

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

IN LETTERATURE FRANCOFONE

Ciclo XXI

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza: ___L-LIN /03_____

**LA RAPPRESENTAZIONE DELLA DONNA IN ALCUNE
SCRITTRICI HAITIANE CONTEMPORANEE**

Presentata da: DOTTORESSA FEDERICA CAMPIGOTTO

Coordinatore Dottorato

chiarissima professoressa

Carminella Biondi

Relatore

chiarissima professoressa

**Anne de Vaucher
Gravili**

Esame finale anno 2009

Haiti adorata, Haiti disperata

La produzione letteraria haitiana, ricca e variegata, annovera anche molte scrittrici, le quali sono spesso anche critiche letterarie. Tra queste, numerose quelle che, dopo essersi trasferite all'estero per motivi politici o per migliorare le proprie condizioni di vita, continuano a narrare l'isola. I critici non si sono soffermati sui loro scritti, nessuno di essi ha preso in considerazione la rappresentazione della donna, che pure presentava aspetti degni di approfondimento. Uno degli scopi del presente studio è colmare questa lacuna e confrontare la rappresentazione dei personaggi femminili creati dalle autrici francofone residenti ad Haiti e di quelle emigrate, ovvero quelle *du dedans* e quelle emigrate, *du dehors*.

Le scrittrici sulle cui opere verte la presente tesi sono principalmente quattro: due di queste, Kettly Mars e Yanick Lahens, risiedono attualmente ad Haiti, mentre le altre due, Jan J. Dominique e Marie-Célie Agnant, si sono trasferite in Canada, a Montréal. Il genere letterario esaminato è prevalentemente il

romanzo e alcune raccolte di racconti, testi scritti prevalentemente tra il 1980 e il 2008.

Tra le autrici residenti ad Haiti spiccano i nomi di Marie-Thérèse Colimon Hall, Geneviève Gaillard Vanté, Mona Guérin, Yanick Jean, Edith Lataillade, Josette Nazon, Margaret Papillon, Emmelie Prophète, Arlène Silvestre e Évelyne Trouillot.

Appartengono invece al gruppo delle scrittrici della diaspora Mimi Barthélémy, Pascale Blanchard-Glass, Jacqueline Beaugé-Rosier, Edwidge Danticat, Ida Faubert, Jessica Fièvre, Odette Roy Fombrun, Fabienne Pasquet, Jacqueline Scott Le Moine, Janine Tavernier e Michèle Marcellin Voltaire. L'autrice più importante di questo secondo gruppo è senza dubbio Marie Vieux Chauvet. Delle loro opere rendiamo conto nella bibliografia. Simili le tematiche trattate da scrittori e scrittrici, tra quelle più ricorrenti emergono le testimonianze del passato di Haiti, ambientate durante il periodo coloniale e nel corso della dittatura duvalierista. Autori ed autrici riflettono inoltre sull'eredità culturale africana e sugli influssi della cultura francese, modello spesso idealizzato, a cui aspirare per elevarsi culturalmente. Gli scrittori esaminano dunque l'interazione tra le due culture originarie che ha dato vita all'immaginario haitiano, fertile terreno che continua ad alimentare le opere letterarie e saggistiche. Le scrittrici arricchiscono con uno sguardo nuovo il tema della condizione femminile. Si tratta di una prospettiva inedita, non trattata dagli autori, che dà voce alle donne di Haiti, costrette al silenzio da una società patriarcale. Indipendentemente dalla qualità letteraria, questa produzione ha il merito di dare voce

a più della metà della popolazione, ad Haiti il numero delle donne supera quello degli uomini, parte libera finalmente di scrivere la storia dal suo punto di vista.

Un'approfondita ricerca bibliografica ha dato l'abbrivio al presente lavoro. Ben presto però sono emerse delle difficoltà: rintracciare i nomi e reperire le opere delle scrittrici haitiane si è rivelato un compito piuttosto arduo. Le cause vanno ricercate nell'assenza di un censimento completo da parte dei critici e nella scarsissima distribuzione dei testi, imputabile alla difficile situazione politica del paese, i cui legami editoriali con il resto del mondo sono da lungo tempo incostanti. Nonostante la produzione sia ricca, ci siamo imposti un restringimento del campo dell'analisi, ci si è limitati dunque alle opere reperibili in Europa. Numerose riletture hanno stimolato incessantemente la nostra riflessione critica, risultato di una continua meditazione. Studiare le opere haitiane implica immergersi in un mondo di valori profondamente differente da quello a cui siamo abituati. Mondo affascinante, ma il rischio di non cogliere certi riferimenti culturali o storici è costante. Per questo motivo, si è approfondito lo studio della cultura haitiana, dal punto di vista storico, sociale e religioso.¹ Compito non semplice, ma sempre stimolante.

Dopo molte letture, ci è sembrato che la nostra ricerca si potesse articolare secondo un percorso critico *in progress*, *Dalla non coscienza alla coscienza di sé*, titolo della prima parte, successivamente suddivisa in due capitoli. Quindi l'asse portante

¹ Si veda l'appendice "Elementi di storia haitiana".

del nostro discorso è precisamente quello di vedere come il materiale letterario si organizza.

Nel primo capitolo ci siamo interrogati sul ruolo assegnato alle donne dalla tradizione, quello cioè di mogli esemplari e madri modello votate alla procreazione. La madre accudisce amorevolmente i figli e, ove presente, anche il marito; il suo affetto regna sovrano e viene spesso idealizzato dalle figlie. La prolificità è il metro con cui queste donne vengono giudicate; la scelta inconsueta di non concepire vite conduce all'ostracismo sociale. Viene inoltre evidenziato il ruolo materno nella formazione dei figli, è la madre a fornire loro i primi rudimenti dell'istruzione. Ci siamo chiesti come vivono questo ruolo che, a volte, sembra più imposto che scelto autonomamente. In effetti, l'esclusività prevista dal suo ruolo di angelo del focolare occlude il suo orizzonte e le mura domestiche divengono simili a quelle di una tetra prigione. Queste figure femminili si conformano al ruolo di madre imposto dalla società e si sottomettono all'uomo, accettandone il volere silenziosamente. Proprio per questo motivo, un'altra caratteristica che le accomuna è il silenzio, inframmezzato da rari incontri muliebri, durante i quali spargono velenosi pettegolezzi, oppure si narrano storie, veri e propri antidoti alla solitudine. Accanto a queste raffigurazioni di madri premurose, ve ne sono altre descritte come assenti od ostili nei confronti delle figlie, sebbene nelle opere analizzate siano la minoranza. Ci si è domandati quali siano le conseguenze di tali assenze sul piano psicologico delle figlie. Il *corpus* preso in esame controverte quanto affermato da Maria Cristina Rodríguez,

secondo cui «contrary to the anglo and hispanophone Caribbean narrative, francophone Caribbean writers frequently present antagonistic mother-daughter relationships».²

Queste madri non sono consapevoli della propria sottomissione all'uomo, detentore unico della parola e della facoltà di compiere ogni scelta per i membri della famiglia. In certi casi, esse hanno un vago presentimento della loro condizione, ma non attuano nessun cambiamento. Similmente, anche le donne della generazione precedente a quella delle madri delle protagoniste dovevano sottomettersi ai dettami della società patriarcale.

In che modo si realizza il cambiamento delle coraggiose protagoniste delle opere esaminate rispetto a tali ruoli è il quesito che ha poniamo nel secondo capitolo, *Fok sa chanje!*

La ricorrenza nei testi di parole quali *metamorfosi*, *trasformazione* e *rinascita* ci ha spinto ad interrogarci sul loro significato. Ebbene, questi vocaboli si riferiscono spesso alla condizione della donna. Infatti, le protagoniste scelgono di non adattarsi al ruolo imposto loro dalla tradizione, di non contrarre un matrimonio privo di sentimento amoroso perché combinato, ma di intraprendere una vita diversa, non incentrata esclusivamente sulla famiglia ma coltivando anche interessi quali la danza ibo, il teatro o la scrittura, attività frequentemente avversate dalla famiglia di origine. Il cambiamento riguarda dunque la scelta di non conformarsi al ruolo di moglie, e di

² Rodriguez, Maria, *What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels By Caribbean Writers*, New York, Peter Lang Publishing Inc, 2005, p. 30.

erodere quel muro di silenzio che imprigionava le madri e le nonne: il rifiuto di questi modelli è netto e chiaramente espresso, quindi impugnare la penna per descrivere questa condizione di assoggettamento equivale pertanto ad un atto di resistenza e di ribellione. Il processo di apprendimento della scrittura è faticoso e irto di ostacoli. Catalisi del cambiamento interiore è anche l'incontro con gli indigenti e con officianti vudù, scioccante presa di contatto con una realtà molto distante dal loro mondo agiato. Il vudù in particolare è un tema che riaffiora in più romanzi. Michael Dash scrive:

A definition of Vodou is problematic. The tenets of the faith do not exist in a written form, and instead are passed on by word of mouth from one generation to another. Not only can variants of the belief system be found in different parts of the country, but rituals and services differ from one temple to another depending on the interpretation of the individual priest, the male *oungan* or the female *mambo*.³

La seconda parte, *Scrittura e coscienza di sé*, è la parte più costruttiva e dinamica; comprende anch'essa due parti. Abbiamo cercato di mettere in luce in quale modo i personaggi femminili si discostano dai ruoli delle madri. Le protagoniste, acquisita la capacità di esprimersi attraverso la scrittura, prendono coscienza del proprio corpo e delle sue potenzialità espressive. Inoltre, apprendono l'autoaccettazione, abbandonando quei modelli estetici esogeni che le avevano condotte ad una visione di sé svalorizzante. In particolare, il rifiuto per la propria pelle nera è

³ Dash, Michael, Arthur, Charles, *Haiti Anthology: libète*, Princeton, NJ, Markus Wiener Publishers, 1999, p. 256.

espresso da molte protagoniste del *corpus*, ne sono anzi ossessionate. Talvolta la predilezione per una sfumatura cutanea più chiara porta ad atteggiamenti razzistici persino gli insegnanti, rappresentati dalle signorine Védin in *Dans la maison du père* di Yanick Lahens. Nel corso della narrazione le protagoniste riescono a superare questa visione denigrante e ad accettare il proprio colore della pelle, ma non solo: esse imparano anche a non reprimere le loro pulsioni istintive e i bisogni corporei, apprendono a *Scrivere il corpo*, titolo del terzo capitolo. Esse si liberano del tabù che lega il corpo al peccato e scoprono le potenzialità espressive della loro fisicità. Manifestazioni artistiche che si avvalgono dell'espressività corporea come la danza o la recitazione le aiutano a conoscersi e a rappresentarsi. La scrittura è assimilata al parto.

Ugualmente lungo è periodo di gestazione, come i figli, anche il libro è una parte di sé, una propria creatura. Esso può guarire i demoni interiori: il potere terapeutico della scrittura è più volte ribadito. Infine, le autrici si servono di metafore tratte dal mondo naturale per descrivere il loro corpo. Tale scelta sembra avere un significato più complesso che essere un mero artificio retorico. In effetti, il ricorso a paragoni con la natura traduce un profondo radicamento nel paese, una comunione molto forte tra personaggio letterario e ambiente circostante, un profondo segno di appartenenza all'isola, una fusione osmotica. Questo tipo di linguaggio figurato prevale nelle autrici residenti ad Haiti.

Effettivamente la precarietà del contesto sociale rende le protagoniste, moralmente molto forti, vittime della criminalità o

prede di delinquenti senza scrupoli, insomma sono delle *Amazzoni senza corazza*. Le scene di violenza e di stupro sono numerose ed agghiaccianti e hanno un'intensità scioccante. In questo rievocano le terribili pagine di Marie Vieux Chauvet, nelle quali si narra la brutalità della dittatura duvalierista spesso diretta contro le donne.

Anche questo clima di insicurezza costante contribuisce al malessere psichico, allo squilibrio e perfino a patologie psichiatriche di cui le protagoniste mostrano i segni. La follia è un tema trattato dalle autrici, sebbene essa si presenti con sintomi differenti. L'indagine delle cause scatenanti ha guidato la stesura del quarto capitolo. Essa va spesso ricercata spesso nel passato, nello schiavismo o nella dittatura di François Duvalier, periodi storici che ossessionano le protagoniste. Un chiaro indice di infermità mentale è non a caso la perdita dei punti di riferimento spazio-temporali: esse a volte non riescono più a ristabilire un equilibrio interiore dopo aver conosciuto la sanguinosa storia haitiana. Ci si è soffermati sul decorso della malattia, ed è emerso che la scrittura può agire come farmaco per riacquistare l'equilibrio psichico: strumento di autoanalisi, le aiuta a esorcizzare il passato, ad assumerlo, a dipanare i nodi irrisolti. Così esse imparano a *Scrivere la follia* e prendere coscienza di sé.

La terza parte, riguardante *La coscienza dello spazio*, è forse la più innovativa: assumere ruoli diversi dalle madri implica evadere dalla prigionia che caratterizzava la vita di quest'ultime. Così, si avventurano in uno spazio nuovo. Questa parte è ripartita in due capitoli: *Lo spazio urbano* e *Lo spazio naturale*. La

rappresentazione spaziale appare significativa, e non solo uno sfondo delle vicende narrate. Al contrario, riflette gli stati d'animo delle protagoniste, le loro paure e le loro angosce. La casa, ad esempio, è un luogo di segregazione e conflitto generazionale, una prigione dove perisce la creatività e regna sovrana la monotona routine. Nello spazio urbano haitiano, prevale, ancora una volta, la violenza. L'insicurezza caratterizza le strade cittadine, invase da criminali feroci e spietati assassini. Principalmente le autrici descrivono la capitale, Port-au-Prince, che conoscono solamente in età adulta, in quanto questo luogo così irto di pericoli è oggetto del veto familiare. In effetti, la capitale viene spesso esplorata all'insaputa dei genitori. Nonostante la violenza che la contraddistingue, Port-au-Prince è un luogo che le protagoniste amano e per il quale provano nostalgia qualora emigrino. Il desiderio di farvi ritorno è pressante, tuttavia, quando questo progetto diviene realtà, il paese che si trovano di fronte non assomiglia affatto a quello dei loro ricordi, nei quali è spesso mitizzato. Povertà, tuguri e rifiuti invadono la capitale che non è più un luogo ospitale: il ritorno è impossibile. Rifugio e ristoro è allora offerto dal giardino, poiché il contatto con la natura ritempra e purifica. Tra gli elementi naturali descritti con maggior frequenza viene privilegiata l'acqua. Marina o oceanica, ci si è interrogati significati simbolici che essa acquisisce di volta in volta.

Secondo un'usanza locale, quando si chiede ospitalità agli haitiani, dopo aver bussato, si dice "*Honneur*" a cui viene risposto "*Respect*". È quello che vorremmo fare noi, bussando

alla porta dei testi delle scrittrici haitiane, sempre con profondo rispetto davanti alla loro dignità che fa loro onore.

PRIMA PARTE

DALLA NON COSCIENZA ALLA COSCIENZA DI SÉ

1. LA DONNA DELLA TRADIZIONE HAITIANA: RUOLI E STEREOTIPI

Nelle opere delle autrici haitiane contemporanee i ruoli assunti dai personaggi femminili si contrappongono. Da un lato, alcune figure incarnano ruoli tradizionali di moglie modello e madre premurosa. Molti personaggi vi aspirano, tra i quali quelli di *Fleurs de muraille* di Janine Tavernier che riassume gli obbiettivi della sua protagonista: «enlevée de l'école, elle avait été placée chez Mme Lochard ou l'on préparait les jeunes filles à devenir demain de bonnes épouses, de bonnes mères de familles.»⁴

Dall'altro lato, emergono personaggi femminili, che avversano i ruoli tradizionali, decidendo ad esempio di vivere relazioni sentimentali extraconiugali e di non avere figli, di compiere scelte in autonomia e di emanciparsi dalla tutela del padre o del marito.

Le prime, che appartengono ad una generazione precedente a quella delle protagoniste, accettano senza mettere in

⁴ Tavernier, Janine, *Fleurs de muraille*, Les Éditions du CIDIHCA, Montréal, 2001, p. 49.

discussione questo ruolo, omologandosi ubbidientemente alla tradizione. A volte vivono questa condizione con sofferenza, altre volte con gioia. In altri casi esse accettano di dedicarsi alla famiglia con sentimenti contrastanti. Le reazioni sono molteplici.

Per quanto concerne le seconde, solitamente si tratta delle protagoniste, l'emancipazione dai ruoli tradizionali è in certi casi sofferta, fonte di dubbio o angoscia, in ogni caso liberatoria. Alle prime sarà dedicata l'analisi presentata in questa prima parte.

Madri affettuose, madri indifferenti, matrigne

La madre svolge un ruolo chiave nella società caraibica in quanto *potomitan*⁵ della famiglia. «toute une littérature exalte l'enfantement, l'allaitement, magnifie l'attachement de la mère à son petit. [...] la stérilité [,...] considérée le pire des maux. ». ⁶ Molti critici hanno sottolineato la forza e il coraggio con cui queste figure vengono ritratte:

[...] women have been and continue to be an important part of the revolutionary undercurrents that have enabled generation upon generation of Haitians, following the independence of 1804, to survive an endless succession of dictatorial governments.⁷

⁵ Chiave di volta, pietra portante. Non pochi studiosi hanno sottolineato questo aspetto. Per esempio Michael Dash scrive: « Women [are] the central pillar, or *Poteau mitan*, around which the whole of Haitian society is built. », Dash, Michael, Arthur, Charles, *Libète, a Haiti Anthology*, p. 81.

⁶ Condé, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 40.

⁷ Chancy, Myriam, *Framing Silence. Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, p. 5.

La descrizione della figura materna sembra iscriversi all'interno della ricerca delle origini, così importante nell'area caraibica, secondo quanto osservato da numerosi critici e in particolare Carol Boyce-Davies:

The Caribbean Sea is therefore a site of dissemination of a variety of socio-cultural processes, a site of continuous and on-going questioning of self, origin, direction.⁸

Le rappresentazioni trattano di madri diverse tra loro: accanto a quelle amorevoli, attente e premurose, lavoratrici instancabili, se ne trovano altre indifferenti, apertamente ostili nei confronti dei figli, o semplicemente assenti per i più svariati motivi. Adottando tecniche narrative differenti, nessuna scrittrice si esime dal descrivere il rapporto tra madre e figlia, biologica o putativa. I loro caratteri sono nettamente definiti, in positivo o in negativo, poco spazio è concesso alle sfumature. Il personaggio della madre generalmente non subisce nessuna evoluzione nel corso della narrazione: è statico.

Un primo dato da rilevare è che le protagoniste descrivono a profusione aspetti pregevoli del carattere materno tra i quali la dolcezza incondizionata e le premure che riservano loro nonché la meticolosità nella cura della casa. La loro immagine giunge filtrata dalla riconoscenza e dall'amore filiale delle narratrici, le quali tendono ad ignorarne i difetti, e ad edulcorarne la rappresentazione fino a mitizzarla.

⁸ Boyce-Davies, Carol, *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, New York, Routledge, 1994, p. 13.

Uno dei ritratti più interessanti è quello della madre di Alice Bienaimé in *Dans la maison du père* della scrittrice residente ad Haiti Yanick Lahens. In questo romanzo la protagonista rievoca la sua infanzia haitiana, il clima familiare oppressivo di quegli anni, la figura del padre, uomo autoritario. L'opposto della madre, figura positiva offuscata dall'ombra della sofferenza che attenua la visione idilliaca. A causa della presenza del dolore, la descrizione risulta dunque meno convenzionale e ripetitiva rispetto alle altre esaminate.

Fin dalla prima descrizione della madre di Alice affiorano pochi ma significativi dettagli. Nell'*incipit* del romanzo il padre schiaffeggia la protagonista tredicenne irritato dal ballo *ibo* da questa appena eseguito, giudicato da lui osceno e primitivo. Inoltre lo disprezza in quanto parte del rituale vudù, per lui barbaro e rozzo, un retaggio africano.

Le danze *ibo* sono descritte nei seguenti termini :

La danse **Ibo** est dansée de façon majestueuse, extrêmement digne et réservée. Les danseuses et les danseurs, dont le visage est parcouru de mimiques, penchent légèrement leur buste vers l'avant tout en faisant deux pas à droite puis deux pas à gauche. Tandis que les homes font de légers mouvements saccadés qui engagent tout leur corps, les femmes retiennent fermement les bords de leur robes. Les **Lwas ibo** ont les mêmes caractéristiques que les farouches et fiers esclaves Ibos, si redoutés des colons du temps de Saint-Domingue.⁹

Alice descrive la reazione della madre: « la jeune femme a suivi la scène de loin, pétrifiée. Elle se dirige vers moi en courant

⁹ Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, Chennevières-sur-Marne Cedex, Assimil, 2001, p. 73

et m'entoure de ses deux bras. »¹⁰. È significativo che alla sua prima comparsa la madre di Alice non sia designata come tale, ma come *jeune femme*, traducibile sia come giovane moglie che come giovane donna. L'accento è posto sul genere e sul ruolo coniugale, non su quello genitoriale. Nella stessa scena anche il padre viene definito *jeune homme*¹¹. La madre, dapprima incapace di reagire al gesto violento del marito, è sconvolta: la sua immobilità rivela la paura e lo choc. Ripresasi, corre in aiuto della figlia mostrando un atteggiamento protettivo. Infatti, non si ribella allo schiaffo dato dal coniuge e non gli rivolge neppure una parola di biasimo, esteriormente non mette in discussione il suo comportamento sproporzionato né chiede spiegazioni. Già nel primo ritratto emerge dunque la condizione di subordinazione della moglie, che si sottomette silenziosamente al volere del marito.

In effetti la madre di Alice ha mostrato ininterrottamente un atteggiamento protettivo nei confronti della figlia:

Il y a aussi ma mère. Agenouillée à mes côtés dans l'image. Elle s'est toujours penchée sur ma vie, sur mon berceau, sur mon enfance. Elle a tenu mon adolescence à bras-le-corps. Elle s'est mis en tête de paver ma route d'ylang-ylang et de jasmin. De peur que je ne me blesse. De peur que je me fasse mal en tombant : « Autant t'aimer tout de suite. Tout le temps » [...] elle le fera dans une préférence absolue.¹²

Questa seconda descrizione riservata alla madre evidenzia l'amore della figlia. Alice ripensa ancora all'episodio dello schiaffo datole dal padre, definito *l'image* per antonomasia, a

¹⁰ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 15.

segnalarne la forza traumatica e, come vedremo, fondante allo stesso tempo.

La protagonista ribadisce il carattere protettivo della madre, figura salvifica, la quale si inginocchia per soccorrerla amorevolmente. La vicinanza fisica sconfinava in quella psicologica: la madre l'ha sempre aiutata nei momenti di sofferenza. La sua presenza è costante in ogni momento della loro vita comune. Il verbo *se pencher* trasmette efficacemente l'atteggiamento difensivo, il gesto avvolgente e protettivo, rinforzato dall'espressione *à bras-le-corps*: è come se la madre proteggesse fisicamente la figlia, come se fosse sempre lì a cingerle la vita, ad infonderle coraggio e a tutelarla. La donna non di meno le insegna a sottomettersi e a tacere di fronte alle angherie maschili. Con la metafora dei fiori di gelsomino e ylang-ylang sparsi sulla sua strada a simboleggiare la vita vista come cammino, la scrittrice esprime il rispetto e la considerazione della madre nei confronti di Alice. I fiori servono ad attutire la caduta, ad evitare un brusco e doloroso tonfo: l'amore materno e gli insegnamenti la proteggeranno e ne abbelliranno il suo percorso esistenziale. I fiori esprimono anche l'idea di rendere più piacevole possibile l'ambiente dove crescere la figlia, trasformandolo in un luogo paradisiaco. Ma per Alice la madre ha concepito un progetto irrealizzabile: *elle s'est mis en tête*, osserva affettuosamente, a rimarcare la velleità di un simile progetto. La citazione, con la ripetizione di *de peur*, mette in evidenza il carattere apprensivo di una madre spaventata dai mille pericoli che circondano la figlia unica e amatissima, amata più di ogni

altra cosa, in modo assoluto: l'amore materno è qui celebrato in tutta la sua forza, come prefigura il cognome Bienaimé.

Di questa figura materna interamente positiva non ci sono altri ritratti nel corso del romanzo, ma piuttosto vari accenni a certi dettagli:

Il y avait aussi et d'abord ma mère. Mais comment dire ma mère? Il suffit que je remette les pieds dans l'enfance pour que je me baigne à nouveau dans sa lumière. Le regard de ma mère est plein de lueurs vives jusqu'au début de mon adolescence et ne s'éteindra que plus tard dans les blessures répétées de la conjugalité.¹³

L'avverbio *aussi et d'abord* della prima frase pone l'accento sulla preminenza della madre rispetto a tutto il resto. Tuttavia, la frase interrogativa esprime quanto sia difficile parlarne e afferrarne l'essenza complessa e gli stati d'animo talvolta ambigui. Proprio per questo motivo, Alice non fa un ritratto fisico della madre, ma ne coglie solo qualche dettaglio significativo, per esempio lo sguardo o la voce. L'infanzia riaffiora nella sua mente in modo molto concreto, con *remettre les pieds dans l'enfance*, un verbo di movimento, come se fosse un'azione fisica e non mentale, come se il ricordo dell'infanzia fosse un luogo in cui aggirarsi. Dello sguardo materno Alice coglie la trasformazione nel corso degli anni. Quando lo contemplava da bambina, esso era difatti luminoso e vivace, espressione di gioia di vivere, mentre durante l'adolescenza della protagonista ne osserva l'offuscamento progressivo, fino al suo

¹³ *Ibid.*, p. 26.

spegnimento, causato dalla sofferenza provocatale dal suo matrimonio infelice. Infatti, il marito, sensibile al fascino femminile, la tradisce non di rado, arrecandole una sofferenza quasi fisica, come una ferita mai rimarginata. Un'altra lacerazione può essere stata causata dal comportamento violento dell'uomo che non ha esitato a schiaffeggiare Alice. La ragazza individua comunque in modo inequivocabile nel padre il responsabile dell'infelicità materna, seppur alludendovi solamente. La madre vive come prigioniera del marito.

L'altro dettaglio caratteristico della madre motivo di descrizione è la voce:

J'aimais entendre sa voix épeler la terre entière, ses arbres, ses animaux, ses fleuves, et résonner dans le silence de ces crépuscules caraïbes si prompts à naître et à mourir. Une voix déjà forte pour son corps si fragile mais qu'elle accentuait volontairement pour m'obliger, toute palpitante d'avoir couru et sauté dans le jardin, à déchiffrer les premières lettres de l'alphabet ou à écouter des contes ou les histoires de la Bible.¹⁴

La madre introduce Alice al mondo della cultura, insegnandole a parlare, a leggere e a scrivere. La sua voce, sicura e profonda, in contrasto con il corpo gracile, squarcia il silenzio dei Caraibi silenziosi: tale affermazione evidenzia come la bambina cancelli ogni altro rumore ambientale, concentrandosi solo sulla voce della madre con cui trascorre momenti piacevoli tanto che il tramonto, e quindi il momento di andare a dormire, arriva sempre troppo presto. Il sole caraibico, lesto a nascere all'alba e a morire al tramonto, simboleggia la rapida fuga del

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

tempo nei momenti felici dell'infanzia con la madre. Da questa descrizione emerge la gratitudine e la stima di Alice per la conoscenza della donna che appare sconfinata ai suoi occhi di bambina. Si tratta della valutazione idealizzata di una bambina che crede che la donna conosca la *terre entière*. Ginette Adamson ha messo in luce come altri personaggi femminili della Lahens siano anch'esse «transmettrices de savoir [...], des femmes ressources, comme Tante Résia, personnage complet.»¹⁵

Alice mitizza la figura materna e ne evidenzia il ruolo chiave nella sua educazione: per lei prova una profonda riconoscenza. Il padre è anch'esso un uomo colto e si dedica allo studio appassionatamente, la madre ama suonare il pianoforte e danzare:

Loin des tâches conjugales et domestiques, ma mère perdait pour quelques instants le fil de cette femme qu'elle se devait de paraître, souriait avec un air espiègle comme une adolescente qui fait une fugue, comme si ce n'était plus de son âge. Une fois la danse achevée, elle chassait d'un revers de la main toutes ces pensées turbulentes et confuses et se remettait de nouveau à sa place, celle d'une femme du milieu, de la moyenne.¹⁶

L'unico momento di gioia la madre di Alice lo trova nella musica, quando interrompe le mansioni domestiche. Per un breve periodo, solo pochi preziosi istanti, può togliere quella maschera di perbenismo che impone ad una donna di comportarsi sempre e solo da adulta e da signora perbene: *elle se devait de paraître*, indice del fatto che comportarsi in quel modo era più un obbligo

¹⁵ Vitiello, Joëlle, « De l'autre côté des murs », in Sourieau, Marie-Agnès, Balutansky, Kathleen (éd.), *Écrire en pays assiégé, Haïti*, Amsterdam, New York, 2004, p. 189.

¹⁶ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 28.

che non una scelta. Con il verbo *paraître* Alice sottolinea come questo comportamento sia un modo di apparire più che di essere, in una società dove l'apparenza e la rispettabilità contano più dei desideri e delle ambizioni personali. Durante la danza sembra ritrovare la gioia di vivere perduta a causa delle ferite inferte dal marito e torna ad essere una ragazzina ribelle che trasgredisce gli ordini dei genitori e si allontana da casa fuggendo. Non è un caso che la similitudine implichi un allontanamento dalla famiglia, fonte della sua sofferenza. Purtroppo, la gioia svanisce con la musica: il solo pensiero viene scacciato con la mano, come un insetto molesto, qualcosa da allontanare in fretta perché pericoloso, come per reprimere ogni desiderio di evasione. La donna non si concede molti svaghi, il pianoforte e la danza sono le sole eccezioni, rapide ed effimere fughe dalla realtà. Probabilmente teme che il divertimento la distraiga dal suo unico compito: accudire la famiglia. Questi pensieri sono appena abbozzati nella sua mente: è lei stessa che non vuole metterli a fuoco perché potrebbero distoglierla dai suoi oneri familiari. Finita la danza, rientra subito nei ranghi: riassume il ruolo di moglie esclusivamente dedicata alla famiglia e al dovere. Questa citazione esemplifica bene l'etica di queste haitiane borghesi, per le quali le esigenze familiari sono più importanti dei loro desideri personali, per le quali il divertimento è concepito come un peccato. Esse vivono in uno stato di totale abnegazione.

Benché inespreso esteriormente e rimosso, la madre ha nutrito pure lei il sogno di intraprendere una professione vicina ai

propri gusti, cioè di pianista, tuttavia ben presto vi rinuncia rinchiudendosi in quella clausura che è per lei il matrimonio:

« Tu feras des choses que je n'ai pas su faire », comme si je devais réaliser les rêves qu'elle avait tus dans les blessures quotidiennes de la conjugalité.¹⁷

La madre proietta i propri desideri e progetti irrealizzati sulla figlia sperando che quest'ultima riesca ad attuarli:

Ma mère a été usée jusqu'à la corde. Elle a vécu toutes ses années et est morte sans nous livrer son secret. Celui à côté duquel nous sommes tous passés [...] celui qu'elle a dû brûler dans ses rêves moites et violets, les mains possédées par la musique, dans l'incendie des crépuscules caraïbes. J'aime encore l'ombre de cette femme qu'elle n'a pas pu être.¹⁸

Le esigenze familiari l'hanno logorata impedendole di concretizzare il suo desiderio di diventare pianista, realizzato solo in sogno allorché le sue mani erano possedute dalla musica. Sullo sfondo meravigliosi tramonti dei caraibi contornavano il suo sogno aggiungendo un tocco di romanticismo ed evasione. Purtroppo solo di sogni si trattava, ciononostante, Alice ama l'ombra della madre defunta, inteso sia nel senso dei morti che accompagnano i vivi nel credo vudù, ma viene sottolineato anche l'inconsistenza di questi desideri in fondo velleitari in quel particolare contesto.

Alla stessa cura della famiglia e della casa è votata la domestica della famiglia Bienaimé, Man Bo:

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

Dans le rituel de ces deux femmes, il y avait quelque chose d'obscur, comme une résignation et une joie mêlées de servir les hommes et d'être commandées par eux. Si Man Bo et maman portaient chacune leur poids de malheur, dans leur univers il n'y avait jamais eu de place pour le désespoir. L'âme nouée au feu de cette cuisine, je regardai ces deux femmes [...] sans savoir qu'elles m'apprendraient à me tenir quelquefois, sans mots, sans avenir, à la hauteur de leur patience aveugle.¹⁹

Probabilmente non si tratta di un caso se il nome della domestica suona come *mambo*, donna che officia il culto vudù. In effetti Man Bo svela ad Alice molti elementi della cultura popolare haitiana insegnandole ad apprezzarla e a rispettarla. Joëlle Vitiello osserva anche che

Lahens, qui a écrit sur le parallèle entre Marie Vieux Chauvet et William Faulkner, reproduit avec précision la proximité et l'intimité qui existe entre la bourgeoisie et la domesticité.²⁰

Nella citazione del romanzo anche Alice condivide l'idea che la preparazione di un pasto sia un rituale. La scelta della parola *rituel*, che qui si riferisce alla preparazione di un pasto, conferisce un alone di sacralità alle faccende domestiche, svolte secondo un cerimoniale ben preciso, immutato attraverso i secoli. La casa è un tempio di cui le due donne sono le zelanti sacerdotesse. La relazione tra Man Bo e la madre di Alice ricorda certe frasi di Maryse Condé:

¹⁹ Ibid. pp. 47-48.

²⁰ Vitiello, Joëlle, « De l'autre côté des murs », in Sourieau, Marie-Agnès, Balutansky, Kathleen (éd.), *Écrire en pays assiégé, Haïti*, p. 181.

Une chaîne de sacrifices, de renoncements et de servitudes les unit à travers la différence des conditions sociales. L'univers féminin, quoique parcouru par les Classes/classes, est un univers d'unité et de ressemblances.²¹

Eppure, l'esclusiva dedizione alla casa e ai familiari è vissuta con sentimenti contrastanti. Da un lato, Man Bo e la madre di Alice esprimono la gioia di chi espleta accuratamente il proprio dovere, dall'altro lato, eseguono il loro compito come rassegnate. Nella loro visione del mondo è meglio essere prigioniere del marito che nubi e facili prede di spietati cacciatori... Il termine *résignation* mette in luce il loro stato d'animo: eseguono i compiti passivamente, subendo l'autorità del marito e datore di lavoro senza opporsi, accettandola come qualcosa di naturale. Inoltre, la parola *rituel* implica ripetitività, alla lunga degenera in una monotonia che le svilisce. Per Alice, al di fuori di tale sistema di valori, tale atteggiamento è incomprensibile, oscuro, cieco: esse sono poco consapevoli della loro condizione di asservimento, forse la ignorano volontariamente, di certo non si ribellano, mentre la ragazzina imparerà che una donna è libera di agire senza seguire i dettami dell'uomo. I verbi *servir* e *être comandées* evocano la loro condizione subordinata: queste donne assomigliano molto a delle nuove schiave incatenate alla famiglia. Tuttavia, la loro condizione, fonte di stati d'animo contrastanti, non le fa sprofondare mai nella disperazione, in quanto condivisa,

²¹ Condé, Maryse, « La hantise de la classe sociale », in Condé, Maryse, *La parole de femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, p. 97.

sopportata in due in quel loro mondo muliebre, *leur univers* così diverso e così distante da quello maschile.

Sebbene la totale dedizione alle mansioni domestiche abbia un lato oscuro che impedisce di valutare adeguatamente la loro condizione, Alice ne serba comunque un ricordo piacevole. L'osservazione dei preparativi dei pasti suscita in lei un'attrazione invincibile che la mantiene metaforicamente *nouée*, legata, alla cucina e al suo fuoco. Tradizionalmente considerato sacro, il riferimento a quest'ultimo rinforza l'aura mistica del focolare domestico costantemente riattizzato dai due angeli. Oltre alla sacralità della casa, dalle due donne apprenderà la silenziosa sopportazione, che le tornerà utile nei momenti di maggior sforzo fisico durante gli allenamenti di danza classica.

Un effetto della reclusione tra le mura domestiche produce incuria e sciatteria nelle due donne

Mais ma mère porte depuis quelque temps des robes pas ajustées, l'éclat commence déjà à quitter ses yeux. On dirait que son corps ne l'intéresse plus.²²

Abituate a non avere occhi che per gli altri, le madri si dimenticano di guardare il proprio corpo, che lentamente appassisce. A quel punto, la tristezza adombra lo sguardo, e gli occhi, un tempo così brillanti, divengono tetri, smorti come la donna che li possiede.

È interessante osservare la distinzione tra mondo femminile e maschile di Man Bo che, al pari di altre donne della stessa

²² Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 108.

cerchia, separa nettamente il mondo degli uomini da quello delle donne:

Man Bo dressait une frontière très nette entre le monde des hommes et celui des femmes, sorte de ligne de partage de deux camps retranchés. Les femmes devaient marcher, parler et rire d'une certaine façon, les hommes d'une autre.²³

I due sessi costituiscono due universi estranei uno all'altro che a volte entrano in rotta di collisione: il campo semantico della guerra (*champs retranchés, frontière*) ne sottolinea l'opposizione bellicosa. Uomini e donne, secondo la domestica, sono in guerra da sempre, pronti a darsi battaglia. La concezione conflittuale dei rapporti tra i generi appartiene ad una mentalità antica e semplicistica.

Nell'evocazione della figura materna fornita in *Dans la maison du père* comunque trapela un profondo affetto, una riconoscenza e una stima sconfinata.

Sophonie, giovane madre senza marito ma molto affettuosa, è la protagonista di *Kasalé* di Kettly Mars. In quest'opera, la vita della comunità è sconvolta dalla siccità. Solo il ripristino del culto vudù riporta la pioggia e la fertilità. Il romanzo è raccontato da un narratore onnisciente, quindi, diversamente dalle situazioni esaminate fin qui, non è lo sguardo filiale a scrutare la madre. In poche ma significative pagine vengono dedicate alla maternità.

Assorbita completamente dagli strani avvenimenti che inspiegabilmente hanno luogo a Kasalé, Sophonie quasi si dimentica dei figli:

²³ *Ibid.*, p. 36.

[..] Épuisée, [Sophonie] tomba sur son lit où elle trouva avec surprise Jasmin qui l'attendait. [...] La fatigue disparut. Elle rapprocha son corps de celui de son fils. [...] À onze ans, Jasmin laissait doucement l'enfance. Sophonie ne le voyait pas. Son souci majeur était de combattre la faim dans le ventre de ses enfants.²⁴

L'operosità indefessa di Sophonie è rivelata dalla stanchezza con cui piomba sul letto. Finito il lavoro di commerciante, ne inizia un altro: quello di madre, ristoratore persino della peggior fatica. La donna si dedica interamente all'attività commerciale, che le consente di sfamare i figli, è talmente assorta nei suoi problemi da non accorgersi della crescita del figlio Jasmin, al contrario del narratore onnisciente. Da questa citazione sembra che Sophonie sia attenta solo ai bisogni fisici, ma non è sempre così in tutto il romanzo: «tout d'un coup, ce soir, la vie lui demandait d'être autre chose, d'être une mère».²⁵ La vita, qui personificata, dirige il destino dei personaggi: essa non appartiene a loro. Tutti i personaggi di *Kasalé* sono animati da una forza irresistibile permeante anche la natura. Simile ad un oscuro regista, la vita impone ai personaggi di recitare un ruolo alla volta, di svolgere appieno la loro parte: a volte chiede a Sophonie di essere una lavoratrice, altre una madre premurosa e attenta e dunque tradizionale.

Un altro esempio di madre scrutata con profondo affetto è quella di Lili, protagonista di *Mémoire d'une amnésique*, della scrittrice residente a Montréal Jan J. Dominique. In questo

²⁴ Mars, Kettly, *Kasalé*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2003, p. 263.

²⁵ *Ibid.*, p. 264.

romanzo, incentrato sui ricordi traumatici della protagonista nell'Haiti di Duvalier e sulla sua rinascita, il rapporto con la madre è peraltro molto più complicato rispetto a quello tra Alice e sua. Lili svilupperà un sentimento di amore filiale solamente in età adulta. Sono ben tre le figure materne, quella biologica a cui si aggiungono quelle adottive, che crescono Lili:

C'est l'histoire d'une toute petite fille. [...]. Parfois la maman meurt tout de suite, mais ce n'était pas le cas pour la petite fille. Elle avait donc une maman, et un papa absent. [...] Quand elles ont quitté l'hôpital, la maman et la petite fille ont vécu ensemble quelques mois, puis la maman est partie rejoindre le papa absent. [...].²⁶

Lo stile adottato in queste pagine ricorda quello delle favole. Con questa tecnica narrativa, Lili riesce a sopportare un passato doloroso, fatto di traumi e separazioni laceranti, tra le quali spiccano quelle dalle sue tre «madri». Infatti, la distanza le consente di estraniarsi dalla sua storia personale, per riuscire infine ad accostarvisi, ad assumerla. Il titolo del capitolo fornisce un esempio: *L'histoire incroyable mais vraie d'une petite fille qui eut plusieurs mamans et un seul papa pour la faire pleurer.*²⁷ Come nell'*incipit* delle fiabe in cui si insiste sulla veridicità di eventi narrati inverosimili, anche qui, nonostante il titolo fiabesco, la storia è dolorosamente reale: quella di una bambina con tre madri, ma con un solo padre: la situazione familiare fa piangere la figlia, è uno dei pochi riferimenti ai suoi stati d'animo. Persino parlare della propria vita definendola *histoire* è

²⁶ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

significativo: Lili pare non raccontare la propria autobiografia, bensì un racconto. La scelta dell'articolo *une* trasmette indeterminatezza ed è insolita per una autobiografia.

Un altro esempio di questo stile fiabesco è l'inizio della citazione: Lili parla di sé come di *une toute petite fille* qualunque, alla terza persona singolare, spetta al lettore desumere che si tratta della sua storia. Altrove utilizza il pronome personale *elle*: è un altro modo per prendere le distanze dalla sua storia dolorosa ricorrendo ad una focalizzazione esterna. L'assenza del padre, recatosi all'estero in cerca di una vita migliore, è una ferita profonda, acuita dalla successiva partenza della madre biologica, Julia. Sorprende in questa citazione, come peraltro in altri brani del romanzo, il tono indifferente con cui Lili riferisce gli avvenimenti: non traspare alcuna nostalgia per l'assenza dei genitori o rancore per l'abbandono subito. Una separazione così tragica è riferita con un tono neutro, senza nessun accenno ai sentimenti. Julia sprofonda nell'oblio, ombra lontana, subito dimenticata, nessuno spazio è concesso al rimpianto.

Lili serba perciò tutto il suo affetto per Marie, «sua seconda mamma», quella adottiva:

Marie n'ayant pas de bébés, elle accepta la toute petite fille et devint sa maman par intérim. La petite fille eut deux mamans. En théorie seulement, parce qu'en fait elle avait une seule maman: elle grandissait et ne connaissait que Marie.²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

Marie²⁹ è una madre *ad interim*, una supplente, come se la maternità fosse equiparata ad una professione. Dietro le ultime frasi apparentemente banali, espresse nel consueto tono neutro, si cela in realtà una situazione gravida di conseguenze sulla vita emotiva della bambina. L'unica madre che lei conosce e riconosce come tale è quella adottiva, che la cresce fornendole un primo, stabile, punto di riferimento. Nella sua sfera affettiva quest'ultima scalza la madre biologica e ottiene il primato nei suoi affetti:

L'autre était bien loin au début, et ensuite, à son retour, elle ne reprit pas la petite fille qui était toujours aussi laide. Elle acceptait pourtant de la rencontrer souvent. [...] La petite fille grandit avec sa maman de tous les jours et sa maman du dimanche.³⁰

Per la madre biologica, Lili ancora bambina non dimostra alcun sentimento: *bien au loin* può riferirsi sia a una lontananza fisica, infatti la madre ha raggiunto il marito in un altro paese, sia a una distanza affettiva. Julia si rivela una figura inconsistente, un fantasma a cui non viene dedicata nessuna descrizione. Del resto come avrebbe potuto Lili affezionarsi a una madre che non aveva mai visto, escludendo la prima infanzia? Non appena Julia rientra ad Haiti, non riprende con sé la figlia e non riassume il ruolo di madre. Anch'essa è stata mamma per un breve periodo, *ad interim*. I motivi che impediscono alla donna di riprendere la figlia non sono noti, però la reticenza forse è spiegabile: Lili

²⁹ Probabilmente non è un caso che colei che Lili riconosce come vera madre, cioè quella che la cresce, porti il nome di Maria, incarnazione della maternità nella dottrina cattolica.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

rimuove sempre dal ricordo quanto è troppo doloroso, o trasformandolo in favola o rimuovendolo. Così Lili cresce con due madri: una per tutti i giorni, una per la domenica. Sembrano vestiti, involucri inconsistenti, più che presenze reali.

