna "nera" o "postcoloniale" è la stessa cosa? », LOOMBA Ania, *Colonialismo / Postcolonialismo*, op. cit., p. 167.

18 « Le identità sociali o sessuali delle donne africane o americane hanno per lo meno tanto in comune con le donne bianche americane di quanto condividono con le donne marocchine o pakistane », *Ibid.*

19 « "Qui" e "là", "allora" e "ora", "patria" e "estero" », HALL Stuart, « Quando è stato il "post-coloniale"? Pensando al limite », in *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, CHAMBERS Iain et CURTI Lidia (dir.), Napoli, Liguori, 1997, p. 302.

dans le récit sont très souvent les seules qui travaillent dans la famille, exploitées par des époux parasites qui gaspillent l'argent dans les bars. C'est le cas du père de Cate qui ne travaille pas et perçoit une pension d'invalidité, bien qu'il ne soit pas malade. Le ressentiment de la jeune fille est fort :

Moi à un homme comme lui, je lui dirais La retraite on la donne à tes enfants qui ont pas ou demandé à venir au monde et doivent manger et grandir en bonne santé, à toi au contraire quatre coups de pied au cul jusqu'à ce que tu travailles et je t'interdis de remettre les pieds chez toi pour manger à l'œil²⁰.

L'adolescente est bien déterminée, elle veut devenir une star du rock et n'a l'intention de se faire piétiner par personne :

Ça m'intéresse pas je veux devenir une rockstar quand je serai une rockstar je choisirai l'homme pour l'instant c'est mieux d'être vierge et de temps en temps je me dis que l'homme pour après que je serai devenue rockstar ça pourrait bien être justement Gigi du cinquième étage parce que je suis sûre que jamais il me touchera quand je dis non s'il veut pas que je le jette de la fenêtre du cinquième étage peut-être bien que mariée et rockstar nous habiterons au vingtième je veux un homme que s'il me trahit je le fiche par-dessus le balcon et qu'il ne revienne pas me demander des comptes²¹.

Même les barrières de genre ne lui conviennent pas, Cate aime les moteurs et rêve d'avoir un cyclomoteur pour pouvoir imiter les garçons de son quartier :

Moi les cyclos me plaisent et d'ailleurs la première chose dès que j'aurai mes quatorze ans ça sera de me trouver un Fantic 313 pour aller de minuit à six heures du matin cabrioler sur les trottoirs tout autour de la place en vrombissant pour vous tenir éveillés ce qui d'ailleurs pour vous est pareil qu'être endormis vu que vous faites pas la différence²².

D'autres démonstrations de la rébellion de Cate sont présentes dans le récit : elle subit, par exemple, une tentative d'agression sexuelle dans la rue, mais elle arrive très bien à s'en sortir, ou encore elle prend la défense de sa copine Luna lorsqu'un homme essaye de la frapper. N'oublions pas que Cate est une adolescente, elle incarne l'esprit de contestation qui caractérise son âge. Très souvent ses gestes sont provocateurs et révèlent

²⁰ *Bellas mariposas*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

²² *Ibid.*, p. 7-8.

une nature fière et impulsive. Cependant, il ne s'agit pas d'un simple désir d'insoumission de la part d'une jeune fille dérèglée ; Cate vient d'un milieu familial et social défavorisé qui exige qu'à l'âge de douze ans, on gagne déjà sa propre vie, ce qui a contribué à la faire grandir trop vite et à la rendre parfois cynique. Le portrait que le roman en brosse est celui d'une adolescente sûrement délurée, mais avec des valeurs morales solides, qui refuse les injustices et qui défend ses proches. On retrouve un exemple de cette attitude de la jeune fille dans un épisode clé du récit : Cate a un coup de cœur pour un garçon qui l'ignore et qui risque d'être assassiné. Tout en étant blessée par la trahison de ce garçon, elle n'est pas capable de le détester. Ainsi, lorsqu'à la fin du roman les événements vont se précipiter, et la vie du garçon est en danger, la prière de Cate produit un renversement de la situation : l'arrivée d'une voyante accompagnée par un orchestre et des chats devient l'attraction publique capable d'amortir les tensions et rétablir un cadre de normalité. Ce sont les passages du récit où l'innocence et la spontanéité de la jeune fille sont les plus évidentes. La fraîcheur de Cate est aussi flagrante lorsqu'elle rejoint son lieu privilégié d'évasion : la mer. Quand elle nage, elle se sent libre, elle peut oublier les difficultés de sa vie et se consacrer à l'exploration du nouveau :

Quand je nage j'oublie ma maison quartier futur papa le monde et je m'oublie moi-même j'aurais dû naître poisson j'aime me couler sous la surface de l'eau et sortir de temps en temps pour respirer et regarder le soleil qui scintille sur les vaguelettes du mistral ou éclate sur les vagues du vent d'est qui t'aspirent vers le bas j'aime jouer avec les vagues en m'allongeant pour qu'elles m'emportent vers le haut et me jettent dans un remous glisser dessous en luttant contre le tourbillon passer au travers en les fendait en deux des fois elles sont raides comme une giflé²³.

Par rapport aux autres passages du roman cités, l'élévation du style, proche de la poésie, et le recours à un langage plus recherché, dépourvu d'insertions dialectales et grossières, sont frappants.

La rébellion sans arme comme voie de changement

Le thème de la rébellion est largement présent dans la littérature sarde et l'œuvre de Sergio Atzeni en est un véritable témoignage. Loin de nous délivrer un portrait univoque et stéréotypé du rebelle, la production littéraire de l'écrivain de Cagliari décline cette figure selon un large éventail de formes, qui vont du portrait le plus traditionnel du bandit à des

²³ *Ibid.*, p. 39.

représentations plus singulières, renvoyant plus à la beauté de la parole et de la poésie qu'à la violence et aux armes²⁴.

Dans cette communication nous avons voulu explorer une de ces facettes, celle de la rébellion féminine, à travers l'analyse de deux personnages, tirées du premier et du dernier roman de l'auteur. Deux femmes reliées par une condition d'oppression sociale et sexuelle, qui est aussi raciale dans le cas de Juanica, et par une même volonté d'insoumission, qui se traduit par un acte de rébellion²⁵.

Dans le cas de *La fable du juge bandit*, nous avons parlé d'une rébellion « anticoloniale », le contexte sociohistorique de référence étant celui de la domination espagnole en Sardaigne, durant les XV^e-XVIII^e siècles. Dans la représentation du désir de possession des nobles hispaniques envers l'esclave sarde, nous avons repéré une analogie avec le même motif développé dans les textes coloniaux traditionnels : un mélange de mystère, bestialité, crainte et brutalité se cache derrière la femme indigène, telle qu'elle est évoquée dans les pensées et les discours de ses bourreaux. La fuite de Juanica, soutenue et guidée par une nature qui prend visiblement part à ses émotions et ses sentiments, a la saveur d'une double victoire pour le personnage.

Une forme différente de rébellion est mise en scène dans *Bellas mariposas*. Cate en effet engage une contestation contre la société dans laquelle elle vit, qui s'étale tout au long du récit. Elle est tout aussi déterminée que Juanica, mais la localisation a changé et demeure un élément fondamental dans la narration. Nous ne sommes plus dans une Sardaigne médiévale dominée par un peuple étranger, mais dans une périphérie contemporaine occidentale qui continue néanmoins d'être l'objet de politiques d'exploitation et d'exclusion²⁶. Nous avons utilisé l'expression

²⁴ Je renvoie à CONTARINI Silvia e ONNIS Ramona, « Reinterpretazioni del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni », *op. cit.*, qui approfondit le thème de la réinterprétation du Code de la vengeance par l'écrivain Atzeni. L'article propose notamment un rapprochement avec la poétique du « Guerrier de l'imaginaire », théorisée par l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau.

²⁵ Le discours mériterait d'être développé davantage, car nombre de questions intéressantes se posent, à savoir, quel est le rôle de la figure féminine dans l'œuvre d'Atzeni ? A-t-on toujours affaire à une typologie de femme résolue et combattive ou, si ce n'est pas le cas, pourquoi l'auteur, après plusieurs années, décide de revenir sur le thème de la rébellion féminine ? Quelle est la signification qu'il veut donner à ces formes de résistance (opposition au patriarcat traditionnel ou au stéréotype qui ne réduit la femme sarde qu'à une maîtresse de maison, bonne mère et bonne épouse) ? De nombreuses pistes de réflexion s'ouvrent à partir des éléments que l'on a introduits dans cette contribution : elles concernent à la fois le rôle et le traitement du personnage féminin (à ce propos, par exemple, nous avons vu que dans *La fable du juge bandit*, plusieurs détails sur le corps féminin et masculin reviennent, on pourrait donc s'interroger sur cette insistance de l'Auteur autour de la thématique corporelle).

²⁶ Dans un article de 1994, en se référant au présent de la Sardaigne, Atzeni parlait d'« un destin triste de colonisés » (« un destino triste da colonizzati »), ATZENI Sergio,

de « rébellion postcoloniale », si pour postcoloniale l'on entend toute société où, d'après Jean-Marc Moura, « la coexistence a produit des univers hybrides, caractérisés le plus souvent non par le retour vers une authenticité passée mais par un ensemble de dérives contemporaines à partir des bribes de ce passé²⁷. » Or, l'univers décrit dans *Bellas mariposas* est véritablement hybride, dans son tissu social et ethnique, dans sa langue et sa culture. Des barrières persistent et Cate tente de les dépasser avec son esprit d'insoumission et son désir d'ouverture et d'évasion. L'approche est de légèreté et amène une vague de fraîcheur dans un monde dominé par la violence, l'injustice et la misère.

Dans une interview de 1994, l'auteur expliquait ainsi le sens qu'avait pour lui la rébellion : « pour moi la liberté de l'homme a une signification très forte [...]. Je crois que l'homme a le droit et le devoir d'intervenir dans toute situation d'injustice présente au monde, pour défendre un tissu social qui est attaqué [...]. Je représente des personnages qui luttent sans accepter passivement leur destin²⁸. » Peu de temps avant sa disparition, Atzeni lançait un message, une invitation au changement collectif, dans la direction d'une forme de bravoure et de résistance désarmée, pacifique et fraternelle :

Un nouveau début est souhaité pour une île qui a besoin de changer. Sommes-nous capables d'essayer de changer ? Par jeu, tout simplement. Pour voir quel est son effet. En empêchant ce que l'on peut éviter et en créant ce que l'on peut construire, avec la résolution souriante et fraternelle de nous tous à chaque fois qu'il est nécessaire. [...]

« Nazione e narrazione », in *Unione Sarda*, 9 novembre 1994, maintenant in Id., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, op. cit., p. 993. Sur ce thème revient aussi la chercheuse Margherita Marras, lorsqu'elle observe qu'« un autre élément incontestable est que les cultures dites minoritaires comme la celtique, la corse, la bretonne et justement la sarde, tout en étant occidentales, nominalement et géographiquement, n'ont jamais été exportées ou intégrées dans le système occidental. Au contraire, en tant que périphéries linguistiques et culturelles, elles ont souvent souffert de l'unicité de la pensée eurocentrique, rentrant ainsi parmi les sociétés et cultures dominées, brisées, voire chassées, de la monade occidentale » (« un dato altrettanto incontrovertibile è che le culture dette minoritarie come la celtica, la corsa, la bretonne e, per l'appunto, quella sarda, pur essendo occidentali, nominalmente oltre che geograficamente, non sono mai state esportate o integrate nel suddetto sistema. Al contrario : periferie linguistiche e culturali, esse hanno spesso patito l'unicità del pensiero eurocentrico, entrando a far parte di quelle società e culture dominate, spezzate, se non spazzate, dalla monade occidentale », MARRAS, Margherita, « La Diversalità come variabile e chiave di lettura del postcoloniale nella narrativa sarda contemporanea (Marcello Fois) », in *Narrativa*, n. 33/34 (« Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000 »), Silvia CONTARINI et al. (dir.), 2011/2012, p. 423. MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 52.

²⁸ « Per me ha un significato molto forte la libertà dell'uomo [...]. Credo che l'uomo abbia il diritto e il dovere, in tutte le situazioni in cui c'è ingiustizia nel mondo in cui vive, di intervenire per difendere un tessuto sociale che viene attaccato [...]. Esprimo personaggi che combattono senza accettare passivamente il destino », in SULIS Gigliola, « La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità », in *La grotta della vipera*, a. XX, n° 66/67, 1994, p. 38.

Arriverons-nous à changer ? Et à changer comment ? Vers quelle direction ? En faisant renaître l'ancienne *balentia* peut-être. Mais désarmée. Intelligente. Une *balentia* sans les armes. En serons-nous capables²⁹ ? »

Ramona ONNIS

CRIX EA 369-Université Paris Ouest Nanterre La Défense

²⁹ « Nuovo mattino cercasi per isola che ha bisogno di cambiare. Siamo capaci di provare a cambiare? Per gioco. Per vedere l'effetto che fa. Impedendo l'evitabile e costruendo il costruibile con decisione sorridente e fraterna di molti insieme, ogni volta che serve. [...] Riusciremo a cambiare? Cambiare come? Verso dove? Ridando vita all'antica *balentia*, magari. Ma disarmata. Intelligente. *Balentia* senza fucili. Ne saremo capaci? », ATZENI Sergio, « E se realizzassimo una *balentia* senza fucili », *op. cit.*, p. 994. La notion de *balentia* indique la bravoure et l'habileté de l'homme originaire des zones centrales et montagneuses de la Sardaigne (la *Barbagia*), qui malgré des conditions de vie extrêmement difficiles, a su s'adapter et faire preuve d'une forte capacité à résister.

La figure de la rebelle dans *9 mm parabellum* d'Alfredo Noriega (2008) : de la sédition de la *sicaria* à la subversion de la lectrice

9 *MM PARABELLUM* DE L'ÉQUATORIEN ALFREDO NORIEGA (Quito 1962), roman publié en 2008¹, propose le portrait original d'une rebelle au féminin à travers le personnage d'Esther, une tueuse à gages éprise de littérature, grande lectrice et admiratrice de Luis Borges, au physique angélique de jeune fille de bonne famille dont elle joue pour mieux défier l'ordre établi. Dans un univers urbain brutal sur fond de misère, caractéristique des romans noirs de Noriega², Esther incarne la rébellion en ce sens qu'elle transgresse les normes de la décence imposées aux femmes par une société conservatrice et patriarcale. Elle vit en solitaire, refusant toute tutelle et tout foyer ; elle exerce une violence vengeresse contre les hommes qui l'agressent verbalement et physiquement. Pistolet à la main qu'elle brandit tel un phallus, elle assume des traits associés à la virilité pour mieux en contester la domination. Par son mode de vie, son discours mais aussi son parcours, Esther est porteuse d'une forme de sédition sociale et morale.

Pourtant, ce qui semble fonctionner comme un stéréotype de la féminité rebelle n'est pas dénué d'ambiguïtés. En effet, cette figure de la *macha*

¹ NORIEGA Alfredo, *9 mm parabellum*. Quito, Estación Sur, 2008.

² Noriega est l'auteur de *Desasitios* (1998), de *De que nada se sabe* (2002) et de *Tan sólo morir* (2010), polars urbains qui font de Quito un motif littéraire à part entière. Il est également auteur de poésie et de théâtre.

vengeresse est victime de la violence qu'elle prétend retourner contre les hommes. Le dénouement brutal de la narration, l'exécution sommaire d'Esther, pose la question même d'une rébellion possible lorsque celle-ci utilise les mêmes armes (au sens propre comme au sens figuré) que ceux contre lesquels elle entend s'exercer. Comme ce travail tentera de le montrer, la portée contestatrice et séditionnaire de la figure rebelle d'Esther repose moins sur la *sicaria* que sur la lectrice et exégète de Borges. C'est par le biais de la littérature, qui est ici la seule à agir sur le réel et à le réformer, que la rébellion est possible.

1. La rebelle comme figure de la marginalité

Le roman est construit en deux récits, deux brefs romans centrés sur deux personnages différents mais offrant un diptyque cohérent par de multiples jeux d'échos et de contrepoints³. Le premier bref roman, intitulé « Imanol », dresse le portrait d'un Basque solitaire qui déambule dans un Quito de lui inconnu, où il ne semble avoir aucune attache hormis le souvenir de sa mère. Le second récit, « Esther », est consacré à une belle et tout aussi solitaire tueuse à gages, une Quiténienne lectrice de Borges. Les deux personnages se rejoignent dans leur activité violente, l'assassinat politique pour Imanol dont le lecteur découvre peu à peu le passé étarra, les exécutions commanditées pour Esther, *sicaria* professionnelle. Leurs activités les condamnent à évoluer dans un univers interlope et dans une clandestinité qui les maintiennent aux marges de la société. Ils sont rebelles en ce sens qu'ils rejettent les normes d'une vie rangée et agissent en hors-la-loi.

La construction de ces figures de la marginalité est servie par un narrateur omniscient discret voire effacé. Celui-ci reste laconique, livrant peu d'informations au lecteur chargé alors de décrypter et d'interpréter l'action qui se déroule. Il en résulte une écriture cinématographique où les interventions du narrateur se limitent le cas échéant à des didascalies. Alfredo Noriega a d'ailleurs travaillé à l'écriture de scénarios, dont l'adaptation pour le cinéma de son roman *De que nada se sabe* par Víctor Arregui, *Cuando me toque a mí* (2008) : « Mi literatura es bastante visual y eso facilita el paso de la palabra a la imagen⁴. » Le retrait du narrateur omniscient sert le mystère qui toujours entoure Imanol et Esther, dont la psychologie reste hermétique au lecteur. Après avoir exécuté Imanol, Esther téléphone ainsi à un destinataire inconnu pour prononcer un seul mot : « listo⁵. » Le mystère

³ Il est également complété d'annexes, à savoir les lettres d'une veuve adressées à Imanol que le lecteur devine être l'auteur de l'attentat qui a emporté le mari de la jeune femme.

⁴ NORIEGA Alfredo, « Entrevista al escritor ecuatoriano Alfredo Noriega », entretien avec Augusto Rodríguez, *Proyecto Patrimonio. Año 2012*, article mis en ligne le 1er octobre 2012 (consulté le 28 décembre 2012), www.letras.s5.com/aro011012.html.

⁵ NORIEGA Alfredo, *9 mm parabellum*, *op. cit.*, p. 77.

autour des raisons et des circonstances de l'exécution restera entier, le narrateur décrivant les faits et gestes du personnage sans revenir jamais sur leurs causes. Le lecteur voit Esther prendre des bus, marcher dans les rues de Quito, boire et manger. Rien ne sera dit du passé de l'héroïne pourtant en proie à une ville hostile.

Une source d'information, quoique sujette à interprétation et spéculation, est le rapport des personnages à la ville. Comme Imanol, né et décédé dans la capitale, Quito est pour Esther « punto de partida y de llegada⁶. » La ville, point d'arrivée funeste, annonce déjà le dénouement tragique, une mort nécessairement violente, sur laquelle se refermera la narration. La mystérieuse hors-la-loi est condamnée à rester une marginale, sans rédemption possible. L'espace urbain quiténien, loin d'être un simple cadre référentiel, acquiert la dimension d'un personnage avec lequel Imanol et Esther dialoguent et interagissent. Quito, par un habile jeu de correspondances, dit les sentiments des personnages. Rien d'étonnant à ce que la ville se construise par faux-semblants, comme un espace menaçant. Elle contribue au portrait d'Imanol et d'Esther comme marginaux et fugitifs. Attaché à ce traitement de Quito dans son œuvre, Noriega déclare : « Mi intención no es tanto reivindicar un lugar, sino más bien hacer una literatura donde el espacio adquiera sentidos⁷. »

La violence urbaine dont ils sont acteurs et auteurs fait aussi d'Imanol et d'Esther des victimes. Tous deux, finalement tentés par une nouvelle vie à la faveur d'une rencontre sentimentale, sont broyés par une implacable brutalité sans visage ni nom et exécutés froidement en pleine rue. La violence urbaine frappe de façon soudaine, tel un *fatum* tragique. Alfredo Noriega voit d'ailleurs dans le titre de son roman *Tan sólo morir* l'illustration d'une réflexion applicable en bien des aspects à *9 mm parabellum* :

¿Qué es la vida? ¿Qué es la existencia, solamente morir?, ¿estamos viviendo para llegar a eso? ¿Cómo se vive en una ciudad, en un país donde la muerte finalmente está muy presente? Esa es la pregunta, ¿no⁸?

Le titre *9 mm parabellum* s'inscrit dans ce questionnement morbide : il renvoie au calibre d'une balle et, par son étymologie latine, à la guerre

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ NORIEGA Alfredo, « Escribo por libertad y testarudez », entretien avec Alexander García, *Redacción expresiones*, article mis en ligne le 26 décembre 2010, consulté le 28 décembre 2012, <http://www.expresiones.ec/ediciones/2010/12/27/cultura/escribo-por-libertad-y-por-testarudez/>.

⁸ NORIEGA Alfredo, « Yo soy una persona en conflicto con el mundo », entretien avec Javier González, *El Universo*, article mis en ligne le 25 juin 2010, consulté le 28 décembre 2012, <http://www.eluniverso.com/2010/07/25/1/1380/alfredo-noriega-yo-soy-persona-conflicto-mundo.html>.

même⁹. Les rebelles hors-la-loi sont alors les complices d'un ordre belliqueux qui fonctionne comme un destin dont ils sont également prisonniers.

Aussi la figure d'Esther n'a-t-elle rien de pathétique ni de passif. Elle fait irruption dès le premier récit en tant que tueuse agissante, placée d'emblée sous le signe de la violence et de la mort. Elle est en effet la femme mystérieuse qui exécute Imanol, incarnation de cette fatalité implacable qui broie les Quiténiens, femme fatale au sens premier du terme. Imanol était décidé à « aclarar todo¹⁰ », à affronter son passé et à cesser d'être un fugitif pour initier une nouvelle vie. Esther-bras du destin vient rappeler qu'il n'y a aucune échappatoire au *fatum* à l'œuvre, qu'elle accomplit d'ailleurs sans joie mais avec rigueur et détermination : « Esther levantó el brazo y disparó ; si Imanol hubiese podido ver sus ojos, habría visto su tristeza¹¹. »

2. La rebelle comme insubordination à l'ordre patriarcal

Contrairement à Imanol qui erre dans Quito, prisonnier d'un passé qu'il tente en vain de projeter dans le futur, Esther semble maîtresse de son destin. Elle se présente comme sûre d'elle et de ses choix. L'une des rares mentions à sa mère l'illustre : contrairement à cette dernière qui tenait à être un exemple de « pulcritud », Esther « le ha dado a su pelo la libertad de ser lo que es¹² ». Elle porte ses cheveux détachés et libres d'être ce qu'ils sont, la chevelure fonctionnant comme une métonymie de la nature profonde de la jeune femme. Esther, qui assume une vie sans contraintes morales ni remords, ressent d'ailleurs de la pitié pour cette mère qui vit dans la mortification. La jeune fille est en effet libérée des carcans de la décence imposée aux femmes par une morale et des normes patriarcales. La profession de tueuse à gages préside ici à la construction d'une figure de la rebelle selon un jeu de contrepoints systématiques aux stéréotypes traditionnels du féminin : Esther donne la mort au lieu de la vie ; elle le fait sans regret, quoiqu'avec tristesse.

Le personnage d'Esther se présente comme un double inversé de Julia, la jeune Quiténienne dont s'était épris Imanol dans le premier récit. Certes, toutes deux ont en commun la beauté, l'élégance et la douceur rassurante des jeunes filles de bonne famille. Mais Esther vit seule, sans figure masculine tutélaire, et subvient à ses besoins. Elle mène une vie peu conforme à son apparence et assume le statut d'aventurière, se cachant

⁹ Voir à ce sujet l'entretien accordé par Alfredo Noriega à Walter Franco, « Alfredo Noriega, literatura viajante », article mis en ligne le 21 octobre 2009, consulté le 28 décembre 2012, <http://tallerce.blogspot.fr/2009/10/alfredo-noriega-literatura-viajante.html>.

¹⁰ NORIEGA Alfredo, *9 mm parabellum*, op. cit., p. 73.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 79.

dans un quartier peuplé de la ville où elle loue une misérable chambre. Elle maîtrise l'espace quiténien pour mener sa double existence : « fácil esconderse y desaparecerse en esta ciudad¹³. » Dans une ville conservatrice où les femmes sont tenues d'adapter leur comportement selon qu'elles se trouvent dans un espace public ou privé, Esther incarne une figure de la sédition. Elle se joue des codes de l'ordre patriarcal pour mieux se créer un espace de liberté. D'ailleurs, espaces privés et publics se rejoignent pour elle sans distinction, puisqu'elle se comporte en pleine rue comme dans l'intimité de sa chambre. Par son comportement, elle questionne l'ordre établi.

Ainsi, plutôt que sortir acheter le savon, le shampoing et les serviettes hygiéniques qui lui font défaut, manifestations d'une féminité soignée, échos de l'exigence de « pulcritud » de la mère, Esther préfère rester dans sa chambre pour y lire deux nuits entières. Ce n'est que lorsque ses menstruations surviennent qu'elle accepte enfin de sortir : « Detestaba andar así, se sentía abierta. ¡Abierta!, qué idea tan boba, como si fuésemos ganado, pensó¹⁴. » Elle déteste à travers ses règles le corps souffrant qui la ramène à une féminité fragile, mais elle ne s'atérmoie pas. Elle fait le strict nécessaire pour l'hygiène de son corps, sans accorder de soin particulier à son apparence, sans la moindre coquetterie. La voilà de nouveau en rupture avec les stéréotypes de la féminité dans les relations à son corps. Celui-ci représente un simple instrument pour une Esther soucieuse de passer inaperçue. Figure de la sédition, elle utilise son corps pour entrer dans le jeu des apparences attendues, celui de la charmante et innocente « mujercita », mais pour mieux s'en libérer et mener son existence d'aventurière. Elle répond par l'hypocrisie à l'hypocrisie : « Una mujercita leyendo poesía mientras espera siempre causa buena impresión¹⁵. » Elle assume d'ailleurs le mensonge : « Somos un engaño, ver y no tocar, ser y no ser ; se rió¹⁶. »

Toutefois, la figure de la rebelle se construit également dans le refus assumé de toute domination masculine, nouvelle facette de l'insubordination à l'ordre patriarcal. Esther se caractérise par un profond mépris pour les hommes, qu'elle rassemble dans un « eux » distancié face un « nous » féminin moralement supérieur. Elle semblerait alors s'inscrire dans cette traditionnelle représentation de la femme comme ange vertueux, pilier moral de la société, garante des valeurs. Son commentaire sur la dégradation de Quito par des « meones por todos lados » l'attesterait :

Los hombres no aprenden a esperar, se la sacan en cuanto se les vienen las ganas, se meten en una esquina, se arriman a una pared y mean los muy asquerosos; borrachos o no. No tienen pudor. A nosotras

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

no se nos ocurre bajarnos los calzones y echarles a las narices lo que tenemos en las vejigas. Cerramos las piernas y nos la aguantamos¹⁷.

Les « meones » témoignent d'une impatience, d'un manque de maîtrise, d'une indécence foncière qui seraient essentiellement masculins, contrairement aux femmes, figures angéliques. Or, Esther envisage aussi le comportement masculin, uriner dans les rues à la vue de tous, comme parfaitement possible pour les femmes. Elle se distingue en cela du discours dominant qui s'offusquerait ne serait-ce que d'imaginer cette option au nom de supposées pudeur et retenue féminines, valeurs inconnues d'Esther. Son action contre les « meones » fait même voler en éclats l'hypothèse d'une Esther sensible aux discours dominants sur le féminin : elle en prend le contrepied, rebelle à toute injonction patriarcale. Elle fonce en effet sur un homme en train de se soulager et le menace tranquillement, avec aplomb : « Oye, so cochina, la próxima te la corto¹⁸. » Les rôles sont inversés, puisque l'homme fuit, terrifié, la frêle jeune femme. Esther incarne une rebelle qui renverse les hiérarchies, en incarnant l'autorité répressive, aux antipodes de la douceur et de la timidité traditionnellement féminines. Elle assume même des traits traditionnellement masculins en s'imposant comme autonome, fière, forte et combattive.

Esther apparaît dédagée des comportements surdéterminant les genres dans une société où s'exerce pourtant le contrôle patriarcal. Elle est rebelle, car désobéissante à l'égard des injonctions. C'est en fonction de sa seule conception de l'ordre et des valeurs qu'elle agit. Elle incarne une femme libérée des carcans sociaux et moraux en ce sens qu'elle ne se situe jamais dans une subordination à des règles ou à des représentations mais estime être elle-même son centre et sa norme. Elle obéit à sa propre morale, exerçant sans remord la profession de *sicaria*. Elle n'est pas immorale ni même amoral ; sa morale se présente comme dédagée des repères du Bien et du Mal tels que définis par la morale dominante. Figure d'une absolue indépendance, elle s'inscrit alors en dissidence face au modèle patriarcal.

3. La reformulation du type de la rebelle *macha*

Dans ce jeu de brouillages des genres, Esther assume un langage cru associé au masculin. S'exprimant comme si elle était un homme, elle incarne de nouveau la figure de la rebelle, car elle parle depuis une position et en des termes différant des normes admises pour les femmes. Elle s'approprie des zones de langage considérées comme des prérogatives masculines :

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

En esta ciudad hay cualquier cantidad de maricones. Cuando una mujer se les planta, se vuelven nada. Quiteños, la peor calaña de hombres del mundo, indignos, ignorantes, enanos e hipócritas; además con unas vergas de dos reales. Se las ve y no da ni ganas. Esther, déjate ya de tanta mierda y vete a comprar tus toallas y tus cuatro tonteras para las próximas semanas, pensó¹⁹.

Esther rappelle le type de la *macha*, la femme virile, autoritaire et vulgaire qui impose le respect avec agressivité. À l'inverse de la représentation du sexe dit faible, elle n'est jamais dans la plainte ni dans l'affliction. Elle rappelle d'autres personnages littéraires équatoriens, la femme forte de la nouvelle « La tigre » de José de la Cuadra, parue en 1932²⁰, ou bien la révoltée Baldomera du roman éponyme d'Alfredo Pareja Diezcanseco, publié en 1938²¹. Mais elle s'en distingue aussi par son individualisme forcené, parce qu'elle se suffit à elle-même. En effet, elle n'entend assumer aucun statut, ni d'épouse, ni de fille, ni de mère. Elle est une figure rebelle en ce sens qu'elle questionne la traditionnelle interaction du féminin avec la société et la famille. Elle vit, contrairement à *la Tigra* ou à Baldomera, dans une solitude absolue, sans lien sentimental ni familial. Michael Handelsman, qui étudie dans le roman *Baldomera* la construction d'une figure de la femme rebelle, en souligne les ambiguïtés et les limites : Baldomera s'oppose à l'ordre établi afin de protéger ses enfants pour lesquels elle sacrifie sa liberté. Elle demeure bien subordonnée aux valeurs patriarcales en tant que figure sanctifiée de la mère aimante : elle est l'incarnation de l'abnégation et du dévouement maternels. Par l'emploi de « tra(d)ición », Handelsman pointe la « trahison » des représentations traditionnelles d'un féminin soumis et doux, parce que Baldomera est *macha*, mais pour mieux montrer sa conformité avec la « tradition » patriarcale, en ce sens qu'elle demeure avant tout une mère dévouée²². Rien de tel chez Esther qui se situe sans ambiguïté du côté de la « trahison » de l'ordre patriarcal. Elle rompt avec l'idée selon laquelle le destin de la femme est arrimé à celui de l'homme. Elle rompt même avec l'idée de la

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir à ce sujet SINARDET Emmanuelle, « L'hôte comme agent déstabilisateur dans la nouvelle 'La Tigra' (1932) de l'Équatorien José de La Cuadra : l'interprète de la réalité montuvia », in *L'étranger dans la maison. Figures romanesques de l'hôte*, BERTRANDIAS Bernadette (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 2003, p. 127-142.

²¹ SINARDET Emmanuelle, « Le réalisme social équatorien au service de la dénonciation politique : *Baldomera* (1938) d'Alfredo Pareja Diezcanseco », in *Roman et Politique*, DURAND-LE GUERN I. et GALLERON I. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 209-220.

²² HANDELSMAN Michael, « *Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal », in *Inti : revista de literatura hispánica*, n° 40, 1994, p. 195-204.

reproduction et de la maternité obligatoires. Affranchie des liens familiaux et sentimentaux, elle est dans l'affirmation de soi. Elle ne s'envisage jamais comme le complément d'un autre individu, encore moins d'un homme. Elle ne montre d'ailleurs aucun altruisme, ni même pour les miséreux qu'elle croise dans Quito, à l'instar de ce petit cireur de chaussures qu'elle considère avec indifférence. Il en résulte une assurance surprenante. Elle semble ne présenter ni faille ni faiblesse. Elle est en ce sens la figure même de l'émancipation, laquelle n'est pas seulement sociale mais psychologique. C'est en raison de cette libération fondamentale qu'elle incarne la rébellion : ordres, hiérarchies, normes, valeurs dominantes ne semblent ne jamais devoir peser sur elle.

4. La rebelle comme justicière

Quito se présente comme une ville menaçante pour Esther, car y règne un machisme hostile aux femmes, lesquelles sont constamment agressées verbalement et physiquement :

Dios en ciertos casos (¿o son sus ángeles?) hacía las cosas como era debido; ponía las trampas que debía, levantaba los obstáculos necesarios, liberaba la calle de fanfarrones para que Esther pudiera transitar sola sin que a cada paso alguien le jodiera²³.

Le miracle consiste bien à échapper aux violences de genres : la tranquillité dans la rue est œuvre divine tant harcèlement et agressions sont la norme. Malgré la protection angélique, Esther est rattrapée par cette violence sordide à l'occasion d'une déambulation nocturne. La rebelle assume alors les traits d'une justicière contre les puissants, les hommes, au profit des faibles, les femmes.

Soulignons combien cette déambulation nocturne dans la ville, espace public et traditionnellement masculin, dit à elle seule la nature foncièrement rebelle d'Esther, capable de dépasser les cloisonnements spatiaux et temporels, marqueurs des genres. Elle demeure réfractaire aux injonctions faites aux femmes de ne jamais sortir la nuit et se présente comme un esprit libre. C'est alors qu'un 4x4 s'arrête à sa hauteur : « mija, mija -soltó el copiloto a risotadas-, venga, chúpénosla²⁴. » Sans se départir de son calme, Esther s'approche de la voiture et plonge le canon de son arme dans la bouche d'un de ses occupants : « Ella le tenía al muchacho por los pelos y le mantenía sacada la cabeza fuera del carro²⁵. » De nouveau se produit l'inversion totale des rôles et des hiérarchies. Esther possède le phallus qu'elle impose à l'homme pour le soumettre physiquement et

²³ NORIEGA Alfredo, *9 mm parabellum*, op. cit., p. 86.

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵ *Ibid.*

psychologiquement. L'arme phallique pénètre en outre l'intimité masculine, jouant là le viol. Esther retourne contre le masculin la violence exercée envers les femmes, auxquelles elle rend justice autant qu'elle les venge.

La justicière fait descendre le garçon par la menace, ordonne à ses compagnons terrorisés de prendre la fuite et humilie l'homme qui n'est plus que « un bulto tirado en el piso²⁶ » : « Sus ojos lanzaban destellos, echaba chorros de sudor y lágrimas²⁷. » L'homme tremble, gémit et implore face à l'arme, cet instrument phallique par lequel Esther assume virilité, autorité, pouvoir, force, domination physique (elle le fait avancer « a empujones²⁸ »), domination verbale (« Ya ves huevón, por hacerte el machito²⁹ »). La violence d'Esther est aussi sexuelle et le tête-à-tête se poursuit selon le scénario du viol :

- Maricón, a ver pues, muéstrame lo que tienes ahí adentro.
El chico no comprendió lo que le pedía.
- Bájate los pantalones, bruto.
El muchacho obedeció.
- A ver, enseña.
- El chico se sacó la verga encogida³⁰.

L'humiliation sexuelle et la réification du corps de l'autre, obligé d'obtempérer, font écho à la pénétration de l'arme dans la gorge ; elles disent symboliquement le viol de l'homme. Esther laisse ensuite filer le garçon, symboliquement privé de toute virilité, puis rentre tranquillement chez elle, de nouveau « bajo la protección de Jesucristo³¹. » La figure de la rebelle rejoint bien celle de la justicière, protectrice des plus faibles face aux abus des dominants : si l'on admet que Jésus prend soin des faibles et des pauvres, la protection qu'il accorde à la jeune femme place Esther du côté des justes. La violence qu'elle impose aux hommes est excusée et justifiée au nom du message de fraternité avec les faibles et les dominés, en l'occurrence les femmes.

Il ne faudrait toutefois pas interpréter l'action vengeresse de la justicière comme un élan altruiste, ni comme la volonté d'établir un ordre plus juste. Elle reste foncièrement individualiste, composant une figure ambivalente et complexe. Elle incarne une forme de violence primaire et tranquille, née d'un désenchantement absolu : elle ne croit plus en rien ni en personne. Aussi, lorsqu'elle regrette les souffrances infligées au Christ

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 87-88.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

sur la croix, n'est-ce pas pour s'émouvoir de la violence faite à la bonté, mais parce qu'elle est lasse de la laideur des croix sur les murs et parce que l'exemple d'une violence plus expéditive et plus efficace aurait un effet bénéfique sur celle que les hommes s'infligent :

Señor, por qué no te degollaron en vez de crucifijarte, nos hubieran evitado eso de tenerte colgado sobre nuestras camas; tu iconografía sería más cuello que costillas, más yugular que manos y pies; ¿no te parece? Diferente sería nuestra culpa, expiaríamos nuestros pecados frente a un chorro de sangre que bañaría un sudario blanco. No habría lanzas ni clavos sino dagas; manos diestras agarrándote por los pelos, echándote la cabeza hacia atrás para cortarte el pescuezo. Andaríamos en otras³².