Come per Julia, i veri sentimenti della bambina verso Marie non vengono esplicitati. Ciò nonostante, quello che prova può essere inferito, più che dalle parole, da certe azioni. Ad esempio, quando piange per la separazione da Marie al fine di ricongiungersi con il padre e con una nuova madre, la terza, Jeanne:

La femme [Marie] pleurait de la voir partir. L'enfant [Lili] est entrée dans la voiture en silence. [...], elle s'est mise à pleurer. Plus tard elle sera fière d'avoir plusieurs mamans. Ce jour-là, elle était surtout déchirée. À cause d'elle il y avait les larmes de Marie et les non-larmes de Paul. Plus tard elle rira aux larmes quand les gens diront « tu es la fille de ta mère, tu lui ressembles beaucoup ». Laquelle ? [...]. Plus tard elle s'amusera en expliquant sa drôle de famille : tu sais, [...] ma mère qui n'est pas mère c'est la femme de mon père et donc est ma mère, bien sur je parle de Jeanne. Tu sais, Julia, ma mère. Laquelle ? Voyons, ma vraie mère, celle qui est plus ma copine que maternellement mienne.³¹

In tutto il romanzo la narratrice si definisce *petite fille*. Qui al contrario, e per la prima volta, utilizza la parola *enfant*, probabilmente per indicare la condizione di figlia più che bambina in senso generale. Il pianto, trattenuto a stento, manifesta meglio delle parole l'attaccamento per la madre adottiva. Essa si sente *déchirée*: come un ramo staccato dal tronco e dalla linfa vitale, prova lacerazione; si sente anche in colpa per la sofferenza di Paul e Marie. Con questo termine, molto forte, espone il trauma

³¹ *Ibid.*, p. 35.

della separazione straziante da Marie, colei che considera la sua vera madre. In effetti, Marie è stata per Lili l'unica presenza costante e amorevole. Solo in un secondo momento la narratrice capirà che la proliferazione di figure materne ha comportato anche una moltiplicazione degli affetti. Lili riuscirà in seguito ad ironizzare e a fare dei giochi di parole dimostrando in età adulta di avere superato il trauma della separazione. Due piani temporali si intersecano in questa citazione: il passato, caratterizzato dal trauma, e il presente, con la guarigione dello stesso, entrambi contengono due ripetizioni (*ce jour-là, plus tard*). Nelle ultime righe compare un'importante evoluzione nella percezione della madre biologica: essa è vista come un'amica, più che come quella che le ha dato la vita.

Quando si tratta di descrivere la madre, Lili si imbatte nella stessa difficoltà della protagonista di *Dans la maison du père*:

Par où commencer? Symboles, que ces maisons de couleurs différentes, symboles trouvés plus tard pour expliquer. Pourquoi tout expliquer? Questions multiples. Elle répond: c'était une femme. Ma mère? Une femme pour le premier geste.³²

Nel momento di parlare della madre si pone degli interrogativi: come descriverla? Da dove iniziare? Lili riflette consapevolmente sul suo lavoro di scrittrice ponendosi una serie di domande metanarrative. Molteplici interrogativi, sulla redazione dell'autobiografia e sulla possibilità di descrivere la madre, si susseguono freneticamente. L'assenza del verbo, oltre a conferire agilità al ritmo del brano, segnala un tentativo di

³² *Ibid.*, p. 37.

giungere all'essenziale. In modo del tutto originale, per Lili le case sono simboli di una rielaborazione compiuta in età adulta (*plus tard*): nel ricordo si oppongono la casa verde e confortevole che condivideva con Marie e quella orrenda dove si trasferisce con il padre, la matrigna Jeanne e le loro tre figlie. Eppure, Lili non decodifica la simbologia. Farlo equivarrebbe a perdere tempo: la domanda retorica *Pourquoi tout expliquer?* contiene già la sua risposta: è inutile, ci sono molte cose di fronte alle quale la mente si ritrae, incapace di rispondere. La definizione di maternità è per Lili un mistero difficile da svelare, forse impossibile. La frase *Questions multiples* indica sia le domande presenti nel testo, come quella appena citata, ma anche un'interrogazione più generale sull'identità della madre. Il soggetto della frase *elle répond* non è immediatamente identificabile. Di solito è utilizzato da Lili, narratrice adulta, per riferire gli episodi che hanno segnato la sua infanzia. Ma potrebbe riferirsi anche a Marie, a cui rivolge domande sulla madre biologica, com'è logico aspettarsi da una bambina adottata. La prima risposta (*Elle répond : c'était une femme*) è di un'ovvietà eclatante: la madre era una donna, quella del "primo gesto" di Lili, la sua venuta al mondo, il parto. Perché affermare una cosa così scontata? Questo passaggio non pone tanto l'accento sul genere, piuttosto sul fatto che la madre di Lili, la prima, quella biologica, è tale solo per averla partorita, senza nessun'altra implicazione. In questo modo Lili sembra evidenziare l'assenza di Julia durante la sua crescita. Però essere madre è qualcosa di più che partorire. Il parto è evocato nelle frasi successive. La figura

della madre, rappresentata nel momento esaltante di dare alla luce, è celebrata:

Une femme regarde l'autre femme couchée, sourire aux lèvres, intimité, regards complices de celles qui savent, et le dernier frémissement, et les mains habiles d'une femme tirent le corps humide et chaud de sa première maison. Le rire triomphant ! Une femme tient dans ses mains un corps qui deviendra femme. Faites que l'esprit soit épargné ! Celle couchée connaît les marques de ce devenir trop proche. Elle croit en la différence du futur.³³

Un'abile levatrice scambia uno sguardo con la partoriente. C'è intesa e, comprensibilmente, gioia: il parto è reso possibile dalla collaborazione armoniosa tra donne. Una risata accoglie la neonata, e soprattutto la scoperta del suo sesso, è un trionfo in quanto uguale a quello dalla madre. La scena celebra una donna nel momento di dare la vita: il suo utero è visto come la prima casa, luogo protetto e sicuro. Qualcosa turba però la gioia della partoriente: essa presagisce un avvenimento in un futuro vicino. L'avverbio *trop* lascia intuire che sarà qualcosa di spiacevole, che si può riferire tanto al prossimo trasferimento all'estero per seguire il marito, quanto al fatto che l'infanzia durerà poco e la crescita avverrà velocemente: ciò dispiace alla madre, poiché essere donna causa sofferenza. Un barlume di speranza le rimane: il futuro sarà diverso, allusione al miglioramento delle condizioni della donna haitiana. La scelta di non caratterizzare esplicitamente i personaggi universalizza la scena: potrebbe trattarsi di

³³ *Ibid.*, p. 37.

qualunque donna, e non della madre di Lili. Ciononostante, questa indeterminatezza potrebbe evidenziare la distanza affettiva di Lili dalla madre, il poco attaccamento che le dimostra. Sorprende che in questo brano non appaia mai la parola *mère*.

La relazione madre-figlia presentata in *Mémoire d'une amnésique* è ambigua e i sentimenti che Lili nutre nei confronti di Jeanne sono contrastanti. In un altro brano, la protagonista li analizza lucidamente:

Et la rage. J'apprendrai à aimer cette femme, cette usurpatrice, tellement qu'aujourd'hui encore il me reste une impression de trahison. Maman, trois visages de femmes, trois façons d'aimer, trois visages de petite fille qui tournent dans tous les sens ; je navigue à travers des miroirs ne sachant plus quelle image est réelle. [...].

Moi, je désire Janus aux trois visages, parce qu'il y a trois femmes.³⁴

Due sentimenti discordanti caratterizzano la sua relazione con Jeanne, la sua matrigna. Da un lato, prevale la rabbia in quanto, al loro rientro, Lili deve trasferirsi con loro e abbandonare Marie, a cui è affezionata. Jeanne è dunque percepita come colei che si impossessa di un ruolo che non le compete, è pertanto un'usurpatrice. Malgrado ciò Lili è in grado di superare l'odio e di trasformarlo in amore. Non supera invece il sentimento di tradimento verso Marie per aver imparato ad amare questa usurpatrice. Segue una definizione molto bella di madre: essa possiede tre visi, corrispondenti a tre diverse maniere di manifestare l'affetto materno, che nella sua mente si fondono in un'unica persona. Nonostante il disorientamento per aver avuto

³⁴ *Ibid.*, p. 40. In corsivo, nel romanzo.

tre figure³⁵ materne, Lili riesce a cogliere la ricchezza degli affetti per lei triplicati. Ai tre visi delle «madri» corrispondono tre visi di Lili, che cresce e manifesta in modo diverso i suoi sentimenti. Infine, Lili compara con una metafora le tre madri a Giano bifronte, qui trasformato in trifronte.

Contrariamente alla *Dans la maison du père* in cui è la madre a proteggere la figlia, in *Mémoire d'une amnésique* di Jan J. Dominique è la figlia che protegge la madre: i ruoli sono ribaltati. Con questa scelta Lili, e l'autrice con lei, sembra voler mettere in primo piano le conseguenze della scelta dei genitori, costretti dalle vicende politiche di Haiti, ad espatriare e abbandonare la figlia. La narratrice riporta lo spaesamento di una bambina che non ha un'unica madre, un unico punto di riferimento e malgrado ciò, pur essendo vittima delle circostanze, rivela notevole coraggio imparando ad amarle.

Crescere con pochi punti di riferimento certi ha effetti devastanti. Da adulta Lili riflette sulle conseguenze della partenza dei genitori sulla sua vita da adulta : «pourquoi n'arrive-t-elle jamais à retrouver des visages, des noms, des présences stables, solides, durables. ».³⁶ Tutto lo smarrimento causato da una situazione precaria non consente di ancorare nella memoria né volti né nomi. Le persone che circondano Lili potrebbero svanire nel nulla da un momento all'altro, ne consegue lo spaesamento e

³⁵ Di Giano parla anche Edwidge Danticat: riferendosi all'ambivalenza di Haiti, paese con due facce, «half laughing face and half a sorrowful one», Danticat, Edwidge, *After the Dance*, New York, Crown Publisher, 2002, p. 16.

³⁶ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 54. Il testo è riportato in grassetto nel romanzo.

la mancanza di punti di riferimento sicuri, di un approdo nei periodi di maretta, di instabilità che si protrae nella sua vita adulta.

Se in *Dans la maison du père* viene descritto un rapporto tra madre e figlia nutrito dalla stima reciproca, e in *Mémoire d'une amnésique* tale rapporto è significativo per la protagonista, Marie-Célie Agnant è l'unica autrice del *corpus* a rappresentare una madre votata all'odio per la figlia. Il rapporto tra la protagonista di *Le livre d'Emma* e la madre è conflittuale e profondamente doloroso.

Ecco la presentazione di Fifie, madre di Emma, che incarna l'esatto contrario della madre tradizionale:

Je jouis donc de la chance extraordinaire de tout comprendre, de comprendre pour cinq. Bref, cela, surtout, faisait peur à Fifie. Un enfant né coiffé, ce n'est pas acceptable, mais un têtard qui, dans le ventre de sa mère déjà, s'approprie ce qui ne lui appartient pas, c'est le malheur assuré, la promesse de l'enfer pour ses proches, un petit animal tyrannique, une bête malfaisante, vorace, avec des yeux et des mains sur tout le corps. [...] Je sais déjà que Fifie me voue une haine incommensurable.³⁷

Nel discorso che Emma rivolge a Flore, interprete incaricata di tradurre il suo discorso in creolo al dottore che la cura nell'ospedale psichiatrico, essa vanta una capacità di comprensione straordinaria grazie al fatto di essere nata con cinque cuffie, il che significa venire alla luce con parte della placenta intorno al capo: è tradizionalmente un segno di buon auspicio. Fifie, donna superstiziosa, al momento del parto ne è

³⁷ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2001, p. 55.

invece sconvolta: una bambina nata con ben cinque cuffie è un mostro, uno scherzo della natura, da eliminare al più presto, persino con un infanticidio, come si usava un tempo, seppellendo vivi i neonati³⁸, emerge il totale disprezzo per chi non è perfetto fisicamente. Fifie non considera Emma una figlia, ma una bestia immonda, *un têtard*, un animale proveniente dagli inferi, cosparso di occhi e mani, un demone sul corpo. L'accumulazione di sostantivi (*têtard*, *animal*, *bête*) comunica efficacemente l'idea di Fifie, che vede la figlia come un animale. Emma è il male incarnatosi, ricettacolo di vizi, tra cui la malevolenza e la voracità. Quest'ultimo particolare è interessante in quanto la bambina sembra nutrirsi della madre, cannibalizzarla, divorarla dall'interno già durante la gravidanza. Si tratta di una visione distorta della maternità che segnerà indelebilmente Emma. La protagonista pagherà caro l'odio materno, tanto intenso da farle voler dimenticare il giorno del parto. Fifie desidera probabilmente lenire il senso di colpa per aver dato alla luce un demone infernale: «Fifie ne m'a jamais parlé du jour de ma naissance. Comme s'il n'avait jamais eu lieu.»³⁹.

Il dolore per aver partorito una figlia che ritiene disgraziata, covato in silenzio, accompagnerà la madre per sempre: «Fifie était ainsi, elle enterrait sous le silence tout ce dont elle ne voulait point.»⁴⁰. Incapace di affrontare il dolore, preferisce rimuoverlo, nascondarlo.

³⁸ Emma stessa racconta questo modo barbaro di liberarsi di chi non è perfetto, si veda *ibid.*, p. 55.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

Emma aspetterà invano tutta la vita un gesto d'affetto da parte della madre, esattamente l'opposto delle affettuose madri di Alice e Lili:

Je fais partie de l'immense cohorte d'avortons et de têtards, ceux dont l'existence n'est que simple apparence, mais qui, paradoxalement, s'y agrippent avec la force du désespoir. Et puis, comment disparaître avant d'avoir apaisé, au moins un instant, cette soif inextinguible d'amour maternel qui me dévore, me démange, m'enlève tout repos ?⁴¹

Emma appartiene allo sterminato gruppo di figli non desiderati: è come se non fosse in vita, un mero apparire senza sostanza, ignorata da Fifi. La giovane descrive le conseguenze disastrose del rifiuto materno; ciò modula la sua vita rendendola vuota, inconsistente, fredda. L'assenza dell'amore materno la priva dell'energia vitale. Il rapporto con la madre si avvale di figure retoriche afferenti alla sfera dei bisogni fisici: Fifi ritiene che Emma la divorzi durante la gestazione, la figlia ha sete della madre. Emma è un fantasma, trasparente agli occhi della madre, e lo ribadisce costantemente: «Moi je n'existe pas.»⁴². In ogni caso, i bambini abbandonati mostrano una grande forza d'animo che li spinge a voler vivere ed affermarsi specialmente nei riguardi di genitori degeneri.

Qualora questo riconoscimento tardi ad arrivare, lo si può cercare altrove. Così Emma fugge di casa nella speranza di trovare qualcuno che possa amarla. Il *casus belli* tra le due è rappresentato dall'incontro con Azwélia, una *mambo*, incaricata

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*

da Fifie di eliminare la bruttezza fisica della figlia. La madre la lascia alcuni giorni a casa della *mambo*, tale abbandono non viene perdonato da Emma: « Ces trois jours sont les prémisses d'une guerre sans merci entre Fifie et moi. ».⁴³

Sebbene la presenti come influenza negativa nella sua vita, Emma ama sua madre, la idealizza: le dichiarazioni d'amore si moltiplicano nel romanzo, tuttavia l'affetto è unilaterale ed esagerato. Per conquistarla è pronta a compiere i gesti più estremi, persino uccidere la tanto odiata zia Grazie, gemella della madre, per vivere finalmente sola con Fifie: « elle est incapable du moindre effort d'affection, mais moi, je l'aime d'un amour immuable [...] ».⁴⁴ Soltanto in sogno Emma riceve gesti affettuosi dalla madre, realizzando oniricamente un desiderio altrimenti velleitario: «[...] et il me vient également cet autre rêve où Fifie se met à m'embrasser avec frénésie. »⁴⁵ oppure «Je rêve qu'elle me tient dans ses bras et me couvre de baisers».⁴⁶

Emma idealizza completamente la figura materna: «Fifie a la démarche d'une reine. Tout comme ses silences, sa beauté est éternelle. [...] [l'odeur] de Fifie, suave et enivrante, me fait tourner la tête et battre les tempes [...]. »⁴⁷. In effetti, Emma esprime qualcosa di diverso dall'amore filiale: sembra essersi infatuata di Fifie, al suo cospetto prova tutti i sintomi del più classico degli innamoramenti, dalle vertigini alla tachicardia. Il

⁴³ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60. Questo esempio sarà commentato anche più avanti per le implicazioni che intrattiene con il tema del colore della pelle.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

portamento, il silenzio, l'avvenenza, ogni aspetto della madre piace immensamente alla figlia che la vede come una regina sottratta alle leggi temporali, bellezza immune al fluire del tempo, capolavoro senza età. Altre volte Fifie è descritta con metafore del mondo della natura: è «une pierre, polie par la mer, dure, forte.»⁴⁸ o «une fleur, muette et belle»⁴⁹. La prima comunica la durezza, la forza del carattere della donna che non si lascia abbattere dalle avversità, non priva di freddezza e impenetrabilità. Meno originale, la seconda metafora paragona la donna ad un fiore, secondo la tradizione poetica delle liriche amorose. Fiore stupendo, al quale manca solo la parola: Emma sottolinea continuamente il silenzio della madre.

Quello che accomuna madre e figlia è il fatto di provare sentimenti estremi, intensissimi, di amore o di odio: Emma è un personaggio straordinario anche nelle sue relazioni affettive: «[...] ma haine pour Tante Grazie n'a d'égal que l'amour sans bornes que je voue à Fifie. »⁵⁰. Illimitato è qui sinonimo di incondizionato: come può Emma amare una madre tanto distante e crudele nella sua indifferenza?

Tutto ciò di cui necessita, negatole dalla madre biologica, Emma lo trova in Mattie, cugina della nonna Rosa. L'amore, la premura, i riguardi nei suoi confronti sono novità per Emma. Ma non sono le uniche. Da Mattie imparerà ad apprezzare il colore della sua pelle, detestato invece da Fifie⁵¹, e conoscerà le

⁴⁸ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 91.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁵¹ Commenteremo il significato nel prossimo capitolo.

aberrazioni della schiavitù di cui le loro antenate sono state vittime. Mattie è quindi una madre putativa, affettuosa e protettiva, che svolge anche la funzione di istruire Emma, nella quale presto instilla la passione per la storia: « Chaque jour auprès de Mattie était un long apprentissage »⁵² o

Vivre avec Mattie, c'était comme vivre dans un grand livre, un livre qu'elle construisait chaque jour, page après page, et dans lequel je découvrais les arabesques et les méandres de l'âme des humains.⁵³

Insieme alla storia, Emma impara a conoscere la psiche umana. Tutto l'ambiente fornisce informazioni a chi le sa cogliere. Il mondo diviene per lei, come nella rappresentazione tradizionale, un libro aperto. Mattie fornisce le chiavi di interpretazione, per esempio sullo squilibrio psichico di Fifie, a Emma. Da notare che è la donna a “costruire” la propria conoscenza: *elle construisait* dà rilievo al fatto che è un'autodidatta, mentre *page après page* evidenzia la fatica e la lenta progressione nell'accumulare cultura: lo sforzo non è stato vano, poiché, una volta trasmesso ad Emma, essa può decifrare la scrittura e sondare le profondità dell'anima.

⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

Altre vite oppresse. Quelle delle nonne

Le madri vivono l'unione coniugale e i doveri che essa comporta con paziente sopportazione conformandosi ai ruoli tradizionali. Nemmeno per le generazioni precedenti a quella delle protagoniste i ruoli erano differenti. La condizione di subordinazione della donna alle esigenze familiari non risale certo a un passato prossimo. Al contrario, si replica fedelmente di generazione in generazione e la descrizione delle nonne lo dimostra.

Tutti questi personaggi sono immobilizzati nella loro ineludibile condizione, quasi paralizzati. All'immobilità del ruolo corrisponde una sorta di paralisi fisica, una staticità eloquente. Per esempio, la nonna di Lili appare sempre coricata:

Et je ne me souviens même plus de la mort de grand-mère. Pourtant je garde de cette femme la douceur d'un visage ridé. Je la vois couchée sur ce petit lit, dans un coin de la chambre rose, petite, ratatinée, levant vers mes quelques centimètres un regard de tendresse. Petite fille fraîchement poudrée, dans une robe de linon blanc, des rubans blancs de taffetas aux cheveux, j'allais embrasser cette vieille femme avant de partir en promenade. Elle restait là, couchée, toujours couchée, malade, proche de la mort, et je ne me souviendrai même pas du jour où elle n'a plus été là.⁵⁴

L'affetto della nonna é corrisposto dalla protagonista. Nonostante le fosse affezionata, Lili non ricorda il giorno della sua morte. Figura costantemente introversa e immobile, come evidenzia la ripetizione (*couchée, toujours couchée*), la nonna

⁵⁴ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 28.

tacitamente se ne va, quasi nessuno se ne accorge tanto era silenziosa la sua presenza.

Analogamente alle madri, le nonne vengono decantate in quanto lavoratrici instancabili. È il caso di Aïda, nonna di Marianna, in *La dot de Sara*, la quale si trova a dover vivere in un Canada sconosciuto per aiutare la figlia Giselle a crescere Sara:

[...] Aïda. C'était une guerrière. Elle avait empoigné la vie comme seules les femmes de ce temps, faiseuses de miracles, savaient le faire. Aïda était de celles qui avaient le don, croyez-moi, de transformer les roches en pain et de battre l'eau jusqu'à en faire du beurre. Dieu ! Ce qu'elles savaient faire, les femmes de ce temps-là pour élever une armée d'enfants. Elle en a eu dix, Aïda. Rivée nuit et jour à son infatigable machine à coudre, ne faisant plus qu'une avec elle.⁵⁵

Aguzzare l'ingegno per sfamare l'esercito di figli è il compito di queste donne, le quali arrivano a fare miracoli. Questi contribuiscono a creare un'aura mistica attorno a tali figure dalla statura quasi leggendaria. Si tratta di un'esagerazione per sottolineare che, anche con pochi, semplici mezzi a disposizione, riuscivano a non soccombere alla fame: la frase esclamativa (*Dieu!*) esprime ammirazione. La citazione è una celebrazione della consacrazione esclusiva della donna alla famiglia, del suo impegno indefesso in assoluta abnegazione di sé, fino a fondersi con lo strumento di lavoro, una macchina da cucire⁵⁶. L'attività l'assorbe, la divora. Anche a causa della dedizione esclusiva alla

⁵⁵ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1995, p. 15.

⁵⁶ Molti autori caraibici descrivono donne intente a cucire, per esempio René Depestre in una celebre poesia.

professione, oltre che all'isolamento prodotto dal ritrovarsi in un luogo sconosciuto, la protagonista stessa del romanzo, Marianna, nonna di Sara, vive una condizione di reclusione, reiterando in qualche modo la vita della nonna: «je n'avais pas l'habitude de vivre ainsi, du matin au soir, entre les quatre murs blancs d'une cage»⁵⁷ e «je menais à la capitale une vie de recluse»⁵⁸: si sente esclusa da una città, Port-au-Prince, che non conosce e in cui non conosce nessuno.⁵⁹ Sarà il superamento dei confini angusti della casa a consentirle di riannodare i fili del suo passato haitiano. Tramite la conoscenza di immigrati haitiani come lei, nostalgici anch'essi della isola natia, guarisce dalla depressione causata da questa nostalgia.⁶⁰

Lavoratrici instancabili, recluse nelle mura domestiche, dedite alla famiglia, i ruoli delle nonne assomigliano molto a quelli delle madri delle protagoniste.

⁵⁷ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ «Home is often portrayed as a place of alienation and displacement in autobiographical writing. The family is sometimes situated as a site of oppression for women.», Boyce-Davies, Carol, *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, p. 21. La critica parla della letteratura prodotta da donne nere in generale, ma il commento è adeguato per questa citazione.

⁶⁰ «And in this context, movement or crossing-over is a necessary antidote to the paralysis of oppression and depression [...]», *ibid.*, p. 16.

Ces femmes murées dans le silence

Molti sono gli esempi di personaggi femminili di madri e nonne che condividono la condizione di non poter esprimere liberamente il proprio punto di vista: esse appaiono rinchiusi nel silenzio. Le allusioni si moltiplicano nelle opere analizzate, tuttavia ogni silenzio ha un significato diverso. È interessante analizzare il senso che acquisisce nei romanzi perché sarà proprio contro di esso che le protagoniste si scaglieranno nel corso della loro evoluzione. Per loro sarà un atto rivoluzionario: per combattere la morte della parola impugnano un'arma pericolosa, la penna. Ascoltiamo adesso il silenzio delle madri e mogli.

Tra questi esempi, uno dei più eloquenti è quello della madre di Alice Bienaimé. Essa vive incarcerata nel suo silenzio: «J'y revois ma mère comme je l'ai toujours connue, préservant en silence la vie entre ces murs. ».⁶¹ Attraverso il ricordo, Alice riesce a rivedere la figura della madre caratterizzata da un perdurante silenzio, il quale indica non tanto l'assenza di comunicazione verbale, quanto l'impossibilità di affermare un proprio punto di vista autonomo, di far valere le proprie opinioni e i propri desideri, soprattutto innanzi a un marito padre-padrone, l'unico a dettare le scelte per tutti i componenti della famiglia. Il verbo *préservant* comunica la difficoltà di proteggere uno scampolo di vita, ormai sua pallida ombra, da tanta sofferenza. La definizione del luogo, *entre ces murs*, quelli cioè della casa,

⁶¹ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 108.

trasmette un senso di soffocante prigionia, di clausura, sintomatico della vita di queste donne. L'immobilità, la prigionia del corpo, si appaia a quella della parola. Il silenzio è quindi simbolo di sottomissione: esso è parte integrante della vita della madre di Alice, ma è una condizione diffusa tra le donne haitiane. Sua madre accetta comunque il suo stato di passività senza opporsi e considera lodevole il silenzio. Idea condivisa dalla loro domestica, Man Bo: « elles m'apprendraient à me tenir quelquefois, sans mots, sans avenir, à la hauteur de leur patience aveugle ». ⁶² La ripetizione di *sans* (*sans avenir, sans mots*) collega la mancanza di parole all'assenza di prospettive future. In un contesto patriarcale, il destino di queste donne è segnato per sempre, scandito unicamente dalle mansioni domestiche e dalle festività religiose. Alice farà propria questa lezione, arricchendola tuttavia con una prospettiva personale: chi non esprime il proprio punto di vista non può proiettarsi in una dimensione futura scelta consapevolmente. ⁶³

Silenziose sono pure le donne su cui riflette la protagonista di *Mémoire d'une amnésique*:

Mais dehors il fait nuit, et malgré ma course folle, j'entends un autre silence, silence de ma mère, et de la mère de ma mère qui remonte jusqu'au début de la connaissance, de l'âge de la terre. Ça et là, hurlements, des cris que rien arrive à couvrir, sanglots de celles qui n'avaient aucune chance de

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ Rifletteremo in seguito sull'evoluzione del personaggio di Alice nel corso del romanzo. Si osservi per il momento l'iniziale silenzio in cui la ragazzina trova rifugio.

se faire entendre, cris d'horreur de celles qui mettaient au monde des hommes obligés de toujours parler et de faire taire ces femmes murées .⁶⁴

Alle prese con la redazione della sua autobiografia, paragonata ad una corsa folle, lavoro a cui si dedica giorno e notte, la protagonista è attorniata da un silenzio frastornante, inframmezzato da urla, provenienti dal passato, come comunicano i verbi all'imperfetto (*avaient, mettaient*) che squarciano la notte. Nella citazione, il gioco delle ripetizioni di *silence* e *mère* sottolinea il perdurare dell'impossibilità di esprimersi delle donne, quasi fosse una eredità trasmissibile da donna a donna. L'osservazione parte dal particolare, dalle antenate, fino ad estendersi al generale, includendo tutte le donne, ridotte unicamente alla funzione procreatrice in una società dove la cultura è appannaggio degli uomini. Questo silenzio è vecchio come il mondo: fin da quando l'uomo ha iniziato a porsi degli interrogativi, si è arrogato il diritto di studiare e sapere, estromettendo le donne. La considerazione di Lili afferma con forza il persistente dominio maschile nel campo della cultura: se l'uomo si impossessa della parola, alla donna non resta che il silenzio e l'urlo. Esso testimonia l'impossibilità di comunicare il dolore, o meglio un'altra forma di comunicazione, di primo acchito priva di contenuto, in realtà eloquente. Il silenzio produce due conseguenze sulla psiche femminile: dolore, espresso dal pianto; e follia, manifestata dall'urlo. Nel caso in cui una donna

⁶⁴ Dominique, Jan , *Mémoire d'une amnésique*, p. 62. Il testo è scritto in corsivo nel romanzo.

abbia la sventura di partorire un maschio, ne deriva sconforto e dolore. Gli uomini tuttavia, osserva lucidamente Lili, non sempre essi godono di maggior libertà delle donne: parlare ininterrottamente è un obbligo dettato dalle convenzioni sociali vigenti più che da una libera adesione personale. La comunicazione maschile è un costante dovere anche se l'uomo non ha nulla da dire. Egli detiene il sapere, e decide anche per le donne: sono loro i veri, gli unici proprietari del mondo, come se l'altro sesso non esistesse.⁶⁵

Donne imbavagliate dal padre, dal marito, dalla storia, dal contesto sociale, tra queste spicca anche la protagonista di «Anna et la mer», racconto di *Un parfum d'encens* di Kettly Mars. Moglie ammirevole di un notaio dispotico e alcolizzato, nella sua monotona vita la protagonista ha un unico dovere da espletare: soddisfare in ogni suo desiderio il marito tiranno. Un giorno, sfinita delle sue pressanti richieste, Anna prende coscienza della sua schiavitù e cerca di fuggire. Fino a quel momento, è «la douce femme du notaire, l'épouse exemplaire, la compagne dévouée et silencieuse»⁶⁶: la sua religione è quella della famiglia, il suo culto, quello delle apparenze. L'essere un modello implica anche l'assenza di un proprio punto di vista autonomo, il conformismo alle tradizioni e, soprattutto, della possibilità di esprimerlo: la moglie perfetta deve lasciar parlare il marito in sua vece.

⁶⁵ Lili spezza la catena del silenzio. Vi rifletteremo nella seconda parte.

⁶⁶ Mars, Kettly, «Anna et la mer», in *Mirage-Hôtel*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1999, p. 32.

La figlia della protagonista in *La dot de Sara* di Marie-Célie Agnant, scrittrice della diaspora, offre un altro esempio di donne silenziose. Giselle osserva le donne di Montréal che incrocia sul suo cammino, nella metropolitana:

Dans le métro, par exemple, lorsque je vais au travail, je croise des femmes qui se rendent à Rabanel. Certaines d'entre elles ne sont souvent plus que des corps à qui la vie a enseigné à ne plus crier. Rabanel, maman, c'est une rue où l'on retrouve des usines, des manufactures de toutes sortes, construites comme de grands cubes avec des fenêtres qui très souvent ne peuvent s'ouvrir. [...] Étouffée par le bruit des machines qui ronronnent, même leur angoisse se tait. Elle se tait jusqu'à être niée par ces femmes elles-mêmes.⁶⁷

Il silenzio di queste donne non ha lo stesso significato degli esempi trattati finora. In questo caso indica piuttosto l'incapacità di ribellarsi allo sfruttamento capitalistico, la fatica di trovare le parole e la voce per reclamare i propri diritti di lavoratrici. Infatti, la citazione evidenzia la perdita di umanità causata dai frenetici ritmi lavorativi. Le operaie, schiacciate dalla mole delle incombenze, appaiono come manichini, involucri, gusci svuotati della loro anima. In questa descrizione inquietante Giselle riassume le conseguenze nefaste dell'industrializzazione, tra cui l'incomunicabilità e la sottomissione passiva al datore di lavoro. Queste modalità di lavoro ripetitivo feriscono a morte il dialogo, zittendo persino l'urlo, espressione di sofferenza atroce e insopportabile. Perché queste lavoratrici sono relegate al silenzio? Perché, se avessero osato ribellarsi alle pesanti condizioni di lavoro, sarebbero state licenziate. I ritmi spossanti a cui sono

⁶⁷ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, pp. 160.

costrette mettono infatti i loro sentimenti in sordina al pari del dolore: rimosso, represso, ignorato per istinto di sopravvivenza. Sebbene il silenzio sia imposto da figure diverse, dal padre o dal marito, dal datore di lavoro in *La dot de Sara*, esso non è mai il risultato di una scelta consapevole delle donne, bensì un'imposizione passivamente subita.

Un elemento che conferma che il silenzio non è assenza totale di comunicazione, quanto la mancanza della libertà di espressione, è dato dal fatto che le donne comunicano a volte tra loro. Racconti orali, pettegolezzi e sfoghi infrangono momentaneamente la barriera del silenzio che le reclude.

Alice cerca le ragioni che spingono le donne a spargere veleno su coloro che invidiano:

Plus leurs vies étaient étriquées, plus elles déversaient du fiel sur ce qu'elles croyaient secrètement être le bonheur qu'elles ne connaissaient pas. Regrets décharnés, blessures silencieuses, rêves racornis [...]. Avec les ragots, elles identifiaient pour un moment la cause de tous leurs malheurs et s'unissaient pour tenter de se protéger les unes les autres en tissant de leurs mots des filets aux mailles bien serrées. Question d'y tenir un moment captifs ceux et celles qu'à leurs yeux la chance avait visités en les oubliant.⁶⁸

Attenta osservatrice, Alice esamina il comportamento di queste borghesi, le quali riversano i loro pettegolezzi velenosi su coloro che ritengono più fortunati e felici di loro. Si sentono frustrate e la mancanza di appagamento e di soddisfazione le spinge a parlare degli altri invece di ricercare ciò che manca alle loro vite. Il confronto, sempre a loro svantaggioso, non produce

⁶⁸ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 24.

che rancore e rimpianto, a stento riconosciuto, o ferite sopportate silenziosamente, senza condivisione, senza farne parola con nessuno: il sogno diviene una comoda via di fuga da una realtà poco piacevole. Il pettegolezzo le trasforma in spietate predatrici che detengono in loro potere quanti hanno la sventura di cadere nelle loro trappole, poveri capri espiatori. Le vittime evitano loro di affrontare il loro dolore, ma permettono anche di coalizzarsi, di schierarsi contro un destino ingiusto, per sopportarlo meglio. Allora le parole diventano reti che imprigionano malignamente coloro che sono stati baciati da una fortuna, un fato indifferente invece alle loro sofferenze.⁶⁹ Nella citazione ricorrono espressioni temporali che ne sottolineano la brevità (*pour un moment, un moment*): perché i bersagli delle loro lingue avvelenate cambiano in fretta, ma probabilmente anche perché i momenti in cui si ritrovano non sono frequenti e devono ritornare alla silenziosa reclusione domestica.

La stessa funzione attribuita al pettegolezzo di coalizzare le donne al fine di alleviarne il dolore tramite la condivisione viene svolta dal racconto. Molti critici letterari, tra cui Myriam J.A. Chancy, hanno evidenziato l'importanza del *conte créole* specialmente nelle società in cui il sapere viene trasmesso oralmente.⁷⁰ Una rappresentazione del racconto in quanto

⁶⁹ Alice utilizzerà le parole per costruire, non per demolire, la vita delle persone. Lo vedremo nella prossima parte.

⁷⁰ «Stories are the basis of our knowledge of the world around us. In cultures in which orality remains the main locus of collective consciousness, the power of storytelling and of storytellers (*griots*, as they are commonly called in Africa) is paramount.», Chancy, Myriam J.A, *Framing Silence. Revolutionary Novels by Haitian Women*, p. 74.

strumento di trasmissione della conoscenza e di aggregazione sociale, terapeutico e lenitivo del dolore, è fornita da Marie-Célie Agnant in *La Dot de Sara*:

[Giselle] prétend que nous nous sommes bâti un univers de mythes et de rêves pour fuir on ne sait trop quelle réalité. Et Sara lui répond: « Alors dis-le donc que nous sommes bien intelligentes pour y avoir pensé ! ». Quelquefois, Giselle n'y tient plus, elle intervient. Elle lutte, on dirait, contre un désir irrésistible de prendre part à ce monde, notre monde de femmes et de légendes comme elle l'appelle, mais c'est plus fort qu'elle, elle se rebiffe et c'est bien dommage.⁷¹

Il punto di vista sul racconto è uno dei tanti modi di pensare che oppone Marianna alla figlia Giselle. Per quest'ultima è un'evasione da una realtà spiacevole, una perdita di contatto col mondo circostante. L'irritazione di Marianna proviene dal fatto che alla madre non piace il luogo in cui si sono trasferite, scelto proprio da Giselle e lo disprezza. Forse, quest'ultima rifiuta di aderirvi in quanto le storie fanno parte della cultura haitiana d'origine, per la quale prova vergogna e ripulsa. Le sue reazioni lo dimostrano: non riesce ad esimersi dal criticare i racconti della madre, in altri casi si arrabbia zittendola. Eppure, Giselle vorrebbe lasciarsi andare e magari credere all'universo leggendario che descrivono. Non a caso, il mondo del racconto fantastico, sorta di galassia parallela, è appannaggio delle donne, che lo tramandano proprio come fa Marianna con la nipote.⁷²

⁷¹ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 67.

⁷² «For the women that told their stories orally and want them told to a world community, boundaries of orality and writing, of geography and space, engender fundamental crossing and re-crossing. », Boyce-Davies, Carol, *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, p. 20.

Marianna riflette ulteriormente sul potere terapeutico del racconto:

Ces histoires que nous reprenons souvent, semaine après semaine, par besoin de sentir les mains chaudes et vivantes de nos compagnes nous réconforter, ont beau ressembler à tant d'autres que nous connaissons, que nos mères, nos soeurs, nos tantes ont vécues ou qu'on nous a contées, ainsi déballées, elles n'ont plus du tout allure de racontars anonymes. Elles sont devenues une manière de vivre, qui nous permet d'exorciser un passé de misères et de nous raccrocher à ce qu'il y a de bon dans ce passé.⁷³

Il *conte*, diventato un'abitudine insopprimibile, non è lettera morta. Anzi, è qualcosa di vitale: nel momento del racconto, il gruppo di donne si sente coeso, come suggerisce l'immagine delle mani, calorose e vive. Nei momenti in cui le donne si riuniscono per raccontare o ascoltare storie, ricevono quella carezza consolatoria che consente loro di superare i periodi difficili. Momento di aggregazione, momento di conoscenza non esente da realtà storica. Infatti, il racconto narra le vite delle loro antenate, è una presa di coscienza della comunità di donne. Esso diventa qualcosa di familiare: udendolo, i personaggi si identificano nei volti delle loro madri, sorelle, zie protagoniste in prima persona di quella narrazione che fu la loro vita. Il contenuto narra la vita, diventa vita: è parte integrante dell'esperienza personale. Infatti, ascoltandolo, è come se le donne lo rivivessero. Poiché il contenuto del racconto non tace i patimenti delle protagoniste, diventa terapeutico: permette infatti a loro di valutare quanto di positivo vi era in un passato doloroso. Sapere che molte donne prima di loro hanno sofferto nello stesso modo

⁷³ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 112.

infonde coraggio: «Autant de femmes, autant d'histoires, les mêmes histoires...».⁷⁴ Per le donne immigrate ciò assume un valore aggiunto: diventa un ponte con il passato, un modo per sentire la patria d'origine vicina e lenire così la nostalgia. La funzione del racconto di riconnettersi con il passato è presente nelle opere di Gisèle Pineau: per Maria Rodriguez la protagonista di *L'exil selon Julia*⁷⁵ «tells them stories so they never forget where their ancestors come from. ».⁷⁶ Mimi Barthélémy sottolinea anch'essa la forza del racconto:

Les histoires qu'elle a écoutées
sont désormais
ses armes, sa force
pour les faire rêver.⁷⁷

Le figure tradizionali di madri e nonne delle protagoniste si adeguano al ruolo imposto dalla società, sebbene tale scelta comporti talora rassegnazione e sofferenza. Non si rassegnano invece le protagoniste delle opere esaminate che, allontanandosi dalla famiglia di origine, decidono della propria vita autonomamente, compiendo scelte avversate dalla famiglia, infrangendo la coltre di silenzio che seppellisce madri e nonne. Le protagoniste rielaborano il concetto di maternità, diventano madri di vita nuova, madri di nuove parole. Si trasformano, rinascono.

⁷⁴ *Ibid.*, 111.

⁷⁵ Pineau, Gisèle, *L'exil selon Julia*, Paris, Stock, 1996.

⁷⁶ Rodriguez, Maria, *What Women Lose: Exile and The Construction of Imaginary Homelands In Novels By Caribbean Writers*, p. 48.

⁷⁷ Barthélémy, Mimi, *Une très belle mort*, Carnières (Belgique), Lansman, 2003, p. 29.

2. “FOK SA CHANJE!”

Mentre le madri e le nonne incarnano figure tradizionali, le protagoniste delle opere del *corpus* mostrano aspetti innovativi che le differenziano notevolmente rispetto alle donne della loro cerchia familiare. Esse sembrano avversare certi stereotipi femminili e adottare diversi stili di vita contrastando un destino prestabilito. In effetti, la rivolta è tratto tipico del romanzo haitiano come afferma Maximilien Laroche:

[...] la modernité me paraît bien plus la mesure de l’effort que fait une communauté pour parvenir à s’ajuster aux pratiques communes des autres sociétés. On associe souvent la modernité à défi, le défi de la modernité repère-t-on. Or ce défi me paraît double : celui que nous lançent les autres mais que nous devons nous poser à nous-mêmes. [...] elle fait cependant place à la liberté du sujet.⁷⁸

I personaggi femminili accettano questa doppia sfida di adattarsi agli altri trasformando se stesse, scoprendo di poter agire

⁷⁸ Laroche, Maximilien, *Le patriarche, le marron et la doossa*, Québec, GRELCA/Université Laval, 1988, p. 53.

al di fuori di schemi predefiniti e tradizionali. In questo esse risultano innovatrici.

«Fok sa chanje», bisogna che la situazione cambi, sono le parole di speranza e incoraggiamento in creolo haitiano pronunciate il 10 settembre 1987 da Papa Giovanni Paolo II davanti alla nutrita schiera di haitiani espatriati a Miami.⁷⁹ Il più importante esponente del mondo cattolico che utilizza il creolo haitiano per auspicare la trasformazione sociale è un forte simbolo di sincretismo che collima con la visione delle autrici del *corpus*. Una richiesta che le protagoniste raccolgono.

Al contrario delle silenziose figure femminili della loro cerchia familiare, le protagoniste conquistano la parola. Faticosamente. La scrittura consentirà loro di riflettere sulla condizione della donna haitiana e di esprimere il rifiuto per i ruoli tradizionali. Inoltre, esse perseguiranno carriere come la danza e il teatro osteggiate dalle famiglie di origine. Infine, la trasformazione in donne capaci di autodeterminarsi sarà catalizzata dall'incontro con persone indigenti o con le *mambo*, sacerdotesse vudù, che equivarrà anche ad una presa di coscienza della realtà haitiana.

⁷⁹ Questo episodio è citato da Laroche, Maximilien, *Le patriarche, le marron et la dossa*, p.7.

Conquistare la parola

Il silenzio delle madri e delle nonne delle protagoniste è un muro contro il quale queste ultime sono destinate a scontrarsi. Impugnare la penna è un modo di far breccia in questo muro, per affermare un proprio punto di vista, riflettervi ed esprimerlo. Mura di silenzio, mura domestiche, entrambe segregano le donne costringendole ad assumere ruoli predeterminati. Non conformarsi a quelli non consoni alla propria personalità, ricercare se stesse, rinascere con una nuova identità autodeterminata: sono questi i colpi con cui le protagoniste demoliscono il muro di silenzio. Per questo motivo, scrivere equivale a compiere un atto rivoluzionario e di resistenza per sovvertire i ruoli e non sottostare alle imposizioni di mariti e padri.