Cette vision d'un monde désenchanté, vicié et brutal, sans rédemption ni rachat possibles, est alimentée par la répétition des agressions sexuelles dont est victime Esther, y compris à Guayaquil où elle fuit ses mystérieux poursuivants. La violence frappe toujours et partout, et l'omniprésence des « huevones », « cabrones » et autres « sonsos » transforme la ville en un enfer terrestre. Dans cet univers dégradé et déchu, Esther ne peut qu'être principe de violence et de mort, si elle entend ne pas en devenir la victime. Aux hommes qui l'abordent, elle répond par ce qu'ils prennent pour une boutade mais que le lecteur s'autorise désormais à interpréter au pied de la lettre : « de mí pocos hombres salen vivos³³. » Elle est une mante religieuse qui détruit le mâle, la figure terrifiante d'un ordre monstrueux, celui de la mort, dont elle est partie prenante et où l'amour n'a pas de place. En définitive, en retournant contre les hommes et avec leurs armes les agressions qu'elle subit, Esther ne fait que conforter l'ordre établi, celui de la violence. Sa rébellion sert en réalité la reproduction d'une société infernale, car plus Esther se rebelle et plus l'univers dégradé de la violence se consolide, selon une dialectique morbide. Dès lors, la rébellion perd sa portée séditeuse. Le dénouement brutal de la narration en témoigne : exécutée sommairement, la rebelle n'est qu'une victime, vaincue par l'ordre dominant.

Pourtant, Esther demeure bien une figure de la contestation de l'ordre établi. Mais c'est par le biais de la littérature qu'elle se révèle capable de subvertir le réel sordide. En d'autres termes, la figure de la rebelle repose moins sur la *sicaria* que sur la lectrice de Borges.

³² *Ibid.*, p. 104.

³³ *Ibid.*, p. 91.

5. La rebelle lectrice : le pouvoir subversif et rédempteur de la littérature

Pour échapper au réel infernal, Esther lit abondamment poésie et romans, particulièrement l'œuvre de Borges. D'ailleurs, après avoir fui les pulsions d'un restaurateur libidineux, elle trouve refuge à la *Casa de la Cultura*, comme si la culture était la seule échappatoire possible. Lorsqu'un chauffeur de taxi tente à son tour de la violer, le scénario habituel se répète : les rôles de genres s'inversent, Esther prenant l'ascendant avec son arme-phallus. Toutefois, elle propose au taxi, de façon ludique, de lui laisser la vie sauve s'il répond à une devinette :

- ¿Te gusta el acertijo, de Batman y Robin?
- Sí, señorita.
- Bueno, vamos a ver qué tal eres para esas cosas. Te voy a recitar un poema; si me dices lo que significa, y si me conviene lo que me dices, no te mato, sino te mato. ¿Conoces a Borges?
- No, señorita.
- Peor a Milton, entonces. Comienzas mal, huevón, porque el poema se llama "Una rosa y Milton" y es de Borges. Escúchalo bien³⁴.

L'arme change ici de nature, puisque la domination s'exerce désormais par les mots et le savoir lettré. La situation est improbable, mais elle permet une réflexion métatextuelle sur un mode léger, mariant culture de masse, Batman et Robin, et culture savante, la rose de la poésie raffinée. La devinette invite en effet à questionner les pouvoirs de la littérature, laquelle se révèle la seule à pouvoir défier la médiocrité et la violence. La littérature transcende ici le sordide, agit sur le réel et le réforme. Là où la rebelle justicière s'aurait incapable de contrer l'ordre infernal, la lectrice de Borges permet de le transformer. La rébellion d'Esther réside dans son utilisation du pouvoir révolutionnaire de la littérature, capable de subvertir l'ordre dominant :

De las generaciones de las rosas
Que en el fondo del tiempo se han perdido
Quiero que una se salve del olvido,
Una sin marca o signo entre las cosas
Que fueron. El destino me depara
Este don de nombrar por vez primera
Esa flor silenciosa, la postrera
Rosa que Milton acercó a su cara,
Sin verla. Oh tú bermeja o amarilla

³⁴ *Ibid.*, p. 116.

O blanca rosa de un jardín borrado,
Deja mágicamente tu pasado
Inmemorial y en este verso brilla,
Oro sangre o marfil o tenebrosa
Como en sus manos, invisible rosa³⁵

Le jeu est ici cruel, car l'homme joue sa vie. Le lecteur, qui mesure le degré d'inculture du chauffeur de taxi, voit dans la mort le plus certain des dénouements. En effet, le sonnet que récite Esther provient de *El otro, el mismo* (1964) de Borges, écrit en hommage au poète anglais John Milton (1608-1674), comme Borges frappé de cécité. La rose, motif privilégié de la poésie savante autour duquel se construit le sonnet, représente un idéal de beauté et de perfection aux antipodes du réel brutal et de la situation sordide qui oppose Esther au taxi. La rose évoque ici la fragilité et l'éphémère de la vie, mais aussi l'immortalité et l'éternité que seule autorise la poésie. La rose délicate de Borges et de Milton émerge d'un verbe que l'on ne peut voir, comme l'attestent « sin verla » ou « jardín borrado », mais c'est en nommant ce qu'il ne voit pas que le poète restaure sûrement les couleurs, les brillances, la vue, la vie même. La poésie survit alors à la cécité de la mort qu'elle défie et soumet. Or, contre toute attente pour le lecteur, la magie de la rose poétique opère sur le chauffeur de taxi, métamorphosé et rendu à la vie :

« Al taxista se le fueron iluminando los ojos, descubriendo por vez primera un mundo, siendo otro, una pausa en el tiempo, una coma.
– ¡Es la eternidad, señorita!, dijo sin parpadear.
– ¿Por qué?
– Porque una rosa marchita, está muerta, y solamente si la recordamos vive, y eso es la eternidad.
Esther lo miró.
– ¿Y Milton?
– Es como Dios, señorita.
– ¿Por qué?
– Porque la huele pero no la mira. Igual que Dios con nosotros, nos mira pero nos tiene abandonados.
– ¿Y Borges?
– El avispado, porque normalmente con la eternidad uno no se mete.
Esther suspiró.
– Bien, quedo satisfecha – soltó –. Acuérdate que Borges, Milton y una rosa te salvaron la vida.
– Bueno señorita. Agradézcales de mi parte.
No faltaré. Ahora ándate.

³⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

El taxista obedeció rodeado de la aureola eterna de ese instante, vuelto a nacer y dispuesto ya a morir, ni siquiera inquieto al escuchar el motor del taxi prenderse y alejarse llevándose auestas su anterior vida, sus pasiones muertas, sus pesadas pesadillas; caminaba hacia el monte, flotaba en otro, como un dios que vuelve a ser lo que ha sido siempre, intuición hecha de palabras cayendo en las palmas de una mano, deshaciéndose en las aguas de la Tierra, oxidándose en las pupilas brillantes de este hombre vuelto a ser porque a Milton las rosas y a Borges Milton y a Esther la poesía³⁶.

La découverte du sonnet provoque chez le chauffeur de taxi une réaction physique immédiate. Celle-ci acte la révélation qui s'opère chez celui qui était jusque-là, à l'instar de Milton et de Borges, un aveugle, aveugle au monde, à sa subtilité et à sa beauté. Rédemption n'est pas un vain mot pour signifier l'état de grâce que connaît désormais l'homme grossier et vulgaire. Malgré son inculture, il a proposé une interprétation non seulement pertinente mais sensible du sonnet. Voilà le violeur sanctifié, doté d'une auréole : il est purifié au contact de la rose poétique. Dès lors, il renaît à la vie. Le dernier paragraphe de cette fable moderne est divisé en deux parties, l'avant et l'après, rythmées selon un mouvement ascendant vers l'état indescriptible de la grâce éternelle. La poésie a transformé l'homme lâche, brutal, soumis à ses passions et aux instincts les plus triviaux, en un esprit libre. La narration offre ici un conte léger qui considère la culture et la littérature non seulement comme des éléments bien vivants malgré la médiocrité de la société équatorienne, mais comme des solutions pour la réformer.

Certes, le pouvoir rédempteur de la poésie ne sauve pas la vie d'Esther, sommairement exécutée. Toutefois, la rose poétique la sauve autrement, en lui autorisant un abandon amoureux et sensuel dont la jeune femme semblait incapable. En fuite à Playas, Esther entame une liaison avec un grand lecteur et poète. Pour la première fois, et parce que le poète partage avec Esther la littérature, un homme est envisagé comme un partenaire possible plutôt que comme un agresseur implacable. Esther découvre alors l'amour qui suspend les contraintes du réel, le temps et l'espace ; elle touche à la paix d'une éternité quasi divine qui fait écho à la pureté de la rose de Milton et à la rédemption du chauffeur de taxi : « El acto cultural estaba lejos, Guayaquil a una eternidad, Quito muerta. Debería ser este instante y punto, se dijeron cada uno por su lado, que ésta sea la vida y la muerte, el pasado y el futuro, que Dios, en este punto propongá³⁷. »

Lorsqu'ils font l'amour, Esther accepte enfin de se séparer de son arme. Elle a cessé d'être cette figure de la mante religieuse, principe de destruction

³⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

³⁷ *Ibid.*, p. 123.

et de mort. Grâce à la poésie, elle a pu renaître à elle-même et se découvrir un nouveau visage, celui de l'amoureuse. Elle assume ce faisant une nouvelle posture de la rébellion contre l'ordre dominant, car elle refuse désormais d'être l'instrument du destin funeste qu'elle servait jusqu'alors. Rédimée, rachetée, Esther incarne plus sûrement la rébellion : parce qu'elle s'oppose à reproduire la violence, la lectrice amoureuse du poète sape les fondements mêmes de l'ordre établi.

Conclusion

L'onomastique contribue à donner sens à cette figure originale de la rébellion : en vieux perse, *ester* désigne l'étoile, associée au nom de la déesse babylonienne Astarté, « la brillante », et évoque d'emblée la beauté, l'intelligence et le courage qui illuminent un univers urbain sombre, concentré de violence et de trahison. L'étoile représente aussi le repère pour *ester*-Esther qui se considère comme son seul centre et sa seule norme et, partant, s'autorise à contester l'ordre patriarcal, à désobéir aux injonctions d'une féminité traditionnelle et à refuser la subordination aux valeurs admises du Bien et du Mal. Esther signifie également « je cacherais » en hébreu, renvoyant là à la vie secrète de la *sicaria* mais aussi à la figure de l'Esther biblique dont elle partage la beauté, l'esprit de résistance et la détermination. À l'instar de l'Esther de la Bible qui sauve les siens, la lectrice de Borges, grâce au pouvoir réformateur et rédempteur de la poésie, rachète et sauve le chauffeur de taxi. Elle se sauve elle-même en se découvrant l'amoureuse du poète.

La littérature s'impose comme la forme ultime de pouvoir, à la lumière du jeu métatextuel qui s'instaure progressivement. A Playas, les deux amants commentent le roman qu'écrit depuis Paris un ami du poète, un professeur d'espagnol que le lecteur devine être l'auteur du roman qu'il est en train de lire, Alfredo Noriega. Par ce jeu de mise en abîme, le réel sordide revient dans la vie d'Esther. En effet, le romancier équatorien est mêlé malgré lui à une enquête policière, car on a trouvé chez lui une valise qui ne lui appartient pas mais qui semble être celle de terroristes. Le lecteur associe cette narration dans la narration au premier récit du roman, consacré à Imanol, l'étarra en fuite. Il en va de même d'Esther qui, aussitôt, se lève, signifiant que la magie de la poésie et la suspension du réel ont bien pris fin : « Esther volvió a sentir una fracción rota³⁸. » Alors que la rose poétique avait sauvé Esther, le roman mis en abîme la condamne ; la littérature la ramène cette fois vers le réel prosaïque et vers la mort. Dans la fraîcheur de la fin du jour, Esther est alors rejointe par ses mystérieux poursuivants : « un tercer tipo le cortó el paso y la ejecutó al pie de la

³⁸ *Ibid.*, p. 132.

iglesia. Dios había dejado de rodearla³⁹. » La littérature, qu'elle sauve ou condamne, représente en définitive la seule instance de pouvoir, tel un Dieu créateur qu'actent à la fois tragiquement et ludiquement le personnage et le parcours d'Esther, sa créature. Tragiquement, certes, mais pas vainement ; car si l'on admet avec Milton et Borges que la perfection de la rose poétique fixe une forme d'éternité, alors Esther en tant que créature littéraire défie l'oubli et la mort. Les vers du sonnet de Borges, « Deja mágicamente tu pasado / Inmemorial y en este verso brilla », valent pour Esther-ester, étoile brillante de roman noir.

Emmanuelle SINARDET
CRIIA- EA 369- Université Paris Ouest Nanterre La Défense

³⁹ *Ibid.*

Stratégies de résistances : figures rebelles dissonantes dans les Afro-Amériques

L'IDÉE DE CETTE COMMUNICATION a surgi à la suite de l'écoute d'une conférence¹ de Cécile Bertin-Elisabeth² qui est spécialiste de la *picaresca*³. L'objet de ses recherches est d'interroger la production de textes seconds américains à partir des textes premiers espagnols. Comment des textes comme le *Buscón* de Francisco de Quevedo ou le *Lazarillo de Tormes* (auteur anonyme) ont été reçus et réécrits par des auteurs américains ? Elle se basait pour cela sur les réflexions apportées par ce qu'il est commun de nommer « l'école de Constance »⁴. « École » qui prétendait réinterroger le texte à l'aune d'une théorie de la réception en l'insérant dans une relation dynamique entre l'auteur et le récepteur. Vu sous cet angle, le texte cessait d'être considéré comme une entité autonome pour participer d'une relation de corrélation entre l'auteur, le texte et le récepteur. Les textes seconds ou textes bis, élaborés à partir des textes premiers, seraient ainsi une sorte d'actualisation de ces derniers. Actualisations opérées à partir des différents positionnements adoptés par les auteurs « bis ».

Suite à l'écoute de cette conférence, il nous a semblé opportun de voir dans quelle mesure cette idée de texte second pourrait s'appliquer à notre

¹ Université de Perpignan, mai 2012, conférence organisée par le CRILAUP sur le thème de la réécriture des textes picaresques espagnols en Amérique hispanique.

² Maîtresse de conférence à l'Université Antilles Guyanes, au département d'études hispaniques, campus Schölcher, Martinique.

³ BERTIN-ELISABETH Cécile, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012.

⁴ Représentée par JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; et WOLFGANG Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Madraga, 1976.

objet de recherche. Nous travaillons sur l'identité des populations afro-latino-américaines et en particulier afro-mexicaines. Les dites populations souffrent d'une sorte « d'invisibilisation » nationale, c'est-à-dire que malgré leur présence physique sur le territoire mexicain, elles ne bénéficient pas d'une reconnaissance constitutionnelle, contrairement aux populations indigènes depuis 2001, dans le cas mexicain. Cette notion de texte second va nous servir à interroger certaines productions orales (une chanson et un mythe oral) qui traitent de l'histoire afro-mexicaine. Ces productions, en tant qu'actualisation des textes historiques nationaux mexicains, entrent dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler des « marronnages discursifs ».

Dans un premier temps, nous présenterons ce que l'on entend par marronnage, afin de déterminer à quel type de marronnage peuvent se rapporter les textes seconds afro-mexicains ; dans un deuxième temps, nous confronterons notre corpus au texte premier ontologique de la nation mexicaine pour souligner qu'il n'en fait pas partie. Puis nous verrons s'il est effectivement possible de parler d'une réactualisation. Dans ce but, une explicitation plus détaillée d'un mythe oral afro-mexicain sera opérée. Enfin, en conclusion, nous soulignerons en quoi ces discours peuvent être mais surtout doivent être vus sous l'angle des stratégies de résistance, stratégies de résistance partagées par l'ensemble de l'afro-diaspora.

Le marronnage, le « grand » marronnage et le « petit » marronnage

Tout au long de la traite et de l'esclavage, on peut relever la pratique, chez les esclaves, du marronnage, et ce depuis les côtes africaines⁵. Les esclaves qui pratiquaient le marronnage étaient appelés des Noirs « marrons ». Ce terme viendrait⁶ des langues des indigènes caraïbes qui l'utilisaient pour désigner le caractère sauvage d'une plante ou d'un animal, « issu par aphérèse de l'espagnol cimarron « élevé, montagnard »⁷, d'où animal domestique échappé et redevenu sauvage et indien fugitif⁸. » Puis, « par une analogie tristement révélatrice, se dit d'un esclave noir qui s'est enfui dans les bois pour vivre librement⁹. » Le marronnage serait, par conséquent, « l'état d'esclave marron »¹⁰. Dans le marronnage même est incluse l'idée de la recherche et de la lutte pour l'autonomie.

⁵ NGOU-MVÈ Nicolas, « El origen bantú del kilombo iberoamericano (siglos XVI y XVII) », in *Kilombo*, Université Omar Bongo, Libreville, Gabon, 2001.

⁶ Le Robert, *dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de REY Alain, Paris, 2004.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Lors de grand marronnage, une fois échappés de la propriété, les esclaves trouvaient refuge, de préférence, dans des endroits assez éloignés¹¹ et de difficile accès, afin de limiter la pénétration des chasseurs d'esclaves marrons et des troupes de l'armée lancés à leur poursuite. Puis ils formaient des communautés connues sous le nom de *Palenque*, *Quilombo*, *Mocambo*, etc. Ils érigeaient des campements qu'ils entouraient de troncs d'arbre. Les alentours du campement étaient protégés par des pièges telles que des fosses dissimulées par des feuillages et branchages. Les marrons disposaient de systèmes de communication entre la propriété et les différents *Palenques* ainsi qu'avec d'autres puissances étrangères¹² et même avec des pirates. Ils connaissaient parfaitement le terrain et pratiquaient la guérilla, attaquant ponctuellement les chargements des puissances coloniales et les propriétés. Les campements étaient installés de telle sorte qu'ils pouvaient fuir au moment opportun. Il existait aussi d'autres campements secondaires où les marrons cultivaient des produits pour leur alimentation. Même si un campement venait à être détruit par l'armée, un autre se reformait plus loin avec ce qui restait du camp précédent. Les *Palenques* jouissaient d'une totale indépendance, ayant souvent signé des traités de paix avec les autorités, qui leur garantissaient la reconnaissance de la liberté et des terres.

Au sein des *Palenques*, on pouvait observer la création de nouvelles organisations politiques et culturelles. Il s'agissait de recréer des structures pour se défendre et se protéger. Cette réorganisation dépendait souvent de la composition humaine des *Palenques*. Au XVI^e siècle, par exemple, on a pu, d'après les rapports établis par les autorités, observer une réorganisation selon les anciennes hiérarchies politiques africaines sur la base des royaumes auxquels appartenaient les différents chefs. Il y avait des rois, des princes, des clans, avec un conseil des chefs, à la manière des systèmes tribaux africains. Plus tard, au XVIII^e siècle, les dirigeants semblent avoir abandonné ce système, car ils avaient des grades de capitaine ou de général entre autres. Une des explications données est que les premiers marrons venaient tout juste d'arriver d'Afrique, contrairement à la majorité qui suivit, née en Amérique¹³.

La réorganisation concernait aussi la culture. La base de cette réorganisation se faisait en tout premier lieu par la religion, avec ses rituels (de mariage, de mort, de vie...), ses chants, ses louanges, ses danses. Cette

¹¹ Ce n'était pas toujours le cas ; parfois les marrons pouvaient s'installer à proximité de la propriété et ainsi se ravitailler de temps en temps ou fomenter d'autres fuites ; LAVIÑA Javier, RUIZ-PENADO José Luis, *Resistencia esclavas en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2006.

¹² REY Nicolas, *Quand la révolution aux Amériques était nègre. Caraïbes noirs, Negros franceses, et autres « oubliés » de l'Histoire*, Paris, Khartala, 2005.

¹³ LAVIÑA Javier, RUIZ-PENADO José Luis, *Resistencia esclavas en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2006.

reformulation s'était principalement opérée à partir des Traces-Mémoires¹⁴ des cultures africaines mais aussi à partir des différents apports des cultures européennes et indo-américaines. On rapporte souvent la demande de la part des marrons de la venue régulière d'un prêtre au sein du *Palenque* par exemple. Néanmoins, les bases étaient essentiellement africaines. Ce degré « d'africanité » dépendait de plusieurs facteurs : de la composition ethnique (relativement homogène ou hétérogène), de l'arrivée plus ou moins récente d'Afrique, du contact postérieur avec les Européens et les Indigènes, de la reformulation qui serait choisie.

Le marronnage sous forme de *Palenque* durablement établi représente en réalité une conquête de l'autonomie (liberté et indépendance), et la mise en adéquation de son corps et de son esprit avec une identité propre mais surtout choisie.

Dans le champ historique il est de coutume de différencier différents types de marronnage. Par exemple, Sally et Richard Price¹⁵ en distinguent deux : le petit marronnage qui consistait en des « fugues répétées ou épisodiques pour des motifs immédiats, par exemple, aller voir un parent ou l'être aimé dans une plantation voisine » et le grand marronnage qui débouchait sur « la création de communautés durables, installées dans la forêt profonde ou tout près des plantations, qui pillaient celles-ci pour obtenir armes et outils et pour libérer des femmes en esclavage (souvent parentes)¹⁶. » Entre ces deux types, il a existé une multitude d'actes de marronnage tels que le ralentissement de la cadence, le suicide, l'infanticide, le sabotage, le métissage ou encore la solidarité avec les « grands marrons¹⁷. »

Les textes bis qui sont ici présentés entendraient davantage dans ce que l'on pourrait appeler le « marronnage intellectuel » ou le « marronnage discursif ». Ce concept a souvent été mobilisé par différents auteurs de la Caraïbe. En effet, Édouard Glissant¹⁸, Zapata Olivella¹⁹, Quintero Rivera²⁰

¹⁴ GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁵ PRICE Richard et Sally, *Les Marrons*, France, Vent d'ailleurs, 2003.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁷ On pourrait s'interroger sur la pertinence de différencier les deux types de marronnage. En effet, toutes les formes de résistance ne se valent-elles pas ? Pourquoi opérer une hiérarchisation entre les différents types de résistance ? Un esclave qui apprenait à lire en cachette de son maître n'est-il pas tout aussi héroïque que celui qui s'enfuyait dans les bois ? Pour notre part, nous nous refusons en général à opérer cette distinction et parlons de marronnage, qu'il soit armé ou non armé. Or, pour bien mesurer l'enjeu d'une réécriture de texte historique, il nous est apparu nécessaire de nous positionner par rapport à cette nomenclature.

¹⁸ GLISSANT Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1997.

¹⁹ OLIVELLA Manuel Zapata, *Changó el gran putas*, Colombia, Oveja Negra Editorial, 1980.

²⁰ QUINTERO RIVERA Ángel, *Las músicas « mulatas » y la subversión del baile*, Madrid, Iberoamericana, Nexos y diferencias, 2009.

ou encore René Depestre²¹ l'ont évoqué concernant les esclaves africains déportés aux Amériques. Selon Depestre par exemple :

Soumis aux contraintes des pouvoirs coloniaux, les peuples mirent tout en œuvre pour éviter le naufrage absolu de leur être social. Peuple-zombis, ils se firent ardemment voleurs de feu et du sel qui réveille l'homme dans l'esclave. Ils eurent recours au marronnage pour déjouer les mécanismes d'assimilation qui conspiraient contre leur humanité. L'opération de marronnage permit à l'homme colonisé de se servir du dynamisme même de sa souffrance sans fond pour une remontée vers le sens de la dignité et de la liberté. Sous sa forme sociopolitique (désertion de la plantation, abandon des ateliers de travail), comme sous son caractère culturel (création d'un nouvel imaginaire), le marronnage fut un phénomène précoce de dé-zombification et de quête d'identité. Il fut un effort collectif et individuel de connaissance et de saisie de soi ; un retour passionné au centre le plus rafraîchissant et le plus « noir » de soi, pour se protéger de l'insolation « blanche ». Le marronnage fut d'abord l'affaire des masses opprimées. Plus tard, quand des Nègres purent aller à l'école et s'élever à l'intelligence théorique du sort de leur « race », les meilleurs parmi eux se mirent à marronner les outillages mentaux des maîtres. Ils tinrent pour exotiques (et non comme l'unique mesure de la civilisation) les valeurs philosophiques, les habitudes de la pensée, les formes de sensibilité que l'on inculquait par la force aux colonisés²².

Avec le marronnage discursif, on est face à une résistance de l'ordre du symbolique, c'est-à-dire qu'il s'agit ici, concrètement, d'une certaine catégorie de la population afro-mexicaine qui va mobiliser un répertoire oral endogène afin de réécrire l'histoire nationale. Et c'est pour cette raison que nous avons choisi d'intituler cette communication « Stratégies de résistances : figures rebelles dissonantes dans les Afro-Amériques ». En effet, ces stratégies de résistances sont des figures rebelles dissonantes. Dissonantes au sens où elles vont différer des figures rebelles souvent mises en avant par les historiens ou les Afro-latino-américains eux-mêmes. On mentionnera souvent, pour le Mexique, l'esclave rebelle Yanga, à Benkos Bioho en Colombie, ou Zumbi au Brésil. Mais qui citera *El Negrito poeta* au Mexique qui, pourtant, au dix-neuvième siècle déjà, faisait preuve d'une conscience aigüe de sa négritude et qui, en cela, peut être placé sous la bannière d'un marronnage discursif ?

²¹ DEPESTRE René, *Bonjour et adieu à la Négritude*, Paris, Laffont, 1980.

²² *Ibid.*, p. 10.

La chanson « *Magia negra* » : exemple d'un marronnage discursif

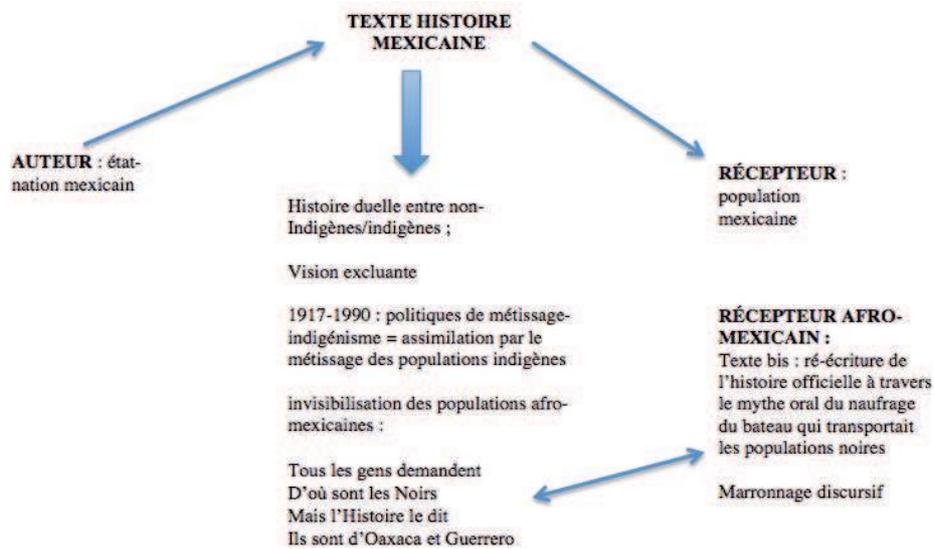
Cette chanson est issue du répertoire d'un groupe de musiciens afro-mexicains, *Los Negros Sabaneros*. Elle est souvent chantée par le groupe lors de leurs différentes représentations au sein de la Costa Chica, dans le Pacifique mexicain, où est concentrée l'actuelle population afro-mexicaine. Voici le texte de la chanson et sa traduction :

CHANSON <i>MAGIA NEGRA</i>	TRADUCTION
Y esto va para Juan Rana Y Martín Sandívar De parte de Los Negros Sabaneros	Dédicace : Ça c'est pour Juan Ranas et Martín Sandívar De la part des (Nom du groupe) : « Les Noirs de la savane »
Soy descendencia de Negro Y ese Negrito soy yo Hace muchísimos años Del barco que naufragó	Je suis descendant des Noirs Et ce petit Noir c'est moi Ça fait depuis très longtemps Du bateau qui s'est échoué
Soy descendencia de Negro Y ese Negrito soy yo Hace muchísimos años Del barco que naufragó	Je suis descendant des Noirs Et ce petit Noir c'est moi Ça fait depuis très longtemps Du bateau qui s'est échoué
Entre Oaxaca y Guerrero Collantes es la ubicación Puros Negritos chirundos Dejó ahí la embarcación	Entre Oaxaca et Guerrero Collantes est l'endroit De vrais petits Noirs tout nus L'embarcation a laissé là-bas
Entre Oaxaca y Guerrero Collantes es la ubicación Puros Negritos chirundos Dejó ahí la embarcación	Entre Oaxaca et Guerrero Collantes est l'endroit De vrais petits Noirs tout nus L'embarcation a laissé là-bas
<i>Mi abuelito platicaba Muy triste del corazón El libro que él estudiaba Sentado en el playón Mi abuelito platicaba Muy triste del corazón El libro que él estudiaba Sentado en el playón</i>	<i>Mon papi racontait Le cœur très triste Le livre qu'il étudiait Assis sur le devant de la porte Mon papi racontait Le cœur très triste Le livre qu'il étudiait Assis sur le devant de la porte</i>
[No y es que es verdad Esos Negros llegaron En el barco de África Naufragaron hasta por acá]	Commentaires d'un des chanteurs : [Non mais c'est vrai Ces Noirs sont arrivés Dans le bateau depuis l'Afrique Ils ont naufragé jusque par ici]

Toda la gente pregunta De dónde serán los Negros Pues la historia así lo dice Son de Oaxaca y Guerrero	Tous les gens demandent D'où sont les Noirs Mais l'Histoire le dit Ils sont d'Oaxaca et de Guerrero
Toda la gente pregunta De dónde serán los Negros Pues la historia así lo dice Son de Oaxaca y Guerrero	Tous les gens demandent D'où sont les Noirs Mais l'Histoire le dit Ils sont d'Oaxaca et de Guerrero
Oaxaca eres magia negra Por toda tu población También tus siete regiones Y bonita tradición	Oaxaca tu es magie noire À travers toute ta population Et aussi tes sept régions Et ta jolie tradition
Oaxaca eres magia negra Por toda tu población También tus siete regiones Y bonita tradición	Oaxaca tu es magie noire À travers toute ta population Et aussi tes sept régions Et ta jolie tradition

Il s'agit ici d'étudier en quoi cette chanson est révélatrice d'un marronnage discursif. On retrouve, dans cette chanson, différents éléments, comme le naufrage du bateau en provenance d'Afrique qui aurait donné lieu à l'origine des Noirs sur la Costa Chica. On peut recenser, en effet, les deux états d'Oaxaca et de Guerrero (sur la côte pacifique) qui forment cette dernière. Par ailleurs, on ne peut faire mention de cette chanson sans souligner la présence de la figure du grand-père symbolisant la mémoire ancestrale, c'est-à-dire le lien entre le présent et le passé qui donne du sens à la situation géographique et culturelle actuelle des Afro-mexicains. Situation reprise à travers l'autre objectif de cette chanson quant à la question que tout le monde se pose sur les Noirs : *¿De dónde serán los Negros ?* En outre, nous sommes ici pleinement dans la problématique identitaire du Mexique où la vision d'un métissage excluant ne permet pas à la population afro-mexicaine de s'y inclure. Pis, cette vision conduit à une sorte d'ethnocide concernant la population afro-mexicaine puisqu'ils sont niés physiquement et culturellement. Par conséquent, cette chanson, qui reprend le mythe qui circule depuis des générations sur leur origine, reflète non seulement la problématique identitaire du Mexique mais aussi et surtout la problématique identitaire des Afro-mexicains qui sont confrontés en permanence à cette « inexistence ».

En cela consiste le marronnage culturel opéré par les Afro-mexicains : par l'entretien de ce mythe originel, ils répondent au « texte premier » de l'ontologie mexicaine officielle, à savoir « nous sommes Métis et nous avons aussi différentes populations indigènes présentes sur le territoire national ».



Cette chanson constitue donc un texte second élaboré par rapport au texte premier ontologique de la nation mexicaine. Cette chanson est un espace-temps que les Afro-mexicains ont créé (consciemment / inconsciemment) dans le dessein de pouvoir continuer à exister à la suite de ce « naufrage ». Et, en effet, nous sommes bien face à un « naufrage ». Un naufrage multidimensionnel. Naufrage « physique », tout d'abord, si l'on se réfère à la tradition orale afro-mexicaine. Naufrage « symbolique », ensuite, si l'on tente d'imaginer la situation identitaire des populations africaines déportées en esclavage au « Nouveau Monde ». Les populations africaines ont été déversées sur le continent telle la cargaison d'un bateau échoué. Même s'il y avait des cultures « homogènes » tels les Yorubas, les Bantous..., il y avait un mélange et une co-présence d'éléments culturels hétérogènes qui ont précipité les populations africaines dans une situation identitaire inédite où elles ont dû reformuler des cultures propres, à partir de bases africaines mais aussi indigènes et européennes. Elles ont pu l'accomplir grâce à ce marronnage discursif que représente l'espace-temps musique-danse-oralité. Ce triptyque a permis aux populations afro-mexicaines (et plus généralement afro-américaines) de résister à la déshumanisation à laquelle on avait voulu les soumettre. Composer de la musique, danser sur la musique et chanter sur la musique signifiaient continuer à exister humainement dans une société qui considérait les « Noirs » comme des biens meubles, c'est-à-dire qui les rangeait dans la catégorie d'êtres inanimés²³.

²³ Voir l'article 44 du *Code Noir*, qui définit les esclaves comme étant des meubles. Code promulgué par Louis XIV en mars 1685, disponible dans une édition de L'esprit Frappeur, n°27, Paris, 1998. Des versions similaires existent pour les colonies espagnoles.

Se hundió un barco²⁴ : enjeux d'une re-sémantisation symbolique et mémorielle

Mon arrière-grand-père faisait partie des esclaves qui arrivèrent, ou qui s'échappèrent peut-être, je ne sais pas où ils devaient l'emmener, peut-être à Veracruz, peut-être à Acapulco, ou je ne sais quel autre endroit ils avaient prévu de l'emmener, pour (euh) les travaux auxquels on le destinait, il fut de ceux, comme les gens évoquaient, de ceux qui s'échappaient et qui restaient quelque part. En formant de petites communautés. Vivant là où ils préféreraient rester, pour voir ce qui se passait en n'étant pas esclave. Alors, je veux croire qu'ainsi fut le destin de mon arrière-grand-père. Il fut de ceux qui s'échappèrent ou qui restèrent, je ne sais pas ce qui s'est passé avec ce bateau. Mais, oui, il s'agissait d'un bateau qui s'est embourbé. Il existe toujours ce port de Minizo. Par là arriva mon arrière-grand-père. Je ne sais pas s'il arriva directement de là-bas, ou si on l'avait déjà emmené qui sait où. Peut-être qu'ils l'avaient déjà transporté, qui sait où, et ce fut un accident, ou je ne sais pas comment arriva ce bateau là-bas. Mais le fait est qu'il arriva²⁵.

L'histoire du bateau. Bon, je pense que cela est avant tout notre principe historique à nous, les Noirs. Les Noirs sont arrivés dans différents lieux. Mais nous, notre identité, comment nous sommes arrivés ici, c'est évidemment par un bateau comme le racontent nos ancêtres. De là, le bateau est comme un début historique à partir duquel nous, les Noirs, nous nous échappons. Du bateau. Bon, même si comme nous l'avions déjà évoqué, le bateau ne pouvait pas arriver depuis là-bas. Jusqu'à ce port. Mais bon, les gens ont cette idée bien précise. Que le bateau est arrivé. Que nous nous en sommes échappés. Ça peut être un mythe, vrai ou faux, mais c'est le nôtre. Parce qu'en ça réside notre identité. Aujourd'hui, si tu te mets à étudier le putain de planisphère, tu vois que tout est plat. Moi je crois qu'à cette époque, les territoires ne se rejoignaient pas. Qu'il y avait des ouvertures. Peut-être. Nous sommes en train de parler des années 1500 et des poussières. Je ne sais pas comment était le monde à cette époque, peut-être qu'il y avait une brèche pour entrer quelque part. Le truc, c'est que le bateau est apparu²⁶.

Le mythe oral sur les naufrages de navires est un ensemble de récits oraux portés par des catégories d'interlocuteurs précises (Tantes / Oncles)

²⁴ Un bateau a fait naufrage.

²⁵ Récit d'Helena, *El Ciruelo*, Costa Chica, 2010, traduction personnelle.