La conquista della parola non è né immediata né facile. In effetti, nella trama dei romanzi del *corpus* si assiste ad un'evoluzione delle protagoniste: se all'inizio rispecchiano le madri, nel corso della narrazione si discostano gradualmente dai loro modelli. Anche l'acquisizione della scrittura avviene in modo difficoltoso.

Alice fornisce un primo esempio della lenta e faticosa conquista della parola e della scrittura. Quando era piccola, ha imparato dalla madre e dalla domestica quanto sia importante

comunque rimanere in silenzio in certe circostanze, primo rifugio sicuro incontrato nella vita:

Fixant un mur imaginaire au loin pour me donner du courage, je ne disais rien. Le silence fut très tôt mon premier refuge, ma première retraite farouche et mon seul étendard. J'aimais m'y camper comme dans une forteresse, certaine d'être protégée par cette absence, cette mort momentanée des mots.⁸⁰

Nel primo giorno di scuola, sulla soglia di un mondo sconosciuto, Alice si sente estremamente vulnerabile. Ha bisogno di immaginare un muro, qui percepito ancora come protettivo, per sentirsi al sicuro. La fantasia le dà quel senso di protezione che i genitori probabilmente non hanno saputo trasmetterle. Un'afonia improvvisa la salva dalle antagoniste: le terribili insegnanti, le signorine Védin, che, brandendo minacciosamente una bacchetta aspettano all'ingresso della scuola le allieve, loro vittime predestinate. Alice capisce subito che l'unica via per sfuggire alle percosse passa attraverso il silenzio. Il campo semantico della guerra (*retraite, étendard, forteresse*) trasmette il sentimento di vulnerabilità di una bambina arroccatasi in posizione difensiva nella lotta contro le educatrici. Il muro del silenzio diventa allora quello di una fortezza inespugnabile, l'unico riparo sicuro. Non solo a scuola: tale atteggiamento difensivo viene mantenuto anche in famiglia. Il silenzio è la sua bandiera, *son seul étendard*, il simbolo con cui si identifica, il luogo in cui rintanarsi per difendersi. La ritirata esprime comunque l'idea di una sconfitta. Il

⁸⁰ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 40.

riscatto arriverà fra poco, con la conquista della parola e della scrittura.

Il silenzio offre protezione anche alla piccola Lili, come ad Alice offriva un primo rifugio. Durante la feroce dittatura duvalierista, la protagonista si rende conto che è necessario mascherare opinioni e stati d'animo, soprattutto la paura, ai fini della sopravvivenza: « Se cacher, elle apprit très vite qu'il était indispensable de se cacher, elle comprit très vite que tout comme les paroles, les gestes et même les regards trahissent. ».⁸¹ Bambina intelligente, si rende conto che solo dissimulare il terrore, fingere di non provarlo mentendo anche a se stessi, garantisce la sopravvivenza in un momento in cui i feroci *Tontons Macoutes*⁸² sono sempre in agguato. Come per Alice, la parola, conquistata faticosamente, infrangerà finalmente il silenzio in età adulta:

Ces mois de silence m'apparaissent chargés de sens, la source avait tari, je n'avais plus besoin de la page blanche. [...] je recommence à subir la hantise du stylo [...] je garde le goût des mots. [...]. Me taire ? Je refuse le silence, je continue, n'importe comment.⁸³

Il silenzio si arricchisce di un altro significato: esso non è più sottomissione, ma una condizione necessaria alla creazione letteraria. È un periodo di caos e gestazione delle idee prima di cominciare la redazione dell'autobiografia, esso è necessario per

⁸¹ Dominique, Jan J. *Mémoire d'une amnésique*, p. 46.

⁸² Si tratta della feroce milizia dei Duvalier.

⁸³ Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, pp. 55-56. In corsivo nel testo originale.

dare inizio allo scavo doloroso nei ricordi che riporterà alla luce il passato. Similmente ai bambini che, prima di iniziare a parlare attraversano il periodo del silenzio, questo non è stato tempo sprecato: dopo la traversata del dolore, emerge la necessità di scriverlo. La scrittura è una dittatura a cui Lili non può sottrarsi, un bisogno impellente e tirannico, fisiologico. Qui è descritta con riferimento agli strumenti di lavoro (*page, stylo*), non vi è alcuna allusione esplicita all'opera che continua a redigere, è incurante dei risultati (*n'importe comment*): è più urgente fissare le idee sulla carta che preoccuparsi della forma.

Nella riflessione sui motivi che spingono Lili a scrivere, affiora il rifiuto per il silenzio, che è quello che invece caratterizzava le sue antenate, personaggi conformi alla tradizione:

J'entends encore le cri de celle dont les muscles m'ont expulsée dans un monde d'hommes, il m'est resté sur les lèvres et j'ai continué à ouvrir la bouche. Je continue et le silence d'aujourd'hui n'a plus la lourdeur des anciennes croix. [...] je sais qu'ailleurs une autre découvre l'ampleur des cordes vocales [...]. Devant la certitude que je suis trop nombreuses [sic] à porter le bâillon, à garder le bâillon. Un seul silence m'enlise, comme les barreaux autour d'une île m'emprisonnent à jamais.⁸⁴

L'urlo è causato dai dolori del parto, ma anche dall'impossibilità di esporre la propria opinione in un mondo dominato dagli uomini. Articolazione ancora esitante della parola, come un'onda si propaga fino alla bocca di Lili: la società continua ad imbavagliare le donne, tra le quali Lili si include (*je*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

suis trop nombreuses) forzando la sintassi della frase come una persona ancora incerta che sta imparando a pronunciare le prime parole e che si fa carico del silenzio delle altre. Tuttavia, piccoli miglioramenti lasciano intravedere un bagliore di speranza: altre donne imparano, se non a scrivere, ad appropriarsi della parola per esprimere le loro idee con forza. Ciononostante, il silenzio incombe ancora su Haiti come una cortina di piombo: Lili porta dentro di sé l'isola, divenuta una prigione, un ineludibile ricordo. Infrangere l'imposizione del silenzio è un percorso irto di ostacoli: «je crie mon silence pour apprendre à parler»⁸⁵: due condizioni antitetice convergono, urlo e silenzio si miscelano per darsi la voce reciprocamente, generando, per strana alchimia, la parola.

Silenzio e parola convergono pure nell'acquisizione della scrittura di Alice, cioè la lettura:

J'étais chevauchée par les mots comme on l'est par les dieux, mes yeux touchés par la grâce et ne reprenais mes esprits qu'à la dernière page. Bientôt je n'établis aucune différence entre les personnages qui peuplaient ces pages et les êtres vivants qui m'entouraient. [...] dans un monde noyé de silence, lumineux, là où ne se livrent que les signes sacrés, ceux de la folie, de l'amour qui fait délirer les mères [...].⁸⁶

Letture e scrittura, quindi, vengono paragonate ad una possessione⁸⁷ da parte dei *loas*, un momento di smarrimento

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁶ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, pp. 113-114.

⁸⁷ Nella *possession vudù*, il *loas* si incarna nella persona per comunicare con gli umani, anche se « Le lwa ne manifeste pas toujours sa présence par la possession et la transe, se contentant alors d'être le gardien [...] ».», Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, pp. 69-70.

mistico e di contatto con la divinità. Con il vudù la scrittura condivide un tratto sacro e misterioso. Dato che tutto il romanzo è una scoperta dell'haitianità, anche la scrittura è paragonata ad una cerimonia vudù grazie alla quale si dischiudono nuovi mondi. Per merito della scrittura e della lettura, Alice può esistere ed esplorare mondi nuovi.

Anche il muro di silenzio, conseguenza di condizioni lavorative alienanti, deve essere infranto. Giselle, protagonista di *La dot de Sara*, vi si scaglia contro, pugnace quanto le altre protagoniste esaminate fin qui:

Il est des moments, tu sais, où l'on sent malgré nous le devoir et l'urgence de la révolte. [...] Étouffée par le bruit des machines qui ronronnent, même leur angoisse se tait. Elle se tait jusqu'à être niée par ces femmes elles-mêmes. [...] je suis révoltée, c'est vrai, de constater qu'elles ne peuvent même plus être, comme tu dis, des crabes, pincés en l'air, et... sans révolte, on est à moitié mort, non ?⁸⁸

Inarrestabile, la volontà di ribellione si manifesta come un bisogno imperante per Giselle. Sebbene sia difficile da realizzare concretamente, è una forza necessaria, persino vitale. Infatti, essa sembra caratterizzare la vita: senza la forza di indignarsi e ribellarsi ai soprusi ci si riduce a zombi.⁸⁹ La figura della ribelle è

⁸⁸ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, pp. 159-160.

⁸⁹ « [Zombi] désigne en premier lieu un mort-vivant hébété, qui doit son état à une personne malfaisante qui dispose de lui comme un esclave à son entière merci. » Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, p. 106. Michael Dash aggiunge: «The most extreme version of this magic is the practice of zombification – the belief that sorcery can be used to inflict a state of living death on a victim. It remains unclear whether some oungans know the exact dosage of a poisonous concoction that can make a person appear dead, administer it, and then retrieve the 'dead' person from their grave; whether the belief in zombies is a way of explaining away little understood forms of

rappresentata dall'immagine efficace dei granchi con le chele pronte ad attaccare per difendersi. L'immagine del granchio rende efficacemente la passività disarmata e disarmante di queste lavoratrici sfruttate che, se solo lo volessero, avrebbero gli strumenti per difendersi. Giselle riprende la metafora già usata da sua madre:

« Voilà que tu repars en guerre, ma fille. Toutes ces souffrances durcies au fond de ton cœur, tu en as fait comme un rocher sur lequel tu te juches pour guerroyer contre tout un chacun. Et j'ai l'impression que beaucoup de gens deviennent comme toi, sur la défensive, comme les crabes, disons-nous, les pinces prêtes à l'attaque.⁹⁰

Marianna, attingendo al modo di parlare della gente haitiana della cui saggezza fa tesoro, vi si riferisce con il pronome *nous*. A differenza delle persone che mostrano gli artigli, le donne di Rabanel sono inoffensive simili a granchi riversi sulla schiena in posizione passiva, incapaci del minimo gesto di difesa.

Danzare per conoscersi, danzare per esistere

Infranto il muro di silenzio, si innesca il processo di trasformazione e rinascita. Impugnare la penna è il primo passo, a cui si affianca, nel caso di Alice, la danza, che la conduce a una

mental illness; or is even a method of dealing with unresolved grief for the death of a relative. », Arthur, Charles, Dash, Michael (eds.), *Libète, a Haiti Anthology*, p. 257.

⁹⁰ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, pp. 159.

vera e propria metamorfosi. La scelta di perseguire questa attività nonostante il veto paterno dimostra la sua volontà di non sottostare ai desideri della famiglia che vorrebbe vederla accasata ad un buon partito e madre di una folta schiera di bambini:

[...] la scène allait être le lieu de mon existence, la seule place de ma vie. Une certitude que mon destin était là, posé devant moi. Que ces métamorphoses deviendraient nécessaires à ma vie. Que j’habiterais ailleurs qu’en moi-même, que je me nourrirais d’autres existences, de leurs sèves inconnues, que j’essaierai d’autres peaux comme on essaie un vêtement neuf [...].⁹¹

Se, leggendo, Alice assume diverse identità, lo stesso avviene con la danza. Il privilegio di assumere ruoli differenti, a seconda del ballo, la nutre come se fosse un bisogno fisico vitale, e le risulta facile come cambiar d’abito.⁹²

Un ulteriore riferimento alla metamorfosi appare in un altro brano:

Tout a commencé quand mes pieds nus ont touché le lisse du plancher. Quand j’ai traversé ma peur comme un jongleur un cercle de feu. Dans une dépossession totale. Une fois que j’ai tout perdu, sans lien, sans raison, sans espoir, sans personne, sans rien derrière moi. Et plus j’avance vers ce lieu inconnu et plus je perds les sens et les signes. Je suis dans l’affolement non plus de la perte, mais de ces nouveautés et de ces métamorphoses soudaines de ma vie qui s’étale, de mes territoires qui s’étendent...⁹³

⁹¹ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 90.

⁹² Questa scena del palco ricorda un sogno di Claire, protagonista di *Amour* di Marie Vieux Chauvet, a cui la Lahens si ispira frequentemente: « [...] j’étais seule, début en pleine lumière, au milieu d’une arène immense surmontée des gradins où gesticulait une foule terrifiante. », Vieux Chauvet, Marie, *Amour, colère et folie*, Paris, Léchelle, Maisonneuve & Larose / Emina Soleil, 2005, p. 145.

⁹³ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 139.

Ballare mette Alice in contatto con la paura: per riuscire a farlo, deve superare il timore iniziale di sbagliare i passi. Lei si sente come un *jongleur*: il riferimento non sembra casuale. Infatti, esso sa fare acrobazie tanto col corpo che con le rime. La danza viene eseguita durante le cerimonie vudù. Questa volta si tratta di una *dépossession*.⁹⁴ Concentrata sui passi, Alice danza isolandosi dal mondo, dimenticando tutto e tutti: proprio come in una *dépossession*. È necessario liberarsi della propria identità, svincolarsi dai legami familiari e fidarsi dell'istinto per rinascere: recidere il cordone ombelicale con la famiglia è condizione essenziale per la metamorfosi.

Oltre che nella danza e nella scrittura, un altro momento di rinascita è individuato nell'episodio, già evocato, dello schiaffo del padre. Rammentato più volte nel corso della narrazione, esso si segnala come momento allo stesso tempo fondante e traumatico: «En avant de cette image il n'y a pas de commencement. L'image est centrale. Elle est le mitan de ma vie. [...]. Je suis née de cette image».⁹⁵ La vita di Alice inizia in quel preciso istante, in quanto da quel momento prende coscienza di sé e inizia a porsi degli interrogativi. Partendo da un'analisi introspettiva, le domande si estendono progressivamente alle ragioni dell'agire paterno e alla società haitiana. L'immagine, cioè il ricordo dell'episodio dello schiaffo, è al contempo all'inizio e «nel mezzo del *cammin*» della sua vita: l'inizio della rinascita, ma anche lo spartiacque della sua vita, perché la divide

⁹⁴ Cerimonia per liberarsi dello spirito vudù.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

in due, prima e dopo. Alice non ripudia il passato, ma lo esamina minuziosamente, per porre le fondamenta della ricostruzione identitaria. Proprio come Lili, la quale meticolosamente affronta gli angoscianti ricordi della sua infanzia per superare lo choc che la caratterizza, Alice ripercorre il territorio del prima e del dopo della traumatica “immagine”. La conoscenza del passato è la chiave per il futuro, questo sembra essere il messaggio di *Dans la maison du père* e *Mémoire d'une amnésique*.

Crinale determinante nella vita di Alice, «l'episodio» produce un cambiamento: essa inizia ad interrogarsi su coloro che la circondano, familiari dapprima, conoscenti poi. Non si limita ad osservare, ma ricerca le motivazioni dei comportamenti delle persone, assalita dagli interrogativi che nemmeno a scuola trovano risposta. A volte, nemmeno le domande sono chiare: «J'ai envie de trouver la question [...]». ⁹⁶

Comprendere in profondità la condizione della donna vivendo all'interno di una società che la imbavaglia, richiede notevole lucidità di analisi e grande apertura mentale. Le protagoniste non ne difettano. Lentamente, Alice mette a fuoco le ragioni che spingono il padre a proibirle la danza ibo:

Après cette brûlure sur ma joue je ne suis pas plus avertie contre tout ce qui se ligue contre moi pour m'interdire une passion : mon éducation, mon sexe et la société de l'époque. Mais je suis plus attentive comme à un savoir qui naît [...]. ⁹⁷

⁹⁶ *Ibid.* , p. 101.

⁹⁷ *Ibid.*

Le motivazioni dello schiaffo cominciano ad essere chiare. Di certo, molti fattori interagiscono per impedirle di ballare. Con lucidità, Alice li elenca: l'educazione, impartita a scuola e a casa, incentrata più sulla repressione dell'individuo che sulla sua valorizzazione, l'essere donna, le cui scelte sono esclusivo appannaggio del padre o del marito. La consapevolezza, ancora flebile, delle storture di questo sistema sta nascendo lentamente.

Resasi conto dell'impossibilità di realizzare il proprio desiderio di danzare, ad Alice non resta altra scelta che espatriare:

La solidité rassurante de l'enfance avait fait place à une attente d'oiseau en cage. J'en étais arrivée à détester les premières communions, les mariages et les baptêmes, tous ces rites opaques et de deuxième main de la petite-bourgeoisie des tropiques qui fait toujours semblant sans en avoir jamais l'air, les peurs séculaires de Man Bo, les peurs des pauvres et l'arrogance des proches de Lise Martin Boural et des Musdorf. Je savais que mon horizon irait bien au-delà de cette ligne où le ciel s'engouffre dans la baie de Port-au-Prince.⁹⁸

La metamorfosi è quasi terminata. L'attesa della partenza è vissuta come una reclusione: Alice si sente come un uccello in gabbia in trepidante attesa del volo che la libererà. Nella società patriarcale isolana non c'è spazio per la sua ambizione di diventare ballerina di danze ibo. Conosciuta l'haitianità popolare e autentica, non riesce più a sopportare tutti quei riti cattolici che le classi borghesi scimmiettano. Riti logori, di seconda mano: come abiti dimessi da altra gente, indossati per fingersi tanto civilizzati quanto i francesi, in preda ad un complesso di inferiorità lancinante. Rituali scimmiettati a cui partecipano questi

⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

haitiani, che fingono di frequente una fede a cui, intimamente, in realtà non aderiscono. La povertà, la paura, l'arroganza di una piccola borghesia beccera: anche da questo fugge Alice, non più disposta a tollerare l'ipocrisia borghese che spinge ad aderire senza troppa convinzione a un credo per puro conformismo, e che per di più rinnega le proprie origini africane e il culto vudù, di cui si vergogna.

Dopo aver esaminato le condizioni di vita della madre, della domestica e di altre haitiane, Alice realizza quanto sia limitata la vita di una donna nel contesto isolano. Alla fine, decide di prendere in mano il proprio destino: la metamorfosi si è interamente compiuta.

Je refuse

Avviata la metamorfosi e infranto il muro di silenzio, le protagoniste si accingono a distruggere un modello insidioso delle donne haitiane, quello di madre prolifica e moglie modello, prestabilito dalla società che vede la donna socialmente utile soltanto nella funzione di procreatrice: «les femmes [...], elles ne sont bonnes qu'à...».⁹⁹ La demolizione di questo modello risulta più evidente nelle opere della Lahens e della Dominique.

⁹⁹ Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p 10.

Uno degli esempi più eloquenti del rifiuto di perpetuare ruoli imposti dalla comunità patriarcale viene espresso precipuamente da Lili:

Je sais qu'elle n'avait pas le choix, pas d'autre choix que ces treize enfants, avec une maison, un mari, des repas à faire, des vêtements à repriser, des domestiques (opprimer un peu plus quand on a subi l'oppression ?). Je sais que je refuse cette vie-là, mais je dénie à quiconque le droit de croire pouvoir me faire peur, honte, horreur, avec le spectre de la probable folie d'une morte. Mais je ne veux plus y penser, je ne veux plus me laisser envahir par la colère.¹⁰⁰

Per la nonna il destino è stato a suo tempo segnato: prole numerosa, faccende domestiche, cura del marito e dei figli. Essa non aveva scelta: la ripetizione (*pas de choix, pas d'autre choix*) evidenzia energicamente la costrizione di conformarsi a modelli cristallizzati da secoli. Se la nonna non ha rotto con la tradizione, è perché non aveva valide alternative. Lili in questo modo tenta di giustificarla. Jan J. Dominique, inoltre, attraverso la voce di Lili, coglie un altro aspetto peculiare della società haitiana. Infatti, la nonna riproduce sui domestici soprusi e vessazioni che probabilmente ha subito a sua volta. È un meccanismo incontrovertibile quello che trasforma implacabilmente la vittima in carnefice. La domanda *opprimer un peu plus quand on a subi l'oppression ?*, parentetica e priva di soggetto, parrebbe attenuare la colpa della nonna, per la quale Lili prova affetto, come pure dimostra l'avverbio *peu*. La frase *je sais* mette in parallelo le due possibilità di vita offerte a Lili: accettare i dettami della società

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

borghese patriarcale o rifiutarli, con la consapevolezza di avere il privilegio di poter scegliere tra i due. *Je refuse* risuona con forza nella sua essenzialità. Rifiuto di adeguarsi al ruolo di madre rinchiusa all'interno della prigionia domestica. Rifiuto della follia, come se questa si propagasse per via ereditaria. Il solo pensiero di tale predestinazione le provoca rabbia: esclude la possibilità di differire dal passato, il quale diventa un futuro già scritto, sia per quanto concerne il ruolo delle donne sia per la malattia psichica. Al contrario, la donna deve poter essere libera di scegliere autonomamente. Il rifiuto di Lili è rivolto all'omologazione a ruoli imposti da altri.

Lili esprime dunque un rifiuto per il ruolo di madre, ma anche di moglie:

De plus, il rêve trop de m'enfermer dans une maison au fond des bois et me faire une douzaine de petits Steve. Sois sans crainte, mon programme ne correspond pas du tout à celui-là.¹⁰¹

Nel romanzo vengono inserite delle lettere che Lili spedisce all'amica Liza, esse contengono spesso il suo punto di vista sul rapporto con i compagni. L'amore che Lili mostra nei confronti di Steve svanisce non appena l'uomo inizia a nutrire progetti di matrimonio. L'idea che quest'ultimo ha della famiglia assomiglia in modo inquietante ad una reclusione, evocata dal verbo *enfermer*. Tale prigionia presenta due caratteristiche. Reclusione spaziale innanzi tutto: Steve la vuole imprigionare in una casa sperduta nel bosco alla ricerca del contatto rigenerante con la

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 121.

natura. Reclusione nel ruolo materno: quello che Steve sogna è una schiera di figli, sue riproduzioni in miniatura da allevare nel seno di una famigliola felice. Dov'è l'eredità, anche solo biologica, della madre? È il secondo, netto rifiuto di Lili quello opposto ai ruoli predefiniti, per i quali è l'uomo a decidere il momento di procreare, custode delle facoltà riproduttive della donna.

Lili, dopo aver esaminato la sua esperienza personale, riflette ulteriormente sulla condizione condivisa da numerose donne:

Pourquoi les femmes devraient-elles toujours être celles qui donnent sans rien recevoir en retour ? Seule la tradition les y oblige et je refuse ce genre de tradition. Après six mois de patience, je me suis rebiffée. [...] Avec mes amies, mes copains, c'est plus simple puisque je les ai choisis ; nous avons des affinités qui rendent nos relations enrichissantes. Et voilà qu'un homme a voulu tout faire basculer.¹⁰²

L'analisi risale all'origine della condizione femminile di asservimento all'autorità maschile: la tradizione, frutto di un passato asfittico che si riproduce senza sosta perpetuando la condizione di asservimento femminile. *Je refuse* risuona tante volte nel romanzo a segnalare una presa di posizione netta che ha il sapore di una dichiarazione di guerra alle convenzioni adottate senza libera e consapevole adesione. Ciononostante, non equivale ad un rifiuto *in toto* delle tradizioni: Lili rigetta solo quelle che vedono la donna in posizione subordinata. In realtà, per amore di Steve, come tante sue coetanee Lili sopporta pazientemente questi

¹⁰² *Ibid.*, pp. 139.

suoi punti di vista, fino alla rottura del loro legame. L'episodio dimostra che Lili non si limita a riflettere sulla condizione delle donne, ma agisce coerentemente secondo le sue idee. Passano sei mesi, scoppia infatti la rivolta: *se rebiffer* significa rifiutare vivacemente di farsi umiliare e di sottomettersi, ribellarsi, secondo un registro familiare consono alla lettera che la protagonista sta scrivendo. In seguito, Lili precisa quali sono gli aspetti disparitari che più la irritano:

J'ai essayé d'être sa copine, m'intéressant à ce qu'il faisait, ce qui le passionnait, ce qu'il disait, et cette attitude semblait aller de soi. La réciprocité, non ! Il fallait d'interminables discussions, souvent orageuses, pour qu'il finisse par comprendre que je n'avais aucune intention de laisser tomber des amis qui lui déplaisaient, ni de fréquenter les siens quand je n'avais avec eux aucun point commun.¹⁰³

L'interesse spontaneo mostrato nei confronti di Steve non è corrisposto. Egli non riesce ad accettare il punto di vista di Lili, forse nemmeno il fatto che abbia delle proprie idee, la quale vorrebbe mantenere le sue amicizie anche maschili, da lui giudicate sconvenienti. Lui vorrebbe rispettare la tradizione e presentarle i genitori, ma lei rifiuta in quanto sente di non condividere nulla. Assistiamo dunque allo scontro di due mentalità troppo diverse: Steve rappresenta quindi l'ideologia tradizionale mentre Lili vuole più libertà all'interno del rapporto di coppia. La loro relazione inevitabilmente naufragherà dopo spossanti litigi.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 140.

Un altro esempio di protagonista che all'inizio vuole omologarsi al ruolo tradizionale è quella del racconto *Corossol, orange, citronelle* in *La petite corruption* di Yanick Lahens:

Au début j'avais pris goût à l'idée d'être l'ombre grise derrière la personne sacrée d'un homme, l'élue d'un roi, d'un homme-roi. Molle à ses pieds comme une poupée de chiffon.¹⁰⁴

L'idea che una moglie esemplare sia sottomessa e in qualche modo offuscata dal marito è resa dalla scelta lessicale: *être l'ombre grise* implica una perdita di materialità, di spessore, come se lei fosse inesistente, una *poupée de chiffon*, marionetta di poco valore nelle mani del marito-padrone che comanda incontrastato. Il sogno di una vita perfetta svanisce però di fronte alla quotidianità: «dans la cellule verrouillée de la nuit, Erminus m'a prise ce soir comme on se brosse les dents ou comme on va chez le coiffeur.»¹⁰⁵

Se Alice e Lilie altri personaggi riflettono sulla condizione di subordinazione della donna all'uomo, considerata in virtù della funzione procreatrice e a lui sottomessa, alcuni personaggi sovvertono questo stereotipo scegliendo di non diventare madri. È il caso di Espéranta, prostituta di Kasalé, emarginata non soltanto a causa della professione, disonorevole agli occhi degli abitanti del *lakou*¹⁰⁶, ma anche perché non vuole figli: «elle n'avait pas

¹⁰⁴ Lahens, Yanick, *Corossol, orange, citronelle* in *La petite corruption*, Mémoire d'encrier, Montréal, 2003, p. 89.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁶ «Ce mot, qui vient du français «la cour», désigne le lieu de résidence d'une famille, au sens large du terme. Cet espace est aussi un lieu où l'on produit de quoi assurer une bonne partie de la subsistance de la famille

d'enfants, n'en voulait pas, ce qui aux yeux des génitrices de Kasalé représentait une attitude tout à fait contre nature. »¹⁰⁷. Qui le madri, indicate con il termine *génitrices* che pone enfasi sulla funzione riproduttiva, sono contrapposte alla prostituta che non si conforma a questo “dovere” verso la società. La mentalità chiusa delle donne della comunità non può che esecrare il diverso. L'alterità viene così isolata, etichettata come qualcosa che sovverte le leggi della natura. In effetti, si scontrano due modi di vivere la sessualità: nel primo caso, è morale solo se funzionale alla procreazione, mentre nel secondo è svincolata dal matrimonio, esclusivamente rivolta al piacere. Per di più, Espéranta si appropria di un ruolo prettamente maschile, la caccia di prede sessuali: «[...] elle n'avait jamais laissé échapper un homme sur lequel elle avait jeté son dévolu. Non, jamais. Quand elle tendait ses filets, la proie y tombait [...]. Espéranta était une prédatrice [...]».¹⁰⁸ Il commercio del proprio corpo le consente di sottrarsi al ruolo di madre, anche per non mettere al mondo dei figli destinati ad essere infelici nel drammatico contesto haitiano. Della differenza con le altre donne mostra di essere consapevole: «elle ne se reconnaissait aucune affinité avec les femmes et les filles assises à ses côtés, toutes des marchandes nées, sans autre ambition que reproduire dans leur ventre des prototypes de

[...] », Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, p. 100. Michael Dash aggiunge: «form of social organisation [...]. This grouping together of five, six or dozen houses, usually inhabited by members of a large extended family, suits a communal style of life. », Dash, Michael, Arthur, Charles, *Libète, a Haiti Anthology*, p. 80.

¹⁰⁷Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 15.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 48.

misère». ¹⁰⁹ Pur di non essere lo zimbello delle donne del *lakou*, Espéranta trattiene le urla durante lo stupro di cui è vittima:

Espéranta ne cria pas. Pour ne pas que les voisins sachent sa détresse. Ils en riraient. Elle imagine la jubilation des femmes du *lakou*... elle ne gémit pas, car gémir ne servira à rien. Elle en avait la tragique certitude. Ce soir elle était une femme seule face à son destin. [...]. [Elle] avala ses râles, retenue par son amour-propre qui lui faisait subir l'outrage sans un cri. ¹¹⁰

Tragicamente sola in un momento di forte impatto drammatico, la prostituta non vuole chiedere aiuto alle altre donne di Kasalé. Si è sempre tenuta altezzosamente in disparte, disprezzando le vicine: aver sparso odio in passato le procura solitudine in un momento in cui il conforto le potrebbe essere prezioso. Emerge qui la cattiveria delle abitanti del *lakou*: ridere delle disgrazie altrui è un comportamento riservato a chi è diverso da loro, ovvero a quella donna che ha cercato di irretire i loro mariti. Esse sembrano temere, con tale atteggiamento, la sensualità disinibita di Espéranta: forse in fondo vorrebbero assomigliarle. Comunque, piuttosto che subire le risate degli altri, la prostituta si rinchiude nel silenzio, preferendo non apparire come vittima.

Alla fine l'episodio la rende una donna migliore, «évoluant dans un état second» ¹¹¹ come rivela il narratore autodiegetico, altro esempio di metamorfosi che ha il sapore della redenzione. Superato lo choc dello stupro, Espéranta si mette a pulire la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 179.

camera come per lavare la macchia dell'oltraggio subito, trovando comunque dentro di sé le risorse per cambiare vita:

Il fallait la lourde présence d'Abner, son mépris, sa froide violence pour ébranler l'édifice de la confiance d'Espéranta. En lui refusant toute humanité, en la violant, il toucha sans le savoir à un noyau sensible de son être. Elle découvrit ainsi qu'elle pouvait être une femme, comme elle refusait toujours de l'être. Une femelle dont on se sert, qui ne décide pas, qui ne choisit ni les conditions, ni le moment. Une femme sous le joug d'un maître. Une femme tout court. Abner lui avait arraché la soumission.¹¹²

Malgrado lo spavento e l'orrore, la prostituta riesce ad analizzare la con lucidità l'accaduto e la propria condizione. Da un evento così drammatico, Espéranta riesce a trovar la forza di superare il trauma e cambiare. Infatti, essa realizza quanto la sua professione, che lei credeva di gestire, la trasforma in un oggetto. Privandola della capacità di scegliere, viene scelta e si vende a uomini brutali, povero burattino senz'anima. Come le donne di Rabanel, Espéranta perde, oltre alla propria umanità, la femminilità. In questo momento di crisi, un avvenimento rivelatore le fa scorgere bagliori di rinascita: la riflessione che anche lei, smessi i panni di prostituta, può essere donna a condizione di liberarsi dal giogo degli uomini suoi clienti. L'allusione alla schiavitù tramite l'espressione *sous le joug d'un maître* istituisce un parallelo tra la sottomissione delle prostitute e lo schiavismo. Similmente agli schiavi, destituiti della possibilità di scegliere, le prostitute sono in balia di desideri maschili perfino quando si illudono di controllarli. Quasi le stesse espressioni ribadiscono in *Fado* di Kettly Mars la sottomissione delle

¹¹² *Ibid.*, p.182.

prostitute all'uomo, paragonato al padrone di schiave: «Dans notre petit monde où la chair est à vendre, il y a un maître-homme et ses femmes. ». ¹¹³ In realtà, l'uomo crede di sottomettere le donne, ma è lui lo schiavo : «Nous devenons une seule femme à plusieurs corps, à plusieurs mystères pour retenir notre maître. C'est lui notre esclave, mais il ne le sait pas. ». ¹¹⁴ Il padrone è quasi legittimato a mantenere l'ordine nel suo *harem* : «Avant toute chose, Bony doit rester le maître qui subjugue et ordonne à ses femmes. ». ¹¹⁵ Inoltre, lo stupro è talmente diffuso che la gente vi si abitua, come osserva la protagonista di *Fado*: «le viol des fillettes et des adolescentes qui devient un fait banal [...]». ¹¹⁶

Espéranta non è l'unica vittima della brutalità del padrone. Nell'epoca dello schiavismo Kilima, personaggio secondario di *Le livre d'Emma* di Marie-Célie Agnant, viene violentata. Essa subisce lo stupro senza mostrare nessuna evoluzione o senza aprire gli occhi sulla sua condizione di oggetto, come vedremo nel capitolo sulla violenza rivolta contro le donne. Per quanto riguarda i due romanzi di Marie-Célie Agnant analizzati finora ci limitiamo ad osservare che la presenza maschile è pressoché inconsistente, o di scarsa rilevanza qualora presente, ad esempio il docteur MacLeod di *Le livre d'Emma* è quasi afasico e insignificante.

Pulsioni violente agitano anche William, l'avvenente ufficiale che incontra Mirna, «cette pensée chassa un instant la

¹¹³ Mars, Kettly, *Fado*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

folie meurtrière et le désir de viol qui agitent toujours les soldats en campagne.».¹¹⁷ Se Mirna non avesse acconsentito al rapporto, è probabile che ben diversa sarebbe stata la sua sorte. In ogni caso il soldato prova un'attrazione che ha qualcosa di più che quella per una bella ragazza. In effetti, ne è attratto proprio perché è nera; nell'America che lui ha conosciuto un tale rapporto era vietato, quindi l'incontro si arricchisce per lui del sapore del proibito che solo ad Haiti può saziare: «Blanc dans une Amérique blanche, des négresses, William ne connaissait jusque-là que la peur et l'interdit.».¹¹⁸ Lui ne è attratto perché l'unione tra bianco e nera è proibito, lei perché spera di migliorare le proprie condizioni di vita.

Infatti, avida e scaltrissima nell'inventare bugie, la ragazza narra i suoi trucchi per estorcere denaro all'ingenuo militare. Essa lo sfrutta per arricchirsi: «un après-midi, elle inventa même la mort d'une tante. Question d'évaluer l'attachement de William et de lui soutirer un peu plus d'argent»¹¹⁹. Nonostante Mirna dica di essere innamorata, risulta poco credibile, piuttosto sembra intenta ad autoconvincersi. Infatti, reprime con difficoltà il senso di nausea che la assale dopo il primo approccio con l'ufficiale:

Assise au bord de la baignoire, elle pensa aux rues nauséabondes, à Wilfrid, aux murs lambrissés, aux privations puis à une maison entourée d'un jardin, aux enfants aux cheveux et à la peau aux couleurs des vainqueurs que William lui ferait peut-être dans l'Ohio ou dans le

¹¹⁷ Lahens, Yanick, *Le désastre banal* in *La petite corruption* p. 16.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

Wisconsin. Elle ravala sa légère nausée tout au fond de la gorge. [...] portait déjà ce masque qui devait remplacer son visage le reste de sa vie.¹²⁰

In seguito al rapporto Mirna avverte il bisogno di isolarsi, sintomo della mancanza del sentimento amoroso, così si rinchioda in bagno. Là, le immagini della sua umile vita, della baracca in disfacimento dove vive, delle vie sudice e maleodoranti con i muri decrepiti e la penuria di generi di prima necessità contrastano in maniera stridente con quelle che le promette la relazione con il soldato americano William, ossia una bella casa con giardino, dei figli dai tratti somatici bianchi, da qualche parte degli Stati Uniti. Grazie a questa relazione, Mirna auspica di valicare il confine che separa i perdenti, i rassegnati, i sottomessi ovvero gli haitiani, dai vincitori, invasori potenti, ricchi e avvenenti agli occhi di una ragazza che cede all'illusione di una felicità duratura. In realtà gli ufficiali promettono qualsiasi cosa a lei e alle sue pari, per fini di certo non sentimentali. La bellezza di questo racconto risiede soprattutto in queste sottili allusioni al vero stato d'animo di Mirna.

Lo stupro è particolarmente diffuso all'epoca della dittatura duvalierista. Janice, personaggio di *Un alligator nommé Rosa*, parla di quello che ha subito lei in prigione, una delle tante scene drammatiche narrate in questo romanzo sulle torture inflitte agli oppositori di Duvalier e sull'incontro tra uno dei sopravvissuti, Antoine Guibert, e il suo carnefice Rosa Bosquet:

¹²⁰ *Ibid.*, p. 20.

Je n'étais plus rien, rien que ce cri. J'étais bannie de moi-même, je m'étais déclarée cliniquement morte. Nous étions, Béatrice et moi, et toutes les autres femmes, violées par les hommes, non pas les prisonniers, ils n'en avaient pas la force, mais, du plus haut gradé jusqu'au moindre troufion, presque tous ont abusé de nous. Je n'avais plus conscience de mon corps. Il était, disons, devenu un élément distinct de ma personne, une enveloppe, un objet qui ne m'appartenait pas. Peu à peu, j'ai été dépouillée de tout, jusqu'au courage et à la force de sentir, et de haïr.¹²¹

La prigione disumanizza le persone le quali diventano insensibili persino al dolore.

Uomini violenti, uomini che imprigionano le donne, le rendono loro schiave. Quando le donne se ne accorgono, cercano di liberarsene e, a volte, riescono a rinascere. Talvolta la loro vita sessuale si rinvigorisce all'infuori dell'unione coniugale o sentimentale: «L'amour sans projet. Pour délivrer mon corps. L'ouvrir. Il a franchi mes interdits. ».¹²²

Il fallait que Léo divorce de moi pour devenir vraiment mon amant. L'amoureux que je ne connaissais pas [...]. Il croit me connaître mais je suis autre, parce que libre à présent. Parce que Frida m'habite tout entière. [...]. Te voilà mon esclave. [...]. Tu vas découvrir la femme en moi, Léo, la vraie. Celle que je ne connaissais pas moi-même. Je me suis débarrassée de mes oripeaux d'épouse.¹²³

La libertà dai vincoli coniugali scatena la sensualità di Frida e rovescia l'immagine dell'uomo-padrone: qui è la donna a sottomettere l'uomo. Una volta separatasi dal marito, Frida è libera di vivere liberamente la sessualità. L'espressione *oripeaux d'épouse* sottolinea il punto di vista della donna, che ritiene il

¹²¹ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, Éditions du remue-ménage, Montréal, 2007, pp. 170-171.

¹²² Mars, Kettly, *Fado*, p. 17.

¹²³ *Ibid.*, p. 21.

matrimonio una finzione che obbliga le donne a reprimere la loro parte istintiva in quanto, diventando madri, si riducono unicamente alla funzione procreatrice:

Je ne crains rien d'Elisabeth. Elle est une femme-fonction, un ventre que Léo cherchait pour se reproduire. La question génétique réglée, l'homme m'appartient.¹²⁴

Dopo aver divorziato, Léo sposa Elisabeth per aver quel figlio tanto desiderato che Frida non può dargli perché sterile. Tuttavia, non teme l'avversaria: essa è soltanto un mezzo di cui Léo si serve per aver un figlio, un "utero in affitto": il sentimento amoroso è escluso. La sessualità svincolata dal matrimonio vissuta da Frida è fonte di invidia per le altre donne le quali, invece di analizzare le loro potenzialità, si limitano a spargere velenosi pettegolezzi su Frida:

Je suis celle que les femmes mariées redoutent parce qu'elle devient une prédatrice assoiffée du sexe de leurs époux. Je suis aussi pour les hommes une proie facile qu'ils convoitent parce que sans homme, donc forcément désemparée.¹²⁵

Gli esempi di stupro si moltiplicano nei romanzi. Accade perfino a una delle protagoniste di *Fleurs de muraille* di Janine Tavernier:

¹²⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 69.

Sa première pensée cependant était qu'elle devait à tout prix ne pas faire de scandale... ne pas crier comme elle mourrait d'envie de le faire... Revenue de sa première stupeur, elle avait essayé d'immobiliser la main perfide à travers le tissu léger de sa robe. Mais la main avait semblé se mettre en colère et comme pour se venger s'était aventurée jusqu'à la bordure élastique autour des jambes de l'innocent sous-vêtement et méchamment en avait fait sauter la fragile protection. Alors la main criminelle s'était retrouvée dans la place secrète, jamais encore profanée même par les mains de l'enfant qui pour faire ses ablutions se servait candidement de débarbouillettes.¹²⁶

Limette, ancora bambina, sta passeggiando in mezzo alla folla, com'è solita fare di domenica. All'improvviso, un uomo la tocca nelle parti intime. La sua reazione è la stessa di Espéranta: non urlare per non destare scandalo, meglio subire in silenzio che denunciare l'aggressione, per non perdere il buon nome. Secondo questo punto di vista, la vittima di stupro è una persona da emarginare, per cui provare disgusto e non solidarietà.

Incontrare l'indigenza e con il vudù

Alcuni incontri contribuiscono alla trasformazione dei personaggi. Per le due protagoniste di estrazione piccolo borghese Lili e Alice l'incontro con persone indigenti le pone dinnanzi ad una realtà insospettabile, irrimediabilmente diversa da quella di provenienza. Per la loro formazione la conoscenza dei non

¹²⁶ Tavernier, Janine, *Fleurs de muraille*, pp. 92-93.

abbienti rappresenta un momento importante di confronto, al pari della conoscenza del vudù, delle sue cerimonie e dei suoi misteri. In entrambi i casi, le protagoniste apprendono una realtà per loro nuova.

L'incontro con i poveri è descritto ripetutamente da autrici e autori haitiani, come osservano Marie-Agnès Sourieau e Kathleen Balutansky:

La pauvreté [...] cette image, si bien évoquée, de ce qui se situe de l'autre côté des murs des maisons bourgeoises protégées, se retrouve presque inévitablement comme un traumatisme vécu par les auteurs.¹²⁷

Anche una cerimonia vudù alla presenza di una *mambo* può catalizzare il cambiamento. Momento rilevante nella presa di contatto con la realtà haitiana, la conoscenza con Azwélia e le ragioni che la favoriscono sanciranno la separazione definitiva tra Emma e la madre.

Ecco l'incontro di Alice con Man Lolo : «Man Lolo fut ma première image de la pauvreté. La vraie, celle qui est sans issue depuis le commencement du monde, qui fonde pour certains la loi des hommes et pour d'autres l'absence de Dieu. ».¹²⁸ L'episodio è talmente scioccante da incidere indelebilmente nella memoria dell'adolescente e diventare l'immagine della miseria per antonomasia. Abbiamo già osservato come Alice ricorra ad un'immagine visiva per fissare un ricordo, connotato negativamente anche questa volta al pari dello schiaffo del padre.

¹²⁷ Vitiello, Joëlle, « De l'autre côté des murs », in Sourieau, Marie-Agnès, Balutansky, Kathleen (éd.), *Écrire en pays assiégé, Haïti*, p. 182.

¹²⁸ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 31.

Quella di Man Lolo è un'indigenza così radicata che risulta impossibile da estirpare. Alice riporta i commenti di chi la circonda, alcuni la considerano la prova dell'inesistenza di Dio: come potrebbe permettere tanta miseria? In ogni caso, la sua attenzione si sofferma sulle durissime condizioni di vita di molti haitiani alle prese con gravi problemi. Guardare oltre la propria vita privilegiata e capire che al mondo non tutte le persone sono fortunate è un passo importante per Alice che, da un lato prende atto della difficile realtà delle classi meno abbienti, e dall'altro conosce un'Haiti finora a lei ignota.