²⁶ Récit de Loya, *Cuajinicuilapa*, Costa Chica, 2011, traduction personnelle.

dans leurs versions denses, et repris dans le discours populaire afro-mexicain de la Costa Chica. Ces récits oraux²⁷ soutiennent l'idée qu'un bateau aurait fait naufrage il y aurait longtemps, avec beaucoup de Noirs venus d'Afrique et de Cuba, et qui expliquerait la présence noire sur la Côte, sur certains lieux bien précis de la région. En effet, les lieux de naufrages supposés sont Punta Maldonado, Callejón de Rómulos, Puerto Minizo, qui sont toutes des plages ouvertes sur le Pacifique et se superposent avec une géographie des noyaux du peuplement noir afro-mexicain de la Costa Chica. Punta Maldonado (ou El Faro) se situe entre Cuajinicuilapa et San Nicolás, qui sont deux localités socio-historiques afro-mexicaines. El Callejón de Rómulos est proche de Santo Domingo Armenta (État d'Oaxaca), village afro-mexicain très connu dans la région. Puerto Minizo est situé géographiquement non loin de Collantes, village rural noir afro-mexicain d'où serait originaire d'ailleurs la « Danse des Diables », pratique dansée et orale partagée par les zones rurales de la Costa Chica. De plus, pendant longtemps, certaines traces de restes de navires auraient été visibles à Callejón de Rómulos et à Punta Maldonado ; d'où la permanence de ces récits de bateaux échoués qui sont mobilisables et rendus opératoires pour donner sens à une trajectoire socio-historique locale. Le cumul des traces et des superpositions entre lieux de naufrages et géographie locale spécifique participe localement de l'opérationnalité de ces histoires orales.

Malgré les différences entre les versions (accident de bateau d'une veuve dans les années 50, un bateau pirate...) l'ensemble des récits sur ces bateaux échoués constitue un répertoire oral commun entre les Afro-mexicains. La trame narrative mobilisée est l'arrivée d'un bateau d'une origine extérieure, chargé de Noirs et qui arrive accidentellement au Mexique, sur la côte Pacifique. Le mode d'énonciation est inscrit dans le partage des différentes versions du récit entre les catégories d'âges, dans les pratiques du boire, dans les promenades vers les plages pour les vacances et nouvel an. Le large partage de ces histoires de bateaux montre la reconnaissance d'une histoire propre, d'une histoire locale, bref, d'une histoire noire afro-mexicaine. Certaines versions insistent sur la contemporanéité de l'événement d'un naufrage alors que la présence des Noirs est antérieure à ce naufrage. D'autres versions populaires focalisent l'idée d'un bateau venu d'Afrique et qui aurait « déversé » les Noirs après un naufrage, comme en témoigne la chanson *Magia Negra*.

Travail exogène de re-sémantisation

Dans un contexte socio-symbolique précaire et marginal institué par la prégnance du texte premier nationaliste mexicain qui insiste sur les racines indigènes et sur le métissage idéalisé Indien-Espagnol, les populations

²⁷ La chanson *Magia Negra* est postérieure à ces récits.

noires afro-mexicaines réécrivent une histoire propre et différente, médiatisée dans ces histoires de bateaux échoués. Ces dernières s'adressent localement aux populations elles-mêmes (circulations des versions, transmissions des récits, géographie des lieux de naufrages) car les populations afro-mexicaines sont absentes des grands récits nationaux, mais aussi des histoires mémorielles concernant les pratiques des esclavages ou les résistances²⁸. La particularité des trajectoires historiques des Afro-mexicains de la Costa Chica fait que ces histoires finalement donnent du sens. Ainsi, le répertoire que constituent ces histoires de bateaux est l'unique référence d'une origine extérieure des populations noires afro-mexicaines reconnues comme histoires de soi, histoires afro-mexicaines. Cette réécriture, qui pose les enjeux identitaires, se réalise parce qu'il y a bien connaissance et conscience que les textes et histoires officiels nationalistes mexicains excluent la spécificité noire afro-mexicaine. Comment finalement se positionner soi-même dans un pays lorsque sa condition socio-symbolique, voire politique et citoyenne, est exclue des textes officiels ? Comment penser sa différence corporelle, culturelle, historique dans un pays formé essentiellement de Métis et d'Indiens ?

Re-sémantisation et résistance

Cette re-sémantisation nous semble issue du processus métaphorique dans son lien posé entre Noirs et l'image du Bateau. Le bateau a donc une portée symbolique efficace puisqu'il maintient cette pensée extérieure et inaugurale de la présence noire afro-mexicaine. La causalité dans les récits est l'événement-accident. Il y a re-sémantisation à partir d'une récupération d'image historiquement liée à l'histoire coloniale de la présence noire au Mexique. Les histoires de bateaux échoués créent un sens positif à partir du maintien stratégique d'un référent subtil d'un passé négatif ; c'est en cela que réside la procédure de résistance. Ainsi Françoise Proust dit-elle :

La résistance est minutieusement calculatrice, stratégiquement subtile et ingénieusement retorse. Elle avance prudemment et lentement, elle procède avec circonspection et méfiance. [...] La résistance est à la fois réaliste, très réaliste et idéaliste, absolument idéaliste. Elle joue toujours à la fois sur le court terme et sur le long terme, sur le présent et sur le messianique, mais jamais sur le moyen terme ou sur le lendemain, elle marche toujours sur les deux pieds, le présentement possible et l'éperdument impossible²⁹.

²⁸ On peut souligner les mêmes problématiques dans d'autres contextes afro-latino-américains.

²⁹ PROUST Françoise, *De La Résistance*, Paris, Éditions Cerf, 1997, p. 30.

La procédure de résistance afro-mexicaine est liée à une connaissance intime de la situation symbolique de marginalité ; en cela, il y a une part de réalisme (qui pour un critique sceptique serait de l'ordre du passif). D'où l'apparente absence de conscience politique claire, de mémoires afro-mexicaines ou encore de stratégies coloniales d'ascension sociale liée aux métissages personnels (marronnage biologique). « L'éperdument impossible » est de se référer à une origine des Afriques, puisque ce référent mythique est chargé négativement, a été intériorisé, condensé et déplacé dans la métonymie négative du corps noir notamment car, pour leur part, les espaces symboliques religieux n'ont pas apporté les moyens de convoquer *discursivement* des origines africaines. Les espaces des traditions des danses-orales ont trouvé une autre voie pour activer des formes d'identifications afro-mexicaines. La minorité démographique, les précarisations symboliques et les épisodes des histoires des populations afro-mexicaines de la Costa Chica n'ont pas permis de restituer, à un certain niveau, une discursivité chargée des origines des populations noires afro-mexicaines. Le « présentement possible » réside dans l'action d'énoncer quand même les origines particulières des populations noires afro-mexicaines, en passant par un chemin détourné, une autre manière de le dire, en raison des nécessités de déguisement et de la précarité socio-symbolique de ces populations. Cette connaissance intime de leurs postures afro-mexicaines se perçoit, par exemple, par des retours stratégiques à des ascendances indiennes, ou à travers le fait de reconnaître souvent que la citoyenneté authentique mexicaine est incarnée par la figure de l'Indien³⁰. Ce « présentement possible » est l'usage de l'efficacité symbolique du référent « bateau » et de l'extériorité engagée dans les histoires de bateaux échoués. Les histoires de bateaux échoués deviennent une ressource disponible, comme chemin différencié de parler des origines des Noirs afro-mexicains, puisqu'elles tendent entre la re-sémantisation d'une histoire coloniale et le maintien d'une image forte de cette même histoire coloniale, stratégiquement, afin de passer inaperçu mais de passer quand même.

La résistance est dans la direction sémantique portée par le message idéologique du mythe oral : descendance de survivants de bateaux échoués. Cette valeur émancipatrice va devenir une mémoire dans la mesure où elle assure une *origine autre extérieure* (qui est en tension avec une localité mexicaine), dans l'impossibilité de se passer de la valeur symbolique du bateau et dans l'usage populaire que les interlocuteurs afro-mexicains en font eux-mêmes pour se référer à leur différence corporelle-symbolique et

³⁰ C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les recours aux « indianisations » de certaines postures socio-symboliques ou politiques d'interlocuteurs afro-mexicains. Lewis dans son travail souligne à San Nicolas que plusieurs de ces interlocuteurs noirs afro-mexicains lui auraient affirmé que « l'indien est le vrai Mexicain ». Là où certains auteurs parlent d'absence de conscience afro-mexicaine décisive, nous pensons que les *agir* afro-mexicains sont beaucoup plus subtils et construisent des manières de se positionner en résistant aux modes de marginalités.

socio-culturelle. Paul Gilroy³¹ évoque la « transfiguration » autour des formes narratives dans la diaspora noire au sujet des mémoires orales qui sont souvent retravaillées par un désir de production émancipateur. Mais jusqu'où peut aller cette « transfiguration » ? Le maintien décisif du bateau montre bien que le travail symbolique peut construire un nouveau sens ; le bateau reste le lieu mémoriel de trajectoires noires différenciées. Il y a beaucoup plus que la négociation d'une autochtonie afro-mexicaine sur la Costa Chica. La connaissance d'un ailleurs subtilement construit, discursivement et symboliquement, une mémoire d'un avant flou, d'un mouvement, d'un déplacement inscrit dans l'impossibilité de se passer du bateau au cœur de l'expérience diasporique noire afro-mexicaine montre que le bateau sature la condition historique en lien avec des origines comme l'Afrique ou Cuba. La spécificité du peuplement socio-historique local afro-mexicain est son éclatement dans des trajectoires rurales ; mais, malgré ces formes disparates de trajectoires socio-historiques qui n'ont pas saturé des lieux d'une mémoire esclavagiste, la transversalité de l'histoire des bateaux intervient comme histoire de soi, histoire afro-mexicaine. Les répétitions engagées dans les procédures de partages des différentes versions, le travail symbolique autour des traces, le canal oral vont porter la sociabilisation de cette histoire de bateaux échoués comme mémoire d'arrivée et cette dernière est l'une des seules verbalisables.

Conclusion

Le référent bateau est le puissant vecteur mémoriel dans certaines autres trajectoires afro-diasporiques, tant sur un niveau de tradition orale (en Équateur ou chez les Garifunas en Amérique Centrale) que dans son impact sur les imaginaires antillais portés par les littératures (travail de Glissant sur la Barque ouverte³², travail de Chamoiseau dans *L'esclave Vieil homme et le molosse*³³ ou dans le roman de l'Haïtien Louis Philippe Dalembert *L'autre face de la mer*³⁴). Le bateau afro-mexicain se place dans une configuration particulière, puisque les formes de racialisation et les dispositifs politiques nationaux sont différents. La marginalité symbolique est violente au Mexique ; d'où le fait saisissant de l'actuelle redécouverte de la « négritude afro-mexicaine » par des acteurs extérieurs à la Costa Chica³⁵.

³¹ GILROY Paul, *L'Atlantique Noir, Modernité et double conscience*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.

³² GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

³³ CHAMOISEAU Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

³⁴ DALEMBERT Louis-Philippe, *L'autre face de la mer*, Dijon, Collection Motifs, 2005.

³⁵ En témoignent les différents colloques et séminaires organisés sur les Afro-mexicains depuis 2011, au sein d'institutions comme la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), l'Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ou la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Malgré cela, les manières de re-sémantiser les univers historiques et symboliques dans certains établissements de la diaspora noire afro-américaine peuvent se rejoindre. Et les recours assez partagés aux imaginaires sur les bateaux (qu'ils soient issus de contes populaires, de mythes oraux, d'histoires datées et ritualisées) sont les espaces communs aux récits diasporiques afro-latino-américains.

D'autre part, si la puissance du bateau est assez dense du côté des rives afro-latino-américaines, il faut impérativement s'interroger sur les manières dont ce chronotope apparaît aussi sur les rives africaines : y a-t-il une prise en charge d'une mémoire autour du fait diasporique, notamment le partage d'un traitement symbolique avec la Mer ? Il convient aussi d'insister sur le fait que les agendas socio-politiques et symboliques depuis les rives des Afriques jusqu'aux rives afro-latino-américaines des trajectoires afro-diasporiques ont été marqués par les expériences des violences, des marges ; ils ont pu, malgré tout, s'établir dans une posture socio-symbolique de résistance et occuper une place particulière dans les Modernités latino-américaines. Le sociologue portoricain Lao Montes l'affirme d'ailleurs de manière très précise : « La diaspora afro-américaine n'est pas une formation uniforme mais un montage d'histoires locales entremêlées par des conditions communes d'oppression coloniale, politique, économique et culturelle, et par des ressemblances familiaires basées non seulement sur des expériences historiques commensurables de subordination raciale, mais aussi sur des affinités culturelles et des répertoires similaires (souvent partagés) de résistance, de production intellectuelle et d'action politique³⁶. » Ces résistances ont été multiples ; elles ont eu une incidence sur les manières de se ré-humaniser au travers de certaines pratiques, les expériences des danses, oralités et musicalités³⁷ par exemple (il n'y a qu'à constater les lieux communs des pratiques musicales afro-américaines), ou autour des mythes oraux émancipateurs.

Sébastien LEFÈVRE
CRIIA/ Université Gaston Berger Saint Louis du Sénégal
et Paul Raoul MVENGOU CRUZMERINO
CREA/ CERAFIA -Université Omar Bongo, Libreville

³⁶ MONTES LAO Augustín, « Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana » in *Tabula Rasa*, N°7 Bogotá jul./dic, 2007, p. 55.

³⁷ Il n'y a qu'à constater les lieux communs des pratiques musicales afro-américaines dans les différents pays où est présente l'afro-diaspora.

Bibliographie

- BERTIN-ELISABETH Cécile, *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique. Une relecture des textes fondateurs*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- CHAMOISEAU Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
- CODE NOIR, Collection, Paris, L'esprit Frappeur, n°27, 1998.
- DALEMBERT Louis-Philippe, *L'autre face de la mer*, Dijon, Collection Motifs, 2005.
- DÉPESTRE René, *Bonjour et adieu à la Négritude*, Paris, Laffont, 1980.
- GILROY Paul, *L'Atlantique Noir, Modernité et double conscience*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1997.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LAVIÑA Javier, RUIZ-PENADO Luis José, *Resistencias esclavas en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2006.
- MONTES LAO Agustín, « Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana » in *Tabula Rasa*, N°7 Bogotá jul./dic. 2007.
- NGOU-MVE Nicolas, « El origen bantú del kilombo iberoamericano (siglos XVI y XVII) », *Revue Kilombo*, Université Omar Bongo, Libreville, Gabon, 2001.
- PRICE Richard et Sally, *Les Marrons*, France, Vent d'ailleurs, 2003.
- PROUST Françoise, *De La Résistance*, Paris, Editions Cerf, 1997.
- QUINTERO RIVERA Ángel, *Las músicas « mulatas » y la subversión del baile*, Madrid, Iberoamericana, Nexos y diferencias, 2009.
- REY Nicolas, *Quand la révolution aux Amériques était nègre, Caraïbes Noirs, Negros franceses et autres « oubliés » de l'histoire*, Paris, Karthala, 2005.
- WHITTHEN Norman, QUIROGA Rafael, « Ecuador. Minority Rights Group », in *Afro-Latin-Americans Today. No longer invisible*, London, 1995.
- WOLFGANG Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Madraga, 1976.
- ZAPATA OLIVELLA Manuel, *Changó el gran putas*, Colombia, Oveja Negra Editorial, 1980.

Cusumbo : un rebelle exemplaire dans le roman réaliste social équatorien *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta

L E PREMIER ROMAN DE DEMETRIO AGUILERA MALTA met en scène le destin tragique d'un homme, et derrière lui celui d'un peuple, qui va disparaître pour les besoins d'une nation moderne. Le livre est publié en 1933, alors que l'Équateur traverse une période difficile. Le pays a fondé son économie sur l'exportation de matières premières, et souffre de deux handicaps : d'un manque de diversification¹, d'une part, et d'un retard au niveau industriel, d'autre part². Économiquement dépendant, il subit de plein fouet la mauvaise conjoncture internationale. Par ailleurs, la structure sociale équatorienne n'a pas vraiment changé depuis l'indépendance, malgré la progression de la pensée libérale. Les métis, les *cholos*³, les *montuvios*⁴, les noirs, continuent de vivre à la marge et de subir le racisme, tandis que la femme est toujours discriminée. Si la révolution libérale a permis de restreindre l'influence et le pouvoir de l'Église, très présents dans la *Sierra*, le modèle traditionnel colonial persiste malgré les mesures prises par

¹ « Le cacao a représenté pendant sa phase d'expansion 70% des recettes d'exportation du pays, tandis que la part des bananes représentait 50% dans les années cinquante. Quant au pétrole, il a participé en moyenne à 43% des exportations. », HUGO JIJON Victor, « L'Équateur face au défi néolibéral », *Recherches internationales*, n°87, juillet -septembre 2009, p. 127.

² SAINT-GEOURS Yves, « La genèse de l'industrie en Équateur (1860-1914) », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, XIII, n°3-4, 1984, p. 27.

³ Indiens de la côte.

⁴ Indiens de la *sierra*.

l'État⁵. De même, le lien social n'évolue que très peu étant donnée la persistance du mécanisme pré-capitaliste des *haciendas*. La majorité des habitants, en effet, sont des travailleurs agricoles – *sembradores* et *peones*⁶ – qui cultivent la terre que possèdent leurs patrons ; dans les villes, ce sont des petits artisans ou des commerçants, des ouvriers, qui constituent les classes populaires et moyennes, et qui subissent directement l'impact de la crise, car leurs salaires n'augmentent pas malgré l'inflation. Des grèves et des émeutes éclatent à Guayaquil en octobre et novembre 1922⁷, que l'État réprime dans un bain de sang⁸. Cet événement tragique cristallise le malaise social et met en avant les difficultés que le gouvernement ne parvient pas à résoudre, dont l'absence de cohésion nationale. En dépit des initiatives développées par l'État libéral notamment à travers l'éducation⁹, autour de l'élaboration de référents identitaires communs¹⁰, l'isolement entre les populations entretient un sentiment de régionalisme qui prime sur celui d'appartenance à une nation commune¹¹. Suite au coup d'État

⁵ L'Église perd notamment le contrôle de l'éducation et bon nombre de ses domaines par la *Ley de manos muertas* de 1908.

⁶ Voir GUERRERO Andrés, (traduction de Claudie Duport), « Naissance des bourgeoisies latino-américaines au XIX^e siècle : le cas de l'Équateur », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, novembre – décembre 1980, 35^e année, n°6, p. 1173-1176.

⁷ SINARDET Emmanuelle, « El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación) de José de La Cuadra (1937) : la construcción d'un type national ». Étude inédite en vue de l'HDR, Tours, Université François Rabelais, p. 25.

⁸ César DAVILA ANDRADE consacre un poème à cet événement tragique : « Canto a Guayaquil », in DAVILA ANDRADE César, *obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 24-29.

⁹ « Para muchos ecuatorianos las lecciones de historia, geografía y educación cívica van de la mano con el aprendizaje de la ecuatorianidad. La materia de Historia de los límites, en cuanto historia territorial de la Nación, fue una disciplina obligatoria en las escuelas ecuatorianas (desde el nivel elemental hasta el superior) hasta 1979 », in PAGNOTTA Chiara, « La identidad nacional ecuatoriana entre límites externos y internos », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°16, 2008, <http://alhim.revues.org/index3061.html>.

¹⁰ Voir sur ce point l'analyse de Maurice HALBWACHS : « L'histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas, non plus, tout ce qui reste du passé. Ou, si l'on veut, à côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence. S'il n'en était pas ainsi, aurions-nous le droit de parler de mémoire collective, et quels services pourraient nous rendre des cadres qui ne subsisteraient plus qu'à l'état de notions historiques, impersonnelles et dépouillées ? » in HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1967 (1950), p. 35.

¹¹ Erika SILVA CHARVET explique ainsi le début de sa réflexion sur l'identité : « El mundo de de la Cuadra, igualmente preñado de represión y racismo, aparecía, sin embargo, poblado de personajes desconocidos : montuvios, cholos y negros [...]. Tanto me apasionó, que, [...] buscaría ávidamente leer a otros autores costeños para que me mostraran ese mundo fascinante, ignoto, alejado del mío, que se suponía también me pertenecía, porque era parte de mi país, y al que no podía acceder dada la virtual separación e incomunicación material que existía por aquel entonces entre sus diversas regiones.

militaire de juillet 1925, le pouvoir en place ne parvient ni à réformer la politique monétaire, ni à affaiblir l'oligarchie libérale¹². La situation se dégrade en outre avec la crise de 1929 qui touche tous les secteurs – politique, économique, financier, culturel –, le pays subissant son intégration progressive au niveau mondial, alors même que la Guerre des Quatre Jours, en 1932, déçoit les attentes des classes travailleuses. Dans ce contexte, la montée du socialisme et du communisme, d'une part, ainsi que l'émergence du problème de l'Indien, d'autre part, modifient la démarche des intellectuels équatoriens issus des classes moyennes. À partir des années trente, la perspective, en effet, change¹³ : tournant le dos à l'eurocentrisme¹⁴, les auteurs s'intéressent alors à l'essence même de l'Équatorien, en considérant ses origines ethniques et sociales, et mettent en avant l'identité de l'homme nouveau métis, sa psychologie¹⁵.

Dans les années trente, comme en Europe, la vie intellectuelle et culturelle s'organise dans les grandes villes en cercles, dont le rôle est de débattre autour du renouveau littéraire. L'exemple emblématique de ces années effervescentes est celui du célèbre *Grupo de Guayaquil*¹⁶, qui marque une rupture avec la génération précédente, celle des romantiques et des modernistes, manifeste à travers les thèmes abordés¹⁷ :

Tomó de la tremenda realidad social y del contorno geográfico inmediatos sus temas y preocupaciones. Utilizó el lenguaje cotidiano y propio de esa realidad como instrumento literario. Nacionalizó, diríamos, la literatura¹⁸.

Cuando a los trece años me topé con la calidez y humedad del trópico y su naturaleza feraz [...] ¡Quería apoderarme de ese mundo montuño, sentir su pertenencia, impregnarme de su magia, para comprenderme como parte de algo mayor a mi familia, o a mi mundo serrano! Mi sensibilidad resentía el extrañamiento de ese universo, e intuitivamente rechazaba el discurso corriente de negación-exclusión de los seres de piel oscura y hasta plebeya que lo poblaban. » in SILVA CHARVET Erika, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2005 (2004), p. 23-24.

¹² SINARDET Emmanuelle, *op. cit.*, p. 25.

¹³ SILVA CHARVET Erika, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴ SILVA CHARVET Erika, *ibid.*, p. 28.

¹⁵ Voir l'analyse de PAZOS BARRERA Julio, « Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950 », *Kípus*, n°2, 1994, p. 50-51.

¹⁶ On trouve dans ce groupe José de La Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos, Pablo Palacio, Jorge Icaza, Enrique Gil Gilbert et Alfredo Pareja.

¹⁷ Sur la modernité de la *Generación del treinta* et l'élaboration d'un projet national, voir l'analyse de POLO BONILLA Rafael, *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Quito, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, Ecuador, 2002, p. 19.

¹⁸ PROAÑO Francisco, interview de Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura*, 2011, <http://www.revista.agulha.nom.br>

Cette *Generación de los 30* dénonce la misère, la violence et les injustices sociales par le biais d'une écriture crue et d'un langage qui entend s'inspirer du parler local pour obtenir une phonographie de la réalité¹⁹. Le *realismo social* permet, à travers la reconnaissance de la culture populaire, d'élaborer un projet national autour du métis, que *Don Goyo* illustre magistralement : le roman met en scène des *cholos* et des *montuvios*, face aux Blancs, pour les représenter et dénoncer leur situation.

Dans son premier roman, Demetrio Aguilera Malta aborde tout autant le destin d'un homme que celui d'un peuple proche de la disparition. Cette disparition est le fruit d'une longue évolution de l'histoire ; elle constitue la fin d'une période douloureuse, synonyme de domination et d'écrasement. L'homme doit nécessairement aller de l'avant : Cusumbo est le personnage qui incarne cette dynamique. Le roman est composé de trois parties, dont la première, intitulée « Cusumbo », est entièrement consacrée à ce dernier. La deuxième évoque une période de transition pour les *cholos*, qui doivent renoncer progressivement au commerce du bois. Dans la dernière partie, consacrée aux souvenirs de Don Goyo et à sa mort, la communauté indienne se tourne vers Cusumbo, qui incarne la lutte et l'avenir avec les Blancs. Le récit progresse autour d'un homme en devenir ; il ne naît pas rebelle, il le devient. Peu à peu, le narrateur construit une légende autour de ce personnage qui, sacralisé, entre de plein pied dans le mythe pour servir les intentions de l'auteur.

Cusumbo, un rebelle

Le récit met en œuvre, à travers les souvenirs de Cusumbo et par le biais de la narration omnisciente, l'évolution progressive du personnage et sa lutte pour l'émancipation face au pouvoir colonial.

La narration débute par l'évocation des souvenirs de Cusumbo depuis son enfance, en insistant sur l'accumulation de son malheur et de ses souffrances : il perd sa mère très jeune, de manière brutale, puisque son père la tue, devant lui, en la frappant de rage. Il est, de plus, victime de l'exploitation du patron de l'hacienda, depuis son plus jeune âge. Ses premiers souvenirs évoquent ses premiers labeurs : la récolte du riz, la montée des bêtes dans les pâturages, la traite des vaches le soir, et la vente du lait tôt le matin. Il subit, au quotidien, la violence exercée par son patron, qui du haut de son cheval, insulte et fouette ses travailleurs. Les dettes dont Cusumbo hérite font également de lui une victime du système du *concertaje*, d'autant plus que son patron le floue régulièrement en

¹⁹ « José de la Cuadra, decía : fotografía y fonografía de la realidad, eso es lo que buscamos » in PÉREZ TORRES Raúl, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *Revista Casa de las Américas*, n°257, octobre-décembre de 2009, p. 21.

abusant de son ignorance, puisqu'il ne sait ni lire ni compter. Intégré à la communauté des *cholos*, il continue de subir sa condition d'Indien ; il est victime du racisme et des préjugés des citoyens lorsqu'il se rend en ville, et souffre de la domination économique des Blancs à travers la vente du bois et du poisson.

Cependant, en grandissant, Cusumbo se révolte contre sa situation, et franchit des étapes décisives de manière progressive. Tout d'abord, suite à une scène d'accouplement animalier à laquelle il assiste, il a une révélation brutale ; la découverte du désir devient le moteur de sa vie et signe le début d'un parcours initiatique. Cusumbo part dans la montagne et se perd à plusieurs reprises ; parallèlement à la difficulté de sa quête, le récit laisse entrevoir l'évolution du jeune homme, dont le corps se modifie. Progressivement, Cusumbo prend conscience de sa situation. Ses yeux, qui depuis sa naissance ne voyaient que le monde, apprennent à regarder. L'acceptation de l'autorité du maître, dans l'hacienda, révèle l'intériorisation de l'ordre social : face au patron qui ne légitime sa domination que par la force et la violence qu'il exerce sur les hommes, Cusumbo, conscient de sa position et maître de sa vie, forge son destin en cultivant son jardin, tel Candide. Il trouve dans sa ferme un équilibre et un bonheur en acceptant sa condition, qui se perçoit à travers son sourire. Cet équilibre, pourtant, est rompu lorsqu'il apprend que son maître s'approprie sa compagne au vu et au su de tous. Fou de rage, Cusumbo éprouve alors le besoin de se replier dans la montagne, puis décide de passer à l'acte et de faire preuve de sa puissance, en poignardant les deux coupables. Par ce double meurtre et par sa fuite, Cusumbo se libère de la domination de son patron et de l'exploitation du système, et caché dans les îles, il parvient à échapper à la police. Il recommence une nouvelle vie en s'intégrant à la communauté des *cholos*, luttant cette fois pour séduire La Gertru, fille de *manglero* ; il devient, à sa demande et pour l'épouser, *manglero*. Il refuse, toutefois, de se plier à sa nouvelle condition de « montuvio acholado²⁰ » qui part en ville s'enivrer et se payer les services des prostituées, de même qu'il refuse de subir la domination économique des Blancs, qui les maintiennent dans la dépendance. Il enseigne ainsi à ses compagnons la pêche et le ramassage des fruits de mer, pour diversifier leur économie.

Cusumbo, de fait, incarne le compromis entre deux mondes ; le personnage symbolise les racines culturelles de l'indien, le tellurisme, les superstitions, mais aussi la lutte contre la domination blanche. Cette fusion s'exprime à travers son chant, lors de la veillée funèbre de la jeune fille, mais aussi par son caractère exemplaire et emblématique.

²⁰ Le narrateur le qualifie de « montuvio acholado », in AGUILERA MALTA Demetrio, *Don Goyo*, Quito, Libresa, 2003, p. 201.

Un personnage légendaire et exemplaire

Au fil du roman, l'auteur élabore des personnages légendaires et symboliques ; Cusumbo est celui qui incarne non seulement la lutte, mais aussi la nation en devenir, à travers l'image de l'enfant.

La narration retrace tout d'abord la vie du jeune homme depuis sa naissance, évoquée crûment et brutalement. Dans l'évocation du destin particulier de Cusumbo, comme dans le reste du récit, la mère a peu de place ; cette absence de rôle est un des traits fondamentaux du parcours de l'enfant divin²¹. Cusumbo semble grandir seul au beau milieu de la nature, à l'exception de son père et du patron de l'hacienda. Son parcours, marqué dans un premier temps par la dureté de la vie dans l'exploitation, est semé d'embûches lorsqu'il effectue son cheminement initiatique. Il se perd à plusieurs reprises dans la montagne, puis se trouve confronté au danger que représentent les animaux sauvages. Il parvient néanmoins à surmonter les épreuves de son destin et se libère de sa condition, preuve de ses capacités humaines exceptionnelles.

Sa force physique est associée à celle de son environnement. Cusumbo est perçu à travers le devenir de la modification de son corps, parallèlement au développement de ses muscles. Il est comparé au taureau, animal symbolique et mythologique, et au tigre, fauve menaçant et dangereux, qui font de lui un héros à la force surhumaine. Son corps musclé et sa dextérité lors de la pêche au harpon suscitent l'admiration des *cholos*, comme s'il réalisait un véritable exploit. Mais au-delà de sa puissance physique, il est un personnage combatif, qui acquiert au fil du temps une supériorité intellectuelle. S'il n'est capable, dans un premier temps, que de défier la nature, il parvient ensuite dans ses pensées à défier son patron. De l'instinct animalier de tuer, il passe à la conceptualisation de la domination. Sa force n'est plus seulement physique, elle tient également à sa faculté de raisonner et à sa capacité à pardonner : il devient un être clément, qualité des puissants. Cusumbo, enfin, est illuminé, il a des visions et entre en communication avec les arbres, ce qui lui confère une dimension mythique.

Grâce à la force insufflée par la nature, Cusumbo renverse l'autorité du maître. Le récit épique de sa vengeance renvoie au mythe. L'acte fonctionne comme un rituel sacré, qui implique la répétition de certains gestes et la participation d'êtres sacrés, les arbres. Le déluge de sang efface la tromperie, irrigue la terre, venge les ancêtres opprimés, unit la communauté des travailleurs de l'hacienda et met une fin symbolique au

²¹ JUNG C. G., KERENYI Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 2001 (1941), p. 53-55 : « Le rôle que la mère est appelée à jouer est assez bizarre ; elle existe, et elle n'existe pas, simultanément. [...] Une sorte de variation du thème consiste à faire partager à la mère le sentiment d'abandon et de solitude [...] la solitude de l'enfant dans le monde sauvage originel. »

temps de la domination du Blanc sur l'Indien. Le rituel permet, en outre, la réactualisation du temps des origines, perceptible à travers la résurrection des morts et le déluge. Par cet acte, Cusumbo devient véritablement un personnage exemplaire.

Le récit de son enfance témoigne d'un parcours exceptionnel et présente une charge symbolique forte²² : l'enfant Cusumbo incarne aussi, parallèlement, l'évolution de la collectivité. Par son destin hors du commun et sa lutte contre l'exploitation et la domination du Blanc, il représente un avenir en puissance, l'anticipation d'un développement à venir.

Une figure dynamique centrale dans l'économie de la narration

Cusumbo apparaît comme une figure dynamique centrale dans le roman ; par le biais du mythe, les espaces-temps acquièrent une charge symbolique porteuse de sens, qui contribuent à la sacralisation du personnage et qui en font un nouveau messie.

Fuyant les hauteurs et l'hacienda, dans laquelle Cusumbo a vécu l'horreur, il arrive dans l'espace idyllique de la Côte, semblable à l'Eden. Entre ces deux pôles existe un endroit intermédiaire, Guayaquil, lieu des extrêmes puisqu'il suscite à la fois l'admiration pour sa modernité et le dégoût pour sa saleté et son rythme de vie. Malgré ses défauts, le cadre urbain apparaît bien vite comme le seul permettant aux hommes de gagner leur vie ; la ville génère certes des comportements déviants, mais elle permet aussi de développer des infrastructures indispensables à la vie, telles que l'hôpital, les ports et les moyens de transport. Bien que ces trois espaces soient décrits de façon autonome, il existe des passerelles pour passer d'un monde à l'autre.

Cusumbo arrive dans les îles en traversant les rivières et les plaines, parcourant l'immensité des territoires, et faisant face à l'hostilité des animaux sauvages. L'arrivée dans les îles par canoë est présentée, par contraste, comme un refuge à l'écart de l'agitation de la ville. Par conséquent, Cusumbo, semble suivre un parcours semé d'embûches depuis les sommets de l'hacienda infernale jusqu'au centre paradisiaque du monde *cholo*, comme s'il effectuait, à l'inverse de Virgile, une descente au Paradis. Par un renversement des valeurs, les hauteurs, associées traditionnellement au Bien et aux Blancs, deviennent l'endroit du Mal, dont les emblèmes sont le poulpe et le vampire. Il est significatif que Cusumbo, lors de sa descente, affronte les animaux sauvages ; ce deuxième cercle définit, par contraste, l'enfer du premier, qui aspire véritablement les hommes. Le niveau le plus bas devient l'espace du Bien et de la lumière, en contraste avec la couleur des habitants. Cusumbo est le seul personnage à traverser tous ces lieux, dans l'espace et dans le temps. Son parcours définit ainsi deux axes

²² JUNG C. G, KERENYI Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, op. cit., p. 134.

structurant l'œuvre et donne une dynamique significative au roman. La vie, en effet, n'est possible ni dans l'hacienda, ni dans le monde *cholo* ; l'homme doit s'adapter au monde imparfait de la civilisation urbaine, synonyme de progrès. Par sa trajectoire, Cusumbo montre au lecteur le sens à suivre ; l'avenir passe par le mélange des hommes et des cultures, ce que l'on perçoit à travers les différents cycles historiques associés aux espaces-temps.

Les lieux et les époques, dans le roman, représentent différents moments de l'histoire de l'Équateur. L'univers *cholo* est largement désigné comme un espace excluant le Blanc, il est emblématique de la région avant l'arrivée des premiers conquistadores. À l'inverse, l'hacienda incarne la société coloniale du XIX^e siècle, tandis que Guayaquil représente le monde urbain du premier tiers du XX^e siècle. La ville est le miroir du développement industriel du pays et de sa modernisation, elle impose dans ce contexte la présence sociale de l'homme métisse face aux oligarchies traditionnelles de la zone portuaire. Entre l'espace infernal de l'hacienda et le monde paradisiaque *cholo* des îles réside une contradiction, au sens hégélien du terme, qui donne lieu à une synthèse qui se situe dans la ville. Ces trois espaces correspondent à trois périodes faisant partie de l'évolution historique du peuple équatorien ; elles représentent également des moments ethniques : après la civilisation indienne et la domination blanche, le progrès passe par le métissage, symbole de la synthèse. Cusumbo incarne cette synthèse et la modernité, il est le fil conducteur entre les différents cycles de l'histoire. L'axe qu'il parcourt met en évidence l'évolution de la société dans une direction linéaire ; chaque franchissement de frontière entre les espaces constitue une rupture du cycle et un équilibre à retrouver, qui passe par l'instauration d'un nouveau cycle. Le temps, dans le roman, s'inscrit dans une spirale à travers laquelle Cusumbo, également, voyage selon un axe vertical.

La démarche d'introspection que mène Cusumbo permet de remonter le temps jusqu'aux origines du monde, couche par couche, et de récupérer, par là même, un pan de l'histoire nationale. Ses souvenirs s'accumulent les uns par-dessus les autres, sans ordre ; l'absence de liens logiques entre les paragraphes souligne l'entassement des images, comme des couches de sédiments. En remontant le fil du temps, il revient aux histoires de Don Encarnación, et retrouve à travers cette figure le temps primordial et l'essence de l'homme autochtone. Le vieil homme, en voyageant à travers les âges, permet à Cusumbo de remonter les époques et de revivre le monde des mythes, il est un personnage levier, qui permet d'atteindre l'essence du peuple *cholo* à travers la transmission du savoir. Cusumbo devient, dans cette perspective, un personnage sacré. De plus, le narrateur établit, en toile de fond, une histoire du monde cholo parallèle à celle du peuple chrétien, de la Colonisation / Création jusqu'à l'arrivée du Messie. Cette référence à la *Bible* n'est pas anodine dans le cadre d'une réflexion autour d'un projet de nation et de recherche d'unité entre les hommes. Lorsque l'auteur écrit

Don Goyo, l'Équateur est en crise et la nation peine à trouver un modèle qui fédère ; le parallèle avec les difficultés de l'Égypte et l'aspiration à un nouvel esprit nourrit la réflexion et donne une autre portée au roman.