Episodio ugualmente saliente nell'evoluzione di Lili, l'incontro con bambini poveri e meno fortunati di lei, suscita interessanti riflessioni nella seguente scena raccapricciante:

[...] ce serait seulement «elles» s'il n'y avait eu les autres! Lili les voit, Lili les regarde. Ils devaient être deux ou trois. Peut-être deux. En haillons, timides, prêts à tout. La cuisinière les regardait en riant, elle avait déjà joué à ce jeu-là, le canevas était connu ; elle avait déjà répété la scène, avant la représentation à l'usage des petites filles. Il fallait que les autres jouent leurs rôles pour mériter les applaudissements. Ils étaient là, insolents et terrifiés. Ils avaient faim. [...]. Elle revint de la cuisine avec les restes de la nourriture qu'elle leur jeta comme elle lançait d'habitude les os à Pépé. [...]. C'était le jeu, c'était la récompense à ceux qui faisaient la charité à leurs ventres vides, c'était mériter les applaudissements du public complaisant. Il fallait amuser les bonnes âmes ! [...] Ceux-là qui, pour survivre, semblaient avoir fait un croix sur leur dignité, ont-ils appris à vivre ? Mais, qui avait le plus de dignité ?¹²⁹

La crudele domestica di Lili si diverte a gettare gli avanzi di cibo ai bambini poveri e affamati, i quali vi si avventano leccando avidamente anche gli ossi, in preda ai morsi della fame.

¹²⁹ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, pp. 58-59.

Essi sembrano regrediti ad uno stato animale, similmente al cane di Lili, P  p  . Come di fronte ad uno spettacolo che le sembra comico, la cuoca ride sguaiatamente, incosciente del dramma vissuto da quei bambini. Essa rimane indifferente alla loro sofferenza, e ne misconosce l'umanit  . Con questo comportamento la domestica sembra scimmiottare i suoi padroni. Questa scena rievoca le parole di Miryam Chancy:

[...] Lili's family life as a symbol of the effects of a history of domination on Haitians. As a social institution, the family thus reflects the power dynamics inherent in the stratification of human beings by race, class, and gender.¹³⁰

Risate in cambio del cibo    il triste baratto a cui sono costretti i bambini per mangiare. *Canevas, scène, r  le*: la cuoca assiste proprio ad una commedia divertente, non alla triste realt   di questi bambini denutriti. Secondo lei, per la buona riuscita della scena tutti devono attenersi al loro ruolo. Ma la realt   non    un'opera teatrale, quello a cui Lili assiste    l'esistenza reale della vita di questi poveri affamati. La narratrice conclude l'episodio con un'esclamazione sinistramente ironica, in quanto    quello che realmente pensa la sua spietata e insensibile cuoca e da cui lei dissente: «il fallait amuser les bonnes âmes». Per la cuoca, le persone che danno il cibo ai poveri devono pur ricevere qualcosa in cambio del cibo elargito: lei vuole ridere. Per la donna    un baratto innocente, ma Lili avverte la crudelt   di chi si diverte delle disgrazie altrui, sentendosi superiore e in diritto di deridere

¹³⁰ Chancy, Myriam, *Framing Silence. Revolutionary Novels by Haitian Women*, p. 92.

chi è più sfortunato. La drammaticità della scena dipende anche dal fatto che questi bambini, spinti dai morsi della fame, sono costretti ad accantonare la loro dignità e avventarsi sul cibo come bestie fameliche. Lili pone l'accento sul fatto che tra di essi ci sono anche delle bambine. L'ultima domanda suggerisce che a perdere dignità non sono i bambini, ma chi si gode lo "spettacolo" della loro fame.

Come l'incontro con gli indigenti, quello con il vudù permette alle protagoniste di migliorarsi e di conoscere la realtà haitiana. Tra le autrici del *corpus*, Yanick Lahens descrive abitualmente figure legate al culto del vudù. Fin dalla sua prima opera narrativa, *Tante Résia et les Dieux*, vi dedica particolare attenzione. Dotata di solida cultura cattolica, la zia del narratore Résia Vilmont, protagonista del racconto eponimo, venditrice oltre che di merce ordinaria, di quanto «allait au devant de l'imagination et des rêves des habitants de la petite localité»¹³¹, si dedica a non dispiacere troppo ai loas e il Dio cattolico: «Elle s'était toujours arrangée pour mettre tous les atouts de son côté, en servant le Dieu catholique, les lwas du vaudou, son «mèt tèt» Damballah [...]»¹³². Donna volitiva e pugnace, non si arrende mai di fronte ai rovesci di fortuna, ma le escogita tutte per migliorare la propria condizione, non contravvenendo mai alla volontà divina, che sia quella cattolica o degli spiriti del vudù. Oltre a praticare i due culti come la maggioranza degli haitiani, coltiva assiduamente il rapporto con il suo *mèt tèt*, che in creolo haitiano

¹³¹ Yanick Lahens, *Tante Résia et les Dieux*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 83.

¹³² *Ibid.*, p. 77.

designa il *loa* a cui una persona è consacrata e che per Résia coincide con Damballah, dio serpente.¹³³ La donna «accomplissait une destinée qu'il valait mieux ne pas essayer de comprendre: Dieu, ses saints et ses lwas s'en chargeaient»¹³⁴: essa accetta dunque il corso degli eventi senza cercarvi un significato, una consequenzialità o un ordine, cosa che spetta alle divinità, il suo è insomma un abbandono fiducioso nelle braccia della divinità, senza tuttavia mancare di fare commercio di pozioni magiche, «des préparations pour attirer le mari idéal, les clients ou la fortune»¹³⁵, infusi per risolvere problemi sentimentali o economici. Il suo sentimento religioso non le impedisce di coltivare certi piaceri materiali come «rire, de la table et du plaisir»¹³⁶: sinceramente religiosa, non disdegna i piaceri carnali. Il suo modo di pregare è originale come tutta la sua persona: «elle parlait à Dieu d'homme à homme»¹³⁷, senza intermediari, si rivolge alla divinità trattando da pari a pari. Il fatto che gli parli da uomo ad uomo ha un effetto comico in quanto ritrae Résia, per la sua forza d'animo e laboriosità come l'uomo di casa che nella sua famiglia latita, inoltre si pone sullo stesso livello di una divinità senza soggezione, che sarebbe contraria al suo spirito libero.

Nello stesso racconto Yanick Lahens descrive una tipica cerimonia vudù, la *dénye priyé*, che creolo haitiano significa

¹³³ In effetti Résia assomiglia al nome del marito Tirésias, il cui nome deriva da quello dell'indovino cieco che perse la vista dopo aver separato due serpenti che si accoppiavano.

¹³⁴ Yanick Lahens, *Tante Résia et les Dieux*, p. 79.

¹³⁵ *Ibid.* pp. 82-83.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 91.

ultima preghiera, officiata per favorire il trapasso dei defunti da più di cinquant'anni. Si svolge di notte, al suono dei tamburi e dei *lambi*, ovvero le conchiglie, ed ha un effetto magnetico sui partecipanti che accorrono irresistibilmente attirati e quasi increduli innanzi ai canti e alle danze «pourtant on eût pu croire cette scène déjà trop fabuleuse pour ne pas être vouée à une disparition prochaine»¹³⁸, scena evanescente come in un sogno. Un *pè savann*, cioè un prete cattolico, cita la bibbia mentre un *hougan*, officiante vudù, traccia un *vévé*, cioè una sagoma disegnata sul suolo con della farina di mais, cenere o chicchi di caffè, per propiziarsi i *loas* ed entrare in contatto con loro, al suono dell'*asson*, una *calebasse*, frutto tipico che, svuotato, funge da strumento musicale, riempito di ossi di serpente. Tutto concorre a creare mistero e disorientamento:

Et une fois la musique mûre, parfaitement à point, elle se brisa en éclats fauves, remplissant de visions les yeux des hommes et des femmes. L'alcool les rendit plus légers, capables d'équipées les plus aventureuses hors du monde. La faim, les désirs et les souffrances encore en captivité quelques secondes auparavant, s'ouvrirent graduellement sur un monde de métamorphoses, d'augures et de mystères.¹³⁹

La musica dei tamburi percossi all'unison, perfettamente ritmata ricorda degli scoppi animaleschi, o, e le bevande alcoliche ingerite assecondano una sorta di ebbrezza popolata da allucinazioni. La condizione presente con tutti i suoi problemi si allontana, svanisce e i partecipanti entrano in contatto con un altro mondo, fatto di mutazione, di auspici e divinità, dove non si

¹³⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 93.

soffre più la fame, si è appagati e immemori delle sofferenze. Il tutto descritto in una frase dove tre sono gli elementi che la aprono e tre la concludono suggerendo il senso di equilibrio di questo mondo. Un agnello è sgozzato durante la cerimonia e ai *loas* viene versata l'acqua affinché placino la loro sete:

Munis de tous leurs attributs de vivants, ces hommes et ces femmes voulaient, par ce sacrifice pénétrer le monde des morts, celui des dieux et le lieu sacré de leur demeure. Là sous mes yeux, l'ordre du monde tentait d'être renversé, le malheur un instant gommé au creux de songes insensés et terribles.¹⁴⁰

Con questo sacrificio i partecipanti, mortali, affamati, sofferenti, entrano in contatto con il divino, invertendo l'ordine del mondo, facendo ciò scomparire le difficoltà, liberandosi momentaneamente dei problemi quotidiani, lenendo il loro dolore, immersi come sono in allucinazioni talora spaventose. La cerimonia trasforma non solo la psiche, ma sembra far svanire i difetti del corpo: Tante Résia «n'était plus grosse ou lourde. [...] Elle n'avait plus d'âge».¹⁴¹

Una cerimonia simile viene narrata in «Le pays d'eau», racconto di *La petite corruption* di Yanick Lahens, in cui una giovane diventa *hounsi*:

Par la voix des chevauchés, les morts surgirent du coeur de l'eau pour parler aux vivants. Une porte dont je n'avais pas su trouver la clé s'ouvrait d'elle-même, et je crus tout à la fois me perdre et me retrouver dans cette éternelle imagerie de la vie dans la mort et de la mort dans la vie.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴² Yanick Lahens, *Le pays d'eau* in *La petite corruption*, p. 55.

In questa scena i morti comunicano con i vivi possedendo i *chevauchés*, le persone in *trance*, affiorando dall'acqua a loro versata per dissetarli. Se prima era impossibile comprendere un mondo così impenetrabile e misterioso fino a quel momento, ora diventa per la protagonista più chiaro e accessibile, si comprendano certe cose e altre no, in una frammistione di condizioni antitetiche per cui la vita e il suo opposto sono inestricabilmente legate.

La cerimonia vudù a cui assiste l'Emma di *Le livre d'Emma*, da giovane produce lo stesso risultato di annullare la memoria di coloro che vi prendono parte. Il romanzo è sul passato personale di Emma, legato all'infanticidio della figlia Lola, e su quello collettivo della schiavitù:

C'est au cours de ces cérémonies étranges, auxquelles je prends part malgré moi, durant ces trois jours chez Azwélia, que bon nombre de mes souvenirs m'ont été enlevés. Ablation, extraction, excision... le dictionnaire ne contient que très peu de termes pour désigner la perte et la destruction. Ce qui est perdu semble n'avoir jamais existé.¹⁴³

Un'abrasione assoluta dei ricordi, una cancellazione talmente profonda da sembrare incidere e amputare fisicamente una parte di sé, come se la memoria fosse inscritta all'interno del corpo, è indicata dalle parole *ablation*, *extraction*, *excision*.¹⁴⁴ Dopo queste sedute dalla *mambo*, Emma si sente mutilata nel suo

¹⁴³ Marie-Cèlie Agnant, *Le livre d'Emma*, p. 91.

¹⁴⁴ Si veda a questo proposito la parte della tesi dedicata al corpo femminile.

io. La descrizione di questa rimozione è indicibile, annulla nella sua forza drammatica ogni tentativo di dire la perdita, la quale è totale e irrimediabile, sembra che neppure il ricordo sia mai esistito. Sotto un sole insopportabile, Emma giunge dove vive Azwélia, il calore della giornata preannuncia la discesa in un luogo infernale anche per altri aspetti con l'inferno. Emma ha paura, soffre e prova a intenerire, senza successo, la *mambo* mostrandosi in lacrime, offrendole la sua amicizia o il suo sapere, infine le propone di rubare oggetti di valore della madre in cambio della libertà da «tes incantations et tes bains puants».¹⁴⁵ La *mambo*, «immuable, d'une dureté infinie»¹⁴⁶ non si lascia corrompere. Assomiglia alla madre e non dice una parola più del necessario nel portare a termine il compito affidatole da Fifie: trasformare Emma in una donna irresistibilmente bella. Essa infatti è talmente brutta che «seule la magie peut me sauver».¹⁴⁷ L'ultima cerimonia è vissuta con particolare terrore dalla bambina:

Pour la dernière cérémonie elle s'est vêtue d'une robe indigo, un foulard rouge lui ceint la taille. Elle tournoie telle une toupie, en psalmodiant des incantations. À son cou, en guise de collier, une couleuvre ivre sort la langue frénétiquement et se tortille. Je ne crains pas les couleuvres [...]. La voix d'Azwélia par contre me fait trembler. C'est une voix étrange, comme un grincement aigu, un couinement pareil aux gémissements de plaisir du petit rat dans le cimetière.¹⁴⁸

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.92

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

Come le altre *mambo*, Azwélia canta e balla pronunciando dei salmi e degli incantesimi. Più temibile del serpente, che ricorre spesso o vivo o in forma simbolica, è la voce della *mambo*, con le sue frasi incomprensibili che si rivolgono direttamente ai *loas*, simile allo squittire di un topo che si aggira furtivo nei cimiteri. Ciò amplia il campo semantico della morte incontrato poco fa. Il terrore è tale che Emma è quasi paralizzata e spera di avventarsi contro alla donna, farla cadere e scappare. Uno svenimento tuttavia le impedisce la fuga:

Peu à peu je m'apaise et me demande sous l'effet de quel breuvage infernal j'ai pu m'endormir ainsi. Quelles saloperies m'a fait ingurgiter Azwélia ? Dans quelle vase suis-je couchée ? Et pourquoi ai-je si mal au ventre ? Autant de questions inutiles. [...]. La sorcière est dans son monde, moi je suis à sa merci [...]. Ces trois jours sont les prémisses d'une guerre sans merci entre Fifie et moi.¹⁴⁹

Quando si riprende, si interroga sul contenuto delle pozioni che ha bevuto, ma non lo saprà mai: Azwélia non glielo riferirà mai, in quanto custodisce gelosamente i segreti dei suoi incantesimi. La *mambo*, strega malefica, vive in un mondo a parte, isolato dal resto del villaggio, in un luogo infernale posto a un livello inferiore, la sua forza sottomette Emma che non è più padrona di sé. Da questo episodio scaturisce l'odio che Emma vota alla madre, rea di non averla saputa proteggere dalla strega, anzi di averla mandata laggiù per «se débarrasser de moi le plus

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 93-94.

vite possible en me casant avec le premier venu»¹⁵⁰, rea di non amarla, rea infine di non accettarla per quello che è.

Danze al suono dei tamburi, lautissimi pasti, canti, preghiere mettono in contatto ogni praticante vudù con i *loas* anche in *Kasalé*: «pendant trois jours, là-haut à Terre-Rouge, les tambours ont résonné nuit et jour, le café a coulé sans cesse, nous avons prié, chanté, dansé, mangé, les lwas dansaient dans nos corps... ». ¹⁵¹

Oltre a descrivere riti vudù, in *Kasalé* il narratore onnisciente sottolinea l'importanza di questa credenza:

Nous avons été arrachés de notre terre. Une partie de notre mémoire est restée en Afrique... là-bas nous étions libres... libres de chanter, de danser, de travailler la terre [...]. Les esprits de notre race n'étaient jamais bien loin, ils répondaient à notre appel. Aussi, dans la détresse de notre exil, de notre servitude, nos *mystères* nous apportaient espoir et courage. [...]. L'éternel dans sa sagesse laisse le choix à l'homme.... De servir les Bakas ou les bons anges. ¹⁵²

Del vudù viene rintracciata l'origine africana. All'epoca della schiavitù, quando milioni di persone furono sottratte brutalmente alla loro terra, il vudù ha consentito di rimanervi virtualmente vicini, lenendo il dolore della separazione durante questo esilio imposto. Ma il divino, eterno per sua natura, non impone all'uomo cosa credere consentendogli, qualora lo volesse, di servire i *loas*: è un dio comprensivo e permissivo.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵¹ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 105.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 265-266 .

Per quanto riguarda la rappresentazione del vudù nelle opere del *corpus*, emerge una differenza tra le autrici residenti ad Haiti e quelle della diaspora. La Lahens et la Mars ne subiscono il fascino rappresentandolo come forza vitale della terra haitiana. Sia in *Dans la maison du père* che in *Kasalé*, le protagoniste lo incontrano per la prima volta ed aderiscono al suo culto. Diversa è la rappresentazione del vudù nelle opere delle autrici della diaspora. Esso è assente in *Mémoire d'une amnésique* di Jan Dominique, forse perché i protagonisti appartengono alla borghesia che, di solito, non pratica il vudù. Ad esso è invece dedicata qualche pagina in *Le livre d'Emma*, ma la cerimonia narrata è poco dettagliata, al contrario di quelle descritte dalle autrici residenti ad Haiti in cui abbondano i particolari. Inoltre la mambo incarna una figura negativa e malvagia che terrorizza Emma.

In questa prima parte abbiamo cercato di mettere in luce le differenze tra i personaggi di madri e nonne che incarnano la tradizione, donne dedite esclusivamente alla famiglia e impossibilitate ad esprimersi liberamente. La descrizione di questo tipo di donne si distribuisce equamente nelle opere delle scrittrici *du dedans* e *du de hors*. Tuttavia, le autrici residenti ad Haiti evidenziano gli aspetti positivi delle donne tradizionali, celebrano il loro coraggio e la loro forza. Non mancano raffigurazioni simili nelle opere delle autrici della diaspora, ma tra esse appaiono anche figure di madri negative. In particolare la Dominique mette in risalto le conseguenze sul piano psicologico di una bambina abbandonata dai genitori, espatriati in Canada.

Del tutto negativa è la madre di Emma, personaggio inventato da Marie-Célie Agnant, anch'essa della diaspora. Tutti i personaggi tradizionali sembrano condividere l'impossibilità di esprimersi, un silenzio risultato dell'emarginazione di una società che isola le donne.

Nella seconda parte abbiamo provato a mettere in evidenza in quale modo le protagoniste si differenzino dalle figure tradizionali. Innanzitutto, esse intraprendono carriere che le allontanano dalla famiglia. Inoltre, imparano ad esprimersi e a scrivere, infrangendo il muro di silenzio delle antenate. Infine, conoscono nuove realtà, fatte di indigenza, o nuove culture, come il vudù. In ogni caso, scoprono o riscoprono la cultura haitiana. Questo vale specialmente per le autrici *du dedans*. Impugnata la penna, dopo aver rivolto il loro sguardo sulle figure tradizionali, lo spostano su se stesse. Il loro corpo e la loro psiche diventano quindi oggetto di riflessione. Scrivono il corpo, scrivono la follia.

SECONDA PARTE

SCRITTURA E COSCIENZA DI SÉ

3. SCRIVERE IL CORPO

La concezione del corpo delle protagoniste muta nel corso della narrazione delle opere del nostro *corpus*: da un atteggiamento iniziale di rifiuto si trasforma in accettazione e valorizzazione. Grazie alla scrittura, esse ne approfondiscono la conoscenza, imparano a non temerne le manifestazioni più istintive e ad apprezzare il loro aspetto fisico, per esempio il colore della pelle, vera e propria ossessione che le ha rese vittime di episodi di razzismo persino sui banchi di scuola. La descrizione del corpo si avvale infine di figure retoriche che istituiscono paragoni con il mondo naturale, il cui significato merita di essere investigato.

Tre protagoniste dei romanzi esaminati crescono accompagnate dall'ossessione per la loro bruttezza. Alice, Emma e Flore non amano il loro aspetto fisico.

Sogni di pietra, realtà d'ebano

I canoni estetici con cui le protagoniste si confrontano sono quelli occidentali: vorrebbero assomigliare a donne dai capelli biondi e setosi, con gli occhi chiari e, soprattutto, con la pelle diafana. Dall'impossibilità di eguagliare questi ideali di bellezza esogeni deriva una sconcertante difficoltà ad accettarsi e il disamore per se stesse, che si spinge sino al rifiuto del loro aspetto estetico. Per le protagoniste, questo disamore è tuttavia il punto di partenza verso un cambiamento radicale. Infatti, in seguito a fortunati incontri oppure ad approfondite riflessioni, esse abbandonano questi ideali estetici e giungono ad accettarsi per quello che sono.

Questo mutamento di prospettiva è importante in quanto indice di una trasformazione più profonda: quella che le metterà in contatto con l'haitianità più autentica.

Avere un colore cutaneo più chiaro, come quello della madre Fifie, è il sogno di Emma. Tuttavia, tanto la prima eccelle per bellezza, tanto la seconda ne difetta, «à faire fuir même une taupe».¹⁵³ Considerata tradizionalmente cieca, la talpa si ritrae inorridita davanti ad Emma: la sua bruttezza offende persino gli occhi di un cieco. Caratteristiche fisiche diverse oppongono dunque le due donne, le quali non si assomigliano in nulla, non

¹⁵³ Agnant, Marie Célie, *Le livre d' Emma*, p. 61.

sembrano nemmeno consanguinee. Nello sviluppo narrativo le differenze esteriori segnalano un profondo divario di tipo caratteriale: le due donne, in effetti, sono antagoniste. Probabilmente, la dissomiglianza fisica ha contribuito alla mancata accettazione di Emma da parte della madre.¹⁵⁴

Fifie, spaventata dalla laidezza della figlia, ricorre agli incantesimi e alle pozioni di una *mambo*¹⁵⁵ per migliorarne l'aspetto fisico:

Azwéla a pour mission de me munir d'un charme implacable. Puisqu'il n'y a rien à faire pour modifier mon physique, seule la magie peut me sauver et, par ricochet, sauver Fifie qui compte se débarrasser de moi le plus vite possible en me casant avec le premier venu.¹⁵⁶

Emma sarà quindi costretta a bere disgustosi intrugli e ad assistere terrorizzata ad agghiaccianti cerimonie. Oltre alla mentalità superstiziosa di Fifie, emerge anche l'indifferenza della madre che vuole sbarazzarsi quanto prima di Emma facendole sposare un uomo, indipendentemente dalle qualità del presunto sposo e dai suoi sentimenti amorosi. Il matrimonio è visto come salvezza, l'unico modo per sbarazzarsi della figlia.

La stessa finalità dell'unione coniugale è perseguita da Man Bo nel romanzo *Dans la maison du père* di Yanick Lahens: pur di accasare Alice e migliorarne l'aspetto fisico rendendolo più affine a quello occidentale, la domestica, come Fifie, fa ricorso a diversi espedienti, ben più concreti della magia, ma non meno

¹⁵⁴ Si veda quanto detto nella prima parte del primo capitolo.

¹⁵⁵ Donna addetta al culto dei *loas*, spiriti del vudù.

¹⁵⁶ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 92.

detestabili. Quotidianamente, un paio di mollette per stendere la biancheria vengono attaccate al naso della povera Alice allo scopo di rimpicciolire le narici troppo larghe, identiche a quelle degli africani tanto aborriti dai familiari della protagonista. Man Bo ignora quanto sia vano questo tentativo. L'obbiettivo di trasformare la ragazzina estirpando nel fisico tutto quanto ricordi l'Africa esprime bene il disgusto manifestato da tutta la famiglia nei confronti della antica terra d'origine, espressione di un passato da obliterare completamente. Il prezzo di tali sofferenze, come portare delle mollette al naso, è secondario rispetto al risultato tanto agognato, assomigliare ad una donna bianca. La visione denigrante di sé viene coltivata nell'ambiente familiare e inizialmente Alice la assimila. Il supplizio delle mollette ha anche un obbiettivo più venale, con un bel nasino alla francese Alice avrebbe avuto la possibilità di essere corteggiata da un principe azzurro, magari bianco di pelle, il quale si sarebbe profilato all'orizzonte per sposarla: «Tu veux oui ou non avoir un joli nez pointu plus tard et épouser un beau jeune homme et pourquoi pas un Blanc? ». ¹⁵⁷ Lo stesso desiderio che la figlia non sposi un nero lo esprime la madre di Anne-Marie Thémistocle nel romanzo di Janine Tavernier *Fleurs de muraille*:

« Il faut penser aux enfants de demain...déjà avec ton teint foncé, Anne-Marie...la beauté dans notre société n'est pas tout...il faudrait plutôt penser à mettre un peu de lait dans ton café...Penses-y, si tu épouses cet homme, il y aura bien des portes fermées à ton nez...Tu ne pourrais même

¹⁵⁷ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 35.

pas emmener ton mari au cercle Trianon sans que la société ne te regarde de travers... ». ¹⁵⁸

La protagonista è perdutoamente innamorata. La madre cerca di distoglierla, lei è già scura di pelle, dovrebbe sposare un bianco... inoltre, tale matrimonio l'avrebbe emarginata, secondo la madre, dalla società benestante haitiana a cui appartiene: la sfumatura cutanea ha in effetti una valenza sociale ad Haiti.

All'inizio Alice condivide lo stesso progetto di Man Bo e della signora Thémistocle di sposare un bianco. In cambio della tortura delle mollette per diventare più bella, ad Alice Bienaimé sarà raccontata una favola:

Je tenais si fortement à entendre une histoire que je me résignai à mon sort, attrapai la pince à linge, y retins prisonnières mes deux narines. Je respirais difficilement et j'avais mal. ¹⁵⁹

Pur di riuscire a farsi raccontare una storia, Alice, dotata di enorme spirito di sopportazione, tollera le mollette, senza tacerne il dolore.

La famiglia Bienaimé non si limita ad estirpare in lei quanto ricordi l'origine africana, ma le trasmette l'idea che non vi debba essere contatto fisico con i maschi e che il corpo sia qualcosa da temere. Alice e la sua migliore amica Thérèse applicano alla lettera le ingiunzioni dei familiari con esiti divertenti:

¹⁵⁸ Tavernier, Janine, *Fleurs de muraille*, p. 28.

¹⁵⁹ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, pp. 35-36.

Thérèse et moi avons délimité notre corps comme un territoire de guerre, entre les zones où les contacts seraient admis, ceux où seraient tolérés et enfin ceux où l'interdiction serait totale.¹⁶⁰

Il corpo è paragonato ad una mappa molto particolare : per evitare di essere anche solo sfiorate e di cadere nel peccato, stabiliscono quali parti un ragazzo può toccare e quali no, presumibilmente le parti intime. Emerge una paura per il contatto fisico con gli esponenti dell'altro sesso, finanche innocente o casuale, retaggio di un'educazione familiare che lo bandiva totalmente. Colpisce il piglio agguerrito delle due protagoniste, pronte a dichiarare guerra a chi violi le regole da loro stabilite: come le insegna Man Bo, i rapporti tra i sessi sono una battaglia, conflittuali e disarmonici. Alice, ancora bambina, si è appropriata di questo modo di vedere le cose.¹⁶¹

Questa stessa paura del corpo è condivisa infatti da tutta la famiglia di Alice, con l'eccezione dello zio Héraclès:

Oncle Héraclès débordait d'enthousiasme et me regardait en riant presque. Ce rire était à l'opposé de la peur des autres. Et ce n'est que plus tard, bien plus tard que je compris la peur que pouvaient inspirer et ces danses et le tambour. Ils rappelaient trop l'Afrique et le corps et pour ceux d'entre nous qui, dans cette île, regardions ailleurs, le corps comme l'Afrique faisaient peur. L'Afrique, ce ventre chaud et turbulent du monde.¹⁶²

Lo zio Héraclès si assume il compito di introdurre Alice ad una Haiti più popolare e autentica. Davanti alla ragazzina, che finora ha conosciuto solo ambienti ed esponenti della borghesia,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶¹ La visione della conflittualità dei rapporti tra uomini e donne della madre di Alice e Man Bo è stata affrontata nel primo capitolo.

¹⁶² *Ibid.*, p. 94.

si spalanca una Port-au-Prince sconosciuta e attraente. Qui si preserva l'haitianità vera, non quella che scimmietta la Francia, qui viene riconosciuto e preservato il retaggio culturale africano, matrice di quello locale, e coltivate le sue forme espressive, come le danze *ibo*, importanti nelle cerimonie vudù. Lo zio, entusiasta sin dai primi passi ancora incerti di questa danza, manifesta gioia per la riscoperta delle radici africane, indice di un'apertura mentale non comune, e dell'atteggiamento di chi si gode la vita e i suoi piaceri, tra cui la danza. Gli altri familiari di Alice temono invece sia i balli *ibo* sia la musica che li accompagna per due motivi. In primo luogo, perché mettono in mostra un corpo in preda ai ritmi più sfrenati, ancheggiante e provocante, per questo li disdegnano in quanto indecenti, per nulla consoni ad una ragazza di buona famiglia. Inoltre, siccome i balli sono legati alla parte di sé più istintiva e primitiva dell'essere, rappresentano l'esatto contrario della civiltà occidentale da loro venerata. In più, disprezzano questo tipo di ballo perché ricorda l'Africa, di cui si rifiutano di riconoscere l'ascendenza.

L'ideale dei Bienaimé che fornisce modelli non solo estetici è la Francia, quell'*ailleurs* talmente scontato da non essere nemmeno nominato. In un primo tempo Alice condivideva questo punto di vista. Infatti, include se stessa nel verbo, *regardions ailleurs*.

In questo romanzo si oppone la cultura dell'élite borghese, incarnata dai Bienaimé, e quella popolare, rappresentata da Edgar e dallo zio. Questa divisione Michael Dash la ritrova nell'intera società haitiana:

A mainly urban and mainly mulatto elite wrote and spoke, at least in public, French, saw itself as Europeans with its cultural roots in Paris, and was faithful to the Catholic Church. The vast majority, peasants in the countryside, and later, urban slum dwellers, communicated in Creole, kept their attachment to certain African traits and modes of social behavior, and developed the ritual and ceremony to serve the spirits.¹⁶³

Il primo incontro con un suonatore di tamburi testimonia ulteriormente l'iniziale timore del corpo e delle sue pulsioni sessuali provato da Alice e dalla sua famiglia:

Assis à un angle de la salle, un tambourineur tenait serré entre ses jambes un tambour aux couleurs vives, jaune, rouge, orange. Il laissa tomber la main plusieurs fois sur la peau tendue. Jamais je n'avais vu d'aussi près un tambour. Je touchai à peine le grand cône, me promettant dès le samedi suivant de me faire pardonner auprès du père Claude, notre aumônier, et de recevoir l'Eucharistie le lendemain.¹⁶⁴

L'attenzione di Alice si sofferma, come di solito, sui colori. Ma quello che rende interessante questo incontro è il senso di colpa di una ragazzina ancora irretita dalle idee trasmesse dalla famiglia. Sentendosi attratta dal tamburo, lo tocca con imbarazzo e immediatamente si ripromette di confessarsi e farsi assolvere dal peccato. Dai genitori ha imparato che la musica vudù è demoniaca, che la danza ibo è infernale e che il corpo è peccato. Forse è persino intimorita da un simbolo fallico, dato che il musicista tiene il tamburo tra le gambe.

Oltre alla famiglia, anche le insegnanti di Alice trasmettono alle alunne un rifiuto per l'origine africana

¹⁶³ Arthur, Charles, Dash, Michael (eds.), *Libète, a Haiti Anthology*, p. 255.

¹⁶⁴ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 93.

accompagnato da quello per il colore scuro della pelle. Le signorine Védin, temibili e ottuse, non nascondono una forte ripugnanza nei confronti delle allieve con la pelle scura, perseguitate con sistematica maniacalità. Le loro preferenze vanno inequivocabilmente a quelle con una carnagione più chiara:

Pourquoi s'étaient-elles donné tant de mal pour me forcer à construire une vie amputée ? Une vie maladroitement copiée ? Les demoiselles Védin, comme nous toutes, descendaient des peuples d'Afrique mais trouvaient dans cette condition une source de haine et de mépris de soi qu'elles comptaient bien nous transmettre pour que nous soyons plusieurs à porter ce fardeau.¹⁶⁵

In questo caso, il razzismo diretto contro le ragazzine di colore è tanto più deprecabile in quanto si sviluppa in un ambiente scolastico e si associa ad un rifiuto astioso delle comuni origini africane. Le insegnanti idolatrano ciecamente tutto quanto è francese, trasformare le allieve in «filles colorées de la France, métropole ancienne et lointaine»¹⁶⁶ è l'obbiettivo della loro vita. Ragazze eufemisticamente descritte come *colorées*, non nere, per attenuare lessicalmente la diversità epidermica. Ma la Francia, è lontana: Alice sembra sottolineare una distanza sia geografica che culturale. Adottare la Francia come modello assoluto significa amputare una parte di sé, quell'origine africana che le signorine Védin deprecano perché primitiva, incolta, arretrata, e che invece è vitale. Inoltre, le stesse si accaniscono nel perseguimento del loro obbiettivo, obbligando le allieve a simulare uno stile di vita estraneo alla cultura dell'isola, è una forzatura innaturale, imposta

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁶*Ibid.*

dall'alto, di cui le alunne non sentono il bisogno. Per di più, l'omologazione ad un modello culturale, assurda perché prodotta in un contesto molto differente, risulta becera: l'idolatria sfrenata del modello metropolitano impedisce una reale comprensione del medesimo, risulta maldestra. Insieme all'odio per le loro vere radici culturali sviluppano l'idea della propria inferiorità e la svalorizzazione della propria persona. Il disprezzo, invece di stimolare un'autoanalisi allo stesso tempo dolorosa e proficua, le porta a vendicarsi, scaricando il loro odio su bambine indifese e innocenti. Il loro fardello ricorda quello della poesia di Rudyard Kipling, *The White Man's Burden*. L'uomo bianco è qui incarnato dalle insegnanti che, al pari dell'imperialista britannico, si sentono chiamate a svolgere una missione divina.¹⁶⁷

Non soltanto razziste, con gli altri e con loro stesse, le insegnanti instillano una discriminazione all'interno della classe, favorendo le alunne dalla pelle più chiara:

Elles prêtaient d'ailleurs une plus grande attention aux petites filles à la peau plus claire, aux cheveux moins crépus, qui descendaient aussi des peuples africains mais pas exclusivement, les cajolant et les récompensant les plus souvent que les autres. Autant dire que les demoiselles Védin ne s'aimaient pas [...]. Rares furent parmi nous celles qui s'amaient vraiment.¹⁶⁸

Anche a causa di questi insegnamenti, il disprezzo di sé è un virus contagioso ad Haiti. Poste continuamente a confronto con modelli irraggiungibili, le haitiane non riescono più

¹⁶⁷ Kipling, Rudyard, *The White Man's Burden*.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 41-42.

a vedere la propria bellezza. Amaramente, la narratrice di *Une histoire américaine* di La petite corruption della Lahens osserva : « [...] ce monde avait ses lignes de partage. Irrémediables. Qu'il scindait l'humanité selon ce que l'on possédait, son sexe, son origine, la couleur de sa peau ». ¹⁶⁹ La divisione tra vincitori e vinti, potenti e umili ritorna ancora una volta. La ricchezza, il genere, l'origine e la sfumatura cutanea possono migliorare le condizioni di vita o peggiorarle.

La descrizione di simili atteggiamenti di disprezzo verso sé stessi non è rara. Infatti, in questo assomigliano alla signorina Hortense, cantante di professione, uno dei personaggi del romanzo di Émile Ollivier *Mère-Solitude*, la quale si rifiuta di inserire nel suo repertorio canzoni africane, « manifestation du profond mépris que certaines gens nourrissent pour les racines les plus vivaces de ce pays ». ¹⁷⁰ Soprattutto essi detestano questi balli perché parte di quel vudù che deprecano. Entrambi condividono lo stesso punto di vista della famiglia della protagonista di *Une très belle mort* di Mimi Barthélémy:

Le vaudou s'exprimait sans aucune retenue au sein même de l'église. Cette sauvagerie, à laquelle nous avons échappé en nous blanchissant la mémoire le plus possible, nous talonnait à nouveau. C'était inadmissible ! Dans notre famille, ce fut la consternation, l'irritation, puis la révolte. ¹⁷¹

Il razzismo a volte si manifesta anche a scuola.

¹⁶⁹ Lahens, Yanick, *Une histoire américaine*, in *La petite corruption*, p. 72.

¹⁷⁰ Ollivier, Émile, *Mère-Solitude*, Paris, Le serpent à plumes, 1999, p. 71.

¹⁷¹ Barthélémy, Mimi, *Une très belle mort*, p. 13.

Mille sfumature cutanee, mille ossessioni

Le signorine Védin non sono le uniche ad essere ossessionate dal colore della pelle. Questo è un dettaglio sul quale le quattro autrici si soffermano a lungo nella descrizione dei personaggi femminili. Vale la pena indagare cosa ne pensano i personaggi, poiché avere un colore di pelle troppo scuro può causare sofferenza e disagio.¹⁷²

Diverse definizioni classificano ad Haiti le persone secondo la sfumatura della pelle, denunciando nella proliferazione di queste parole un'attenzione molto peculiare per le gradazioni cutanee.¹⁷³ Alcuni storici rintracciano le origini di questa ossessione nell'attenzione spasmodica che i coloni prestavano allorché dovevano descrivere i risultati dell'incrocio tra gli schiavi di diversa estrazione etnica. Ecco i nomi più frequenti come riportati da Fattier:

Voici quelques définitions établies par M. Labelle, une anthropologue haïtienne, d'après les sondages auprès de la population haïtienne :

Nwa (noir) Peau foncée, cheveux crépus, traits variables

Marabou Peau fine et foncée (du brun foncé au noir), cheveux

¹⁷² Già nelle opere di Marie Chauvet, in particolare *Amour, Colère et Folie*, le donne sono ossessionate dal colore della pelle e dal loro aspetto fisico.

¹⁷³ Sui differenti aggettivi che definiscono le sfumature della pelle a Haiti si possono consultare : Labelle, Micheline, *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1978 ; Moravia, Adeline, *Le préjugé de couleur en Haïti*. Léon François Hoffmann analizza la questione in prospettiva storica : Hoffmann, Léon François, *Couleurs, croyances, créole*, Montréal, CIDIHCA, 1990.

(marabout)	droits et noirs, traits fins.
Bren (brun/e)	Peau brune, cheveux allant du crépu aux cheveux droits, traits variables.
Grif (fém. grifon)	Peau plus claire que bren , tirant sur le jaune mais moins claire que chez le grimo , cheveux intermédiaires, “meilleurs” que ceux du grimo , traits intermédiaires.
Grimo (fém. grimél)	Peau jaune, cheveux plus ou moins crépus et clairs, traits du nwa le plus souvent.
Milat (fém. milatrès)	Peau jaune ou café au lait, cheveux droits et soyeux, traits fins. ¹⁷⁴

Molti personaggi sono accomunati da questa attenzione in certi casi ossessiva per la sfumatura cutanea, il più esteriore dei tratti, uno dei primi ad essere percepiti visivamente. L’interesse nella valutazione critica di questo dettaglio non si limita tuttavia alla constatazione di quanto numerosi siano i personaggi femminili pervasi da questa fissazione, ma risulta rilevante anche per le conseguenze che si producono sul piano psicologico. La pigmentazione cutanea può giungere infatti ad instillare complessi talvolta irrisolvibili, generando disagio e rifiuto. Nella maggior parte dei casi per le protagoniste si registra un percorso con esito positivo, poiché finiscono per accettare il colore della propria pelle e, dunque, se stesse, imparando quindi a valorizzarsi. Nel nostro *corpus* non mancano comunque personaggi a loro agio con la sfumatura cutanea, come la Neima, protagonista del racconto eponimo di *Un parfum d’encens* di Kettly Mars.

¹⁷⁴ Fattier, Dominique, *Le créole haitien*, p. 120. Anche Charles Arthur e Michael Dash riportano i molti nomi che designano le diverse sfumature della pelle; Arthur, Charles, Dash, Michael (eds.), *Libète, a Haiti Anthology*, p. 35.

A causa del suo colore scuro, Lili subisce invece episodi discriminatori e razzisti sullo sfondo di una Montréal inospitale non solo a causa del clima:

Tu prétends que le meilleur a été possible pour moi à cause de la teinte de ma peau. Facile, Eli, trop facile ! Je t'ai raconté que, pour moi, cette réalité n'a jamais été signifiante ni chez nous ni ici et tu reprochais à Paul de ne pas m'avoir fait connaître une faiblesse si grande et si partagée dans notre univers. Je refuse tes critiques. Paul ne m'a jamais appris que les dégradés de peau pouvaient avoir de l'importance, c'est vrai. Mais je n'ignorais pas que certaines réalités cruelles étaient liées à l'épiderme. Paul ne m'a pas permis d'intérioriser le racisme comme composante de ma personnalité, mais j'ai compris très tôt qu'il existait partout. Pourtant je n'ai jamais tiqué en m'entendant appeler «la petite noire du bureau ».¹⁷⁵

Secondo Eli, partner sentimentale a cui rivolge il suo discorso, la protagonista è stata avvantaggiata sul lavoro grazie al colore scuro della pelle: portando un tocco di esotismo in ufficio, i colleghi provano simpatia per questa ragazza diversa da loro, non solamente tutelandola in quanto membro di una minoranza etnica, ma favorendola nella carriera. Per Lili le cose sono andate in maniera diversa. Se ha fatto carriera, è stato grazie alle sue doti professionali. In effetti, lei è convinta che il razzismo sia un fenomeno trascurabile sia ad Haiti che a Montréal. La grandezza del padre risiede, per Lili, nell'aver evitato che lei dirigesse il razzismo verso se stessa e che assumesse una visione svalorizzatrice di sé. Per questo motivo non si arrabbia all'appellativo in realtà razzista di «petite noire».

In realtà, Lili è vittima di episodi di razzismo. Un giorno la protagonista si reca al lavoro, mentre sta aspettando l'autobus,

¹⁷⁵ Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p. 195.

all'improvviso le si anabbia la vista, «un brouillard envahissant ma tête». ¹⁷⁶ Si sente profondamente sola e si accascia nella neve:

Pour un chien malade, certains d'entre eux auraient réagi. Pourquoi cette indifférence criminelle? Ils ont sans doute cru que j'étais une droguée partie dans son trip et leur morale s'en est trouvée mieux. La droguée n'a donc pas besoin d'assistance ? Ne me parle pas de la visible différence, je ne te croirai pas ; je refuse cette fois d'entendre que l'étrangère seule s'est vue refuser leur attention. ¹⁷⁷

Ciò che la sorprende è l'indifferenza dei passanti: nessuno le presta soccorso, scambiandola per una tossicodipendente in crisi di astinenza. Nessuno si sente in dovere di intervenire perché considerano il tossicodipendente una persona moralmente riprovevole e inferiore. In questa analisi superficiale trovano una giustificazione per il loro disinteresse traendo conforto dal fatto di sentirsi migliori di fronte a una persona che, per loro, è un criminale, mentre per Lili è solamente smarrita nella sofferenza. La protagonista di *Mémoire d'une amnésique* arricchisce il commento osservando come la gente si intenerisce più per la sofferenza di un animale, dimenticandosi di quella, altrettanto atroce, dei suoi simili. Tuttavia, Lili ritiene che chiunque sia meriti di essere soccorso. Eli imputa il loro comportamento al razzismo: se fosse stata una bianca, sarebbero accorsi in suo aiuto. La sua analisi, più superficiale di quella di Lili, sembra viziata da un pregiudizio inestirpabile. Lili rifiuta di credere che l'indifferenza sia motivata dal razzismo mentre Eli lo vede ovunque. In ogni caso, Lili si persuade che «rien n'est comparable

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 124.

à la cruauté de notre espèce, et les humanoïdes se classant dans la catégorie dite civilisée le sont encore plus. Seule, assise sur ce trottoir glacé, j'ai eu peur...».¹⁷⁸ Per lei, tutti gli esseri umani sono crudelmente indifferenti alle sofferenze degli altri. La parola con cui vi si riferisce, *humanoïdes*, è chiaramente dispregiativa.