La narration expose, à travers les souvenirs de Don Goyo, l'arrivée du personnage dans les îles, depuis plus d'une centaine d'années, son installation, la création de sa première demeure et de sa communauté familiale, à l'image d'Abraham. Il incarne à la fois le patriarche, la loi et l'union ; alors qu'il est considéré par les *cholos* comme un semi-dieu, ce personnage exemplaire est remis en cause lors de l'arrivée des Blancs, qui annoncent la fin d'un « état de bonheur » comparable à celui de l'État juif dans la *Bible* au moment du retour de Moïse. Cusumbo, dans ce cadre, introduit une rupture dans l'équilibre du temps, en interdisant la reproduction du cycle traditionnel propre des indiens, car son introspection, par la verticalité de la temporalité qu'elle introduit, exprime la fin d'un cycle. Cusumbo, symbole de lutte et de libération et symbole du règne de la raison sur l'instinct, correspond au premier homme d'un nouveau cycle, il est l'incarnation de la synthèse, donc du métissage et de l'avenir, de la modernité et du progrès. Ce parallèle permet à l'auteur de montrer que seule la volonté de rassembler un peuple autour d'un projet commun permet de sortir d'une situation de crise ; le problème qui se pose est alors celui de la capacité d'un peuple à élire un guide qui sache lui assurer bonheur et prospérité, et de revigorer l'esprit de la communauté. De ce point de vue, Cusumbo est le Messie du peuple *cholo*.

Le premier roman de Demetrio Aguilera Malta répond au projet culturel de la nation métisse en mettant en scène la disparition du personnage éponyme, Don Goyo, patriarche *cholo*, et avec lui de tout un pan de la civilisation indienne. Mais la tragédie s'efface derrière l'espoir de renouveau porté par le jeune personnage Cusumbo, qui apparaît comme la figure du Métis capable de se libérer de l'oppression et de s'adapter au changement.

L'auteur élabore son roman en faisant de Cusumbo un personnage légendaire et exemplaire. Le récit rétrospectif permet, à travers son enfance, d'en faire une figure emblématique de la nation, et permet d'inscrire dans le temps sa lutte pour l'émancipation face au pouvoir colonial. Par l'intermédiaire du mythe, il en fait également un personnage exemplaire et sacré : Cusumbo réalise un parcours initiatique qui le mène d'un espace à l'autre du roman, des hauteurs infernales de l'hacienda jusqu'au centre paradisiaque, en passant par la ville. Cusumbo devient le nouvel homme de la communauté, celui qui va ouvrir un nouveau cycle dans l'histoire, il est un messie. Par sa fuite en avant, ce rebelle incarne le projet que l'auteur ambitionne pour l'avenir de sa nation.

Caroline BERGE
CRIIA-EA 369 – Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Une rébellion sans rebelle. Formes de représentation de l'antihéros dans les romans de Giuseppe Montesano

SORTIS EN ITALIE EN 1999 ET EN 2003, *Dans le corps de Naples*¹ et *Cette vie mensongère*², sont le deuxième et troisième roman de Giuseppe Montesano. Ils présentent une structure semblable : tous les deux sont des récits à la première personne dont le protagoniste (Tommaso dans le premier livre, Roberto dans le deuxième) est un trentenaire paresseux, sans travail, se laissant entretenir par sa propre famille. Coincés dans une sorte d'adolescence perpétuelle, ils se nourrissent de culture littéraire et philosophique et, un peu par hasard, se retrouvent en contact avec des entrepreneurs³ à succès mais de moralité douteuse. Les deux romans sont situés à Naples, cependant, la réalité dont l'auteur nous parle n'est pas que celle de Naples⁴.

¹ MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999. Trad. française : MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, Paris, Éditions Métailié, 2002.

² MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003. Trad. Française : MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, Paris, Éditions Métailié, 2005.

³ Dans *Dans le corps de Naples*, l'entrepreneur est Tolomeo, avec qui Tommaso entre en contact par le biais de son ami Landrò (qui, comme Tommaso, se laisse entretenir par son père et passe ses journées dans une sorte de grève perpétuelle, en songeant aux grands mystères de la Vérité et de la Beauté). Dans *Cette vie mensongère* Roberto commence à travailler pour Cardano, un dandy décadent qui vit grâce à l'argent de sa riche femme, Amalia Negromonte. C'est ainsi que notre héros entre au service de cette riche et dangereuse famille.

⁴ C'est Montesano même qui le dit : l'économie globale fait en sorte que les mécanismes que l'on peut retrouver à Naples soient les mêmes qui régissent la vie économique et sociale aux États-Unis. Cf. l'interview avec Saviano : http://www.feltrinellieditore.it/IntervistaInterna?id_int=1471.

La rébellion est une thématique constante très forte dans les deux livres. Et cela à partir des deux protagonistes. À la fois Tommaso et Roberto décident de « dire non⁵ » aux jours du présent, de ne pas se plier aux modèles sociaux dominants clamés comme gagnants. Tommaso choisit de ne pas travailler et avec son ami Landrò, s'égare en longs débats savants à la recherche de la Vérité et de la Beauté. Roberto devient le secrétaire personnel d'un vieux dandy, Cardano, mari entretenu d'Amalia Negromonte. Poussés plus par leur sentiment que par une réflexion critique mûre et consciente, ils sont tous les deux porteurs d'un malaise psychologique qui les empêche de s'intégrer pleinement dans une société qu'ils ne partagent pas et contre laquelle ils cherchent violemment à se rebeller⁶.

1. Une fantaisie d'antan : la rébellion

On parle souvent de rébellion⁷ dans les textes et rarement de façon positive.

En parlant avec Roberto, Cardano n'hésite pas à définir le geste de rupture de son secrétaire comme un geste de rébellion velléitaire, car en réalité aucun type de rébellion ou de révolution n'est possible⁸. La rébellion est vite classée comme une affaire plus émotive que rationnelle ou sociale. Elle n'a rien à voir avec les conditions de vie des hommes, mais plutôt avec l'âge des hommes. Les jeunes sont des rebelles, mais ils le sont tous parce qu'ils sont jeunes. En grandissant ils rentrent dans le rang et tous ceux qui avant luttaiient, sont maintenant parfaitement intégrés dans cette même société qu'ils méprisaient.

Mais oui, lui aussi, voilà très longtemps, avait cru à la révolte, et à quoi avait servi cette espérance ? Maintenant, les révolutionnaires [...] envoyaient leurs petits-enfants à l'école des curés, [...] - Tout est fini, mais parce que rien n'a jamais commencé⁹.

Ce passage nous dit toute l'amertume que la faillite des idéaux révolutionnaires a laissée derrière elle.

⁵ C'est l'épigraphe du roman *Cette vie mensongère*.

⁶ « J'aurais voulu lui crier qu'il était un foutu con d'entrepreneur, que son fric, je crachais dessus, et que plutôt que de vivre dans un monde comme celui qu'il était en train de construire, je me tirerais une balle dans la tête » dit Tommaso parlant de Tolomeo. *Ibid.*, p. 69.

⁷ Ou de révolution. Les personnages des deux livres utilisent avec une certaine liberté ces deux termes, les traitant comme des synonymes. Cette confusion sémantique est probablement un miroir de l'incertitude qui accompagne souvent les deux concepts dans la vie de tous les jours, mais on pourrait l'interpréter également comme synonyme de leur perte d'importance.

⁸ « Mais qu'est-ce que je croyais ? La sortie du piège était impossible [...] ». MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 20.

⁹ *Ibid.*

La rébellion est quelque chose d'étroitement liée à l'âge : en grandissant, l'idéal meurt, la vie réelle nous rattrape et tout élan rebelle disparaît : « Qui de nous n'a pas été rebelle dans sa jeunesse ? Après, on mûrit¹⁰... »

Affaiblie, la rébellion n'inquiète plus ceux qui ont l'argent et le pouvoir. Elle devient plutôt une fantaisie facilement contrôlable¹¹. Anesthésié par le bien-être et le progrès continu, le peuple n'est plus intéressé à changer le statu quo mais il veut juste participer à cette fête. La vraie révolution¹² est celle d'une étendue infinie de possibilités nouvelles qui s'ouvrent devant tous. Il suffit de tendre la main et attraper, sans frein ni scrupules. Celui qui croit que les choses sont différentes ou qu'elles peuvent aller différemment, se fait berner, n'est qu'un raté. La seule et unique forme de révolution permanente est celle de l'argent. Cette attitude semble en quelque sorte justifiée par la conduite du peuple. Les individus ne se montrent pas intéressés à changer les choses et les hommes au pouvoir les méprisent en tant que fainéants voulant juste « baiser et manger¹³. » À l'époque de la légèreté¹⁴ ou du « bonheur obligatoire¹⁵ » l'important est de bien vivre, s'amuser et être libre¹⁶. Ceux qui cherchent à s'opposer à ce modèle ont bien peu de réussite. Dans les deux romans on peut signaler une forte scission entre le groupe des gagnants et le groupe des contestataires, considérés comme perdants. Le premier groupe¹⁷ se caractérise par une constante tendance à l'action et à la praticité. C'est un groupe de chacals¹⁸, capable de fleurir la bonne affaire, toujours prêts à profiter du plus faible. Leur seul but est le bien être personnel qui coïncide avec le bien-être économique. Sur l'autel de l'argent¹⁹ on est prêt à tout sacrifier. Il n'y a plus d'espace pour aucune idéologie, mais

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ Pensons au moment où Caliban, peu avant la fête finale, s'inquiète de la possibilité d'une vraie rébellion. Son inquiétude est vite effacée : il suffit de faire croire au peuple qu'il est libre. « Mais qu'est-ce qu'il racontait ? Les gens accumulaient toujours une colère latente contre ceux qui gouvernaient et cette colère avait besoin de s'exprimer, mais à travers des symboles. Tous devaient se croire libres et acteurs de leur propre vie, c'est seulement ainsi qu'on les avait en main ». *Ibid.*, p. 167.

¹² MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 113 et p. 178.

¹³ MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴ MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ Un exemple en est le père de Tommaso qui ne pense qu'à manger et à regarder la télévision. Totalement absent de l'histoire, nous en percevons la présence indirectement grâce aux mots de Tommaso ou de sa femme.

¹⁷ Assez nombreux : la famille des Negromonte, 'O Tolomeo et sa famille, Tauto, Edoardo...

¹⁸ Chacal est d'ailleurs le surnom d'un membre de la famille Negromonte.

¹⁹ L'argent est la nouvelle religion. Voici donc que lors d'une immense et grotesque procession laïque, défilent des « garçons qui portaient sur leurs épaules des statues des saints, de la Vierge des Douleurs, du Christ, complètement revêtues de billets de banque ». MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 175.

on peut accueillir, selon la convenance, toutes les idéologies. On peut croire à tout parce que « rien n'est faux a priori²⁰. »

Le groupe des opposants apparaît plus fumeux, moins déterminé et presque insaisissable. Ils sont plutôt des rebelles en puissance qu'en action. Sans poids, égarés dans de vides récriminations, nous les voyons se donner de la peine avec rage mais inutilement. À part nos deux protagonistes (qui méritent un discours à part), les personnages qui dans les deux romans s'opposent à l'idéologie dominante surprennent par leur être abstrait et velléitaire. Ils sont des « contemplatifs²¹ », très peu dangereux. Parmi les plus importants, on peut rappeler le Maître, sorte de philosophe dandy qui n'entame jamais d'actions pratiques et qui arrive même à s'endormir²² en parlant de rébellion. Ou Landrò, meilleur ami de Tommaso, dédaigneux et toujours plongé dans ses rêveries. Dans son cas la rébellion face à la société semble être avant tout la rébellion d'un adolescent contre l'autorité paternelle. Lorsque son père mourra, resté sans un sou, Landrò décidera de travailler pour Tolomeo.

Dans le deuxième roman, l'évanescence de la figure du rebelle se concrétise dans un personnage également évanescent : Scardanelli, l'archéologue qui « s'était permis de dénoncer les Negromonte²³ ». Il est à la tête d'un petit groupe de rebelles, mais au fil du roman, il semble être plutôt un fantôme. On ne le rencontre jamais, on le connaît grâce aux discours des autres personnages ou par les biais des messages qu'il laisse sur des cassettes ou sur des pierres. Lorsque, avant la fuite, le groupe l'attend en vain, son absence semble ratifier la fin de toute possibilité de rébellion organisée et consciente²⁴. Cette faillite est scellée par le suicide d'Andrea, le cadet des Negromonte, le seul à ne pas partager leurs valeurs. Changer les choses semble impossible, les Negromonte ne sont pas le vrai problème mais c'est bel et bien la société toute entière qui apparaît malade aux racines. « Tu les tues ? Et qu'est-ce que tu fais ? T'en tues un et l'autre est déjà prêt à prendre sa place²⁵ ! »

2. Phénoménologie de l'anti-rebelle

C'est dans ce cadre que vivent nos deux protagonistes, Tommaso et Roberto. On peut les définir comme deux personnages inaptes²⁶ et ils sont

²⁰ C'est ce que Caliban soutient pendant le repas de Pâques : « Lui ? Lui, il croyait en tout, parce que rien n'était faux a priori. » *Ibid.*, p. 67.

²¹ C'est ainsi que, d'une manière dédaigneuse, O'Tolomeo définit le Maître. Cf. MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, op. cit., p. 73.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 181-182.

²⁵ Cardano dit à Roberto. *Ibid.*, p. 161.

²⁶ Leur inaptitude se déduit de plusieurs éléments. On peut par exemple rappeler leur tendance à rêvasser, à remâcher, à vouloir une chose et à en faire une autre. À tout

considérés comme tels par ceux qui les entourent. Nos « révolutionnaires de la pensée²⁷ », présentent un fort déséquilibre « entre vie théorique et vie pratique » qui leur interdit toute forme d'action positive et concrète sur la réalité. Inaptes parce que bloqués par une conscience qui les empêche de profiter des situations, ils se sentent souvent désemparés²⁸, écœurés et sont accusés de ne rien comprendre²⁹. Ils désirent s'opposer mais ils sont toujours légèrement en retard par rapport au cours des choses. Dans ce sens ils sont vraiment deux anti-rebelles : plongés dans leurs élucubrations, ils ne savent pas instaurer de rapport direct et positif avec la réalité qui les entoure. Cependant, à la base des deux personnages, il y a un acte de rébellion. Tommaso décide de ne pas travailler pour ne pas se corrompre avec une réalité jugée sale et Roberto décide de renoncer au poste d'assistant à l'Université pour ne pas être le « larbin » du professeur. Néanmoins leur rébellion est vite jugée inutile et cause le rire ou la colère de ceux qui les entourent. Refusant de pactiser avec le réel, ils s'en éloignent et deviennent incapables d'intervenir. « Il est inutile que vous rêviez, la réalité existe, elle existe³⁰. » D'ailleurs, est-il possible de changer la réalité sans se salir les mains ? Cette question semble sous-jacente aux deux romans et nous met face à un dilemme bien stigmatisé par le système des personnages. D'un côté nos personnages inaptes ne voulant pas se compromettre, honnêtes, naïfs et n'ayant aucune capacité d'intervention pratique³¹. De l'autre, les « actifs », sans morale et sans scrupules, qui n'hésitent pas à manipuler la réalité à leur propre avantage, réalisant de profonds et concrets changements. L'exemple le plus fort est le projet d'Eternapoli mis en chantier par les Negromonte. L'intervention sur la société se dessine en tant qu'intervention sur le tissu urbain de Naples. Mais, à un plus bas niveau, on peut penser également au projet de l'énorme cimetière voulu par Tolomeo ou aux escroqueries

cela on peut ajouter le sens d'égarement qui les frappe souvent face à une réalité dont ils ne « comprennent rien » (*Ibid.*, p. 43) et leur passivité face à tout ce qu'il se passe. Ils manquent de caractère incisif, chose que Montesano souligne à travers des choix métaphoriques comme, par exemple, le fait que, alors que les autres se gavent, eux mangent peu (Roberto ne mange pas de viande) ou comme lorsqu'ils veulent crier sans y parvenir (*Ibid.*, p. 171).

27 MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, op. cit., p. 32.

28 MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 32.

29 *Ibid.*, p. 43.

30 Tolomeo dit à Tommaso et à Landrò. Cf. Montesano Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, op. cit., p. 209.

31 Ils arriveront peu à peu à deviner que le chemin choisi (uniquement théorique) n'aboutit à rien: « C'était cela la réalité ? [...] Alors O'Tolomeo avait raison ? La réalité existait et on ne pouvait l'ignorer ? Chaque évasion ramenait toujours plus dans la cellule, [...] ? Ou bien étaient-ce les routes que nous avions tentées jusque-là qui étaient erronées ». *Ibid.*, p. 152.

accomplies au jour le jour par Tauto qui modifient constamment le tissu du réel³².

Nos deux héros donc, n'adhèrent pas aux modèles gagnants³³ et récusent toute soumission au pouvoir et à l'argent. De ce point de vue ils sont porteurs d'une autre vision, décentrée. Cependant, en même temps ils semblent incapables de proposer une alternative. On peut donc dire que leur inaptitude est à moitié une forme de critique sociale. Elle part d'un refus de plier aux canons sociaux et se nourrit de la conscience de ce qui existe de sclérosé et déformé dans les mots d'ordre de notre société, mais cette révolte ne parvient pas à aboutir à une proposition alternative.

3. Pour une déstructuration du monde

3.1. Le point de vue

On peut cependant retrouver une partie constructive au delà du système des personnages, grâce aux instruments que l'auteur met en œuvre pour réaliser ses romans. On a dit que Roberto et Tommaso soutiennent une vision décentrée, qui ne se range pas du côté des gagnants. Et c'est ce point de vue que le lecteur épouse. En ce sens, l'utilisation de la première personne permettant une identification du lecteur au narrateur est fondamentale. Nous voyons les choses à travers leurs yeux, nous savons ce qu'ils savent. Tommaso et Roberto sont les seuls personnages à l'intérieur desquels on peut pénétrer, en écoutant leurs pensées, leurs peurs, leur colère, leurs doutes. Toute la réalité du texte est filtrée par leurs mots. D'ailleurs, comme Vincent Jouve l'explique³⁴, le lien affectif qui s'établit entre les lecteurs et un personnage est d'autant plus fort que le personnage est transparent. Le lecteur arrive ainsi à partager le point de vue hostile aux idéologies glorifiant le succès, l'agressivité et la lutte³⁵.

³² « Tu as vu comme Tauto sait tout faire ? La plainte pour la maison...Oui, oui...Ils disaient que l'on n'avait pas le droit...Non, plus rien ! Il a dit qu'il s'en occupait, lui, et du jour au lendemain...hop ! Il a tout résolu [...] ». *Ibid.*, p. 155.