Nemmeno Fabienne Pasquet non si esime dal descrivere il razzismo della gente di fronte alla pelle nera in *L'ombre de Baudelaire*. Essa ambienta il suo romanzo nella Parigi ottocentesca, ma l'ossessione di una delle protagoniste, Jeanne Duval, compagna di Charles Baudelaire, per il rifiuto del proprio colore cutaneo è identico a quello esaminato in precedenza:

L'obstination de Jeanne à vouloir oublier ou nier sa couleur l'exaspérait [...]. Le sang de Jeanne charriait les mêmes histoires de haine et des soumissions brassées par ce qui aurait pu être un acte d'amour.¹⁷⁹

Jeanne si vergogna del suo colore e cerca di mascherarsi da bianca tentativo comune a molte altre donne nere che provano odio verso se stesse. Esse interiorizzano il disprezzo degli altri, dimentiche dell'ammirazione che alcuni fortunatamente provano: «La Vénus noire pour certains, pour d'autres le monstre noir. ».¹⁸⁰ Tra questi ultimi, il pittore Courbet che la ritrae nella sua maestosa bellezza accanto al poeta. In ciò l'artista è rivoluzionario: «J'y perçus l'avènement d'un monde nouveau.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷⁹ Pasquet, Fabienne, *L'ombre de Baudelaire*, Arles, Actes Sud, 1996, pp. 217-218.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

Celui que l'art, pionnier des pionniers, consacrait : le mélange et l'égalité dans la différence des couleurs et des races ». ¹⁸¹

Non si astiene dal descrivere la mancata accettazione del proprio colore nero neanche Mimi Barthélémy. La protagonista di *Une très belle mort* sostiene eloquentemente che «mon père a vécu pourtant toute sa vie avec un masque, pour cacher, sans doute, son identité nègre et juive. Les deux étaient lourds à porter, et le masque et l'identité... ». ¹⁸² E' difficile anche per gli uomini accettare un'identità che reputano a torto vergognosa e inferiore...

Apprends ton nom de négresse

Persino le due protagoniste di *Le livre d'Emma*, modificando i loro canoni estetici di riferimento, giungono gradualmente ad accettare il loro aspetto fisico. In particolare, il rifiuto per il colore della pelle merita un'indagine approfondita.

Da giovane, Emma desidera intensamente possedere una pelle più chiara. Il pensiero la perseguita perfino nel mondo onirico:

[...] et il me vient également cet autre rêve où Fifie se met à m'embrasser avec frénésie. Gloutonne, elle me couvre la tête, le cou, les

¹⁸¹ *Ibid.* , pp. 21-22.

¹⁸² Barthélémy, Mimi, *Une très belle mort*, p. 11.

mains et tout le corps de ses baisers. Peu à peu je me transforme. Chrysalide, avec une volupté sans pareille, je m'ouvre sous son regard ébloui. Mes cheveux ruissellent en cascades de boucles lourdes et soyeuses, et ma peau, irisée, adopte cette couleur de miel doré, celle que porte si fièrement Fifie.¹⁸³

Emma sogna Fifie, la sua madre snaturata, dedicarle quelle effusioni affettuose di cui necessita per sentirsi amata e accettata. La realtà è purtroppo l'esatto contrario: la madre odia la figlia e non l'accetta in quanto è disgustata dalla sua bruttezza causata principalmente dalla pelle molto più scura della sua. Emma ne assorbe il disprezzo, rivolgendolo contro di sé e maturando una visione autodenigrante. Nella visione onirica la madre la bacia appassionatamente dappertutto, il che conferisce al sogno una tensione erotica dai risvolti edipici. L'affetto, purtroppo solo virtuale, provoca la desiderata metamorfosi dei capelli e della pelle, l'amore materno la trasfigura: il brutto anatroccolo si trasforma in un cigno, dal candido piumaggio ovviamente. La mutazione è espressa dalla bellissima immagine della crisalide: benché esteriormente ripugnante, essa racchiude una meravigliosa farfalla. Una figlia, sembra suggerire il sogno, può spiccare il volo e diventare un essere meraviglioso soltanto quando riceve l'incondizionato amore materno, una valutazione positiva di sé si sviluppa solo nel momento in cui la madre la circonda di affetto. Inconsciamente, Emma ha capito qual è il fondamento di una solida autostima, che a lei mancherà per sempre. L'importanza del riconoscimento materno fa pensare alle parole della narratrice di *Fleurs de muraille*:

¹⁸³ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, pp. 60.

La chose à retenir, c'est que chez nous en Haïti, plus que partout ailleurs, les ressemblances jouent un rôle primordial dans les relations: souvent elles décident des amours, des préférences et même certaines fois, elles engendrent arbitrairement des haines et des hostilités qui durent pour la vie; elles peuvent être aussi ces ressorts cachés mais indéniables qui déterminent mille et une complications dans les rapports familiaux.¹⁸⁴

La somiglianza gioca un ruolo chiave nelle relazioni interpersonali e la narratrice evidenzia quanto ciò sia importante ad Haiti.

Col passare del tempo, Emma impara comunque ad accettare e apprezzare il colore della sua pelle e dunque se stessa; nelle frasi conclusive del romanzo essa impartisce a Flore proprio questa lezione, appresa a così caro prezzo: «[...] tout simplement apprends ton nom de femme, avant celui de négresse.»¹⁸⁵. Se essere consapevole del proprio genere sessuale è importante nella definizione identitaria, a ciò va aggiunto anche il colore nero della pelle.

Abbiamo dimostrato in che modo Emma passi dal rigetto alla piena accettazione di sé in età giovanile. Ciò che ha appreso lo trasmette a Emma. Inizialmente, l'interprete appare soddisfatta della gradazione abbastanza chiara della sua cute. Tuttavia, nel corso della narrazione, emerge un certo disprezzo per il colore della pelle simile a quello della giovane Emma.

Nelle prime pagine del romanzo Flore descrive con compiacimento la sfumatura della sua carnagione. In realtà si

¹⁸⁴ Tavernier, Janine, *Fleurs de muraille*, p. 13.

¹⁸⁵ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d' Emma*, p. 167.

appropria dello sguardo degli altri, piuttosto che esserne davvero convinta:

Je me sens prise au piège, et je dois m'avouer que je ne connais pas les vraies réponses, puisque je ne me suis jamais posé les vraies questions. Croyant sans doutes que les questions non formulées n'existent pas, je me contente de m'entendre dire assez souvent, je dois en convenir, que j'ai la couleur de peau rêvée, juste à point, ni trop pâle, ni trop foncée. C'est comme cela qu'on nous aime. Comme le miel, clament certains, comme un rayon de soleil, pareilles au beau pain belge, juste à point...J'accueillais ces paroles avec, quelquefois, une moue de coquetterie ou un brin d'agacement, et je m'amusais à semer des mèches d'or dans mes cheveux pour souligner l'éclat de mes yeux de chatte, de mes pupilles « faites pour tromper la nuit », ainsi que me décrivait Emma.¹⁸⁶

Sin dal primo incontro con Emma, le certezze di Flore iniziano a sgretolarsi, fino alla loro completa demolizione. Impotente, spaesata, assalita da mille domande prive di risposta, davanti ad Emma, alla sua storia personale avvolta dal mistero più fitto, Flore comincia a porsi delle domande. Una raffica di interrogativi segnalano quanto fossero fragili le fondamenta della sua identità. Sebbene non formulate, le domande, da sempre sepolte nel suo io profondo, riaffiorano con prepotenza.

La descrizione della sfumatura cutanea è nutrita di logore similitudini, filtrata dallo sguardo degli altri anziché essere il frutto di una rielaborazione personale. L'alternanza di civetteria e irritazione di fronte ai complimenti dei corteggiatori palesa un sotterraneo disagio: Flore non è poi così contenta del colore della sua pelle. In seguito imparerà ad accettarsi e ad amarsi

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

abbandonando lo sguardo degli altri e forgiandosi una propria opinione.

Perché disprezzare tanto il colore della propria pelle? Questo disdegno sembra celare un rifiuto per la sua origine haitiana, inconsciamente rigettata e che grazie ad Emma giungerà ad accettare. In effetti, sembra voler assomigliare a una donna occidentale, come comunica il fatto che tinga alcune ciocche di capelli di biondo (*je m'amusais à semer des mèches d'or dans mes cheveux*). Per questo motivo, assomiglia molto a Giselle, personaggio di *La dot de Sara*, altro romanzo di Marie-Célie Agnant.

Il colore della pelle richiama costantemente per certi personaggi l'esperienza della schiavitù, per esempio Emma studia approfonditamente la storia e constata come Flore rifiuti la storia del suo paese d'origine. Emma afferma che il colore chiaro degli occhi serva all'interprete per «tromper la nuit», la notte della schiavitù e il buio della nave negriera, simbolo dell'imprigionamento. Allo stesso modo, Emma ignorava questo nesso. È Mattie, cugina di sua nonna, ad istruirla sulla schiavitù vissuta dalle loro antenate. Essa esplicita efficacemente la relazione tra il colore della pelle e lo schiavismo:

Mais la souffrance qui nous habite pour ce que nous sommes, cette souffrance que nous devons vivre parce que le monde nous pousse dans la marge jusqu'à nous faire haïr notre propre chair, c'est difficile à comprendre et à accepter, Emma. Il n'est pas étonnant qu'au bout de ce tunnel nous guette la démence, et c'est alors que nous détruisons notre propre chair, parce que nous tremblons pour elle, nous savons ce qui l'attend. Vivre dans une peau de négresse, c'est vivre en permanence dans une nuit sans étoiles, disait Mattie. Une nuit dense qui nous pèse tel un faix. Voilà pourquoi nous voulons nous en défaire, nous éloigner d'elle sans regarder en arrière. Nous

voulons fuir notre peau de négresse, comme on fuit la nuit et ses démons. Ainsi, nous abandonnons les nôtres, nous faisons mourir nos enfants, nous fuyons jusqu'à notre ombre [...]. Et nous, femmes de la nuit, nous sommes celles sur qui la vie et tout ce qu'elle contient de violent se jette. Elle nous roule avec fracas et brutalité, la vie.¹⁸⁷

Mattie denuncia veementemente la difficoltà di tollerare e affrontare un passato così doloroso, inscritto in ogni corpo di donna nera. Si può brevemente ignorare il passato, ma questo, prima o poi, riaffiora e angoscia. La conoscenza è l'unica strada per la sopravvivenza, la brutale discesa nell'inferno del passato consente la guarigione dai propri fantasmi e un minimo di requie, come avviene per Alice e Lili. Accettare il colore nero della propria pelle, e dunque il proprio passato, può essere rischioso e condurre alla pazzia, come peraltro accade alla stessa Emma. In ogni caso, questo processo è lunghissimo e doloroso.

Dovrà trascorrere molto tempo anche per Alice di *Dans la maison du père* prima che riesca ad affrancarsi da questa prospettiva svalorizzatrice, del proprio aspetto fisico e di sé. Alice comprende solo in età adulta il veto paterno. In effetti, sarebbe stato troppo difficile per una bambina riuscire a coglierne il significato. In realtà, il divieto non vige per tutti i tipi di danza. Per esempio il padre le consente di danzare un *ragtime* ritmo molto in voga a quei tempi, come vediamo all'inizio del romanzo. Ciò che egli osteggia sono le danze ibo che gli ricordano la tanto detestata origine africana e sono considerate primitive. Alice improvvisa la danza ibo animata da una forza oscura, ma non ostile, che la carpisce costringendola a «retrouver les mesures

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 107-108.

d'une autre musique, celles d'autres gestes scandés par un tambour». ¹⁸⁸ Esattamente come avviene nella *dépossession* vudù.

L'apprendimento dei rudimenti delle danze ibo è uno spartiacque di fondamentale importanza nella formazione di Alice perché le consente di conoscere il proprio corpo:

C'est alors que ma vie a changé. Vraiment changé, je veux dire. Mme Lise Martin Boural enleva ses chaussures et commença à exécuter des mouvements surprenants pour cette adolescente que j'étais et qui ne savait pas que le corps peut parler si fort et si haut. ¹⁸⁹

Due grandi lezioni vengono impartite ad Alice dalla signora Boural: una riguarda i passi di danza, l'altra, più importante e stupefacente, il non aver paura dei propri aspetti istintivi, come esprimerli e non reprimerli. Alice acquisisce perfino una maggiore consapevolezza delle sue potenzialità, senza temere di lasciarsi andare alle sensazioni che suscita. Per eseguire questa danza è necessario avere i piedi nudi: condizione che la colpisce profondamente, infatti ne parla più volte in questo brano. La prima reazione è di sorpresa per la scoperta delle potenzialità del corpo, libero finalmente di esprimersi senza più inibizioni, con un suo specifico linguaggio, quello della danza. Scandita dal ritmo indiavolato dei tamburi, la danza fa urlare il corpo, non lo nasconde, né lo zittisce, bensì lo celebra e lo esalta mettendolo in primo piano. È significativo il fatto che il movimento del corpo sia paragonato a un linguaggio: dopo la scoperta della danza,

¹⁸⁸ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 12.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p 93.

arriverà infatti per Alice quella della scrittura. Danza e scrittura sono quindi due modi nuovi per lei di comunicare, di esistere. In lei inizia a germinare un debole moto di ribellione: « pour cette irradiation et ce bonheur dans les bras, les jambes, le corps tout entier, pour refaire les mêmes gestes que ces rebelles mangeurs de langues ». ¹⁹⁰ La protagonista è consapevole di contravvenire alla volontà paterna, ma prosegue spedita lungo il cammino che si è scelta. La danza le procura una felicità fisica, un benessere che si propaga in tutto il corpo. Essa assomiglia a quei *mangeurs de langues*, gli schiavi che, pur di non soccombere al loro destino si suicidavano, ingoiando la lingua. Colpisce l'aggettivo *rebelles*: ribelli all'imposizione della volontà altrui, all'incatenamento fisico del loro corpo reso così fiero e libero dalla danza, proprio al pari di Alice la quale acquisisce, anche se al momento ne è solo sfiorata, la consapevolezza della subordinazione femminile nelle fasce sociali borghesi, causata da un'ideologia patriarcale.

La danza è lo strumento per imparare a sopportare il dolore, fisico questa volta, nel tentativo di migliorarsi costantemente nell'esecuzione dei passi:

C'est dans ce lieu que j'appris ce rapport curieux avec la douleur qui, à force d'être toujours là, en devient à la longue bonne, que je voue mon adolescence à cette métamorphose magnifique. Comment aurais-je pu me roidir quand mon corps était abreuvé ? Me figer quand mon être entier était peuplé?¹⁹¹

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

Nel salone di prova Alice persegue consapevolmente la sua trasformazione straordinaria. Tramite il ballo, scopre i movimenti un tempo insospettabili del proprio corpo e le sue potenzialità espressive, apprende un dinamismo opposto alla staticità della figura materna, disinteressata alla fisicità. Alice impara invece a valorizzarla e a trarne il massimo profitto. La danza le insegna a non temere più il suo corpo finalmente libero di seguire appieno le sue pulsioni, anche le più animalesche, istintive e irrazionali. Contrariamente ai suoi familiari, scopre la «sagesse ancienne, oubliée»¹⁹² e le si spalancano delle «possibilités insoupçonnées»¹⁹³: modalità nuove di muoversi e di esprimersi che la portano a conoscere meglio il corpo e le sue pulsioni.

Proprio le pulsioni istintive diventeranno una guida infallibile nella sua vita. Nelle pagine conclusive del romanzo, il ritorno all'isola natia per crescere la figlia Nahéma nella casa paterna, segnala il termine del percorso evolutivo. Ormai arricchita da una nuova visione del suo ruolo, del suo corpo e di se stessa, è pronta per un nuovo viaggio in «d'autres terres intérieures ou au sommet de montagnes inconnues».¹⁹⁴ Alice non teme più l'ignoto perché ha acquisito un potente strumento di orientamento, l'istinto: «le ventre, c'était déjà ma boussole dans les eaux du monde. ».¹⁹⁵ Ci si potrebbe chiedere se sarebbe stata possibile tale metamorfosi nell'isola di Haiti. La risposta è

¹⁹² *Ibid.*, p. 140.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

negativa: superare la condizione di asservimento della donna haitiana sarebbe stato molto difficile rimanendovi.

Persino la protagonista di *Fado* di Kettly Mars scopre le potenzialità del suo corpo. Anaïse divorzia dal marito e solo in seguito ritrova la passione con lui reinventandosi un'identità, quella di Frida. Cambia identità, cambia nome e cambia professione, diventa una prostituta:

- qui es-tu Anaïse ?
Voilà la question que Léo voudrait plutôt me poser.
Ou mieux encore :
- qui es-tu devenue, Anaïse ? ¹⁹⁶

Per ritrovare un rapporto fisico con l'ex marito, Frida ha bisogno di vendersi ad altri uomini. In realtà, lei concretizza quel potenziale di seduzione e sensualità che erano già presenti *in nuce* in lei: «Comme ma sueur, Frida glisse enfin de mes pores d'où elle veillait depuis longtemps, d'où elle me vivait, me consumait. Je lui donne voix. Je lui érige quatre murs où exister, je la légitime.».¹⁹⁷ Diventata prostituta può liberare la sua sessualità repressa fino a quel momento. Trasformarsi può implicare perdere i punti di riferimento, con il rischio di non riconoscersi più: «Qui suis-je vraiment aujourd'hui ? Je ne sais plus très bien.»¹⁹⁸ e di sentirsi smarriti e angosciati, come quando si ascolta il *fado*: «Le fado apporte une grande liberté de l'être. Non sans angoisse par moments. ».¹⁹⁹ Non a caso il *fado*, genere musicale portoghese,

¹⁹⁶ Mars, Kettly, *Fado*, p. 14.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁸ Mars, Kettly, *Fado*, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

presenta come temi ricorrenti l'amore infelice, il dolore, e l'esilio, temi trattati anche nel romanzo.

In maniera analoga, il personaggio di Lili mette in parallelo scrittura e corpo:

J'ignore pourquoi cette impression, mais je sens que le changement me marquera. Le corps ? La tête ? La main qui trace ces lignes ? Je n'avais pas prévu l'escalade, du moins pas aussi rapide, et j'ai la sensation d'avoir été poussée, pas par eux mais par ma propre avidité.²⁰⁰

Consapevolmente essa parla della sua trasformazione: per ora questa rappresenta soltanto una sensazione, non completamente concretizzatasi, come suggerisce il tempo futuro del verbo (*marquera*). Segue poi un'interrogazione sulle parti del corpo, nominate senza verbo: lo stile è allusivo, ermetico e rende efficacemente lo stato di una coscienza che si affaccia al cambiamento e alla consapevolezza di sé, che cerca di mettere a fuoco un'impressione, non un dato di fatto tangibile e ancora poco chiaro. Dapprima la sua attenzione si focalizza sul corpo intero, poi, piano piano, si sposta sulla testa, sede dell'attività intellettuale, e sulla mano, strumento esecutivo della scrittura. Si potrebbero interpretare i tre sostantivi *Le corps? La tête? La main* come complemento oggetto del verbo *marquera*: la metamorfosi lascia una traccia indelebile sul modo di ragionare e di scrivere di un'autrice alle prime armi, concentrata sulla stesura della sua opera prima. Il compito è dei più ardui, è una scalata a mani nude, un'arrampicata faticosa, che richiede impegno e dedizione. Lili

²⁰⁰ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 111.

probabilmente aveva sottovalutato le sue potenzialità. Infatti, la sua scalata, benché difficoltosa, è rapida: la protagonista sta raggiungendo il proprio obiettivo, è vicina alla meta quanto il lettore alla fine del romanzo. Segue una riflessione, come al solito allusiva, sui motivi che la spingono a scrivere, non ancora messi bene a fuoco dalla sua coscienza. Si tratta di sensazioni che, al pari di *impression* prima, comunicano una ricerca appena iniziata, inesplicita nel definire nettamente le riflessioni. Il motore della scrittura non è tanto il corpo o l'ambizione intellettuale, ma un bisogno più profondo di smascherarsi, di svelarsi, di ricercare la verità, su di sé e sul suo passato doloroso, che desidera ardentemente ritrovare: «il faut oser dire, tout dire», come afferma Montaigne.

La protagonista testimonia di una consapevolezza e una riflessione concernente la propria attività scritturale, al pari di Alice Bienaimé.

Sul palco

La presa di coscienza del corpo si compie anche grazie al palcoscenico teatrale. Attrice e sceneggiatrice, il teatro consente a Lili di mutare duttilmente identità come per Alice, e diventare una, nessuna, centomila donne. La trasformazione radicale avvolge nell'oblio «la femme d'avant»²⁰¹, sofferente e piena di

²⁰¹ *Ibid.*, p. 152.

scrupoli. Le identità diverse assunte sulla scena, sebbene fittizie, hanno un potere terapeutico. Questo felice seppur momentaneo oblio di sé assomiglia a quello che prova la ballerina Alice Bienaimé la quale afferma «je me nourrirais d'autres existences».²⁰² Ecco invece le parole di Lili:

[...] le théâtre était une autre forme de mon approche enthousiaste des femmes, cette intuition qui très tôt m'avait fait prendre partie, prendre acte [...]. De la rencontre avec le théâtre, il restera les femmes et un texte dormant au fond d'un tiroir.²⁰³

Il teatro svolge tre funzioni: anzitutto le fa prendere coscienza della sua femminilità, poi la spinge a socializzare con altre donne, e infine a sperimentare diversi modi di vivere la femminilità. Di questa esperienza Lili serberà le amicizie muliebri e un testo mai portato in scena, ma che testimonia la sua creatività. È dunque un momento fondamentale della presa di coscienza di sé.

Nonostante l'esperienza teatrale sia stata valutata finora in modo positivo dalla narratrice, essa produce anche una conseguenza negativa, infatti sancirà il definitivo allontanamento da Eli, il suo compagno. Egli non accetta la professione di Lili perché, come afferma esplicitamente, nel mondo dello spettacolo lavorano solo persone di dubbia moralità. In realtà questo veto posto da Eli pare assumere un altro significato. Infatti, egli sembra temere sia l'autonomia economica che l'attività teatrale le

²⁰² Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 90.

²⁰³ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 154.

avrebbe consentito, sia la mancata omologazione di Lili al ruolo di moglie modello, docile angelo del focolare.

In ogni caso, Alice e Lili rifiutano di conformarsi alle scelte dettate dai compagni. Anzi, appena sono consapevoli del rischio di perdere la loro autonomia, si danno alla fuga inorridite. Grazie ad una migliore conoscenza delle proprie potenzialità espressive, esse possono indagare lo stato di asservimento femminile in una società patriarcale, ed esplorare nuovi modi di utilizzare il corpo svincolandolo dalla sola funzione procreatrice. Ottengono questo risultato grazie al teatro e alla danza, due forme di espressione artistica che si basano sulla gestualità corporea. La creatività è in ultima analisi il mezzo che le salva da una vita che replica tristemente quella delle antenate, monotona e limitata.

La scrittura: un parto

Per Lili scrivere equivale a partorire: « puis, il y eut le livre dont j'avais aimé la mise au monde comme s'il venait de moi. ».²⁰⁴ Un testo scritto di proprio pugno è una parte di sé da cui Lili si separa dopo un lungo travaglio, in quanto, dopo mesi di gestazione, il lavoro di scrittura ha esaurito il suo compito epifanico, quello di metterla di fronte ai suoi traumi, di farle

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 138.

conoscere il rimosso. Per lei è molto difficile questo percorso introspettivo:

Pourquoi as-tu peur de mes orages? J'ignore leur vrai sens, je crains même de découvrir ce que recouvrent mes moments de folie. Tu dis l'irrationnel, je refuse de t'écouter, de savoir, parce que au fond j'ai moi aussi un peu peur de mes orages.²⁰⁵

Eli, a cui si rivolge, teme la parte irrazionale di Lili, che si manifesta con improvvisi scatti d'ira dalla forza distruttrice simile ad un temporale. La ricerca delle cause del suo squilibrio è irta di ostacoli perché la protagonista ha paura del confronto con il suo passato, ne è angosciata. Essa è però importante perché implica l'accettazione di una parte di sé. La nuova identità deve fare i conti con questa parte dolorosa e rimossa della sua esperienza, quando ciò avverrà, il cambiamento sarà terminato. Lili deve scendere negli inferi dei suoi incubi peggiori per rinascere, per rivalutare il passato senza eliminare questa parte angosciante, ma integrandola e trovandovi un senso:

Assise à cette table, je tente avec les mots écrits de guérir ma peine, en sachant qu'une fois exprimés, quand la douleur aura fait trembler mes doigts en passant à travers eux, je pourrai essayer de prendre le recul pour trouver la sérénité.²⁰⁶

Il potere terapeutico della scrittura la mette a confronto con i suoi traumi. Il dolore le detta le parole e si fissa, come una corrente elettrica che la attraversa, sulla pagina. La scrittura è stentata: impugnando la penna le sue dita tremano di dolore, poiché narrano la sofferenza. Tutta la difficoltà di narrare eventi

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 164.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 177.

traumatici, come la sparatoria in mezzo alla strada o lo schiaffo infertole dal padre, è qui messo in luce. Dopo la traversata nell'inferno del ricordo, si riaccende la speranza. Dopo essersi avvicinati alla sofferenza, ci si può allontanare da essa, riappacificati. Il tempo verbale futuro *je pourrai* indica una possibilità: il vero cambiamento è imminente. La catalisi del cambiamento sarà il rientro ad Haiti, significativamente nominata per la prima volta dopo la cognizione del dolore. Rinata, Lili riesce a nominare la patria perduta in una lettera a Lisa, in cui annuncia il suo ritorno.²⁰⁷ Dopo dodici anni di assenza, si delinea il compimento della metamorfosi: « j'ignore pourquoi, mais ce voyage me semble l'aboutissement d'un cycle. ».²⁰⁸ Lili è pronta ad affrontare il suo paese d'origine, dopo aver superato, assunto e non eliminato, la paura che prima associava a esso. Parallelamente, Lili rinasce a nuova vita, e mette al mondo una nuova vita. La creazione scritturale evolve specularmente alla procreazione, entrambe congiunte nell'inaugurare un tempo nuovo:

C'est vrai, je ne veux être mère que dans le feu dévorant, je veux cette fille qui sera l'enfant de tous ceux qui auront gardé les mains ouvertes. Cette fille, je la porterai pour celles qui ne pourront en avoir ; et si je ne peux pas, je la mettrai au monde en la tirant de mille ventres de femmes pour célébrer le temps nouveau. Après, nous laisserons les enfants découvrir seuls. Nous ne leur raconterons pas la douleur, nos yeux parleront pour nous.²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 182.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 199.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 207. Il testo è scritto in grassetto nell'edizione originale.

La maternità è vista come un momento di crescita in cui confluiscono le esperienze delle altre donne che ha conosciuto, in primo luogo le sue tre «madri» e di cui si ricorda nel momento del parto. Lili vuole condividere generosamente questa magnifica esperienza con le donne che non hanno figli. La maternità non è dunque possesso esclusivo ma collettivo. Il parto stesso implica condivisione: con l'immagine, bellissima e iperbolica, dei mille ventri che partoriscono una sola bambina, Lili vuole indicare come la venuta al mondo di sua figlia sia stata arricchita dall'esperienza di molte donne, che Lili celebra in una lunga carrellata nelle ultime pagine del romanzo. Grazie alla loro saggia e calorosa vicinanza, Lili ha potuto guarire dai suoi demoni interiori e dare la vita: Maya, sua figlia, nasce, mentre Lili rinasce. La nascita assume i contorni di una partenogenesi: insieme alla nuova vita, si festeggia un nuovo modo di essere, lontano dalla tradizione, in cui la donna si autodetermina. Le figlie devono conoscere il dolore superato dalle madri, devono essere consapevoli delle lotte che esse hanno combattuto per godere della possibilità di scegliere. La comunicazione verbale si rivela inefficace nel veicolare un contenuto intraducibile a parole. Il corpo e lo sguardo si fanno carico dei contenuti più angoscianti dell'anima.

In effetti, la conoscenza di questo contenuto doloroso esclude la sua ripetizione: «Maintenant, je me sens bien. Je vais peut-être décider, encore, de changer les pages déjà écrites mais ce sera avec sérénité. [...] Alors j'écrirai des contes pour Maya. Je

me sens plus à mon aise ce soir [...]. ».²¹⁰ La catena per cui le donne si trasmettono di generazione in generazione uno stesso passato è finalmente spezzata.

Infine la scrittura è paragonata a un parto da Antoine Guibert protagonista di *Un alligator nommé Rosa* di Marie-Célie Agnant: «C'est là-dedans que tu accouches de ton chef-d'œuvre ! Voyons voir...».²¹¹ Rosa partorisce un testo, proprio lei che non ha potuto partorire un figlio. Testo del resto aberrante: «Cette histoire macabre doit absolument figurer dans tes mémoires, parce qu'écrire ses mémoires, c'est s'engager à dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité ! ».²¹²

Corpo e natura

Acqua, terra, aria sono alcuni elementi che intrattengono con le protagoniste rapporti particolari. Essi sembrano penetrarle, intessere un legame osmotico con esse.

Un elemento ricorrente è l'acqua. Similmente alla distesa oceanica che tanto assilla Emma in quanto vettore delle navi negriere, la sua pelle presenta sfumature bluastre, che sottolineano il suo legame con il passato schiavistico che, benché lontano nel

²¹⁰ *Ibid.*, p. 27. Il testo originale è in corsivo.

²¹¹ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 56.

²¹² *Ibid.*, p. 59.

tempo, il personaggio principale vive come un eterno, ineludibile presente:

Chez Emma la nature s'est livrée à ces débordements insolites dont elle seule a le secret. Les résultats sont étonnants : un mélange hétéroclite de noblesse, désespoir muet, d'humilité et d'arrogance. Tout cela emprisonné dans un corps longiligne et un visage étroit, un visage noir, à la peau satinée, presque bleue, un visage fermé comme un poing, dans lequel ses yeux roulent comme deux billes égarées.²¹³

Di Emma la descrizione, realizzata dalla prospettiva di Flore, sottolinea l'arcano impenetrabile e i tratti contraddittori. Amplificato dall'immagine della natura che «inonda» il personaggio con *débordements insolites*, il campo semantico dell'acqua viene ulteriormente sviluppato. Una breve serie di sostantivi definisce l'atteggiamento che, come tutta la sua persona, è un insieme di contrasti, seguito dalla descrizione dei tratti fisici. L'attenzione di Flore si focalizza brevemente sull'insieme, e poi si ferma sul viso. Con un'insolita similitudine, il volto viene descritto come un pugno chiuso: il carattere misterioso, indecifrabile, aggressivo viene ribadito. Gli occhi, due biglie *égarés* dai movimenti repentini e continui, segnale di angoscia profonda e disorientamento.

La tecnica descrittiva di avvalersi di confronti con elementi naturali non è limitata ad Emma. Infatti, quasi tutti i personaggi femminili vengono descritti ricorrendo a figure retoriche rubate al mondo della natura, prevalentemente metafore e similitudini.

²¹³ Agnant, Marie Célie, *Le livre d' Emma*, p. 10.

Analogamente ad Emma, il destino di Anna, protagonista del racconto di «Anna et la mer», tratto da *Mirage-Hôtel* di Kettly Mars, scrittrice residente ad Haiti, si intreccia strettamente con quello degli elementi naturali, in particolare con l'acqua. Il mare condivide molte caratteristiche con la protagonista: è superficialmente tranquillo, ma cela nei suoi abissi inimmaginabili potenzialità distruttive. Amico e confidente, surrogato del marito, Anna non gli nasconde nessun particolare della sua vita, senza bisogno di censure.

Non ad un elemento acquifero, bensì ad uno vegetale, si paragona il personaggio di Alice Bienaimé quando parla di sé. L'albero è ben radicato nel suolo haitiano:

Mon premier geste en foulant ce territoire réservé était toujours d'enlever mes chaussures. Par endroits, la terre était molle et boueuse sous mes pieds nus et me donnait le sentiment d'y prendre racine et d'exister comme un arbre. Rien ne me put enlever le goût de cette terre, de son haleine violente même quand [...] [une] épine s'y enfonçât. Je sais que là, dans ce petit carré de terre boueuse, se tient ma fidélité silencieuse. Sans cocarde, sans discours ni drapeau.²¹⁴

Da bambina Alice si diverte a correre a perdifiato nel giardino sul retro della casa, di solito riservato a Man Bo per la compravendita alimentare. Nella terra tenera e umida sprofonda il suo piccolo piede: la ragazza diventa, metaforicamente, un albero. La terra assume invece caratteristiche umane: il suo odore assomiglia ad un alito umano. Correndo e giocando nel giardino si instaura un legame profondo con esso: Alice è radicata nel

²¹⁴ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 33.

suolo haitiano e lui in lei, in una specie di rapporto osmotico; sebbene ci possano essere degli inconvenienti, come ferirsi con una spina. L'amore per il suo paese, a cui è inestricabilmente legata, non ha bisogno di proclami o cerimonie ufficiali, è vissuto intimamente e sinceramente, semplicemente, senza formalità. Libertà dalle maschere²¹⁵ imposte dalla finzione sociale, dove l'io non teme di mostrare il suo vero volto, felice di «pouvoir faire ce que l'on aime et exister pour soi-même».²¹⁶ Tempio di libertà, diventa importante per Alice perché qui non deve fingere, come, al contrario, fanno costantemente gli altri membri della sua famiglia. Lei corre « sans les contraintes et les lois de façade de la maison », in questo « envers du monde ».²¹⁷ Attraverso le radici, un'Haiti popolare risalirà le vene per insediarsi nel suo cuore e nella sua memoria indelebilmente: « ce monde finira par couler dans mes veines »²¹⁸.

Nelle opere di Kettly Mars non manca una significativa rappresentazione della donna nutrita di figure retoriche mutate dagli elementi naturali. Tra esse spicca il romanzo *Kasalé*. Se Alice si sentiva come un albero, di un albero, il *cachimán*²¹⁹, Grann', una donna di 95 anni custode del culto dei *loas*, nonché una delle protagoniste del romanzo, condivide il destino di morte: «l'arbre et moi partageons le même destin»²²⁰. Gilbert Durand

²¹⁵ Anche il personaggio di Lili avverte il bisogno di togliere la maschera sociale per conoscersi e mostrarsi così com'è.

²¹⁶ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 33.

²¹⁷ *Ibid.* Abbiamo riflettuto nel primo capitolo sui ruoli e sulle convenzioni che la famiglia di Alice tende ad assumere.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁹ Albero tipico di Haiti.

²²⁰ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 39.

osserva che « l'arbre est symbole de la totalité du cosmos dans sa genèse et son devenir ».²²¹ Grann' rivela un forte attaccamento alla sua terra, alle sue tradizioni e credenze, ad esempio il vudù, che strenuamente difende da chi vuole estirparne il culto. La scelta del *cachimán* non pare casuale: è infatti uno degli alberi indigeni di Haiti ²²², una scelta adeguata dunque per sottolineare il destino parallelo dei due, entrambi rappresentanti della tradizione locale.

Un'altra citazione di *Kasalé* illustra la fusione totale dell'elemento umano con la natura, sempre con Grann' protagonista:

[...] je suis d'ici, mon sang coule dans chacun de ces arbres, ma chair est pétrie dans la boue de ces mornes... Je suis l'eau enfermée dans ces roches, mes yeux sont des bougeons de soleil.²²³

Grann' ribadisce la forte appartenenza al luogo, così forte da rivelarsi una compenetrazione con gli elementi naturali. In particolare, come la metafora dell'albero di Alice, anche il sangue di Grann' scorre nelle vasi linfatici dell'albero. Il fango delle montagne ha formato la sua carne, come nella storia biblica. È anche acqua, elemento vitale, e i suoi occhi sono *bougerons* del sole. Fuoco, terra, acqua: gli elementi base della natura si incontrano in Grann'.

²²¹ Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (prima edizione); Paris, DUNOD, 1992, (edizione di riferimento: 11esima), p. 394.

²²² Questa informazione è tratta da : Hatzenberger, Françoise, *Paysages et végétation des Antilles*, Fort-de-France, Karthala, 2001, p. 361.

²²³ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 129.

Significativamente sia quest'ultima che Alice sono legate strettamente al loro paese, Haiti. Alice lo sta scoprendo, mentre Grann' lo sta tutelando, comunque entrambe ne preservano le tradizioni. Le due protagoniste mostrano questo fortissimo legame con la terra, la quale pare penetrare nel loro corpo attraverso il sangue o, viceversa, il loro sangue penetra nella terra. Anche nel racconto autobiografico di Jan J. Dominique, *Mémoire errante*, testo autobiografico in cui richiama alla memoria la sua vita negli anni dell'omicidio del padre, il giornalista Jean Dominique, l'autrice si sente legata alla terra come se avesse delle radici: «[...], je suis enracinée et ce n'est pas une métaphore. De tous les éléments, seule la terre me rassure».²²⁴

Tuttavia, seppur emerge una forte appartenenza e fusione panica con la natura, in *Dans la maison du père* e *Kasalé*, l'accorpamento tra elementi naturali e protagoniste è prodotta da cause diverse. Per Alice indica una fusione metaforica, simbolo del suo amore per Haiti, per Grann' è un'unione soprannaturale, come lo sono le forze che reggono il destino del *lakou*.

Non diversamente l'ultimo romanzo di Kettly Mars, *Fado*, la protagonista si paragona agli elementi naturali: «je suis orage, éclair, un tourbillon noir à l'œil silencieux. Je suis la Ravine Pintade en furie, les eaux du Bois de Chêne quand la pluie a dévalé le versant dénudé du Morne l'Hôpital.»²²⁵ Di se stessa evidenzia l'aspetto distruttivo, energico, sepolto sotto una coltre

²²⁴ Dominique, Jan J., *Mémoire errante*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2008, p. 26.

²²⁵ Mars, Kettly, *Fado*, p. 94.

di tranquillità solo superficiale, d'altronde, Frida ama paragonarsi all'acqua.

In *Kasalé* e *Dans la maison du père*, gli elementi naturali sono antropomorfizzati, ritratti come figure femminili misteriose, eppure non ostili:

[...] j'ai longtemps imaginé ses grognements durant le jour et les soirs sa plainte hagarde roulant dans l'épaisseur de la nuit. J'aimais marcher le long de la dentelle des algues sur le sable et sentir la mer me lécher les pieds. J'aimais la mer comme la danse, j'aimais le risque physique et le plaisir.²²⁶

L'amore per il mare equivale solo a quello per la danza. Il mare, personificato, brontola e si lamenta sconsolatamente: su di esso Alice proietta i suoi sentimenti. Le alghe si intrecciano come pizzo, un tessuto tipicamente femminile. Oltre alla personificazione, le onde sono come un cane fedele che lecca adorante i piedi della padrona. Per lei è una fonte di piacere fisico. Non solo il mare, ma la natura stessa presenta in *Dans la maison du père* caratteristiche femminili tutto sommato tradizionali. Per esempio, appare come terra madre che accoglie le sue creature, protettiva e benevola: « alors la terre entière nous berce comme deux enfants »²²⁷, « la nuit ouvrait ses bras pour nous tenir ».²²⁸ Nelle pagine conclusive del romanzo, il bisogno impellente di rimpatriare si manifesta con sensazioni fisiche quali fame, sete, asfissia : « un besoin aussi fort que celui du corps quand il réclame

²²⁶Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 73.

²²⁷*Ibid.*, p. 102..

²²⁸*Ibid.*, p. 136.

de la nourriture, de l'air ou de l'eau». ²²⁹ L'isola è il suo nutrimento, l'aria per respirare e l'acqua per dissetarsi: esserne allontanata equivale alla morte.

Come in *Dans la maison du père*, gli elementi che assumono sembianze femminili in *Kasalé* sono la terra e l'acqua:

L'eau rougie drainait le sang des flamboyants, le sang neuf de l'été. Car la terre partait d'en haut. [...]. Cette eau représentait leur vie à tous et à chacun en particulier. Elle était leur mère, leur refuge, celle qui accueillait leurs prières, ravivait leur ferveur, les lavait de leurs saletés et de leurs désespoirs. ²³⁰

L'acqua, simbolo di vita, trasporta via le foglie dell'albero *flamboyant* che, come suggerisce il nome, ha un fogliame rosso intenso e ricorda il sangue, qui foriere di nuova vita. Essa proviene da un luogo situato più in alto rispetto al *lakou*, Terre Rouge, consacrato ai *loas*, di cui è tramite. L'acqua è importante per la sopravvivenza fisica di ogni essere umano, sia considerato collettivamente che individualmente, è nuova vita, generosa nel donarsi a tutti indiscriminatamente; elemento purificatore, ridona finalmente fertilità alla natura provata dalla siccità.

Kettly Mars esprime con più vigore il legame dei personaggi con la natura, congiungendo i loro destini, in un mondo presieduto da forze misteriose e soprannaturali. Non appena i membri del *lakou* di *Kasalé* dimenticano le proprie tradizioni e in particolare il culto dei *loas*, gli spiriti del vudù si

²²⁹ *Ibid.*, p. 153.

²³⁰ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 34.

vendicano, diffondendo la siccità nel paese. Contemporaneamente alla loro terra, le donne di Kasalé diventano sterili²³¹:

Il ne restait plus d'eau dans le ciel. Les nuages effrayés avaient fui vers d'autres horizons. L'immensité bleue et limpide recouvrait la terre comme un linceul d'une fatale beauté. Les femmes aussi avaient vu s'évanouir l'eau de leurs ventres. Au moment de leurs lunes, plus une goutte de sang ne venait renouveler la promesse de vies nouvelles. [...] Kasalé offrait l'image d'un désert.²³²

La mancanza d'acqua sconvolge il paesaggio, rendendolo arido e desolato come quello lunare. Parallelamente, le donne smettono di avere le mestruazioni interrompendo la fertilità. La siccità non risparmia nessun fluido, nemmeno il sangue mestruale.

Comunque, in *Kasalé*, il fatto che gli elementi naturali siano personificati è anche riconducibile alla credenza del vudù secondo la quale i *loas* si incarnano negli elementi naturali:

les lwa ont leur résidence dans des "lieux" privilégiés: habitats matériels avec les arbres sacrés [...].²³³

Le figure retoriche coincidono dunque con questa visione religiosa.

²³¹ Questo paesaggio sterile, nella morsa della siccità, ricorda alcune descrizioni di *Gouverneurs de la rosée* (1944), di Jacques Roumain (1904-1944). In quel testo, tuttavia, i contadini risolvevano il problema della siccità superando i conflitti tra fazioni nemiche, costruendo una diga. Un personaggio di *Kasalé* assomiglia molto al Manuel del capolavoro di Roumain: Rodrigue, come il protagonista di *Gouverneurs de la rosée*, viene da Cuba, ha fede in ideali socialisti e contribuisce a risolvere il problema della siccità. Roumain, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'état, 1944 (prima edizione); Paris, éditions Messidor, 1986.

²³² Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 167.

²³³ Fattier, Domonique, *Le créole haïtien*, p. 69.

Amazzoni senza corazza. La vulnerabilità del corpo

Ad Haiti la vulnerabilità del corpo, esposto alle conseguenze più o meno estreme dell'instabilità politica, della criminalità e della mancanza di strutture sanitarie, viene ritratta in molte opere delle scrittrici esaminate; sulle cause della violenza dilagante si interrogano scrittori e scrittrici, tra i quali Marie Chauvet, secondo il suo sguardo pessimista «la malhonnêteté et la violence instaurées dans le pays finiraient, tôt où tard, par triompher des plus vertueux»²³⁴, oppure Émile Ollivier, il cui punto di vista è espresso dal protagonista di *Mère-Solitude*, Narcès Morelli: « Se peut-il que ce pays soit à jamais lancé dans l'orbite de la violence? »²³⁵. La protagonista di *Déchirures* di Marie Étienne si descrive: «Fragile depuis mon enfance. Fragile encore aujourd'hui. Fragile malgré mes vingt-quatre ans. Fragile à cause de mes vingt-quatre ans. Je m'identifie fragile. ».²³⁶

Le autrici sembrano voler denunciare i nefasti effetti del precario contesto haitiano sulle persone indifese. In un luogo tenuto in scacco dalla criminalità, le donne diventano facili prede di uomini privi di scrupoli: in particolare le scene di stupro si moltiplicano.

²³⁴ Chauvet, Marie, *Les rapaces*, Port-au-Prince, Deschamps, 1986, p. 100.

²³⁵ Ollivier, Émile, *Mère-Solitude*, Paris, Le serpent à plumes, 1999, p. 26.

²³⁶ Étienne, Marie-Andrée Manuel, *Déchirures*, Châteauneuf-le-rouge, Vents d'ailleurs, 2001, p. 19.

Chiaramente ed esplicitamente, Alice Bienaimé comunica questo senso di vulnerabilità fisica collegandolo a un singolare momento storico, alla prima invasione delle truppe americane sul suolo haitiano.

Questa fragilità che affligge il paese intero sembra comunque non riguardarla in prima persona, probabilmente perché troppo giovane, appena una bambina, troppo affascinata dagli occupanti, «guerriers d'une race lointaine et forte»²³⁷. Dalle sue parole trapela infatti una forte ammirazione per questi militari, definiti guerrieri, a sottolinearne la forza fisica eroica, in una visione epica e mitizzata. Non sono solo eroi moderni, ma esponenti di una razza privilegiata, quella americana, percepita come affascinante perché distante e invincibile, molto superiori ai poveri haitiani. Le ferite da loro inferte al paese vengono comprese soltanto in età adulta:

La première occupation américaine avait laissé un pays blessé. Mais de ce verbe masculin, haut et fort, je ne sus percevoir aucun signe de vulnérabilité. Vulnérabilité d'une époque comme de l'autre moitié du monde.²³⁸

L'ammirazione per questi soldati acceca Alice, la quale non riesce a vedere i danni da loro prodotti.

²³⁷ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 25. Questa stessa fascinazione la prova la Mirna di *Le désastre banal*: « Elle trouva les GI's beaux et puissants dans leurs uniformes, et chercha désespérément au creux des événements, des guerriers de son île qui pouvaient ressembler à ceux des premiers livres d'histoire de son enfance. Ce fut en vain. », Lahens, Yanick, *La petite corruption*, p. 7.

²³⁸ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 25.

La vulnerabilità del corpo si rivela tramite la malattia, che non risparmia nemmeno i bambini, tra questi ultimi c'è Roseline, protagonista di *Les pigeons romains*, racconto tratto da *Mirage-Hôtel* di Kettly Mars. Essa è un'adolescente affetta da una imprecisata malattia del sangue. La sua cute rivela la sua cagionevolezza: «Roseline était née chétive, avec la peau aussi fragile qu'un pétale de fleur de chêne. [...] Quand le nouveau-né poussa son premier cri, un vagissement rappelant l'ultime râle d'un mouton égorgé [...]». ²³⁹ La sua fragilità fisica viene sottolineata dal paragone con un petalo; al momento della nascita, il primo vagito anticipa già la sua tragica fine. Il suo destino, effettivamente compiutosi con una scomparsa prematura, si intreccia con quello degli amati piccioni. Le metafore, i cui termini di paragone *pétale de fleur de chêne* e *mouton égorgé* appartengono al mondo sensibile, come preconizzato dal nome proprio Roseline, ribadiscono la comunione tra la protagonista e la natura. La malattia conduce la ragazzina ad uno stato di depressione e inerzia. Riesce a distrarsi dalla sua sofferenza grazie ad una voliera contenente diversi piccioni regalatale dal padre affinché possa distrarsi e trovare un po' di compagnia. Questo gradito dono sarà allo stesso tempo terapia e condanna a morte. Gli zii, infatti, credono ad una superstizione secondo la quale bere il sangue dei piccioni sgozzati potrebbe restituire la salute alla nipote. Così decidono di ucciderne due e di darglieli in pasto a sua insaputa. Roseline non li mangerà mai: spirerà poco dopo la morte dei due volatili, quasi a suggerire una correlazione

²³⁹ Mars, Kettly, *Les pigeons romains* in *Mirage-Hôtel*, p. 18.

di causa-effetto tra i due eventi. In effetti, Roseline non può più sopravvivere senza «cette qualité désormais indispensable à son existence, la chaleur du sang qu'elle ne retrouvait pas chez les humains»²⁴⁰. In un mondo dove i rapporti interpersonali si raffreddano sempre più, la bambina trova calorosa la compagnia dei piccioni, ne dipende simbioticamente: la natura le offre un contatto rigenerante. La descrizione di una natura mestamente parata a lutto conclude il racconto: «Le mutisme de l'absence. La nature se taisait pour écouter l'absence de Roseline. »²⁴¹. Creatura silenziosa e sofferente, per chi la sa ascoltare, Roseline è a suo modo eloquente. La morte non coincide tuttavia con la fine della vita: il narratore è certo del ricongiungimento della ragazza con i piccioni «sous des cieux moins hostiles»²⁴², dove proseguire la loro simbiosi perfetta. «Partage» è anche la parola conclusiva del racconto.

In un altro racconto Kettly Mars descrive una protagonista ammalata. Il corpo della trentenne Vivianne, protagonista del racconto eponimo in *Mirage-Hôtel* di Kettly Mars, reca incise le piaghe di una malattia descritta sommariamente. Esponente di una famiglia facoltosa, ha conosciuto tutte le comodità di una vita agiata, il suo corpo pingue reca inoltre testimonianza di ogni eccesso culinario. Ma la passione paterna per il gioco d'azzardo e per gli alcolici conduce in rovina la famiglia, riducendola sul lastrico. Il corpo di Vivianne registra fedelmente il mutamento delle fortune paterne: «son corps n'avait pas résisté à la

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁴² *Ibid.*

misère.».²⁴³ In maniera originale, il racconto si avvia a conclusione con la protagonista che, ormai in preda alle allucinazioni, assiste all'allestimento di un rogo; la sua morte repentina, provocata da un'emorragia, non consente di scoprire a chi era destinato.

La raffigurazione del corpo minato dalla malattia mette in luce la precarietà della vita ad Haiti. In «On ne meurt pas deux fois», racconto tratto da *Un parfum d'encens* di Kettly Mars, la vita è nelle mani di un destino indifferente. La malattia colpisce similmente ad una roulette russa: si vive o si muore per un sì o per un no, la vita o la morte sono alla completa mercé del caso. La narrazione non risparmia dettagli sul deperimento del bel corpo della protagonista, divenuto un elemento estraneo e ingovernabile, una tetra, alienante prigionia, «un autre monde»²⁴⁴, un interminabile e insopportabile esilio dalla vita di cui si diventa tristi spettatori.

Le ferite nel fisico sono accompagnate da quelle psicologiche specialmente in caso di stupro, le cui ragioni non sono meno sorprendenti della violenza stessa, che può essere consumata perfino nel talamo coniugale.

La protagonista di «Anna et la mer», racconto tratto da *Mirage-Hôtel* di Kettly Mars, conosce la violenza quotidianamente. Umiliazioni, crudeltà e prevaricazioni contraddistinguono il comportamento del marito, notaio stimato in tutta la città. Su di lei scarica le sue frustrazioni dovute alla sua

²⁴³ Mars, Kettly, *La nuit de l'étoile noire* in *Un parfum d'encens*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1999, p.99.

²⁴⁴ Mars, Kettly, *On ne meurt pas deux fois* in *Un parfum d'encens*, p. 75.

impotenza sessuale, di cui soffre solo nei rapporti coniugali, incolpandola e punendola in ogni modo, fino a stuprarla con il bastone da passeggio. Ad inibirlo nella sua peraltro vivace attività sessuale è proprio la vita matrimoniale. Il notaio in effetti visita assiduamente il bordello locale, dove viene addirittura ammirato per la sua prestanza fisica.

Cette fureur de mon sang

Un'altra tematica costante trattata dalle autrici del *corpus* è il sangue. Può essere metafora dei legami familiari: «Tu ne descends pas de mon sang mais *ils* t'ont choisie. Car rien ne se fait pour rien dans cette vie. Pour les *mystères*, la fidélité du cœur égale celle du sang.»²⁴⁵, ma può anche essere simbolo della schiavitù e conservarne il ricordo, come se questa fosse rimasta impressa in coloro che l'hanno vissuta e possa essere stata tramandata loro per via ereditaria, come avviene in *Le livre d'Emma*: «[...] son corps se vidait de ces images surgies du fond d'une mémoire ancienne, paroles extraites d'archives enfouies dans ses entrailles.»²⁴⁶ Il sangue del compagno di Emma è invece crogiolo di razze diverse, risultato di una felice ibridazione.

²⁴⁵ Mars, Kettly, *Kasalé*, pp. 66-67.

²⁴⁶ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 118.

Tramite tra terra e figura femminile, luogo di virtuale scambio, il sangue esprime un duplice disagio, fisico perché dovuto alla malattia come per la Roseline di *Les pigeons romains*, racconto di *Mirage-Hôtel*, oppure disagio psichico come per Alice Bienaimé:

Quelque chose comme une violence dans mes veines transformait mes envies en nécessités, mes regrets en désespoirs et mes soucis en catastrophes. [...] je m'efforçai de cacher cette fureur de mon sang.²⁴⁷

Per mezzo del sangue si diffonde un'energia dirompente o nel corpo, «c'est la danse qui me traverse et fait battre mon sang»²⁴⁸, oppure nella città personificata, «la jubilation pointait depuis quelques jours déjà. C'était elle qui faisait battre le sang plus vite dans les veines de la ville». ²⁴⁹ Il sangue causato dallo schiaffo del padre, oltre alla ferita fisica, simboleggia quella, ben più bruciante, dell'umiliazione :

La tête bourdonnante, j'avale le sang qui suinte d'une entaille à l'intérieur de ma bouche, descend le long de ma gorge et inonde mon âme. La souffrance m'atteint jusqu'aux os. Je vomis, les yeux fermés, le corps douloureux plié en deux. Puis je me couche sur l'herbe, écorchée, tremblante.²⁵⁰

Il processo di accettazione del proprio corpo, anche qualora presenti tratti somatici africani, è tortuoso. Se le protagoniste si trasformano, assumono nuovi ruoli e sperimentano

²⁴⁷ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 80.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 12

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

nuovi approcci con il corpo, ciò non significa che la trama abbia necessariamente una conclusione positiva. Anzi. Talvolta il suicidio o la follia impediscono il lieto fine.

Dopo aver analizzato le figure tradizionali, le protagoniste si concentrano su se stesse. Si scrutano e imparano a parlare del rapporto con il proprio corpo. Abbiamo dimostrato come esse passino da un atteggiamento di rifiuto, in particolare per il colore della pelle, a uno di accettazione di sé, delle parti istintive e irrazionali. I personaggi femminili delle autrici *du dedans* e *du dehors* si liberano dell'ossessione per la propria bruttezza e in special modo del disgusto per la pelle scura. La rappresentazione del corpo è significativa in quanto si avvale di paragoni e metafore con gli elementi naturali. In modo peculiare, nelle autrici *du dedans*, essa sottolinea il legame che c'è tra donne e natura, la fusione panica tra essi, a segnalare una forte appartenenza territoriale. Inoltre, nelle opere che parlano del vudù, gli elementi naturali sono personificati, le opere riproducono proprio il concetto di tale credo secondo il quale negli elementi naturali vivono gli spiriti *loas*. Anche un'autrice *du dehors*, Marie-Célie Agnant, si serve di metafore del mondo naturale, dell'acqua in particolare. Tuttavia, in questa autrice la visione del vudù che informa le opere delle autrici *du dedans* è assente. Nell'acqua, cioè, non si incarnano i *loas*. Il corpo è ritratto nella sua vulnerabilità. Questo aspetto è presente sia nelle opere delle scrittrici residenti ad Haiti che in quelle della diaspora.

Casi di follia si riscontrano anch'essi nelle opere di tutte le scrittrici del *corpus*, ma emerge una differenza: nelle autrici della diaspora la pazzia è collegata alla storia haitiana nel periodo dello schiavismo e della dittatura. Al contrario, in *Dans la maison du père* essa sembra scaturire da un clima familiare repressivo, mentre in *Kasalé* è causata dai *loas*.

In ogni caso, la follia si ripete di generazione in generazione, ed è contagiosa in molte opere analizzate.

Preso coscienza di sé, del proprio ruolo, del proprio corpo e delle sue potenzialità, del proprio malessere psichico, i personaggi femminili esplorano il mondo circostante. Una realtà nuova, affascinante o estremamente violenta le attende.

4. SCRIVERE LA FOLLIA

Trasformarsi, rinascere, accettarsi non significa guadagnare o ripristinare l'equilibrio interiore. Infatti, la follia miete molte vittime tra le protagoniste delle opere esaminate, con una virulenza tale da destare interrogativi interessanti riguardo ai sintomi e alle cause della malattia mentale.²⁵¹ Numerosi personaggi femminili mostrano infatti un disagio interiore, un malessere, uno squilibrio che confina o coincide con la patologia psichica, di cui esse sono consapevoli. Le cause di questo malessere sono differenti, legate ad un preciso contesto storico, come la dittatura duvalierista o lo schiavismo, oppure ad una particolare vicenda personale fatta di traumi e solitudine. Non di rado la pazzia si manifesta con reazioni violente come le urla, sintomo di un malessere acuito dallo sradicamento dalla terra natia per quanto concerne in particolare le opere delle autrici della diaspora.

²⁵¹ Uno dei testi dedicati al tema della follia è quello di Kathleen Renk, *Caribbean Shadows and Victorian Ghosts*, University Press of Virginia, 1995. La critica confronta il tema in autrici caraibiche con autrici vittoriane.

Con gradi di gravità e decorsi diversi, solitamente positivi, le figure femminili presentano talvolta un disagio, un malessere interiore evidente, uno squilibrio a tratti invalidante, indice di un'anima tormentata, irrisolta. In misura minore compaiono pure disturbi psichici legati alla nutrizione, come l'anoressia e la bulimia. Emma, Lili, Antoinette e Alice, in particolare, sono autentici casi patologici che traducono una profonda difficoltà esistenziale.

Il passato, causa della follia

Uno dei personaggi che presenta uno stato mentale squilibrato e lo palesa nel modo più drammatico e violento, che disorienta coloro che la incontrano, è Emma di *Le livre d'Emma*. Essa vive rinchiusa in un ospedale psichiatrico in seguito ad un infanticidio.

Una sregolatezza tonale della voce rivela la follia che, come una prigioniera, affligge Emma: urla strazianti alternate a silenzi assoluti contraddistinguono il suo disagio psichico: «sa voix, tantôt à peine audible, se transforme parfois en un cri éraillé». ²⁵² Flore, sua interprete, esamina con grande attenzione questa difficoltà di espressione fatta di troppe parole urlate e troppi inquieti silenzi. La comunicazione verbale sregolata di Emma sembra conoscere, soprattutto all'inizio del romanzo, solo

²⁵² Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 28.

gli estremi della scala tonale, mentre appare più pacata, quasi riaddomesticata, nelle pagine finali, dove compare un'Emma più tranquilla, apparentemente in pace con se stessa.

All'inizio del testo, gli scambi verbali, frequenti e brevi, mostrano la difficoltà che incontrano Emma e Flore nell'instaurare una comunicazione. Verso la fine del romanzo Emma controlla maggiormente il discorso e racconta con dovizia di particolari la storia della sua famiglia, senza essere più interrotta dall'interprete:

Sa voix, comme un cri, même si le ton est bas. Sa voix, un hurlement, alors qu'elle ne hurle point. Lumière crue, voix d'une mendicante qui implore, vous commande et vous poursuit [...] moi, l'interprète, me voici tout à coup muette, comment traduire le regard et la voix d'Emma ?²⁵³

Fin dalla prima descrizione di Emma, Flore si scontra con la difficoltà di comprendere la donna enigmatica che ha di fronte. La sua voce, indimenticabile e penetrante, turba profondamente Flore, tanto è drammatica nel contenuto e nell'espressione. La sinestesia, scambiando le sfere sensoriali della vista e dell'udito, amplifica la difficoltà di messa a fuoco e di comprensione di una squilibrata. Flore si trova coinvolta in una situazione nella quale è impossibilitata all'utilizzo delle sue ordinarie capacità cognitive:

²⁵³ *Ibid.*, p. 12

Je ne suis plus celle dont le savoir et la sensibilité constituent des clefs permettant de trouver la solution à un problème, mais bien celle qui ne sait pas, qui ne sait plus quelle est sa position dans le monde.²⁵⁴

E' difficilissimo capire Emma ricorrendo ai normali parametri di valutazione. Per comprenderla ci si deve servire di altri strumenti che inizialmente mancano a Flore, la quale, in queste prime pagine del romanzo, è descritta come attonita e afona, sintomi che traducono la sua difficoltà a comprendere Emma.

Nelle pagine conclusive del romanzo Emma si riappacifica con Flore, non mostrando più avversione per lei:

En effet, aujourd'hui fraîche et dispose, Emma reprend son récit comme à l'accoutumée, là où elle l'avait laissé, ce qui surprend toujours le médecin.²⁵⁵

Ces derniers temps, Emma ne manifeste plus aucune agressivité à mon endroit.²⁵⁶

Questa comunicazione, parossistica nella violenza, è quella di una donna che impazzisce perché non riesce né a comunicare né a sopportare il dolore per il passato dalle sue antenate segnato dalla schiavitù.

Queste ultime, quasi tutte affette da una forma più o meno grave di follia, paiono tramandarsi di generazione in generazione una tara ereditaria, un male che si manifesta sin dalla prima infanzia, «qui coule dans nos veines, nous l'ingurgitons dès la

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

première gorgée du lait maternel»²⁵⁷. Kilima, per esempio, una schiava antenata di Emma, perde la ragione in una notte in cui «la folie était bien vivante, présente, concrète»²⁵⁸. Proprio quella notte, i proprietari della *habitation* avevano provato a stuprarla, fallendo a causa dell'intervento di Cécile, sua amica, che pugnala uno di loro. Per punizione saranno entrambe mutilate, la prima agli arti, la seconda al naso. Dopo aver incendiato *l'habitation*, le due donne fuggiranno e Cécile diventerà il valoroso capo di una banda di *marrons*.²⁵⁹ Ben diverso il destino di Kilima invece partorirà una bambina che tenterà di annegare, manifestando anch'essa segni di squilibrio mentale: «elle perdit la raison.»²⁶⁰ lo stesso infanticidio sarà commesso da Emma, che ucciderà sua figlia Lola. I motivi del gesto rimangono misteriosi: forse la donna, la quale sembra rivivere nella sua mente incessantemente la storia della schiavitù che la ossessiona, vuole sottrarre la figlia agli schiavisti che lei crede ancora in attività. La storia testimonia di numerose madri ridotte in schiavitù uccidevano i propri figli. Michael Dash scrive: «there were also reckoned to have been thousands of cases of abortion and infanticide as mothers chose save their offspring from a life of cruelty and deprive their masters of new slaves.»²⁶¹ Casi di infanticidio durante lo

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁵⁹ Schiavi che, una volta fuggiti dal padrone, si nascondevano sulle montagne.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Dash, Michael, Arthur, Charles, *Haiti Anthology: libète*, p. 18.

schiaivismo sono parimenti narrati in *Rosalie l'infâme*²⁶² da Évelyne Trouillot.

Analogamente alla figura del pazzo shakespeariano che rivelava verità scomode, Emma informa Flore della storia della schiavitù, che lei non riesce a tollerare, ma che ritiene comunque necessaria per sopravvivere, in essa rintraccia la causa del suo squilibrio: «les livres me rendaient folle»²⁶³ confessa a Flore.

Il passato, questa volta quello della dittatura duvaliriesta, conduce alla perdizione e alla pazzia anche i protagonisti di *Un alligator nommé Rosa*. Oltre al protagonista, sofferente di incubi e traumi, Rosa Bosquet manifesta evidenti segni di squilibrio. Paralizzata alle gambe, soffre di obesità. Inghiottire qualunque cosa per colmare il vuoto che lei stessa ha causato la rende obesa. Inoltre, un'insaziabile mania di possesso sembra rivestire la stessa funzione di colmare un vuoto: «L'important, pour cette femme, découvre-t-il, se résume à tout posséder. »²⁶⁴ La protagonista di *L'homme du sommeil* di Yanick Lahens soffre di analoghi disturbi alimentari a quelli di Rosa Bosquet. L'originalità della Lahens consiste nell'averne reso vittima una migrante:

Dès son arrivée en Amérique, elle avait pris du poids, dévorant tout sur son passage et s'accrochant à la nourriture comme à une bouée de sauvetage. Comme si la nourriture allait faire défauts pour toujours.²⁶⁵

²⁶² Trouillot, Évelyne, *Rosalie l'infâme*, Paris, Dapper, 2003.

²⁶³ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 117.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁶⁵ Lahens, Yanick, *L'homme du sommeil*, in AA.VV., *Paradis Brisé, nouvelles des Caraïbes*, Paris, Hoëbeke, 2004, p. 135.

Nadine mangia in modo compulsivo perché inconsciamente i morsi della fame continuano ad assillarla.

Come in *Le livre d'Emma*, anche in *Un alligator nommé Rosa* la follia contagia i protagonisti. Laura, nipote di Rosa Bosquet, è perseguitata dagli incubi. Essa è stata testimone dei supplizi che la zia infliggeva alle sue vittime, il ricordo le provoca una rabbia che la divora dall'interno:

N'est-elle pas cette folle qui, depuis si longtemps, couve sa rage au creux de la montagne ? Qu'elle explose, oui et avec fracas, cette rage, mais contre qui la diriger ?²⁶⁶

Il personaggio di Laura è interessante in quanto Marie-Célie Agnant ritrae in lei una vittima che stava dalla parte di Rosa Bosquet senza condividere per questo il suo punto di vista sulla dittatura: Laura che, secondo quanto affermato dal narratore «[faisait] partie et des bourreaux et des victimes. ».²⁶⁷

Il ricordo dei supplizi perpetrati da Rosa e dalle sue *fillettes-lalo*, rievocati da Antoine Guibert, è raccapricciante e dà vita a pagine di forte impatto drammatico, difficilmente sostenibili, sicuramente indimenticabili:

[...] Mélanie Brénus, terrorisée, de la voir avaler bouchée après bouchée un chien mort [...]. Ce qui t'anime, c'est de voir un enfant de dix ans, tremblant d'épouvante [...].Ce qui t'anime c'est le sang !²⁶⁸

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 91.

La crudeltà di Rosa è sconfinata e non si arresta nemmeno di fronte a un bambino, all'innocenza, al contrario, sadicamente si sente più forte e si inasprisce. Il sangue amato da Rosa è quello versato dalle vittime. La sequenza delle persone torturate è lunga: « [...] Ruth Emeri, deux années plus tard, défigurée, brûlée au vitriol parce qu'elle eut le malheur d'être courtisée par trop d'hommes [...]. ».²⁶⁹

La descrizione della follia è simile in *Le livre d'Emma* e *Un alligator nommé Rosa*. Antoine Guibert, come Flore, dopo aver conosciuto la follia, non riesce più a riconoscersi: «Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais ni où je vais. ».²⁷⁰

Marie-Célie Agnant comunica la pazzia dei suoi personaggi tramite un flusso inarrestabile di parole che esprimono una rabbia incontenibile. Ciò vale sia per Emma che per Antoine Guibert:

À ce moment précis, pourtant, il sent les paroles s'agiter au-dedans de lui en un remous violent, une manière de démente, une coulée de lave, prête à surgir ; elles vont éclater, se répandre en myriades de sons aigus ou dans une cacophonie de sons rauques.²⁷¹

L'immagine della lava evoca la potenza distruttiva del fuoco della vendetta che cova in Antoine. Il ricordo delle torture che Rosa infliggeva alle vittime è indicibile: nessun parola può essere articolata, se non una babele di suoni confusi e poco armoniosi. Le parole allora diventano un peso insopportabile:

Noyé dans son délire, il ne la regarde même plus [...]. Les mots, [...] un noyaux douloureux enfoui au fond de ses entrailles, vertige des mots,

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 102.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

avalanche de mots, suspendus au fil rouge du sang et de la haine, tendu entre Rosa et lui.²⁷²

[...] sévèrement punie par Rosa pour des vétilles, qui, toutes, sont reliées à la parole... Mots de trop, mots en trop, mots mal choisis, interdits, mots secrets, avalés, ravalés, enterrés. Parole noyée, mémoire garrottée, étranglée, hachurée. Mémoire en miettes, fracas, éclats... Comment guérir de la parole bannie ?²⁷³

Ancora più palese risulta la difficoltà di articolazione della parola di Rosa Bosquet, la quale in tutto il romanzo non fa che emettere suoni disarticolati:

-Hououuuuuuun ! Lauraaaaa !

La femme émet un grondement sourd qui semble décrire la crainte qu'elle éprouve, mais trahit en même temps sa défiance.²⁷⁴

Il male e la colpa dei crimini che ha commesso abitano Rosa e ne demoliscono la comunicazione verbale.

Il passato che si ripete

La follia contagia molti personaggi che gradualmente perdono la ragione. Oltre a palesarsi tramite una difficoltà di espressione nutrita di eccessi, anche certi scatti improvvisi, certi sguardi, certi atteggiamenti rivelano la pazzia della donna che si propaga, come il più infettivo dei virus, contaminando non solo le

²⁷² *Ibid.*, p. 64.

²⁷³ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 54.

antenate di Emma, bensì tutti i personaggi, nessuno escluso, come constata Flore: «la folie peut être contagieuse».²⁷⁵

Lo stesso contagio di pazzia avviene in *Un alligator nommé Rosa*: « [...] elle redoute certainement la solitude de sa chambre, tout comme lui, elle ne doit avoir pour seule compagnie que ses pensées folles et ses peurs qu'elle tente vainement de conjurer.»²⁷⁶

I sintomi della pazzia di quest'ultima, identici a quelli di Emma, attengono alla sfera del linguaggio, alla mancanza di controllo del tono della voce, trasformatasi in un urlo interrotto. Anche le cause sono simili:

Tout ce dont j'ai souvenir, c'est d'avoir aspiré avec un désespoir avide, comme un naufragé, et d'avoir hurlé à en perdre la raison, un hurlement interminable pour expulser, enfin, toute cette horreur. [...] comme on aime pour guérir l'âme et le corps, comme un baume que l'on étale sur une plaie, Nickolas m'aima. Entre folie, désir et passion, je ne savais plus qui j'étais, Nickolas ne savait plus quel sexe il embrassait. Il buvait un sexe mal aimé, celui de toutes les négresses. [...] mon corps était celui d'Emma.²⁷⁷

Chiunque conosca il fenomeno dello schiavismo ne rimane turbato. Alla totale perdita di umanità che la schiavitù ha implicato corrisponde una perdita della ragione. Flore come Emma impazzisce fino a identificarsi totalmente in lei, fino a sottrarle il compagno Nickolas con cui avrà una relazione sentimentale e che la guarirà grazie al suo amore, tentativo al contrario fallito con Emma.

²⁷⁵ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 126.

²⁷⁶ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 23.

²⁷⁷ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p.165.

Personaggio meno sfaccettato di Emma, anche Marianna, la protagonista de *La dot de Sara*, riesce a guarire dal suo disagio, certamente meno grave grazie a relazioni interpersonali positive. Specialmente per merito della sua amica Mèmène, sua vecchia conoscenza che ritrova per caso a Montréal, lenisce la sua malinconia: «c'est elle qui, malgré ses tourments, m'a sauvée de mon ennui.»²⁷⁸, nostalgia per il suo paese d'origine, Haiti, acuita dalle continue incomprensioni con la figlia Giselle e dalla solitudine in cui si trova. Il confronto e la condivisione del proprio passato con gli altri le consente di superare l'isolamento e guarire:

Ces histoires que nous reprenons souvent, semaine après semaine, par besoin de sentir les mains chaudes et vivantes de nos compagnes nous reconforter ont beau ressembler à tant d'autres que nous connaissons [...]. Elles sont devenues une manière de vivre qui nous permet d'exorciser un passé fait de misères et de nous raccrocher à ce qu'il y a de bon dans notre passé.²⁷⁹

Nonostante tutto, «nous ne sommes pas tous doués de l'équilibre nécessaire pour cheminer sur deux routes à la fois»²⁸⁰, la nostalgia per il paese d'origine è troppo forte e Marianna decide di tornarvi. Amaro ritorno, tutto è cambiato «si différent et si pareil à autrefois»²⁸¹.

Sintomi di squilibrio e forte malessere psichico sono manifestati da Lili che vive in prima persona lo stesso trauma

²⁷⁸ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 80.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 112

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 172.

dell'esilio e dello sradicamento, la stessa angosciante solitudine mitigata anche nel suo caso da amicizia fidate. A differenza di Emma, la quale organizza cronologicamente il discorso, Lili frammenta il racconto in una continua intersecazione di piani spaziali e temporali volti a tradurre la sua perdita di orientamento della protagonista, per la quale un minuto, dilatato dall'angoscia, diventa un'ora:

Elle est née en 1951. En 1957, elle aurait du avoir six ans. En ce temps-là, c'était devenu impossible. Le jour de son anniversaire, ou peut-être quelques jours avant où après, elle eut cent ans ou peut-être plus.²⁸²

La follia traspare dunque, oltre che da un discorso narrativo discontinuo, sconnesso dal punto di vista consequenziale, inframmezzato da episodi resi emblematici per lo choc che provocano sulla protagonista. Inoltre, la follia è l'abolizione dei riferimenti spazio-temporali.

Quello che ci sembra fondamentale rilevare è il fatto che la scrittura sia un valido strumento di autoanalisi, mezzo terapeutico «pour nous garder de la folie»²⁸³, per curare uno stato di paranoia e svelare l'essere più autentico:

Mais il ne suffit pas d'écrire «je» pour que tombent les multiples baillons, la couche successive de masques dont j'affuble les personnages. [...] je sens pour la première fois le besoin de dire, tout dire, absolument toutes mes histoires racontées dans ma tête. [...] La paranoïa cultivée comme instinct de survie, cette attitude cultivée depuis toujours, je la croyais disparue, elle revient sous une autre forme. Je ne veux plus rien cacher ! Je

²⁸² Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p. 36.

²⁸³ *Ibid.*, p. 55.

n'ai plus besoin de me cacher, je ne dois plus avoir peur mais trouver un moyen de ne plus mettre les masques.²⁸⁴

La scrittura è dunque il mezzo per liberare l'io dalle maschere utilizzate nel rapporto con gli altri e guarire dalla paranoia, malattia contraddistinta da idee deliranti di persecuzione. Non la pensa diversamente Antoine Guibert : «Et puis, l'écriture constitue une thérapie de plus en plus efficaces.»²⁸⁵

In altri brani di *Mémoire d'une amnésique*, Lili palesa la difficoltà a collocare un avvenimento in una successione cronologica, testimonianza della contraddittorietà e della confusione della giovane: «peut-être que cette histoire est arrivée en 1957, mais la petite fille ignorait les dates. C'était en 1957 [...]».²⁸⁶ Stessa perdita di riferimenti spazio-temporali provata dalla giovane narratrice di *Déchirure*, della scrittrice Marie-Andrée Manuel Étienne:

La douleur me déchire les entrailles. Je perds la tête. Mon cerveau se détraque. Je deviens folle. Sans repères. Sans horloge ni boussole. Dans un pays déraillé, meurtri, mis en lambeaux.²⁸⁷

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁵ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 22.

²⁸⁶ Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p. 20.

²⁸⁷ Étienne, Marie-Andrée Manuel, *Déchirures*, p. 20.

Stessi sintomi anche per Antoine Guibert: «Il n'a plus conscience du temps [...]». ²⁸⁸

A differenza degli altri personaggi delle opere studiate, ma similmente ad Alice Bienaimé ed Emma, Lili intraprende un'analisi lucida del suo passato rintracciando precisamente in un dato momento l'origine del suo malessere, con la consapevolezza, acquisita già da giovane, di essere diversa rispetto agli altri bambini:

Elle lançait ses cadeaux du haut du balcon. On lui dira que c'étaient des jouets. Quelle importance ? Le premier geste de malaise. La première manifestation de cette différence qui n'arrêtera jamais de hurler dans sa tête. ²⁸⁹

Una delle caratteristiche di Lili è quella di sentirsi perennemente minacciata, vulnerabile, in balia di eventi storici drammatici. Oltre che temere per la propria incolumità fisica, Lili evita in un primo momento rapporti sentimentali impegnativi ²⁹⁰ nel tentativo di proteggersi da possibili delusioni amorose. Dopo aver superato un'iniziale diffidenza per chi la circonda, risultato di traumi infantili, vincerà la ritrosia solo con il futuro marito Eli. Ma le stesse paure infantili tornano ad assillarla:

Et le choc! Quand il me déshabille, je revois cette petite fille refusant d'enlever ces vêtements –protection. Contre quoi? Le regard des autres, les tabous des autres? ²⁹¹

²⁸⁸ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 103.

²⁸⁹ Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p. 23.

²⁹⁰ Cfr parte sul corpo.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

Nella citazione si sovrappongono tre piani temporali diversi, quello dell'infanzia, quello dell'incontro con Eli, quello dell'autobiografia. L'intreccio evidenzia l'impatto sulla psiche dei traumi subiti, rievocati in questa citazione in età adulta durante un momento di intimità con il compagno. Essa ha bisogno dei vestiti come di un'armatura che la protegga dall'ambiente circostante.

I disturbi mentali di Lili si manifestano anche con l'insonnia alternata a periodi di inerzia:

Je reste tout le jour prostrée sur le seuil de la maison vide, attendant cette armée qui ne s'est pas encore levée. J'entends les cris muets des vivants ensevelis dans la routine de l'avitissement, les hurlements des morts sans cause ni raison, et malgré la défaite sans cesse répétée [...] le seul bruit perceptible est le tumulte de mon cœur qui s'affole. La fatigue frappe aux tempes. Temps mort.²⁹²

Les cris muets, les hurlements des morts sono ossimori che costellano il testo, contraddittori come la personalità della protagonista, la quale soffre anche di lancinanti dolori al ventre e disturbi alimentari:

Blessée par cette douleur au ventre [...] je ne veux pas décrire cette folie, je ne veux pas décrire ce cri que j'entends monter lentement dans ma tête de folle.²⁹³

Je garde dans la bouche ces aliments que je refuse d'avalier.²⁹⁴

Come Emma di *Le livre d'Emma*, Lili associa significativamente un dato momento storico a uno stato di follia della società intera: per la prima la follia è generata dallo

²⁹² *Ibid.*, p. 61.

²⁹³ *Ibid.*, p. 77.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

schiaivismo, il cui ricordo incancellabile la conduce alla pazzia; la seconda è convinta invece che la «grande folie» si sia diffusa nel momento in cui alcuni sconosciuti sono nascosti a casa sua per sfuggire al dittatore, mai citato per nome nel testo, ma probabilmente si tratta di François Duvalier, la cui storia la perseguita anche nel sonno, tanto che «fait partie de mes cauchemars coutumiers»²⁹⁵. Nel racconto autobiografico *Mémoire errante*, l'autrice afferma di soffrire di incubi:

Il y a quelque mois, je criai dans mon sommeil, réveillant mon homme. Il devait me sortir de l'univers étrange où je m'autorisais les larmes et les cris, seul lieu où je laissais éclater ma douleur.²⁹⁶

Anche uno dei personaggi di *Un alligator nommé Rosa*, di Marie-Célie Agnant, è perseguitata dagli incubi notturni:

Ces paroles, cette voix, la ramène à ses propres frayeurs nocturnes, tous ces dangers sans visages et sans nom qui ont hanté son enfance et son adolescence. Elles lui rappellent aussi l'immense solitude qui accompagne la peur.²⁹⁷

La dittatura duvalierista, che lei ha conosciuto da vicino in quanto la zia Rosa Bosquet era una dei capi delle milizie femminili, ha talmente scioccato la sua mente che lei non riesce a liberarsi dal ricordo agghiacciante di quel periodo feroce. Il terrore non è l'unico stato d'animo che vi associa: c'è anche la

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁹⁶ Dominique, Jan J., *Mémoire errante*, p. 18.

²⁹⁷ Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 20.

solitudine che ha provato, poiché è stata sottratta dalla stessa Rosa dai genitori.

Il ciclo del sonno è alterato anche per Anaïse e la sua amica Félicia di *Fado* di Kettly Mars: «Elle est insomniaque, moi aussi.»,²⁹⁸ anche a causa dell'insicurezza delle strade:

J'ai peur la nuit. L'insomnie a un goût, une couleur et tellement de formes. Les mille bruits de l'obscurité, le frôlement des petites vies qui se faufilent entre les mailles de la lune me terrifient. [...] La peur est dans ma peau. On raconte de choses dans la ville, des histoires de femmes seules battues et violées la nuit dans leur maison.²⁹⁹

La paura è una seconda pelle che non abbandona mai Frida.

Più eloquente è il caso di Félicia, la quale mostra una perdita dei riferimenti spazio-temporali:

La perte des repères essentiels qui fait qu'elle peut tout subir, tout supporter sans ressentir des douleurs. [...] et les hommes ont beau tourmenter son corps, lui mordre la peau, l'étouffer sous leur poids, elle ne ressent plus rien.³⁰⁰

La donna in preda ai demoni della pazzia è avulsa dal mondo esterno tanto da non avere più la cognizione del dolore. Gli uomini se ne approfittano, senza dimostrare alcuna pietà per questa povera folle, vittima dei loro appetiti. Frida vorrebbe sanare la follia dell'amica: «Retourner sur les pas de sa folie, la déconstruire. Renaître. Mais je suis ailleurs, loin de ce que l'on

²⁹⁸ Mars, Kellty, *Fado*, p. 18.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

appelle la raison. ».³⁰¹ Guarirla equivale a rinascere: ciò è impossibile perché anche Frida è stata contagiata dalla pazzia.

Similmente alla protagonista de *Le livre d'Emma* e di *Un alligator nommé Rosa*, nella famiglia di Lili ci sono stati casi di pazzia:

Je riais aux éclats et j'assumais avec joie. Folle, grand-mère, folle ont-ils dit ! Et bien tant mieux ! Je revendique cette folie qui éleva tous ces enfants [...]. Cette folie transmise à Paul avec la rage de vivre, cette folie qui passa dans les veines avec l'amour, héritage du non [...].³⁰²

La malattia di Lili ha comunque un decorso positivo: «maintenant, je me sens bien».³⁰³

L'altro personaggio infettato dalla follia, Antoine Guibert, comprende che la guarigione sia impossibile, sia per lui che per Rosa Bosquet e sua nipote Laura: «[...] paix et silence, ici, ne sont qu'illusion ; le silence est habité par une clameur douloureuse, et la paix, entravée par un fléau, murmure-t-il.».³⁰⁴

Stesso decorso positivo, ma di diversa origine, lo squilibrio di cui soffre Alice Bienaimé sviluppatosi nel soffocante ambiente familiare, dove le figure femminili provano di frequente «angoisses quotidiennes»³⁰⁵ ma si coalizzano per fronteggiare il dolore.

Il malessere che prova Alice è avvertito per la prima volta nell'episodio dello schiaffo inflittole dal padre per impedirle di

³⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

³⁰² Dominique, Jan J., *Mémoire d'une amnésique*, p. 29.

³⁰³ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁴ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 25.

³⁰⁵ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 24.

ballare danze *ibo*. L'impatto destabilizzante dello schiaffo sulla psiche della ragazzina si può riscontrare nella sua rievocazione in più punti del romanzo. Il fatto stesso di sentirsi privata della libertà di movimento e invasa da una forza misteriosa rivela una perdita di contatto con la realtà, come nella possessione vudù.

Il rifiuto di nutrirsi, simile a quello di Lili, rivela un anch'esso disagio interiore. Alice sembra inoltre faticosamente districare la realtà dall'immaginazione, tratti tipici della mentalità psicotica:

Et ces quelques jours plus tard que dans ma vie a lieu l'image. Que mon père me frappe, que je ne peux pas comprendre où se rencontrent et s'excluent Pythagore, la danse ibo, les cours de Madame Daveau et les récits de tante Félicia. [...] la tête bourdonnante, j'avale le sang qui suinte d'une entaille à l'intérieur de ma bouche, descend le long de ma gorge et inonde mon âme.³⁰⁶

La protagonista non distingue più la realtà dalla finzione scritturale:

J'étais chevauchée par les mots comme l'on est par les dieux, mes yeux touchés par la grâce et ne reprenais mes esprits qu'à la dernière page. Bientôt je n'établis aucune différence entre les personnages qui peuplaient ces pages et les êtres vivants qui m'entouraient. [...] dans un monde noyé de silence, lumineux, là où ne se livrent que les signes sacrés, ceux de la folie, de l'amour qui fait délirer les mères [...].³⁰⁷

Seppur in minor misura, anche alcuni personaggi della produzione letteraria di Kettly Mars sono affetti da uno stato, genericamente tratteggiato, di follia. In particolare essa riguarda

³⁰⁶ *Ibid.*, p.101.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 113-114.

una delle anziane protagoniste di *Kasalé*, Antoinette. A differenza delle altre figure femminili fin qui analizzate, che presentano manifestazioni patologiche già nelle prime pagine dei testi che narrano la loro vita passata, Antoinette, soprannominata Grann', risulta in perfetta salute all'inizio del romanzo, ma impazzisce verso la fine. I sintomi sono parzialmente riconducibili anche al normale processo di invecchiamento:

Antoinette déclinait tranquillement. De plus en plus lente, elle vivait pratiquement dans le cercle des vingt pas allant de son lit à la chaise basse. [...]. Quand Sophonie la retrouvait le soir dans sa case, elle constatait effarée que l'attention de la vieille diminuait de plus en plus. [...]. Nul réalisait l'étendue du déclin d'Antoinette.³⁰⁸

Da queste parole, pronunciate da alcuni personaggi non identificati, si apprende che, a causa della sua malattia mentale, l'anziana donna viene legata al suo letto per impedirle di raggiungere Terre Rouge. In questi momenti Antoinette dimostra una forza fisica straordinaria, sovranaturale, potente come la sua forza morale, tanto che occorreva « la force de six hommes pour la retenir »³⁰⁹. La sua pazzia sembra originata dagli spiriti, i *loas*, il cui culto viene ripristinato da Antoinette e da Sophonie dopo che era stato estirpato da alcuni religiosi cattolici.

La sua pazzia si esprime quindi attraverso la mancanza di controllo dei movimenti. Antoinette è infatti manipolata dagli spiriti che se ne servono per riportare in vigore il loro culto. La sua bocca è il mezzo di cui essi si servono per comunicare con i mortali e il corpo stesso di Grann' alberga forze imperscrutabili:

³⁰⁸ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 202

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

«Grann' n'est plus la même... on dirait son corps habité par quelque chose d'immense...d'immuable... »³¹⁰.

Gli altri personaggi dei racconti di Kettly Mars non sono affetti da particolari patologie psichiche, sebbene in alcuni siano riscontrabili manie di persecuzione, per esempio la protagonista di *Théo et Michel* di *Un parfum d'encens*, la quale convive con due partner sfidando la morale comune. Tristezza, «tête en feu», vertigini sono i malesseri presentati dalla protagonista di «Deux jours pour oublier», di *Le silence comme le sang*, raccolta di racconti scritti da Marie-Célie Agnant. Il personaggio principale sta elaborando il lutto per la perdita del fratello, assassinato per motivi politici. La follia giunge a lambirla, facendole partorire, invece di una vita, urla prive di senso: «mes entrailles accouchent un cri de démente»³¹¹. Come lei, la protagonista di « La maison face à la mer», racconto della stessa raccolta, vive nel ricordo ossessivo dei suoi familiari uccisi per ragioni politiche, fantasmi che assediano la sua esistenza priva di speranza, essa stessa ridotta ad uno spettro, presenze che, secondo il vudù, assediano i vivi se sepolte senza seguire certi rituali:

Nous sommes deux ombres, deux fantômes, dérivant sur les rives de l'absence. Nous sommes les cendres d'une existence dont nul se souvient plus.³¹²

³¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

³¹¹ Marie-Célie Agnant, *Le silence comme le sang*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1997, p. 32.

³¹² *Ibid.*, p. 45.

Per la protagonista l'esistenza ha perso ogni significato con la dissoluzione del nucleo familiare, avvenuta tra l'altro in circostanze drammatiche.

La follia descritta consente di fronteggiare il malessere, proprio o di un'altra persona. Equivale dunque ad una presa di coscienza. Avventurarsi in luoghi sconosciuti sarà un'ulteriore presa di coscienza. Della realtà circostante, questa volta.

TERZA PARTE

SCRITTURA E COSCIENZA DELLO SPAZIO

5. LO SPAZIO URBANO

Il tema della rappresentazione dello spazio ha interessato numerosi studiosi di varie discipline, tra quelli più importanti sono annoverati Gaston Bachelard, Gilbert Durand e, più recentemente, Marc Augé.

Molto stimolante si è rivelato *La poétique de l'espace*³¹³ e *L'eau et les rêves*³¹⁴ di Gaston Bachelard. Nel primo testo, egli indaga il «rapport d'une image poétique nouvelle et d'un archétype dormant au fond de l'inconscient, il nous faudra faire comprendre que ce rapport n'est pas, à proprement parler, *causal*.[...] par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre».³¹⁵ Bachelard ritiene che «chambre et

³¹³ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 (prima edizione); 9a edizione 2008, (edizione di riferimento).

³¹⁴ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942 (prima edizione); Paris, Le Livre de Poche, 2009, (edizione di riferimento).

³¹⁵ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, p. 1-2.

maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité». ³¹⁶ L'acqua, come essa si trasforma nella creazione artistica, è esaminata nel secondo testo. Analizzando numerose opere letterarie, rintraccia diverse tipologie: le acque calme e quelle violente, le acque amoroze, e anche le acque materne e femminili.