³³ Cette opposition on peut la retrouver dans l'attitude qu'ils ont face à la culture. Pour les protagonistes la culture (dont ils se nourrissent) est un frein : l'énorme quantité de livres lus devient une sorte de refuge où ils se cachent. On pourrait parler de fuite du réel dans les livres, comme le démontrent les réflexions de Roberto sur la *Bhagavadgītā* ou les journées que Tommaso passe à la bibliothèque lorsque la situation familiale empire. Au contraire, pour les « aptes », c'est une forme de gain, de promotion sociale ou un divertissement. Dans tous les cas chez eux la culture est instrumentalisée et privée de sa valeur.

³⁴ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 132 et suivantes.

³⁵ Cette glorification de l'agressivité et de la lutte est bien évidente dans les attitudes et les mots du chef de la famille des Negromonte et de Tolomeo. Cf. MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, *op. cit.*, p. 68 et Montesano Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, pp. 163-164.

3.2. Le grotesque

Un autre élément déterminant contribuant à détacher le lecteur des gagnants et à le rapprocher de nos narrateurs, est l'usage du grotesque. Grâce à la déformation grotesque des entrepreneurs et de leurs actions, c'est toute leur façon de vivre qui en devient déformée.

Une des caractéristiques du grotesque³⁶ est la démesure, trait récurrent chez certains personnages des deux romans, en particulier Tolomeo et les Negromonte. Tout ce qui les caractérise est démesuré. Dans les deux maisons la température est toujours très élevée et les déjeuners sont somptueux, à la limite du gâchis et offerts à tout le monde. La longue scène du repas de Pâques chez les Negromonte est très intéressante : aux quantités excessives³⁷, s'ajoute le soin maniaque des détails qui entre en conflit avec une atmosphère confuse, bruyante et vulgaire. Mais cette démesure n'atteint pas les sommets du faste, au contraire elle va de pair avec un élément corporel rabaisant, qui provoque chez le lecteur une certaine répugnance : la graisse coule, les verres sont toujours bien pleins, les gens crient, les « cadavres » (c'est-à-dire la viande) qui passent continuellement et sur lesquels ils se précipitent comme des animaux³⁸. Il y a donc un usage massif du grotesque qui atteint ainsi un double résultat.

Tout d'abord ces scènes font rire (ou mieux : sourire). Comme l'explique Bergson³⁹, le rire naît lorsqu'il existe un détachement du personnage dont on rit. Aucune implication émotive n'est admissible si on vise à faire sourire le lecteur. Pour pouvoir rire de quelqu'un (ou de quelque chose) il ne faut pas s'identifier. Si la transparence du narrateur détermine un lien entre lecteur et personnage inapte, l'usage du grotesque détermine un éloignement entre lecteur et gagnants. L'auteur arrive ainsi à mettre une certaine distance entre nous et ceux qui représentent le modèle dominant.

De surcroît, le grotesque corrode l'objet du grotesque. Dans plusieurs interviews⁴⁰, Montesano a souligné comme la réalité est le point de départ de

³⁶ Cf. BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012.

³⁷ « Déjà, les jours précédents, les fourgons frigorifiques avaient amené assez de provisions pour faire survivre un pays en temps de guerre [...] » MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 54.

³⁸ Ce processus n'épargne pas la culture non plus : elle est dévalorisée et utilisée de manière grotesque. Il suffira ici de rappeler les Negromonte ramenant à la maison toute une série de pièces archéologiques de grande valeur qu'ils utilisent comme porte savon. La culture en sort ridiculisée et cette discordance de registres fait naître un humour amer et frappant.

³⁹ BERGSON H., *Le rire*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 388-389.

⁴⁰ Dans une interview, en parlant de la fiction narrative, il dit qu'elle doit « agrandir les détails et les rapprocher des sens, comme pour défier notre myopie et l'obliger à mettre à feu ce qui nous entoure et que l'on ne voit pas ou que l'on feint de ne pas

son œuvre. L'invention littéraire permet d'élargir quelque chose qui part de ce qui nous entoure. Le grotesque est donc une loupe qui consent de s'arrêter sur un point particulier dont le lecteur prend ainsi conscience. Cette amplification est poussée si loin qu'elle arrive à la corrosion de ce dont elle parle. En ce sens, le grotesque de Montesano rencontre le carnaval de Bakhtine. Tout cela se réalise en particulier dans la scène finale de *Cette vie mensongère*, qui est une sorte de carnaval apocalyptique. Cependant, en réalité cette ressemblance n'est que superficielle. Dès que l'on essaie de creuser un peu plus, on se rend compte que certains éléments fondamentaux ont été inversés.

Chez Bakhtine le carnaval est la fête du peuple et, en tant que telle, il n'y a aucune distinction entre acteurs et public. C'est le moment où toute hiérarchie est abolie et chacun se retrouve sur un même pied d'égalité. De plus, le carnaval est la fête du devenir⁴¹ où les deux facettes de la condition humaine, vie et mort, s'entrelacent.

Dans le roman, le carnaval est une fête faussement populaire. Si les Negromonte proclament qu'elle est la fête de tout le monde, où tous sont libres de s'amuser⁴², d'être protagonistes, en réalité ce sont eux qui sont sur le devant de la scène. Ils feignent d'être du côté du peuple (donc s'ils détiennent le pouvoir, c'est tout le peuple qui gouverne avec eux⁴³), mais en réalité ils ont le pouvoir et dirigent les autres. La rampe en est d'ailleurs une illustration très concrète : si dans le carnaval traditionnel il n'y a pas de rampe⁴⁴, ici au contraire tous les moyens de communication sont mobilisés. On a une scène, des haut-parleurs, la télévision et des écrans géants... des éléments utilisés pour faire en sorte que les Negromonte soient les vrais (et uniques) protagonistes. Tout consacre l'inégalité qui sépare la riche famille et le peuple. De plus, pour éviter que le peuple ne fasse vraiment la révolution⁴⁵, ils arrivent à s'emparer de l'imaginaire de la révolution. Ils

voir ». Montesano dans une interview à Roberto Saviano : http://www.feltrinellieditore.it/IntervistaInterna?id_int=1471.

⁴¹ BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

⁴² « Liberté, égalité, tu me voles, je te vole ! » Montesano Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 180.

⁴³ Voici ce que Ferdinando dit au peuple en présentant sa nouvelle femme : « -...Voici ma femme, l'amour est le fondement de la famille, je suis comme vous et vous êtes comme moi... ». *Ibid.*, p. 183.

⁴⁴ Parce que l'on n'a pas de distinction entre acteurs et spectateurs. Cf. BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 15.

⁴⁵ C'est le seul moment où le peuple semble préoccuper un des Negromonte. Peu avant la fête finale « Ferdinando raccrocha et plissa le front, comme saisi d'un doute. Mais si, pour le carnaval, les gens se déchaînaient vraiment, n'y avait-il pas le danger que par erreur ils fassent une révolution ? » MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 167.

sont la vraie révolution⁴⁶, la voie au changement, à la création d'une société dans laquelle on peut être soi-même, sans renoncer à rien⁴⁷. De la révolution on passe à la religion : le nouveau monde devient un nouvel Éden sur Terre où même « la mort n'existera plus⁴⁸. » Bien sûr, ces idéaux ne sont qu'une coquille vide couvrant les plus bas intérêts personnels. Pour apprivoiser le peuple, il faut lui faire croire qu'il est libre et qu'il peut tout faire. Comme on peut le voir, il n'y a ici aucune répression mais plutôt de la corruption. Ces discours amènent à une libération des instincts les plus bas de l'homme. Dans ces passages, le peuple perd sa physionomie humaine et devient une masse indistincte qui bouge de façon animale et se comporte comme une bête sauvage⁴⁹. Ce sont surtout les biens que les Negromonte offrent à tous, comme le parmesan et le jambon, mais surtout les télévisions, les voitures, les bijoux, qui déchainent ces instincts. Tous les biens que l'on poursuit chaque jour sans relâche, nous transforment en animaux. Le carnaval est en général accompagné d'un rabaissement qui porte à se concentrer sur la sphère corporelle de l'homme. Il s'agit d'un retour à la terre qui permet de dissoudre ce qui existe déjà pour recréer quelque chose de nouveau. Or, c'est exactement cet élément de régénération qui manque chez Montesano et cette absence peut, selon moi, se lier à la nature des biens. Si le parmesan et le jambon renvoient encore à une sphère corporelle, les voitures et les bijoux, sont une série d'éléments qui corrompent l'homme, qui l'éloignent de sa nature et qui ne sont pas féconds. C'est pour cela qu'ils ne sont pas accompagnés d'une régénération⁵⁰. Le carnaval des Negromonte est un carnaval stérile : de ces cendres rien ne peut naître. Mais un carnaval qui n'est que destructif et destructeur devient apocalypse. Il s'agit d'une apocalypse sans palingénèse⁵¹ qui ne créera pas l'Éden mais l'enfer⁵². Le final du roman est révélateur : pendant que le groupe principal cherche à s'échapper, la ville semble implorer⁵³. Les Negromonte ne se rendent pas compte que toute la ville s'effondre. Les travaux imposés ont endommagé le terrain qui cède lors de la fête. Leur

46 *Ibid.*, p. 178.

47 « Soyez vous-mêmes, ne renoncez à rien [...] ». *Ibid.*, p. 179.

48 *Ibid.*, p. 182.

49 *Ibid.*, p. 181.

50 D'ailleurs ce n'est pas un hasard si le grotesque ne frappe pas la sphère sexuelle qui est presque absente dans les œuvres.

51 Ici on peut rappeler DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, (a cura di Clara Gallini), Torino, Einaudi, 2002.

52 « Andrea avait raison, l'enfer existe, on ne peut aider personne. [...] Je me sentais pris d'envies de vomir, et les silhouettes autour s'allongeaient et se déformaient comme des langues de flammes [...] ». MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 178.

53 *Ibid.*, p. 183.

action sur la réalité n'est pas positive. Mais nous quittons la ville un instant avant la catastrophe. On laisse le peuple et ses dominateurs en train de fêter, sans rien suspecter. Le seul à s'en apercevoir (en le disant ainsi au lecteur) est Roberto, qui s'échappe avec les autres rebelles. Le lecteur est donc en possession d'une information supplémentaire par rapport au peuple qui ne peut pas être sauvé. Cette information recèle une sorte de sentence : le même monde qui semble dominer est en réalité voué à l'implosion et est destiné à sombrer dans ses viscères. Le jugement de notre auteur est donc sans appel.

4. La société au miroir

C'est ainsi que les deux livres peuvent être lus comme des actes de rébellion. Tout en manquant d'un vrai rebelle l'auteur arrive à construire un appareil textuel qui met en cause la mentalité entrepreneuriale qui a tant d'importance de nos jours. Dans ce sens, le choix du narrateur est fondamental. Notre narrateur, grâce à sa position décentrée, ne partage pas l'adoration pour le pouvoir et l'argent (on a évoqué comment le choix du narrateur permet le partage de ce regard autre pour le lecteur). De plus, par le biais du grotesque il essaie de semer le doute dans l'esprit du lecteur, en montrant le visage déformé de ce que l'on poursuit jour après jour. Quant au carnaval apocalyptique, il nous démontre que cette même société qui se proclame immortelle ne l'est pas et qu'elle est vouée à sa destruction. D'ailleurs, une forme de destruction semble être nécessaire si « la rébellion ne veut pas être qu'esthétique. Toutes les révoltes esthétiques ont été résorbées, c'est leur destinée. C'est la structure même de cette société que l'on doit briser⁵⁴. »

L'apocalypse sans palinogenèse nous démontre que ces romans sont des tentatives de rébellion sans issue. En effet, Montesano ne propose aucune alternative consolatoire mais il oblige le lecteur à se regarder dans le miroir, en donnant vie à des romans anthropologiques⁵⁵, capables de mettre en scène la barbarie quotidienne qui accompagne notre société. Défauts, mensonges, manques, faiblesses : rien n'est tu et tout contribue à faire de ses livres un « coup de fouet qui nous réveille et nous fait sentir vivants⁵⁶. »

Manuela SPINELLI
CELLAM – Université Rennes 2

⁵⁴ *Così il Maestro ne Il corpo di Napoli, op. cit.*, p. 223.

⁵⁵ FERRONI Giulio, « Una Disneyland delle menzogne Nel libro di Montesano una Napoli s'accheggiata e ridotta a spettacolo dagli imprenditori », *L'Unità*, 4 juin 2003.

⁵⁶ Montesano dans une interview à Roberto Saviano, disponible en ligne : http://www.feltrinellieditore.it/IntervistaInterna?id_int=1471.

Les Auteurs

Françoise Aubès, Professeure émérite des universités (Paris Ouest Nanterre La Défense), CRIIA (EA 369) ; spécialiste de littérature péruvienne (roman, genre littéraire, histoire de la littérature).

Caroline Berge, Docteur en littérature et civilisation hispano-américaine à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (littérature équatorienne du XX^e siècle), CRIIA (EA 369).

Bernard Darbord, Professeur émérite des universités (Paris Ouest Nanterre La Défense), CRIIA-LIMA-EA 369, spécialiste de linguistique générale, auteur de nombreux ouvrages sur la linguistique hispanique.

Amélie Djondo, enseignante certifiée dans le secondaire et chargée de TD à l'université du Maine. Doctorante, elle travaille sur le théâtre du siècle d'or et les relations de pouvoir et les gender studies.

Graça Dos Santos, Professeure des universités à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, EA 369, directrice du CRILUS. Chercheuse associée du CES (Universidade de Coimbra) et du CHCSC (Université Versailles St Quentin en Yvelines) , ses activités de recherche concernent l'histoire culturelle en Europe (dictature salazariste, censure, notions de corps physique/corps social, représentations scéniques du corps et du peuple).

César García de Lucas, Docteur des universités d'Alcalá (Espagne) et Paris X Nanterre, Maître de conférences à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses cours et ses travaux de recherche portent principalement sur la langue et la littérature castillanes du Moyen âge.

José Carlos Janela Antunes est chercheur associé du CRILUS (Centre de Recherches Interdisciplinaires Lusophones), EA 369 Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Enseigne au Lycée International de Saint-Germain-en-

Les auteurs

Laye où il dirige la Section Portugaise. Domaine de recherche : Histoire Contemporaine du Portugal et relations franco-portugaises en Histoire Moderne et Contemporaine.

Véronique Le Dü da Silva-Semik est chercheur à l'Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) de l'Université Nova de Lisbonne. Elle s'intéresse aux formes poétiques mnémotechniques comme l'Abc poétique et aux manuels de lettres d'amour publiés dans les éditions populaires (épistolaire) qui forment la littérature de cordel portugaise et brésilienne.

Marie Lecouvey est Maître de conférences à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense en civilisation hispano-américaine. Elle étudie la culture nationale (littérature, arts plastiques, discours scientifiques et politiques) au Mexique au XIX^e siècle et en particulier le regard porté sur les Indiens.

Sébastien Lefèvre est Maître de conférences à l'université Gaston Berger Saint-Louis du Sénégal en études hispano-américaines ; spécialité : les afro-latino-Amériques.

Canela Llecha Llop, agrégée d'espagnol, ATER à l'Université Aix-Marseille. Docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense et de l'Université de Cadix. Spécialiste de l'histoire des mouvements révolutionnaires des années soixante-dix, (discours produits par et tenus sur ces groupes), formes théorico-pratiques de la violence politique en Espagne pendant la transition et en période démocratique.

Alexis Medina, Docteur en civilisation hispano-américaine (ED 138), CRIIA — ATER à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, spécialiste d'histoire de l'Équateur.

Béatrice Ménard, Maître de Conférences, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIIA (EA 369), spécialiste de littérature mexicaine (prose, poésie, XX^e et XXI^e siècles)

Paul Raoul Mvengou Cruzmerino, enseignant-chercheur au département d'Anthropologie de l'Université Omar Bongo du Gabon, ses recherches portent sur les constructions comparées des identités et mémoires noires Afrique et Afro-latino-amériques et sur l'anthropologie transatlantique.

Pierpaolo Naccarella, Maître de conférences en civilisation de l'Italie contemporaine à l'Université Paris-Est Créteil et membre de CREER/IMAGER.

Ramona Onnis, Docteur en Études Italiennes, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX (EA 369) , elle enseigne en tant que professeur agrégée d'italien au Lycée Jean-Baptiste Corot (Douai). Domaines de recherche : les études et la traduction postcoloniales, et la littérature sarde.

Giuliana Pias, Maître de conférences à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, spécialiste de littérature italienne contemporaine, membre du CRIX-EA 369.

Judite Rodrigues, Maître de conférences, Université de Bourgogne, TIL, EA 4182 ; spécialiste de poésie hispanique contemporaine, exil, écritures de la résistance, intermédialité.

Diana Sarrade Cobos, Maître de Conférences à l'Université de Bordeaux, membre du CRIIA (EA 369). Spécialiste de l'Équateur, ses recherches actuelles portent sur le concept du bien-vivre et l'économie populaire, sociale et solidaire.

Emmanuelle Sinardet est Professeure à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle enseigne la civilisation latino-américaine ainsi que l'histoire constitutionnelle et économique de l'Amérique latine. Elle est responsable du Centre d'Études Equatoriennes au sein du CRIIA (EA 369) et membre de la Academia Nacional de Historia del Ecuador.

Manuela Spinelli, agrégée d'italien, est Maître de conférences à l'Université Rennes 2. Ses axes de recherche portent sur la littérature italienne contemporaine, XX^e et XXI^e siècle, le rapport avec la société, l'analyse du personnage romanesque et les études de genre (en particulier, les études sur la masculinité).

Allison Taillot est Maître de conférences en civilisation de l'Espagne contemporaine à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense CRIIA (EA 369). Coresponsable de l'Atelier sur l'Histoire des Femmes dans l'Aire Hispanique Contemporaine. Axes de recherche : antifascisme, genre, mémoire, presse et archives.

Marie-Isabelle Vieira, enseignante à l'Université de Picardie Jules Verne, CRILUS (EA 369) ; spécialiste de littérature migrante et des représentations des exilés et migrants portugais.

Crisol

NOM :

Prénom :

Qualité :

Adresse :

.....

Souhaite s'abonner à la revue pour le tarif de
20 € pour la France

(chèque à l'ordre de
M. l'Agent Comptable de l'Université Paris Ouest Nanterre La
Défense).

Souhaite commander

Commande de exemplaire(s)
du numéro de CRISOL
Pour les frais de port se renseigner

✂

Les bulletins doivent être renvoyés à l'adresse ci-dessous :

CRISOL
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Bât. des Langues (V), 1^{er} étage, bureau 137
200 avenue de la République – 92001 Nanterre Cedex - France
☎ 01.40.97.56.68
Fax : 01.47.97.71.51
E.Mail: c.lepage@u-paris10.fr

Mis en page
et achevé d'imprimer
à l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
en Avril 2017

Dépôt légal : 2^{ème} trimestre 2017

N° d'ISSN : 0764-7611
N° d'ISBN : 978-2-85901-052-2