Ispirandosi a Jung, Bachelard e Cassirer, con *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, testo del 1960, Gilbert Durand analizza «l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social.» ³¹⁷ Egli risale alla sua origine e alla sua organizzazione, l'immaginario, secondo lui, nasce come risposta all'angoscia esistenziale dell'uomo di fronte allo scorrere del tempo e alla prospettiva della morte; esso è classificato secondo due principi: uno si fonda sulla logica reversibile del tragitto antropologico e il secondo sulla critica dello strutturalismo. I simboli dell'immaginario sono raggruppati in tre insiemi: schizzomorfo, mistico e sintetico. Il primo appartiene al regime diurno dell'immagine, il secondo e il terzo al regime notturno. Ai due regimi sono dedicati rispettivamente il primo e il secondo libro di *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Vastissima è la cultura di Durand che spazia agevolmente dai campi più disparati, dalla letteratura alla psicoanalisi alla mitologia. L'analisi di

³¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

alcune figure dell'immaginario ci è stata utile a studiare alcuni simboli ricorrenti nelle scrittrici haitiane.

Marc Augé ha coniato un neologismo, *nonluoghi*³¹⁸, per definire gli spazi interscambiabili dove l'uomo si aggira anonimo, sprovvisto di identità, non vi abita, ma vi intesse relazioni di consumismo. Sono *nonluoghi* i mezzi di trasporto, le catene alberghiere, i supermercati e i campi profughi. A differenza dei luoghi antropologici, i nonluoghi non hanno una dimensione storica e non vi si creano delle relazioni personali, pertanto sono propri di società dove l'individualismo è esasperato. Questi critici sono stati utili per analizzare la rappresentazione di alcuni spazi nelle scrittrici haitiane.

« *Entre les quatre murs blancs d'une cage* »

Nucleo degli affetti, a volte tetra prigionia che segrega le donne, oppure luogo di cui rimpossessarsi per rinascere, lo spazio della casa assume diversi significati. Quella dell'infanzia è, come scrive Bachelard, un retaggio fissato indelebilmente nella memoria: «[...]au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques».³¹⁹

La casa di Alice Bienaimé subisce un'interessante evoluzione per quanto riguarda il significato nelle prime pagine

³¹⁸ Augé, Marc, *Non-Lieux*, Paris, Seuil, 1992

³¹⁹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, p. 32.

del romanzo. Nominata nell'*incipit*, la casa è in un primo momento caratterizzata dall'apertura e dall'accoglienza: «toutes portes et toutes fenêtres ouvertes».³²⁰ Tuttavia, non appena la ragazzina accenna alcuni passi di danza ibo, il padre la schiaffeggia e alla domestica Man Bo viene dato ordine di chiudere immediatamente le finestre: «[elle] ferme une à une les fenêtres et les persiennes».³²¹ A questo punto la casa, al pari dei suoi abitanti, diventa uno spazio inospitale. Mentre esegue l'ordine brontolando, Man Bo osserva sconsolatamente il giardino, che è invece associato alla libertà di movimento e all'apertura. Sin dalle prime pagine casa si trasforma dunque da uno spazio aperto in uno chiuso, sordo agli echi di Haiti e dell'Africa: chiudere le finestre e le porte equivale ad escludere la realtà haitiana. La casa è inoltre lo spazio dominato dalla violenza del padre.

Un altro esempio di casa associata all'isolamento è quella dove ha abitato Lili quando era piccola. I ricordi che la protagonista vi associa sono angoscianti e indice di sradicamento:

Une ville différente. Une autre maison. Toutes les maisons ne se ressemblent pas. Elles finissent pourtant par se confondre. Le balcon donnant sur une rue étroite. De cette maison de passage, il ne restera que le balcon et cette enfant dressée. Elle baisse la tête vers la rue et regarde les autres. Premiers regards. Elle lançait ses cadeaux du haut du balcon. [...].³²²

Il nome della città resta avvolto nell'oblio. La ripetizione dell'articolo indeterminativo *une* rimanda a luoghi non ben

³²⁰ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 11.

³²¹ *Ibid.*, p. 13.

³²² Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 22. In grassetto nel testo.

definiti e mette in evidenza il carattere nomadico dell'infanzia di Lili, costretta a trasferirsi continuamente da una casa all'altra, da una città all'altra, di vivere in *maisons de passage*, per sfuggire alle violenze della polizia che ha preso di mira il padre. Ciò ricorda una frase di *La poétique de l'espace* di Bachelard: «Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile [...]».³²³

In effetti la famiglia nasconde ai *Tontons Macoutes*, membri della milizia paramilitare creata da François Duvalier, alcuni rifugiati politici, lasciando all'oscuro Lili sui motivi della loro presenza. L'oblio cancella le differenze delle case, troppe, in cui la protagonista ha abitato. Il rapporto con lo spazio domestico è dunque segnato dalla precarietà e della instabilità. Questa difficoltà di distinguere le abitazioni tra loro produce una perdita di orientamento: «la petite fille n'arrive pas à mettre des frontières définies»,³²⁴ «la distance est une telle déchirure sur les impressions d'être».³²⁵ Le città in cui ha vissuto, le case che ha abitato sono prive di elementi caratterizzanti: è l'oblio che annulla le differenze o forse è Lili che non vuole ricordarle perché troppo dolorose, infatti provocano *déchirure* e angoscia?

In ogni caso, il ricordo delle case è associato prevalentemente al malessere psicologico che la perseguita fin da quando, bambina, ha lanciato dal balcone i suoi giochi per strada,

³²³ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, p. 25.

³²⁴ *Ibid.*, p. 106.

³²⁵ *Ibid.*

«le premier geste de malaise».³²⁶ Gesto di sofferenza e di paura provocato dal particolare clima di terrore nel momento dell'ascesa al potere di François Duvalier. Lo spazio domestico è pertanto associato ad una sensazione di paura dalle cause ancora imprecisate: la sua casa è ritenuta *affreuse*.³²⁷ In un'altra descrizione parca di dettagli, prevalgono sentimenti contraddittori:

De cette époque, la petite fille gardera les images tendres ou drôles. Volontairement ? La première fois qu'Annie a traversé la chambre sur ses petites jambes, maladroite et souriante dans ses souliers à grelots (tout le monde pouvait entendre son itinéraire), le soir où Carole a avalé du détergent [...].³²⁸

Una reminiscenza gioiosa (i primi passi della sorellina) è accostata ad una dolorosa (la sorella che per sbaglio ingurgita del detersivo rischiando l'avvelenamento). La casa d'infanzia rimane comunque un ricordo indelebile come afferma Bachelard; la Dominique riprende la stessa idea:

Souvent au coin d'un mot, d'une odeur ou d'un geste, je retrouve la maison verte, je retourne à la maison verte. Les premiers jours, la vie quotidienne, les angoisses, mon départ, remontent vers moi du fond des tiroirs oubliés.³²⁹

Un dato sensoriale, un odore o una parola, rievoca la sua infanzia, come nella *Recherche* proustiana. Allora, ecco

³²⁶ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 23.

³²⁷ *Ibid.*, p. 34.

³²⁸ *Ibid.*, p. 67.

³²⁹ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 39.

ricomparire la casa con l'associazione di gioie, dolori e odio. Infatti Lili afferma, parlando di sé alla terza persona singolare com'è solita fare:

Elle détestait tout en bloc. À cause de Marie. La petite maison en béton. Les trajets à pied. Les traversées nocturnes de la ravine. Ensuite l'autre maison, grande et fraîche. Les murs. Les mosaïques. Les portes lourdes pour ses poignets de petite fille maigre.³³⁰

L'odio di Lili non risparmia nessuna casa, neanche l'altra che, sebbene più confortevole, è accostata alla difficoltà di muoversi e di non riuscire ad aprire le porte. Il luogo dove è situata l'abitazione non è specificato: è solamente una delle tante case.

Durante l'infanzia, infatti, non le è permesso accedere ad alcune camere in cui sono ospitati i rifugiati politici. Lili riesce comunque a spiarli, all'insaputa dei genitori, attraverso un buco nella parete.

Similmente ai rifugiati, anche Lili dovrà nascondersi in seguito all'arresto del padre, dando ascolto ai consigli dei parenti che temono ritorsioni della polizia nei suoi confronti:

Des inconnus arrivant la nuit. Des inconnus se terrant dans une pièce sombre de la maison. La salle de bain jaune. Pourquoi pense-t-elle sombre ? En plein jour, cette pièce reçoit la lumière du soleil. [...] La pièce restait sombre ou fermée.³³¹

Il gerundio (*arrivant, se terrant*) sottolinea la clandestinità dell'azione di questi sconosciuti e la sua ripetizione. Per istinto di sopravvivenza, la protagonista riesce a sopportare la reclusione

³³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³³¹ *Ibid.*, p. 24.

immaginando che sia una vacanza: la sua fantasia infantile le è d'aiuto nei momenti difficili. Lili ricorda i colori scuri della camera in cui sono rinchiusi gli sconosciuti, nemmeno la luce del sole riesce a rischiararla. In effetti la stanza è gialla, ma nel suo ricordo terrificante sembra scura. Scura è anche la prigione dove viene rinchiuso il padre, il cromatismo consente dunque di associare la prigionia di Lili e del padre, proiettando sinistre ombre sull'infanzia della bambina:

Puis un jour, elle fit partie des inconnus. Puis une nuit, elle suivit la femme dans une pièce sombre. Elle ne comprenait rien. Elle accompagnait la femme. Sortant la nuit, avec des gestes furtifs, vivant enfermées le jour, et elle riait. Elle jouait aux vacances.³³²

Il gerundio sottolinea la ripetitività dei gesti che questa volta deve fare Lili. Doversi nascondere implica non potersi muovere liberamente, è un prezzo alto da pagare per una bambina. In un altro passaggio specifica il divieto di muoversi a suo piacimento:

J'ai appris la vie près des murs de béton gris, tournant sans arrêt, toupie folle, dans l'espace réglementaire autorisé entre les immeubles, cherchant un coin du ciel qui soit à la portée de la main. J'ai envie de courir sur des routes poussiéreuses, arbres morts calcinés par le soleil à perte de vue. La fatigue rompt les os et j'arrive, essoufflée, à la grande maison de bois où m'attendent ceux qui sont morts sans lutter.³³³

I frequenti traslochi da una casa all'altra causano disorientamento, come indicano *tournant* e la metafora *toupie folle*. Inoltre, la libertà di movimento è preclusa a Lili. Lo spazio

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, p. 61.

non solo è vincolato alla proibizione dei genitori che le indicano perentoriamente dove può muoversi e dove non può, ma è anche caratterizzato dal *béton*. Ciò le fa smaniare di vedere il cielo che, da bambina qual è, crede di riuscire a toccare: si tratta di desideri di evasione da una realtà soffocante. Sogna un paesaggio in cui prevale la polvere ed è sconfinato, il contrario del cemento che la circonda e sembra imprigionarla. Gli alberi stremati dalla siccità e dal calore del sole. Lili immagina di arrivare in una casa dove si trovano coloro che, al contrario di lei, subiscono passivamente la loro sorte, senza cercare di cambiarla senza lottare. Probabilmente allude alle donne che si sono sottomesse all'autorità patriarcale. Soltanto a Montréal Lili potrà godere di una camera tutta per sé, a sua completa disposizione, uno spazio esclusivamente dedicato alla scrittura in cui guarire i suoi fantasmi e muoversi a suo piacimento.

Un altro esempio di personaggio che dichiara di sentirsi prigioniera in casa propria è Marianna, personaggio di *La dot de Sara* di Marie-Célie Agnant. L'anziana afferma :

Je n'avais pas l'habitude de vivre ainsi, du matin au soir entre les quatre murs blancs d'une cage. Voilà ce à quoi me faisait penser ce quatre-pièces où nous vivions, sans balcon, sans galerie, barricadées, coupées du monde. Nous ne vivions pas dans un désert, non, pas du tout, nous étions dans un édifice de six étages qui comptait, si je ne me trompe, plus d'une cinquantaine d'appartements. Nous habitons le 326 et pour accéder à notre gîte, il fallait longer un immense couloir où s'alignaient, toutes pareilles, dix portes grises.³³⁴

³³⁴ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 27.

Marianna è abituata agli spazi aperti e alle case di dimensioni più modeste. L'immensità del palazzo, tipica degli stanziamenti urbanistici delle metropoli, la disorienta, come pure il fatto che tutti gli appartamenti si assomiglino, privi di elementi caratterizzanti. La residenza è paragonata alle abitazioni haitiane, dove c'è un balcone che attornia l'edificio. Qui invece su tutto predomina l'anonimato, l'isolamento: sebbene i residenti siano numerosi, tra loro non c'è nessun rapporto umano cosicché, pur vivendo in un condominio affollato, ci si sente soli; ciò richiama le caratteristiche dei nonluoghi di Marc Augé. I participi passati *coupées*, *barricadées*, che indicano l'emarginazione e la solitudine sono molto forti. Anche camminare nelle città nordamericane provoca un sentimento di solitudine e tristezza:

Un air de tristesse emplissait ce quartier trop propre, trop calme et ces rues où on pouvait déambuler pendant des heures sans croiser âme qui vive. Je me suis rendu compte que derrière les portes il y avait aussi des visages, et que tous, hélas, [...] petits ou gros, identiques. Ils étaient tous fermés. [...] aussi muets. Ils ne disaient pas bonjour.³³⁵

Sul quartiere Marianna proietta la sua solitudine. Senza affermarlo esplicitamente, confronta ancora una volta il quartiere con quello haitiano dove è nata. A Montréal regna l'ordine, la tranquillità e la pulizia, là, sebbene meno pulito e caotico, predomina comunque l'allegria e la chiacchiera. Forse la donna riproduce inconsciamente il comportamento per cui gli stranieri sembrano tutti esteriormente uguali. Inoltre, sembrano anche disinteressati alle relazioni interpersonali. Negano persino un

³³⁵ *Ibid.*, p. 28.

saluto ai vicini di casa. Sicuramente Marianna sta descrivendo una situazione di emarginazione frequente nelle città moderne, come le ha descritte Marc Augé.

Nel ventre di Port-au-Prince

La città e Haiti in generale è un girone infernale, foriero di morte e violenza. È quanto osservano molti scrittori haitiani, tra cui René Depestre che rende portavoce il protagonista di *Roséna dans la montagne*, racconto di *Alléluia pour une femme-jardin*, il quale esclama sarcasticamente «Si le monde est une vallée de larmes, Haïti est le coin le mieux arrosé de la vallée. ».³³⁶ non da meno, le scrittrici. Évelyne Trouillot e Marie-Thérèse Colimon-Hall si soffermano anch'esse sull'angoscia che attanaglia Haiti, «angoisse qui avait recouvert le pays tout entier d'une brume invisible...»³³⁷ dove «toutes les douleurs se concertaient tel un orchestre de détresse pour crier misère, désespérance».³³⁸ Città presa d'assalto dalla criminalità e incubatrice della follia, come osserva Edith Lataillade : «mais il y avait cette baie, et cette mer bleue qui empêchait l'étouffement de la ville. Ville marché de désespoir et protectrice du crime. Cette ville assiégée et cette cour

³³⁶ Depestre, René, *Roséna dans la montagne* in *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981, p. 42.

³³⁷ Trouillot, Évelyne, *Une petite carte tâchée de rouge* in *La chambre interdite*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 12.

³³⁸ Colimon-Hall, Marie-Thérèse, *Fils de misère*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1974, p. 13.

stagnante ont scellé la démente de Yolette.».³³⁹ Città posta sotto assedio di un popolo affamato, secondo la narratrice di *Le dernier fil ou les sanctions au quotidien*, testo che raccoglie testimonianze sulla vita delle donne haitiane:

Elle a faim, cette faim qui la met dans cet état de somnolence et qui fait peur parce que si proche de la mort. La ronde des corps amaigris et des regards aveuglés par le désespoir qui l'entourent le jour, traverse aussi la fragilité de ses rêves [...].³⁴⁰

Visione tragica di un'umanità inerme di fronte alla morte, dove i sogni diventano fragili e inconsistenti.

Un critico, Michael Dash, parla della capitale nei seguenti termini : «the crush of people, the streets markets, traffic jams, slums, and run-down infrastructure give the cities, especially Port-au-Prince, an anarchic feel [...]».³⁴¹

Tuttavia, l'esplorazione della capitale può essere anche un'esperienza molto stimolante. In *Dans la maison du père*, lo zio Héraclès introduce Alice alla parte popolare di Port-au-Prince, dove si mantiene vivo il legame con le tradizioni africane. Lo fa all'insaputa del padre, che considera invece la città un luogo di perdizione e le vieta di attraversarlo. L'unica eccezione è una visita in sua compagnia, all'età di cinque anni, in occasione della partenza dei soldati americani nel 1934. Lo spazio urbano, filtrato dalla prospettiva di Alice, è caratterizzato dagli odori forti del pesce, della frutta, e dalle urla dei commercianti: la descrizione è

³³⁹ Lataillade, Edith, *Le dernier fil ou les sanctions au quotidien*, Port-au-Prince, Bibliothèque nationale d'Haïti, s.d.p. 54.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁴¹ Dash, Michael, Arthur, Charles, *Libète, a Haiti Anthology*, p. 113.

sensoriale. La città è personificata, una linfa vitale la percorre, la gioia per la partenza degli invasori esplode incontrollata dopo essere stata trattenuta per giorni e giorni:

La jubilation pointait depuis quelques jours déjà. C'était elle qui faisait battre le sang plus vite dans les veines de la ville, [...] une joie nue dansait dans la ville.³⁴²

Città antropomorfizzata, elettrizzata dal lieto evento, è simile ad un gigantesco essere vivente con delle vene, che prova sentimenti poderosi, come la gioia, all'unisono con i suoi abitanti. Alice danza, la città danza: esse sono finalmente in sintonia.

Questa immagine fugace e felice ritorna altre volte nel romanzo:

Devant nous il y avait le Champ-de-Mars, la poussière que soulevaient les semelles, la morsure du soleil et, tout autour, la saveur providentielle de cette journée. [...]. Tout avait l'éclat vif, à peine supportable des choses uniques qui vont disparaître. Cela je le compris d'instinct. L'attente de ces heures me tenait au ventre et non pas dans la tête. Le ventre, c'était déjà ma boussole dans les eaux du monde. [...]. La chaleur, les odeurs fortes, la clameur sourde, tout cela me donna l'étrange impression de m'approcher d'un grand fauve assoupi ou d'une gigantesque pieuvre encore endormie. Et quelque chose dans cette fièvre trahissait des violences et des soifs si loin enfouies qu'on les croyait oubliées.³⁴³

La descrizione, filtrato dallo sguardo di una bambina di cinque anni quale è Alice in quel momento, si arricchisce di dettagli sensoriali: colori, odori, suoni si concentra la sua attenzione. La conoscenza dello spazio è fisica: il corpo, che i

³⁴² Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, pp. 17-18.

³⁴³ *Ibid.*, p. 20.

genitori di Alice tendono invece a reprimere, diventa per lei nocchiere della perlustrazione, strumento di orientamento in un ambiente nuovo. Quindi, l'esplorazione della città conferma quanto detto a proposito della fisicità di Alice: il corpo permette la presa di coscienza di sé, ma anche dello spazio circostante. L'istinto, *le ventre*, non la razionalità, è la sua guida infallibile. Tutto ciò è nuovo per Alice, perciò incute timore, la bellezza è quasi intollerabile e transitoria. La città assomiglia allora ad una belva, addormentata, pronta a mordere, oppure ad una piovra, come la città tentacolare dei *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire.

Minacciosa e violenta nonostante sia assopita, è irta di pericoli per chi non la sa ammansire. La zoomorfizzazione della città, con le immagini della belva e della piovra, potenzia l'idea di luogo selvaggio e animalesco: come gli animali, anche Alice si serve dell'istinto. Inoltre, la città è selvaggia come le danze ibo da lei tanto amate. Un mondo di sensazioni forti si spalanca davanti ai suoi occhi: Alice riscopre le potenzialità del corpo anche nel girovagare per Port-au-Prince, quindi sia la città che la danza risvegliano in lei le sue pulsioni. È proprio ciò che soggiace al divieto paterno: il padre teme questi aspetti selvaggi e istintivi, per questo vieta alla figlia di recarsi in città, la quale constata che a lei «la foule et la rue seraient refusées quelques années plus tard.»³⁴⁴ L'amore per la capitale è violento, si manifesta come una malattia. Le pulsioni corporali, indebolite perché a lungo ignorate, non sono tuttavia svanite, esse guidano l'esplorazione. Incombe costantemente il rischio di smarrirsi e soccombere alla

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

violenza di queste sensazioni: Alice non è ancora in grado di padroneggiarle, perciò ne è intimorita.

Per molti anni, la città resterà uno spazio proibito, finché Edgar, suo fidanzato, l'accompagnerà per le stradine strette della capitale. Ancora una volta, l'attenzione di Alice è attratta dagli aspetti corporei più forti:

[...] je le suis comme dans un rite magique. Découvrant ce qu'il ne connaît que trop bien et qui me jaillit au visage pour la toute première fois : les rigoles nauséabondes aux odeurs de vase de nuit, de vomissures, de latrines débordant sous l'effet des eaux de pluie, les odeurs rances des aisselles, celles des cuisses usées jusqu'à la corde. De ces étroites rues et de ces corridors sinueux montait le remugle de flaques boueuses et des végétaux en décomposition. Cette odeur couvrait tout comme une chape.³⁴⁵

Come irretita dal pifferaio magico, o posseduta da uno spirito vudù, Alice segue Edgar, ipnotizzata. Per lui, pittore squattrinato, la capitale non ha segreti, ma per Alice è un mondo nuovo, visitato per un'unica volta nella sua vita a cinque anni. Gli anni da quella prima esplorazione sono tanti, ma sono sempre i dettagli fisici a prevalere nella descrizione: odori forti come vomito, escrementi e sudore che narrano di povere vite svincolate da ogni morale borghese, ben diverse dalla monotona esistenza della famiglia di Alice. Quindi, come la danza, anche lo spazio urbano la mette di fronte all'evidenza del corpo. Odori nauseabondi attanagliano Port-au-Prince come una cappa, altro riferimento baudelairiano. La rappresentazione dello spazio appare comunque originale in quanto non induce ad un facile

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

esotismo: non ci sono descrizioni di natura lussureggiante, ma in decomposizione, non descrizioni idilliache o liriche, ma che si soffermano sugli aspetti più ripugnanti dell'uomo. Tuttavia, è un'Haiti più realistica che mitizzata, un paese reale che Alice scopre, anzi riscopre, all'età di vent'anni.

Il sudiciume è l'aspetto più evidente della capitale:

Sept à vivre dans trois pièces étroites, un salon et deux chambres, dans un de ces faubourgs de Port-au-Prince où des maisons en dur mais tordues, aux murs galeux, à moitié peintes, à moitié achevées exhibent leurs boyaux, leurs cheveux et leurs doigts de métal. Où les rues ivres titubent quelquefois sans jamais tout à fait perdre pied. C'est-à-dire que le quartier de Mirna n'était pas que de moisissure et de pourriture. [...] C'était malgré tout un quartier de vaincus.³⁴⁶

Le case sono personificate e dalla strada, attraverso i muri crepati, si possono scorgere gli interni. Nei vicoli caotici è facile smarrirsi. Tutto reca testimonianza della povertà, del degrado e del fatto che gli abitanti siano stati sconfitti dalla storia e non abbiano saputo migliorare le proprie condizioni di vita.

In alcuni romanzi vige l'opposizione tra città e natura. In *Kasalè*, romanzo di un'altra autrice residente ad Haiti, Kettly Mars, si oppongono questi luoghi:

Kasalé, vu de la route, est un relais de verdure, l'un des derniers poumons de la périphérie sud de la capitale. On ne croirait pas qu'au cœur de ces mornes vivent depuis des décennies des *lakous* aux histoires silencieuses. Au fur et à mesure de la montée, la fraîcheur, le calme du lieu exercent un effet lénifiant sur celui qui laisse l'effervescence de l'autoroute. La rivière, maîtresse des lieux, rappelle au visiteur d'abandonner derrière lui la ville et

³⁴⁶ Lahens, Yanick, *Le désastre banal*, in *La petite corruption*, p. 7-8.

ses incohérences. Ici règnent les grands arbres, l'eau, la terre, les pierres et les esprits.³⁴⁷

Il narratore onnisciente sottolinea la particolarità di Kasalé, *lakou*³⁴⁸ di Port-au-Prince, uno degli ultimi spazi boschivi rimasti.³⁴⁹ Oltre ad aver preservato una natura incontaminata, anche le tradizioni vi sono mantenute. La calma rigenerante del luogo è opposta all'attività frenetica dell'autostrada. La natura rinvigorisce l'uomo che vi si immerge. Per accedervi, occorre lasciare dietro le spalle lo spazio urbano, così diverso, e ascendere: la collocazione in posizione elevata segnala la particolarità del posto. A Kasalé si entra in uno spazio antico, ma preservato intatto nel tempo. Gli elementi naturali continuano a dominare incontrastati insieme ai *loas* vudù: l'uomo è talmente insignificante da essere soverchiato dalla maestosità della natura.

La città è invece un luogo dinamico:

Vers huit heures du matin, le carrefour du vieux pont fourmillait d'hommes, de femmes, d'enfants. Les tracteurs de la compagnie devant construire le nouveau pont envahissaient l'espace, apportant du travail aux riverains pour quelques bons mois. Spectacle pittoresque dans l'écrin vert des arbres musiciens. Le soleil reprenait ses droits sur la vie [...].³⁵⁰

La costruzione di un nuovo ponte moltiplica le occasioni di lavoro, la gente vi si accalca in un'operosità allegra. La scena è

³⁴⁷ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 13.

³⁴⁸ «Ce mot, qui vient du français «la cour», désigne le lieu de résidence d'une famille, au sens large du terme. Cet espace est aussi un lieu où l'on produit de quoi assurer une bonne partie de la subsistance de la famille [...] », Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, p. 100.

³⁴⁹ In effetti, Haiti ha subito negli ultimi anni una deforestazione massiccia.

³⁵⁰ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 22.

delimitata dagli alberi, la cui preziosità è comunicata dal sostantivo *écrin* e dagli *arbres musiciens*, citazione del titolo del romanzo eponimo.³⁵¹ Il narratore anonimo contempla ammirato il lavoro frenetico degli operai, i quali sembrano indifferenti al calore della giornata. Il sole dei Caraibi, infatti, è rovente: sembra rimpossessarsi del *lakou*, dopo essere stato momentaneamente spodestato dagli operai.

Il minuscolo *lakou* non è esente dal caos:

À Kasalé, comme dans tous les lakous du pays, il n'existe aucune notion d'urbanisme. Les maisonnettes, d'abord clairsemées à l'installation des premiers habitants de la cour, avaient poussé au fil des années comme des champignons, à droite, à gauche, l'une derrière l'autre.³⁵²

La similitudine *comme des champignons*, appartenente al registro della lingua orale trasmette l'idea del disordine urbano che caratterizza Kasalé.

Gli elementi naturali sono trasfigurati dalla mentalità creativa degli abitanti del *lakou*:

Au fil des minutes, la légende du cachiman augmentait proportionnellement à la peur qu'il inspirait aux résidents inquiets de Kasalé. De son feuillage glissait une colonne de fourmis à deux têtes, dévoreuses de chair humaine. Son écorche n'était rien d'autre que l'épiderme de loup-garou. On prétendit même que du sang dégoulinant des racines coulait dans la rivière.³⁵³

La paura alimenta la fantasia degli abitanti che elaborano le più ingegnose versioni sull'albero, ricettacolo di mostruosi

³⁵¹ Alexis, Jacques Stephen, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

³⁵² Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 23.

³⁵³ *Ibid.*, p. 25.

animali ghiotti di carne umana o, secondo un'altra diceria, la cui corteccia è pelle di lupo mannaro, strano ibrido a metà strada tra animale e vegetale. Antropomorfizzato, perde sangue in maniera inquietante, sinistro presagio di morte.

Kasalé si anima soprattutto nelle ore notturne:

Pourtant, le silence, l'immobilité de Kasalé n'étaient qu'apparents. Derrière les portes fermées des logis, une vie chuchotée continuait. On parlait à qui on voulait parler en se rendant directement dans sa case, avec la complicité du noir absolu. [...] La vie des chrétiens-vivants fondait dans un seul mélange dans la lumière. Mais dès le coucher du soleil tout changeait. Chaque pièce de maison devenait un univers clos où les secrets jalousement gardés passaient le seuil des lèvres. Les murs de tuf étouffaient le chant des désirs assouvis. Le sang aussi coulait à la faveur de l'ombre, la vengeance volait bas. La nuit vivait à Kasalé.³⁵⁴

La vita prosegue all'interno delle case, dove gelosamente si preservano i segreti familiari. Non vi sono solo sentimenti nobili: la notte favorisce la vendetta e il crimine.

La capitale non racchiude solo la bellezza, ma anche la distruzione. In «Les faiseurs de rêve», racconto della raccolta *Mirage-Hôtel* scritta da Kettly Mars, Samoa osserva: «il souffre à chaque fois devant l'impuissante beauté. Il souffre pour la ville, pour les arbres brûlés, pour les enfants sans horizon, pour l'or perdu au fond de l'eau, pour les lendemains mutilés»³⁵⁵; la città è da lui vista come una donna: « [la ville] se fait belle et sent battre plus fort son cœur ».³⁵⁶

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

³⁵⁵ Mars, Kettly, *Mirage-Hôtel*, p. 93.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

Nelle due autrici residenti ad Haiti Kettly Mars e Yanick Lahens viene decantata la bellezza di Haiti e celebrato l'amore per il proprio paese, almeno nelle loro prime opere. Al contrario, in *Fado*, ultimo romanzo di Kettly Mars, si assiste ad un mutamento nella rappresentazione della capitale. Essa diventa luogo di corruzione, perdizione e morte. Città temibile, per ragioni diverse rispetto a quelle avanzate da Alice Bienaimé. Infatti, quest'ultima teme l'istintività della popolazione, la sua gioia incontrollabile, non sottoposta al vaglio della razionalità. Invece, in *Fado* la paura è dovuta al dilagare della criminalità, più realistica perché incontrata nella quotidianità:

Je ne quitte presque plus la maison depuis que Léo est parti. Je travaille chez moi. Je laisse aux autres le stress quotidien des rues de Port-au-Prince. Ces rues qui tuent sans discrimination. Ces rues peuplées d'êtres à mi-chemin entre l'humain et la bête. Hommes-caméléons, femmes couleuvres, enfants margouillats.³⁵⁷

La casa di tolleranza dove Frida lavora diventa un rifugio sicuro, avventurarsi per le strade della capitale è rischioso a causa della criminalità feroce, che colpisce chiunque, cieca di fronte a qualunque vittima: «L'insécurité des rues nous avait rendus précautionneux et vieux avant l'heure. ».³⁵⁸ Questa sensazione di vulnerabilità è difficile da estirpare: «Je veux désapprendre la peur. Est-ce que Frida a peur de vivre dans le bas-ville ? Est-ce

³⁵⁷ Mars, Kettly, *Fado*, p. 22.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

que la nuit elle rêve d'enfants dans son ventre ?»³⁵⁹, il luogo è insicuro perfino per i bambini.

Inoltre, l'umanità che popola Port-au-Prince è regredita a uno stato quasi animale, priva di valori morali e razionalità. L'involutione non risparmia nessuno: uomini simili a camaleonti, che si trasformano incessantemente, donne serpente, Eve tentatrici, aggressive, pronte ad uccidere, bambini che sguazzano nel fango tutto il giorno, abbandonati a se stessi. I bassifondi nascondono persone di dubbia moralità, « [...] une mosaïque de constructions où vit comme dans des alvéoles un monde profond, troglodytes urbains sans identités légales, sans baptistères»³⁶⁰ : si tratta di un universo oscuro e violento, al di sopra di ogni legge, labirintico, in cui la popolazione vive in uno stato animalesco, simile alle api tanto si accalcano in uno spazio ristretto seguendo ritmi di vita frenetici. I cittadini sembrano i *troglydites* di Montesquieu. La Port-au-Prince di *Fado* è continuamente bagnata da piogge torrenziali, che non riescono tuttavia a ripulire il sudiciume morale di una città deserta come l'anima dei personaggi del romanzo. Tutto e il contrario di tutto coabitano fianco a fianco, gli opposti si attraggono irrimediabilmente: «chaque rue du bas-ville couve ses relents de mort et vie entrelacés».³⁶¹ La città, antropomorfizzata, sovrasta l'uomo con la sua violenza ancora una volta, lo schiaccia, lo annienta. Sconfitto, non gli resta che ritirarsi:

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

La rue des Fronts-Forts enveloppe dans sa léthargie monochrome maisons, passants et nids-de-poule. [...]. Les bazars des marchandes sont renversés et empilés les uns sur les autres. Une véritable armée en déroute. Un autre peuple s'égaille maintenant dans le bas-ville. Peuple sans forme, aux couleurs fondues dans la lumière blême.³⁶²

Il caos domina l'uomo che si smarrisce, diventa anonimo, le differenze sono annullate: si perde nella folla.

Una statua di Jean Jacques Dessalines³⁶³ divide Port-au-Prince in due parti, bassifondi e quartieri borghesi, egualmente sonnolenti nella loro inerzia, che si risvegliano solo per contemplare, con morbosa curiosità, il cadavere di un uomo ucciso dalla moglie accecata dalla gelosia.

Ugualmente caotica e insicura, la città descritta nel racconto « L'homme du sommeil » di Yanick Lahens è il luogo dei perdenti, degli haitiani sconfitti:

Nadine a quitté sa terre natale il y a cinq ans. Pour ne plus sentir le vent funeste et noir de la débâcle plier sa nuque. L'interminable débâcle des peuples conquis et défaits. Pour la solidité rassurante de tout ce qu'une vraie ville pouvait offrir. Pour un monde d'ordre et de lumière, d'actes raisonnables et de propos limpides. Elle a quitté sa terre natale un mois après avoir épousé Donald Davenport qu'elle n'aimait pas.³⁶⁴

Il matrimonio per interesse con un attempato americano diventa una comoda via di fuga dal caos e dall'insicurezza di

³⁶² *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁶³ Jean Jacques Dessaline proclamò la nascita della prima repubblica nera al mondo nel 1804. Fu anche il primo imperatore haitiano.

³⁶⁴ *L'homme du sommeil*, in AA.VV., *Paradis Brisé, nouvelles des Caraïbes*, p. 133.

Haiti. Essere uno sconfitto è naturale per un haitiano secondo la narratrice. La metafora del vento suggerisce l'idea dell'ineluttabilità del loro destino.

Jan Dominique, autrice della diaspora, ritrae ugualmente Haiti. Nell'*incipit* di *Mémoire d'une amnésique*, ne compare il nome. Esso è ciononostante collegato all'occupazione americana del 1915. La narratrice elenca le miglione che gli occupanti hanno apportato alla piccola repubblica, per esempio l'elettricità e le linee telefoniche. L'ammirazione per queste innovazioni suona però ironica. Infatti, tra le conseguenze dell'occupazione, la narratrice annovera soprattutto il panico provato dai bambini di fronte all'occupante, usato dai genitori come spauracchio. Fin dalle prime righe dunque, Haiti e la sua capitale sono strette in una morsa di paura e terrore: Lili vi proietta i propri stati d'animo.

Anche lo spazio pubblico è associato ad una paura indefinibile, eppure persistente: «des tas de gens sont arrivés. Ils entraient dans le parc, en courant dans tous les sens. Ils criaient fort.». ³⁶⁵ Un gruppo di persone sopraggiungono imprevedibilmente nel parco dove Lili si diverte a giocare con i gabbiani, e, con le loro urla, spaventano sia la bambina che la domestica che l'accompagna, la quale decide di mettersi in salvo tra le mura domestiche. Queste persone si muovono caoticamente e senza motivo apparente. Lo choc provato inciderà sulla vita di Lili che si sentirà vulnerabile per sempre. La strada può in effetti diventare, all'improvviso, lo sfondo di una sparatoria, di cui Lili ne diventa la spettatrice sconvolta mentre si reca a scuola. Essa

³⁶⁵ Dominique, Jan, *Mémoire d'une amnésique*, p. 20.

dapprima non capisce cosa stia realmente accadendo. È spaesata e inorridisce alla vista di un uomo steso al suolo, che scambia erroneamente per un cadavere. L'uomo l'afferra e le fa scudo col suo corpo, proteggendola. La paura dilata il tempo, i secondi diventano secoli: «ils sont là, en plein milieu de la chaussée, devant l'école [...]. L'horreur de cette impression [...]. C'est le silence, plus terrifiant que les bruits d'avant.»³⁶⁶. Il pronome *ils* si riferisce ai criminali, ma non viene definito con precisione: l'indeterminatezza trasmette tutto il disorientamento della bambina. In seguito agli spari, cala un silenzio ancora più terrificante, perché, dopo aver reagito proteggendosi, per Lili è il momento di capire le cause della sparatoria: «elle saura plus tard qu'elle ne pourra jamais oublier. Elle ignorait que la trace des balles serait si profonde dans la mémoire.»³⁶⁷ Gli episodi di violenza a cui ha assistito sono indimenticabili: la traiettoria dei proiettili sembra aver superato lo spazio per incanalarsi nella sua memoria, lasciando una traccia indelebile, la paura le ha perforato il cranio e si è incisa nella sua mente; questa metafora rende chiaramente quanto forte sia stato lo spavento provato.

Il terrore associato alla città di Port-au-Prince non abbandona mai Lili: esso emerge prepotentemente ogniqualvolta ripensa ad Haiti, neppure la distanza riesce a lenire la paura, neppure il fatto che si trovi ormai in un posto più sicuro, Montréal. La Dominique ritrae insomma gli effetti devastanti del crescere in un clima di instabilità permanente e terrore, sensazioni

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 66.

che continuano a ripresentarsi in una specie di coazione a ripetere. Nonostante la paura associata, l'amore per il paese non accenna a diminuire. Ormai emigrata in Canada da molto tempo, quando Lili ripensa di frequente all'infanzia haitiana e si sente ancora inestricabilmente legata alla sua terra natale:

Dix ans déjà. Dix ans de trop, trop loin ou encore trop tôt. L'attachement ne peut se défaire par le temps ou la distance. Ce lieu lui colle au ventre par delà la neige et la vie. Quitter ces années de larmes retenues, refoulées, sans retrouver le rire indécent ?³⁶⁸

Il tempo a Montréal è trascorso velocemente, come indica l'avverbio *trop*, che si riferisce anche alla distanza geografica e al momento del ritorno che è ancora troppo remoto, infatti è troppo presto per tornare; le ripetizioni (*dix ans, trop*) rinforzano l'idea del distacco dal paese. Per quanto grande sia la distanza o per quanto tempo sia passato dalla partenza da Haiti, l'affetto per il suo paese rimane immutato, sembra qualcosa di fisico tanto è pregnante. La nostalgia è un'indelebile, talvolta indesiderata, compagna di vita. Infatti, il sostantivo *attachement* e il verbo *colle* trasmettono l'idea di una vicinanza fisica ineludibile. Ma anche per l'adoptiva Montréal, città non nominata esplicitamente, Lili prova affetto, nonostante gli inverni rigidi e la lontananza dall'amata isola. L'ultima frase della citazione pone invece l'interrogativo sul momento del ritorno: è giunta l'ora di rientrare ad Haiti anche se il dolore non è stato affrontato e l'umore resta cupo, la gioia di vivere smarrita?

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

Gli episodi tragici della sua infanzia la inseguono perfino durante la notte: Lili, soffre spesso di incubi: « à celui venu d'ailleurs qui ne me laisse plus accéder à la connaissance, il m'enlève toute autonomie, me fait souffrir [...] cette nuit, il s'agissait d'un exil forcé». ³⁶⁹ Uno sconosciuto le impedisce di studiare e di essere indipendente, obbligandola a partire in esilio. Quest'uomo assomiglia molto al padre haitiano, che le proibisce di diventare indipendente. Questa citazione mostra come solamente a Montréal Lili apprenda ad essere libera, ma tema anche una nuova partenza. Il Canada è la patria della libertà opposta ad Haiti, terra di oppressione. Un altro incubo la perseguita di notte: sempre uno sconosciuto la conduce in un luogo nuovo. Dopo essersi inizialmente meravigliata per la bellezza, Lili inizia a sentirsi prigioniera: «j'essaie de fuir pour rentrer chez moi» ³⁷⁰. In sogno realizza un desiderio che nutre anche nella realtà: «ce départ, elle le souhaitait, ce départ qui l'arrachait à un pays qu'elle aimait [...]. L'avion ne l'avait pas éloignée [...]» ³⁷¹. Sentimenti opposti contraddistinguono infatti la partenza : Haiti, il paese amato nonostante tutti i problemi, la attrae irrimediabilmente, ma il ritorno comporta allo stesso tempo una partenza lacerante da una patria adottiva che ama altrettanto. Lili non esplicita i nomi dei paesi: forse è rimasta quella bambina incapace di tracciare i confini, in lei gli stati si confondono come le case dell'infanzia. Il ricordo cancella la distanza geografica: è come se non avesse mai lasciato Haiti.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

Nel 1970, allorché Lili giunge a Montréal, la città è scossa dalle contestazioni studentesche, proprio in queste occasioni impara a difendere i suoi diritti politici, negati nella Port-au-Prince in mano ai *Tontons Macoutes*. La violenza dilagante nelle strade montréalési non la intimidisce: l'ha conosciuta sin dall'infanzia e ora sa come tutelarsi.

Il rapporto di Lili con lo spazio è contraddittorio, ciò vale anche per lo spazio urbano: da una parte lo ama, dall'altro prova indifferenza. Probabilmente si tratta di un meccanismo di autodifesa a cui ricorre spesso, affezionarsi a un luogo per poi dover partire, come è accaduto a Port-au-Prince, è fonte di angoscia, sofferenza e spaesamento: «je ne me souviens pas de Montréal, je ne l'aime pas, je n'aime d'ailleurs aucune ville. Je ne garde aucune trace de certaines villes, elles m'ont à peine effleurée. Villes étrangères et grises.»³⁷². Questa indifferenza contraddice quanto affermato poco prima, cioè «le pays qu'elle aimait».³⁷³

Montréal è anche il punto di approdo di Emma. per quale motivo la protagonista di *Le livre d'Emma* di Marie-Célie Agnant sia giunta a Montréal resta avvolto nel mistero. I ricordi che serba di Haiti non sono in ogni caso felici: per lei una è una terra infestata dagli zombi, «une colonie de morts-vivants»³⁷⁴ incattiviti dalla povertà, dove la natura mostra il suo volto più temibile con i cicloni. Haiti, luogo di morte e follia, è pervasa da «une haleine

³⁷² *Ibid.*, p. 137.

³⁷³ *Ibid.*, p. 107.

³⁷⁴ Agnant, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, p. 27.

de mort, ces remugles de sang»³⁷⁵, terra desolata, mentre la capitale, è una «ville-désert»³⁷⁶, «une terre de malédiction»³⁷⁷ devastata da una miseria ineludibile, un «pays couché [qui] ne se relèvera jamais»³⁷⁸: il pessimismo di Emma è radicale e assomiglia a quello di molti scrittori e scrittrici.

L'incontro con Emma nell'ospedale psichiatrico scardina tutte le certezze di Flore, la quale comincia ad interrogarsi su se stessa. La perdita dei punti di riferimento dell'interprete si traduce anche con il disorientamento spaziale: «Je tourne en rond dans ma chambre sans pouvoir me décider à sortir [...]». ³⁷⁹ Emma e Flore sono due vagabonde. La prima ha un «regard d'errante»³⁸⁰, mentre la seconda constata che «mon esprit [...] vagabonde constamment»³⁸¹. Il fatto di non appartenere ad uno spazio definito rinforza la loro specularità. Soprattutto, in entrambe è forte il desiderio di fermarsi in un posto, di trovare una fissa dimora, di cercare «désespérément une ancre». ³⁸²

Anche Marianna, protagonista di *La dot de Sara* della stessa autrice ³⁸³, è una migrante in preda al disorientamento e alla difficoltà di inserirsi in un nuovo paese, il Canada: «Sara était surtout le baume pour panser la blessure de mon

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 96.

³⁸² *Ibid.*, p. 99.

³⁸³ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 15.

déracinement»³⁸⁴. Il legame con la nipote le consente di lenire la nostalgia e la sensazione di essere imprigionata nel nuovo paese, stesso sentimento provato a Port-au-Prince, dove si reca per trovare lavoro: «je menais à la capitale une vie de recluse»³⁸⁵, qui la prigionia è dovuta al lavoro di sarta, che la costringe a cucire senza sosta per sopravvivere, mentre in Canada la reclusione è legata al fatto di non conoscere ancora nessuno e di sentirsi una straniera persino all'interno della propria casa: «ces rues où je me sentais une étrangère».³⁸⁶ Alla fine, Marianna esce dall'autoreclusione spinta dalla figlia Giselle a frequentare un gruppo di preghiera.

A Montréal Marianna fatica ad abituarsi al clima invernale, il freddo pare non estinguersi mai, come le corse all'acquisto, inarrestabili e «abrutissantes»³⁸⁷, per cui sente riprovazione anche la Lili di *Mémoire d'une amnésique*. In effetti, la routine stessa ha dei ritmi frenetici e disumani: «ici tout se fait tellement vite».³⁸⁸ Nonostante si sia ambientata e malgrado l'avversione della figlia Giselle, Marianna nutre la speranza di ritornare ad Haiti. In effetti, i due personaggi si rapportano in maniera diversa al paese natale: per Giselle non esiste più, lo dimentica, la sua vita è a Montréal, Haiti viene cancellata dalla sua memoria, Marianna, al contrario, ricorda spesso la sua infanzia nell'isola e spera di farvi ritorno al più presto.

³⁸⁴ *Ibid.*, , p. 28.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

Il ritorno impossibile

Marianna non è l'unico personaggio a sperare e a realizzare il ritorno nell'amata isola. Al pari dei personaggi di molti autori haitiani della diaspora, i personaggi femminili che rientrano ad Haiti trovano però un paese ben diverso da quello che hanno lasciato: il ritorno è pertanto impossibile. Non è dunque un tema originale: molti scrittori lo hanno trattato, tanto che Michael Dash afferma

After 1986 a new theme enters Haitian writing – redefining the writer's relationship with a land he no longer fully understands and the real difficulty of returning to the native land.³⁸⁹

Uno di questi autori è Émile Ollivier. Secondo Narcès Morelli di *Mère-Solitude*, anche la partenza è difficile: « Il y a des taches de sang sur la Caraïbe. Il faudrait s'en aller, mais il n'y a ni bateau ni Boeing qui puissent nous conduire ailleurs. ».³⁹⁰

Rientrata ad Haiti dopo vent'anni di lontananza, Marianna è assalita dai dubbi circa la propria identità. Si chiede: «Qui suis-je?»³⁹¹, l'assenza ha sgretolato la sua identità e si trova sospesa, *in-between*, tra le due identità haitiana e canadese. Per di più, il ritorno al paese d'origine appare come un peggioramento rispetto al passato, ma il presente è molto diverso da ciò che serba il ricordo: Haiti è diventata un inferno, come dimostra l'accoglienza

³⁸⁹ Arthur, Charles, Dash, Michael (eds.), *Libète, a Haiti Anthology*, p. 293.

³⁹⁰ Ollivier, Émile, *Mère-Solitude*, pp. 241-242.

³⁹¹ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 166.

irrispettosa di un controllore della dogana. In ogni caso, « la poussière s'agrippe à mon visage. Elle me reproche, on dirait, cette trop longue absence en imprégnant sur mes traits la marque de ce pays, pour toujours »³⁹². Marianna si sente in colpa per aver lasciato Haiti e il ritorno non la lascia indifferente : « ce pays – ce tombeau, je ne sais plus – me remue profondément les entrailles ».³⁹³ Ancora una volta, Haiti è associata alla morte. Angoscia e pace, bellezza e povertà si mescolano in questo paese dai mille contrasti dove Marianna fa ritorno per morire ed essere sepolta nella terra amata, sebbene di quella della sua infanzia rimanga ben poco.

Non l'oblio del passato personale, ma di quello collettivo Alice rimprovera ai connazionali. Allo stesso modo della protagonista di *Le livre d'Emma*, essi sono incapaci di ricordare il passato, di saperne trarre una lezione che serva a evitare gli stessi sbagli di un tempo e a raddrizzare le storture del presente, tra cui la miseria attanaglia Haiti, il crimine dilaga, il vudù non viene più praticato.

Alice Bienaimé ritorna anch'essa al paese natale in quanto stabilisce di crescere la figlia Nahéma proprio nella sua casa d'infanzia. Tenendo ben presente, al contrario degli haitiani, il suo passato, da cui ha appreso una lezione, quella della libertà, anche se coltivarla ad Haiti è faticoso. Lo spazio urbano, in effetti permette di reinventarsi una identità e rinascere in molti autori. Maria Rodriguez osserva che «women have the opportunity [...

³⁹² *Ibid.*, p. 168.

³⁹³ *Ibid.*, p. 170.

to] construct better places, where home becomes their own site of possibilities and change. »³⁹⁴; il luogo diventa così «a potential for personal transformation, an opportunity to choose new subject position. ».³⁹⁵

Alice decide comunque di fare ritorno nonostante le condizioni politiche del paese, come la disoccupazione, spingono molti giovani ad espatriare. Tuttavia, anche il suo ritorno si rivela impossibile, il romanzo si conclude con la lista dei lutti familiari che ha subito.

Il ritorno ad Haiti è carico di tensioni anche in *Mémoire d'une amnésique* di Jan Dominique: la miseria della bidonville confinanti con l'aeroporto è scioccante, trovare un lavoro stabile, un'impresa, relazionarsi con il padre è arduo. Aggiunge

Maladie incurable, j'étais malade de toute la douleur du pays, de toute cette pesanteur autour de moi, et je suis rentrée à Port-au-Prince encore plus angoissée qu'avant.³⁹⁶

Antoinette è una di queste creature nomadi. Essa esprime lo stesso desiderio di Marianna, cioè vuole far ritorno prima di morire a Kasalé:

[Antoinette] avait roulé sa bosse par-ci et par-là durant sa longue vie. Partout ou l'appelait le service. [...] Mais toujours ses pas la ramenaient vers Kasalé, son commencement, sa fin. En ce lieu somnolait sa mémoire, sous chaque

³⁹⁴ Rodriguez, Maria, *What Women Lose: Exile and The Construction of Imaginary Homelands In Novels By Caribbean Writers*, p. 10.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁶ Dominique, Jan J., *Mémoire errante*, p. 15.

arbre, chaque rocher fiché dans les mornes, dans chaque crevasse, chaque trille d'oiseau. Dans la terre froide du lakou où reposaient tant de familles.³⁹⁷

Antoinette, una *hounsi*³⁹⁸ con il dono di guarire gli ammalati, si aggira nei villaggi circostanti per prestare soccorso alle persone sofferenti. Antoinette, figura errante, il *lakou* natio coincide con il luogo dove vuole essere sepolta, vita e morte sono situati nello stesso posto. La memoria della vita trascorsa vi è custodita: il luogo le suscita i ricordi, ogni elemento naturale, vegetale, minerale, animale le ricorda qualche episodio. La personificazione della memoria collegata al verbo *somnolait* suggerisce che il ricordo è pur sempre presente anche se non manifesto, ma giace nella mente e rinasce se sollecitato da un elemento naturale. Nel *lakou* inoltre non è custodita solo la sua memoria, ma anche quella della comunità venerata nel cimitero.

Lo spazio urbano descritto può essere claustrofobico, o terrificante a causa della violenza, esso tuttavia riassume molti concetti esaminati nella tesi e veicola un preciso significato.

Non sempre le autrici haitiane ambientano i loro romanzi in un contesto urbano. Anzi, spesso scelgono la natura quale luogo per ritrovare l'armonia perduta e rigenerarsi. Rinascere. Ma volte, nemmeno le meraviglie della natura servono lenire il dolore.

³⁹⁷ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 9.

³⁹⁸ «Serviteur, plus souvent servante du temple vodou», Fattier, Dominique, *Le créole haïtien*, p. 71.

6. LO SPAZIO NATURALE

Dove trovare un attimo di pace che ritempri, fornisca la forza di superare le difficoltà, rigeneri dopo aver conosciuto i mostri della follia, della violenza, della dittatura? Nella natura. Essa apporta sollievo e lenisce il dolore. In particolare nel giardino ci si può sentire liberi e diventare se stessi. Più diversificato è invece il significato dell'acqua nelle opere delle autrici haitiane.

Il giardino, luogo di libertà

Il giardino è uno dei luoghi più costantemente ritratti dagli autori caraibici. E' lo spazio della libertà in particolare sia in *Dans la maison du père* che in *La Célestine*, il posto in cui le maschere della finzione sociale cadono e il personaggio si trova davanti alla nuda realtà, senza più mentire, finalmente affrancato dalla ipocrisia e dalle costrizioni borghesi.

In *Dans la maison du père* è lì che Alice corre a ballare la danza ibo: «quelques minutes plus tard, je quitte la maison en

sautillant et me dirige vers le jardin [...]. La musique me poursuit pendant un moment. Je cours dans l'herbe [...].³⁹⁹ là, può essere se stessa : «j'y faisais à peu près tout ce qui me plaisait sans les contraintes et les lois de façade de la maison».⁴⁰⁰

Anche in *La Célestine*, ultimo romanzo di Jan Dominique, il giardino rigenera : Mireille, la protagonista, «aimait venir dans le jardin tôt le matin et profiter en solitaire de sa sereine beauté.»⁴⁰¹ Il giardino le consente il raccoglimento.

Un'idea ricorrente è che la natura conforta, lenisce il dolore e offre svago. *Un alligator nommé Rosa* è l'ultimo romanzo di Marie-Célie Agnant ed è ambientato in Francia. Sebbene l'azione non si svolga prevalentemente ad Haiti, il paese è comunque costantemente evocato tramite la sua dolorosa storia. Antoine osserva l'opposizione tra il luogo idilliaco e la crudeltà della storia haitiana:

Pourquoi, en cet instant précis, pense-t-il aux plantes [...]. Infiniment dérangé par cette image, il lève les yeux, contemple le ciel, et tout autour les pics rocheux baignés de cette lumière diaprée de l'après-midi, clarté rosée et limpide qui embrasse tout et invite à croire en la bonté des êtres. [...] Toute cette beauté si près de Rosa ! Cela est bien injuste, estime Antoine.⁴⁰²

La natura è uno sfavillare di luci. Le annotazioni della luce dell'ambiente naturale fanno risaltare per contrasto l'oscurità che regna sul castello dove trascorre gli ultimi anni di vita Rosa

³⁹⁹ Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 12.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 33

⁴⁰¹ Dominique, Jan, *La Célestine*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2007, p. 152.

⁴⁰² Agnant, Marie-Célie, *Un alligator nommé Rosa*, p. 48.

Bosquet: il buio rappresenta la perdita di compassione e umanità della donna. La descrizione del castello isolato accentua l'atmosfera di mistero, il contenuto sinistro e maledetto che vi è racchiuso:

Ainsi dissimulée, la demeure où elle le conduit est invisible de l'extérieur. Dans l'ombre, on la sent, imposante et mystérieuse, et l'éclat tapageur des projecteurs qui l'éclairent contribue à renforcer l'épaisse obscurité qui engloutit la colline sur laquelle elle se trouve juchée. [...] Il s'attarde sur la masse sombre de la maison, essaie de trouver un qualificatif convenant à l'atmosphère de citadelle imprenable qui s'en dégage.⁴⁰³

Nemmeno la luce dei fari riesce a rischiarare un luogo tanto tenebroso, al pari dell'inquilina che vi risiede. Persino il silenzio sembra innaturale: «Puis, le silence : claustal, sinistre et oppressant... et le chuintement des arbres. ».⁴⁰⁴ Oscurità del luogo, oscurità dell'anima di Rosa: il luogo riflette le caratteristiche del personaggio la cui ferocia è indicibile e sfuggente quanto la descrizione della sua casa.

Al contrario della casa di Rosa, la natura è uno sfavillante gioco di luci, un luogo rigenerante dove si può trovare, seppur momentaneamente, la pace: « comment est-il parvenu à préserver ce bonheur de vivre que lui procure la nature? ».⁴⁰⁵ L'ambiente naturale lo rintempra :

L'aube n'est que tendresse bleutée, comme si la colère du ciel enfin s'était détournée. Antoine est sorti marcher, promener dans l'air frais du

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

matin ses démons et ses furies. Au cours de ses promenades [...], Antoine puise des forces pour affronter la bête.⁴⁰⁶

La bestia, il demone, è Rosa e solo in quel mondo incontaminato trova la forza per affrontarla.

In effetti, man mano che emergono gli orrori delle torture che Rosa infliggeva alle sue vittime, perfino il contatto con la natura si rivela inefficace: «Antoine a beau vouloir s'imprégner de cette atmosphère paisible, de cette beauté qui l'entoure, il se sent perdu et malheureux, complètement déboussolé.»⁴⁰⁷ Come è possibile, sembra chiedersi, che la bellezza del paesaggio e l'orrore delle atrocità commesse da Rosa possano coesistere:

[...] par ce paradoxe de la beauté et de l'horreur se côtoyant si intimement. Cette pensée le ramène inévitablement à sa terre natale, ce qui intensifie son angoisse. Il la sent, cette angoisse, tel un poinçon lui raclant la poitrine.⁴⁰⁸

Il passato non si abolisce, gli opposti convivono, tanto nel sud della Francia che ad Haiti. Ciò lo fa soffrire acutamente, come esprime la similitudine *tel un poinçon*.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

Oceano mare

L'acqua da sempre è rivestita di significati simbolici: secondo Gaston Bachelard, « l'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux; c'est une substance du mal »⁴⁰⁹ e Gilbert Durand aggiunge, riprendendo Bachelard, che « [l'eau] est la substance symbolique de la mort ».⁴¹⁰

In *Kasalé* al contrario l'acqua è vita; qui emerge sì un'immagine della natura sterile, ma, non appena viene ripristinato il culto dei *loas*, la terra torna a risplendere⁴¹¹ nella sua potente bellezza: « les arbres se réveillent, le gazouillis des oiseaux accompagne la claire chanson des galets roulant au fond de la rivière. La rumeur de l'eau accompagne le souffle de la brise dans les feuillages. La terre est molle, fécondée et heureuse. ».⁴¹² Un legame particolare unisce due protagonisti del romanzo, Sophonie e Athanaël, al paesaggio naturale : « je viens de l'eau, toi de la terre... ».⁴¹³ Terra che, secondo un'immagine tradizionale, è presentata come un ventre fertile: « en arrière de tout cela, les mornes de Rivière-Froide, leur douce rondeur se déroulant à l'infini comme le ventre cent fois offert d'une femme aimée »⁴¹⁴ e che ricorda la stessa descrizione che ne fanno Alice e

⁴⁰⁹ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, p. 160.

⁴¹⁰ Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 104

⁴¹¹ Cfr. La leggenda del Re Pescatore, per esempio nella *Waste Land* di T.S.Eliot o nel *Perceval* di Chrétien de Troyes.

⁴¹² Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 277.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 213.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 258.

Frida.⁴¹⁵ In *Kasalé*, il luogo deputato al culto dei *loas*, una casa situata a Terre-Rouge, deve essere consacrato nuovamente al culto vudù affinché la natura ritorni rigogliosa e superi la siccità. Situato su una montagna, per raggiungere il luogo sacro, isolato dal resto del paese, ci si deve inerpicare per sentieri accidentati: il luogo sacro è separato dal resto della comunità e posto ad un livello superiore.

Nel romanzo, l'acqua simboleggia la vita: non è un caso che, nel momento in cui Sophonie concepisce un figlio, stia piovendo a diretto: «la rivière vivait dans son ventre»⁴¹⁶. In effetti, il compagno è spesso legato all'acqua, come abbiamo visto. La natura è sovente personificata, come se racchiudesse «une chorale de dix mille hommes»⁴¹⁷. Una comunione armoniosa regna tra personaggi e elementi paesaggistici: «dans son âme naissait un tourbillon qui emportait dans un même mouvement les grands arbres de Kasalé, la rivière et le ciel exsangue de ce matin-là».⁴¹⁸ Sophonie è parte integrante del paesaggio, parte di un turbinio che unisce vegetazione, acqua e aria in una sorta di fusione panica.

In *Fado* le descrizioni si riferiscono prevalentemente ad uno spazio urbano, mentre in *Kasalé*, altro romanzo di Kettly Mars, a queste si accostano quelle naturalistiche. Ciò nonostante, nell'ultimo romanzo scompare la descrizione ammirata

⁴¹⁵ « L'Afrique, ce ventre chaud et turbulent du monde. », Lahens, Yanick, *Dans la maison du père*, p. 94 ; « Ventre de la terre », Mars, Kettly, *Fado*, p. 73.

⁴¹⁶ Mars, Kettly, *Kasalé*, p. 4.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

dell'ambiente per far posto ad una visione cupa di una città corrotta, come abbiamo visto. Persino i pochi elementi naturali descritti sono presenze minacciose:

Un ciel sans refuge ni miséricorde. Une mer dévoreuse. Seul un peintre pouvait imaginer tant de nuances de bleu et de vert. Il a dû plonger au plus profond des abysses et remonter, un monde après l'autre, avec l'âme de l'eau.⁴¹⁹

Sebbene si tratti di un quadro, la natura, almeno per come la vede la protagonista Frida, è esposta al pericolo e il mare è una presenza inquietante e aggressiva. Nonostante ciò, il pittore è riuscito a carpire i segreti tenebrosi dell'acqua, in seguito ad una discesa nelle profondità marine che tanto affascinano l'autrice.

Il mare esercita su Frida un'attrazione invincibile: «un chemin me traverse où mes pas s'égarer. Une route au bord de laquelle m'attendent des rêves et des cendres.»⁴²⁰ Forza magnetica, caotica eppure irresistibile, il mare è il mezzo che le consentirà di lasciare la capitale e i suoi pericoli. Nemmeno il punto d'approdo è sicuro: là può esserci il paradiso o l'inferno, ma la speranza di trovare un luogo migliore è troppo forte; il personaggio di Frida appare disilluso. Il mare consente di liberarsi dal peso del corpo e di fondersi, di liquefarsi e dissolversi liberandosi: «Je me trouvais à la fois sous ma galerie et mes fougères et dans un ailleurs bleu, délivrée du poids de mon corps.»⁴²¹ In altre pagine, esso può garantire finalmente la calma:

⁴¹⁹ Mars, Kettly, *Fado*, p. 102.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 109.

Je nourris un désir de bleu clair, d'éclats de lumière au travers d'une eau fidèle. Je porte en moi la mer de Port-à-l'Écu, cette mer qui garde prisonnier le bon ange de Félicia. J'ai faim de cette mer, je voudrais revenir avec Félicia dans son pays.⁴²²

Il mare diventa anche simbolo della follia della sua amica Félicia. Esso le ha infatti sottratto il suo *bon ange*, indispensabile per il suo equilibrio, può essere un nutrimento e mezzo per tornare alla felicità primigenia.

Due sono infatti le protagoniste che assomigliano al mare, calmo in superficie, ma agitato negli abissi da forze distruttive: «comment sais-tu les mers qui me traversent, Léo? Ne crains-tu point qu'elles t'emportent avec moi ? »⁴²³, mentre la protagonista di *Anna et la mer*, racconto comparso nella raccolta *Mirage-Hôtel*: «elle est devenue une part du grand bleu car son mal de vivre est aussi vaste et aussi profond que l'étendue d'eau tourmentée qui l'appelle jour et nuit».⁴²⁴

Il paesaggio riflette gli stati d'animo delle protagoniste. Sul mare in particolare Frida proietta le sue angosce:

Un orage nocturne précédé de fortes bourrasques. Les branches des arbres ont craqué et gémi. Et dans le vent amenant la pluie roulait le martèlement de mon cœur. Dans ces moments de panique je dois laisser mon lit [...].⁴²⁵

⁴²² *Ibid.*, p. 96.

⁴²³ *Ibid.*, p. 103.

⁴²⁴ Mars, Kettly, *Anna et la mer*, in *Mirage-Hôtel*, p. 39.

⁴²⁵ Mars, Kettly, *Fado*, p. 60

La natura è personificata e mostra immagini di sofferenza. Similmente alla pioggia che cade scrosciante, anche il cuore di Frida batte nel petto con forza.

Come Lili, anche ad Emma è negata la libertà di movimento. La donna è infatti rinchiusa in un ospedale psichiatrico, luogo claustrofobico, sorta di prigione, l'opposto dell'immenso oceano che lei ama tanto ricordare, di un blu intenso simile a quello del mare vicino a dove è nata, Grand-Lagon. Questo colore, tuttavia, è frequentemente associato alla perdita di fiducia nella vita: «à Grand-Lagon on pourrait dire bleu, comme on dit désespérance»⁴²⁶. Inoltre, il blu ricorda ad Emma l'oceano in quanto complice nella traversata delle navi negriere. Il colore blu evoca dunque sia il paese natio sia lo sfondo della schiavitù, lancinanti ossessioni di Emma.

Esplorato il corpo e la psiche della donna haitiana, le protagoniste di tutte le opere del *corpus*, molte delle quali sono nomadi, si avventurano al di fuori delle mura domestiche. In effetti la rappresentazione dello spazio riflette molte tesi sostenute finora. Quando le figure tradizionali vi sono relegate, lo spazio descritto è claustrofobico, un *huis clos* infernale. I romanzi sono di frequente ambientati a Port-au-Prince. Dato che le protagoniste lasciano la casa per la prima volta, la loro esplorazione è filtrata dalla prospettiva di chi osserva la capitale per la prima volta. Violenza, criminalità, degrado caratterizzano lo spazio urbano. Per i personaggi che sono emigrati è stato interessante confrontare l'Haiti che hanno mitizzato nel ricordo con quella del

⁴²⁶ Agnant, Marie-Célie, *La dot de Sara*, p. 20.

ritorno. Il divario tra ricordo e realtà è abissale e rende il ritorno impossibile. Comunque, la rinascita delle protagoniste è possibile solo dopo aver reciso il legame con la famiglia.

La natura offre un contatto rigenerante ai personaggi delle opere. Tra gli elementi naturali più frequentemente rappresentati c'è l'acqua. Ne abbiamo indagato il significato. Essa è infatti associata al passato, alla morte, alla partenza. Un Haiti nuova si è dunque presentata innanzi ai loro occhi. Anch'esse sono haitiane nuove.

METAMORFOSI HAITIANE

L'esplorazione delle opere delle autrici haitiane è stata costantemente stimolante e ricca di scoperte.

Nella prima parte abbiamo dimostrato come avviene il passaggio dalla non coscienza di sé alla coscienza. Le madri, le nonne e le domestiche delle protagoniste incarnano spesso la figura tradizionale di moglie e madre esemplare, vero e proprio angelo del focolare, frequentemente celebrato. Non sempre però la rappresentazione di queste figure è edulcorata. Al contrario, ci sono madri assenti o ostili nei confronti delle figlie. In ogni caso, nessuna autrice si esime dal narrare il rapporto tra genitori e figlie, in quanto esso incide sempre nella vita delle protagoniste, è una specie di bagaglio di cui difficilmente riescono a disfarsi. Frequentemente poi queste madri appaiono passive, numerose citazioni hanno avvalorato questa ipotesi. Inquietante è il loro silenzio, simbolo della loro sottomissione all'autorità maschile.

Cosa avviene quando invece le loro figlie infrangono il silenzio? Queste ultime iniziano a prendere coscienza di se stesse,

delle loro potenzialità, della loro creatività e della loro forza morale. La scrittura, la danza e la recitazione catalizzano la rinascita, stimolano la rielaborazione dei ruoli tradizionali. “Fok sa chanje!” è il titolo del secondo capitolo e qualcosa, per loro, è cambiato davvero. Precipuamente si scagliano contro la sottomissione della donna dopo aver esaminato attentamente la condizione femminile ad Haiti. Abbiamo anche dimostrato come, lentamente, ne prendano coscienza e come l’affrancarsi dalla tutela paterna le conduca ad esplorare la realtà e lo spazio haitiano. Sovente conoscono un mondo di povertà estrema oppure la cultura haitiana e il vudù, che imparano a celebrare.

Il gesto più istintivo, una volta impugnata la penna, è guardarsi allo specchio. Il corpo riflesso, spesso, è causa di disgusto, in special modo per quanto riguarda il colore della pelle, vera e propria ossessione da cui si liberano a fatica. Inoltre, date le precarie condizioni haitiane, abbiamo rintracciato un sentimento di vulnerabilità ed impotenza in molti personaggi femminili. L’apparato retorico di cui si servono per descrivere il corpo è ricco di elementi naturali; a nostro avviso, ciò sottolinea la fusione panica che lega i personaggi alla natura.

Dopo il corpo, la psiche. Inquietanti segnali di malessere e pazzia affliggono i personaggi femminili. Tra le cause principali, va annoverato un passato traumatico mai superato del tutto, che le porta a vivere in una coazione a ripetere che scombina i riferimenti spazio-temporali. Inoltre, la follia, come un contagio, si diffonde tra i personaggi a velocità impressionante, nessuno ne è immune.

Dimessi i panni tradizionali di moglie premurosa, reciso il legame con la famiglia, esplorato il proprio corpo, le protagoniste si addentrano nella realtà haitiana. Nello spazio precisamente. Un'analisi accurata ha messo in luce come la rappresentazione dello spazio non sia mai fine a se stessa. Essa infatti reca incisi i sentimenti di chi orienta lo sguardo verso lo spazio. Così, la casa è un luogo di segregazione. Ma quando le donne escono, una realtà violenta e difficile le attende. E se lasciano il paese per sottrarsi a questo clima di instabilità, ambientarsi nella realtà montrealese non è per nulla agevole. Nascono progetti di ritorno. Ma quando questo avviene, abbiamo dimostrato che si tratta di un ritorno impossibile perché la realtà socio-politica haitiana è in perenne mutamento. Dove rigenerarsi? Dove riprendersi dalle atrocità dello schiavismo o della dittatura duvalierista? In mezzo alla natura. Il giardino diventa allora il regno della libertà assoluta. Uno degli elementi naturali più rappresentati è l'acqua che viene rivestita di molti significati simbolici.

Le autrici sembrano in ogni caso comunicare un messaggio di coraggio e di speranza. Il coraggio di affrontare le avversità. La speranza di trasformarsi incessantemente rimanendo fedeli a se stesse. È un onore ricevere questo messaggio. *Honneur*, dunque.

Entretien avec Marie-Célie Agnant

Entretien avec Marie-Célie Agnant à Modène le 4 Juillet 2008. Propos recueillis par Federica Campigotto. Nous remercions l'écrivaine.

- Madame, je voudrais commencer par vous poser une question sur les rapports entre les femmes dans votre livre, *Le livre d'Emma*, dont la traduction vient de sortir en Italie. Quel est le rapport entre Emma d'une part et Flore de l'autre? Y a-t-il un état de symbiose, de complémentarité entre les deux?

- Oui, je crois qu'il y a dans mon travail un désir de transmission très fort, je crois que c'est nécessaire qu'il y ait dans toute société une transmission, souvent par exemple au Québec je déplore le fait que les jeunes femmes d'aujourd'hui disent qu'elles ne sont pas féministes, qu'elles ne comprennent même pas ce que c'est que le féminisme. Pour elles c'est quelque chose du passé, aujourd'hui les femmes ont tout acquis, elles n'ont pas besoin de se battre, et je crois qu'il y a là un problème de transmission qui ne s'est pas fait: ces jeunes femmes ne savent pas d'où on est

parti avec la lutte des femmes et elles ne comprennent pas que ces acquis sont menacés dans la société d'aujourd'hui. Je pense qu'il y a une transmission qui ne s'est pas faite à ce niveau-là. Dans ce sens je pense que dans toute société il faut une transmission, une transmission de l'histoire. Dans ce qui nous est transmis on peut en prendre et on peut en laisser, mais l'essentiel c'est que souvent, c'est court-circuité, il n'y a pas de transmission. Dans *Le livre d'Emma*, je pense que je travaille dans cette optique de la transmission.

- En effet un des thèmes que vous privilégiez, c'est la transmission d'un savoir. Dans *Le livre d'Emma* c'est un savoir qui concerne l'histoire, celle de l'esclavage par exemple. cette transmission è présente dans *La dot de Sara* aussi.

- Dans *Le livre d'Emma* il y a surtout une histoire de transmission d'une résistance. Moi personnellement j'ai passé ma vie à résister, on est dans des sociétés où on n'a pas de choix que de résister. Résister par exemple à la consommation : je regarde par exemple les familles migrantes avec des enfants qui naissent dans une société de consommation comme les États-Unis ou le Québec, des familles qui ont des revenus très précaires et qui sont aux prises avec de véritables problèmes, où les enfants veulent acheter des chaussures qui coûtent 200 dollars, où ils sont sollicités constamment à l'achat. Comment résister dans une société comme celle-ci, vous voyez ? Il faut qu'il y ait un travail qui se fasse et moi je pense que c'est peut-être dans le cadre de mon travail comme mère, aussi, que j'ai développé cette notion de

résistance. J'ai trois enfants et je pense que j'ai dû déployer des efforts pour résister et les élever de manière digne parce que dans cette course à la consommation on perd notre dignité en tant qu'êtres humains et s'il y a une chose importante selon moi, c'est de garder cette dignité.

- Il y a une description de la course à l'achat dans *La Dot de Sara* quand Marianne observe cette société qui semble substituer l'apparence à l'être. Et il y a aussi une quête identitaire qui est faite par le personnage féminin, je pense à Flore qui se trouve confrontée à cette femme et alors elle commence, ou recommence peut-être, une quête à la recherche de soi.

- Absolument, parce que dans cette société on peut se perdre facilement et ne plus savoir qui nous sommes. Parce que c'est une société qui veut modeler les gens sur une mode unique et je crois que c'est aussi le besoin d'être soi-même qui me guide dans ce travail.

- Il y a justement la même recherche dans *La Dot de Sara* quand Marianne se demande « qui suis-je? ». En outre, cette question identitaire est importante dans le contexte des Caraïbes où on réfléchit sur les identités métisses, il y a donc toutes ces composantes qui participent à la création de l'identité.

- Au fait ce sont des notions qui ne sont pas absolument très claires au moment où on travaille sur l'œuvre, parce qu'on est engagé dans un processus qui fait appel à l'éthique, à notre passé, à notre savoir, à ce que nous sommes en tant qu'individus et c'est

pour ça qu'on retrouve toutes ces préoccupations que j'ai face à la société. Moi, je veux être définie comme quelqu'un qui est présent dans la société, je ne veux pas être un spectateur. J'ai toujours été très militante, j'ai toujours pris part à des associations et l'écriture est un prolongement de tout ce à quoi je crois et c'est pour ça qu'on retrouve tout cela dans mes œuvres.

- Vous vous considérez une écrivaine engagée?

- Oui. C'est-à-dire que je crois que l'on est toujours engagé d'une manière où d'une autre. Quels que soient les thèmes sur lesquels nous allons travailler, nous sommes engagés et même l'absence d'engagement proprement dite est un engagement. C'est un vieux débat stérile, l'engagement de l'écrivain, il y a beaucoup de gens qui refusent d'être considérés comme écrivain engagé parce que ils considèrent que l'écrivain engagé n'est pas un écrivain dans le sens propre du terme, le sens qu'ils donnent eux-mêmes au fait d'être écrivain. Moi, je dis qu'être un écrivain engagé, c'est être quelqu'un qui n'est pas spectateur de sa propre existence. C'est ainsi que je le vois. Si je ne suis pas engagée dans la vie quotidienne, je suis comme une espèce de meuble, de légume, ou encore je suis comme quelqu'un qui a démissionné, un accessoire. Si le fait de réfléchir sur l'humain, dans sa globalité, c'est ce que j'ai envie de faire, mais réfléchir surtout sur les femmes, que je considère plus proches de moi, c'est un parti pris dans mon écriture, surtout si cela fait de moi un écrivain engagé, je trouve que c'est bien.

- Cet aspect de lutte sociale qui est présent dans beaucoup de romans haïtiens. Toute une problématique liée à la politique, au changement de la société est souvent abordée.

- Oui, parce que le roman, que ce soit en Haïti ou ailleurs, a souvent reflété les préoccupations de la société. En Haïti le roman a toujours accompagné la marche du peuple, que ce soit le moment où il recule ou il avance, il a toujours reflété cette lutte que le peuple mène. Haïti, depuis l'indépendance jusqu'à aujourd'hui, est engagée dans un processus de survie et de lutte en même temps.

- Maintenant je voudrais parler de l'histoire. Le peuple des Caraïbes partage cette histoire qui est pleine de trous, émietlée en quelque sorte, fragmentée. Cet aspect de la fragmentation est le même qu'on trouve dans l'identité. Qu'est que vous pensez du thème de l'histoire dans vos œuvres ? Il y a, me semble-t-il, une fragmentation qui apparaît dans l'aspect typographique du *Livre d'Emma*, où il y a tous ces morceaux de texte avec des pauses et des césures, des silences, des espaces qui restent blancs. Donc une histoire qui n'est pas un flux entièrement uni, mais elle a des trous qu'on ne parvient jamais à remplir et qu'on ne peut pas connaître.

- Je n'ai pas réfléchi de manière approfondie sur ce thème, mais, quand on y pense vraiment, c'est une histoire d'éclatement, de rupture, de séparation dès le départ. Quand je dis dans *Le livre d'Emma* que tout est venu du ventre des bateaux, c'est là que cette rupture s'est produite. Même la langue était en fragments, on

a dû recoller des morceaux pour avoir une langue commune pour pouvoir se comprendre. Je n'ai pas pensé à ça de manière approfondie parce que mon travail, c'est celui d'une artiste consciente de certaines choses, je ne fais pas de recherches approfondies sur l'histoire pour construire mon travail, mais c'est vrai que, quelque part, cette fragmentation est là dans l'identité qu'on construit, une histoire sans doute en construction elle aussi. Même moi personnellement, lorsque je définis mon travail, j'ai toujours l'impression que je suis en train de recoller des morceaux de quelque chose qui s'est brisée: d'abord il y a eu le fait d'avoir quitté Haïti à un âge assez jeune, à seize ans, à mon avis c'est un âge où tous les morceaux ne sont pas encore mis en place, il y a une identité qui est en formation, qui se construit, mais je pense qu'il y a eu une rupture quand même, non seulement cette rupture identitaire, mais aussi une rupture due à la dictature qui était en place dans le pays au moment où j'ai dû le quitter, ça a été comme une césure. Le fait d'avoir dû quitter Haïti m'a donné l'impression d'avoir été privée de quelque chose, de la connaissance profonde du pays, que je suis toujours en train de recoller pour qu'il ne m'échappe pas totalement. Haïti est un pays que je connais très peu, j'ai grandi sous une dictature, dans une époque où le fait de se déplacer même d'une région à l'autre du pays était difficile, était suspect, c'était une époque où tout le monde se méfiait de tout le monde, on était morcelé et nous le sommes encore. Pour moi l'écriture c'est la manière de recoller des morceaux et de saisir par-ci, par-là des choses que l'on raconte pour combler ce manque de pays, parce que je suis aussi

restée vingt ans absente d'Haïti d'une manière plus ou moins volontaire, parce que je n'arrivais pas à concilier le fait d'être obligée d'être absente du pays, parce que c'est une obligation, et de retourner en tant que touriste, pour moi cela n'a pas de sens et je n'ai pas mis les pieds en Haïti pendant vingt ans. Je me disais, je ne suis pas capable de retourner dans ce pays comme touriste. C'est une position qui est assez difficile à vivre, parce qu'il y avait le manque du pays et il y avait un engagement très fort envers ce pays et, en même temps, un refus de me replonger dans cette ambiance de dictature. J'en ai souffert beaucoup, quelquefois je me suis demandée ce qui était la meilleure des choses à faire, c'est à dire de s'éloigner du pays mais je n'ai pas encore la réponse. En 1991, dès le moment des élections, je suis rentrée tout de suite, je n'ai pas attendu. Si j'avais attendu peut-être que ce retour se ne serait jamais fait parce que sept mois après il y a eu le coup d'état contre Aristide, je suis rentrée tout de suite après les élections, j'avais l'espoir qu'on s'acheminait vers quelque chose de positif pour Haïti.

- Les structures répressives de la dictature ont été en quelque sorte intériorisées par les habitants ? Je me rappelle par exemple un passage d'*Amour, Colère et Folie* de Marie Chauvet où tout le monde épie tout le monde où il y a le poids du regard qui scrute, qui analyse les autres.

- Oui, et ce n'est pas fini, ce n'est pas terminé, c'est encore bien ancré dans la chair des gens, voyez-vous.

- Évidemment il y a ce poids du regard qui contribue à moduler la conscience de soi, je pense par exemple au rapport

d'Emma avec la couleur de sa peau, qui suscite le regard négatif des autres, elle a du mal à se défaire de ce regard.

- Oui c'est vrai. Elle a choisi de devenir la victime de ce poids, de ce regard. Une victime consciente, elle a fait le choix de donner à Flore ce qu'il lui fallait, le fil pour pouvoir se sauver de ça, mais en même temps elle était déjà trop abimée pour pouvoir sortir indemne de cette traversée.

- Je me demandais de quelle façon le rapport d'Emma avec sa mère, Fifie, influence sa vie.

- Il y a des gens qui me reprochaient le fait qu'elle soit morte, mais à mon avis, il y a un nombre de blessures que nous portons en nous qui nous rendent pratiquement sans aucune sortie, son parcours n'était plus viable. Il lui restait seulement l'énergie pour pouvoir transmettre quelque chose, et quelquefois je considère que c'est notre rôle à nous, mères, c'est ce que j'ai fait aussi avec mes enfants, j'étais très consciente au moment où j'avais des enfants qu'il fallait être très forte pour pouvoir leur donner un socle solide sur lequel ils puissent se tenir pour pouvoir avancer dans la vie. J'ai toujours été très consciente de cette nécessité, de ce devoir.

- Je voudrais parler encore de la couleur de la peau, a-t-elle une importance du point de vue social en Haïti ?

- Une très grande importance, c'est l'héritage de la colonisation et ce n'est pas seulement en Haïti qu'on va avoir ce phénomène. Tous les pays où les gens ont connu la colonisation, que vous alliez au Madagascar, à la Réunion, et il y a des endroits où c'est encore plus dramatique qu'en Haïti, les États-Unis eux-mêmes

ont une société divisée en *white skin, dark skin et black skin*, c'est une société où l'on va mesurer le degré de sang noir que les gens ont dans leur peau et jusqu'à aujourd'hui on divise les gens selon l'ethnicité, si vous êtes noir, blanc, indien... c'est pas seulement le fait d'Haïti mais c'est l'héritage colonial, même dans les sociétés qui ont été colonisées par l'Espagne comme toute l'Amérique centrale, mais ce sont des problématiques encore actuelles. Quand vous regardez le Mexique, vous ne verrez jamais un indien véritable à la télévision, tous les canons de beauté ont été construits par la colonisation, que ce soit en Haïti ou ailleurs en Amérique centrale, ou latine, c'est le même topos.

- Et les conséquences sont visibles encore aujourd'hui...

- Absolument. D'ailleurs dans un pays comme le Venezuela l'un des plus gros problèmes auxquels doit faire face Hugo Chavez c'est son origine sociale, son origine d'indien et Evo Morales fait face au même problème. Il y a bien sûr la question des classes sociales, la question des classes possédantes, mais il y a toujours ce problème de l'origine ethnique et sociale qui va de paire et qui déterminent les rapports dans ces sociétés.

- Maintenant affrontons le thème de la folie. Emma subit le poids de l'histoire, donc la cause de sa folie en quelque sorte dérive de la difficulté d'envisager une certaine histoire faite d'atrocités tels que l'esclavage et la traite?

- Oui, d'une part, mais ce que j'ai voulu faire avec ce livre, c'est utiliser le passé pour jeter un miroir sur le présent. Si j'ai réussi je ne sais pas, mais ce que je voulais montrer c'est que nous sommes sortis de cette condition de la traite, mais il y a d'autres formes de

servitude et d'asservissement et de déni d'existence. Quand Emma prétend qu'on a rejeté sa thèse de déni et ce sont des choses auxquelles les gens font face aujourd'hui encore. Allez dans n'importe quel pays occidental comme par exemple le Canada, le Québec, c'est une société très ouverte, accueillante, mais le racisme existe, je connais une jeune femme qui étudie le droit et tous les élèves dans sa position trouvent des stages dans des entreprises, mais elle ne peut pas en trouver et pourtant elle a des notes excellentes. Je ne suis pas prête à dire que c'est un cas général, mais cela arrive. Moi, je parle du Québec parce que c'est la société que je connais le mieux et je suis la première à dire tout ce que cette société m'a apporté. Les québécois sont des gens généreux, leur société est libérale, ils ont une tradition de simplicité et les rapports en sont facilités. Cela n'empêche que il y a des luttes qu'on doit mener au quotidien pour exister. Pour moi c'est une manière pour faire un parallèle entre ce que des individus vivent dans cette société d'aujourd'hui et ce qui c'est passé. D'ailleurs j'étais en train de lire récemment une entrevue d'une auteure où elle fait un parallèle très intéressant et saisissant entre la période esclavagiste et le système carcéral d'aujourd'hui qui prévaut aux États-Unis et la guerre contre le terrorisme. Vous voyez il y a d'autres formes d'exploitation et de servitude que vivent des individus et qui sont celles qu'on vivait sous une autre forme, il y a trois cent ans.

- Donc l'histoire se répète.

- Je reviens souvent sur ce qui s'est passé à la Nouvelle Orléans où il y a eu ce déluge et les gens sont morts pendant sept jours.

Une nation aussi puissante que les États-Unis qui laissaient crever des gens dans l'eau comme ça, comment justifier ça? On peut aller sur la lune mais on ne peut pas rescaper des gens qui meurent dans un déluge ? Et je me suis demandée s'ils avaient été des blancs, ça se serait passé comme ça? Peut-être que des blancs très pauvres, on les aurait laisser crever là-dedans aussi.

- Je voudrais parler maintenant des liens de solidarité féminine, ils peuvent être un moyen de résistance et de survivance?

- Je crois que oui. D'ailleurs je pense que des pays comme le Brésil, défini souvent comme le pays de la fraternité, de la beauté du métissage alors qu'il y a un racisme mortel dans cette société. Mais je me dis que les femmes qui vivent dans cette sociétés haïtienne, brésilienne, les femmes pauvres si on n'avait pas cette solidarité entre femmes, nous n'existerions plus en tant que groupe social. D'une part je n'ai pas tenu des études approfondies sur les tenants et les aboutissants de cette solidarité, mais je sais qu'elle existe, je sais que sans l'appui que les femmes trouvent l'une sur l'autre, elles auraient disparu aujourd'hui. Je crois vraiment que cette solidarité existe mais qu'on devrait travailler un peu plus pour la maintenir.

- Je pensais aussi à l'importance du patrimoine oral des contes et des fables qui permet à Marianna dans *La Dot de Sara* de survivre et partager des valeurs qui lui permettent de renaître après une période de silence. Donc la force des liens féminins qui contribue à briser un mur de silence, une situation de silence, qui est celle d'Emma au début du roman.

Dans les deux textes les personnages féminins communiquent avec difficulté, il y a un manque de communication.

- Il faut dire que c'est un thème qui me passionne, dans mon travail il y a souvent le manque de communication. J'ai écrit beaucoup de livres, surtout pour enfants sur ce thème. Nous vivons dans des sociétés où il y a un déficit de communications entre les êtres humains.

- Je vous suis très reconnaissante pour cet entretien que vous m'avez accordé.

Entretien avec Kettly Mars

**Entretien par mail avec Kettly Mars en février 2009.
Propos recueillis par Federica Campigotto. Nous remercions
l'auteure pour sa générosité.**

**- Madame, quelle est la situation d'Haïti aujourd'hui? Et de la
femme haïtienne?**

- Sur le plan culturel, Haïti est l'un des pays les plus riches de la Caraïbe. La peinture, la musique, la sculpture et la littérature haïtienne ont un rayonnement qui s'étend jusqu'en Amérique du Nord et même en Europe. Certains vont même jusqu'à parler de l'impérialisme culturel d'Haïti dans le bassin de la Caraïbe. Cette profusion de créativité reste toutefois un paradoxe quand on considère que parallèlement Haïti est l'un des pays les plus pauvres de l'hémisphère américain. C'est un pays qui se débat dans de graves problèmes sociaux et économiques. Il y a très grande pauvreté car le pays connaît un sérieux déséquilibre économique. Environ 10% de la population contrôle 80% des richesses économiques. Cette situation n'est pas différente de ce

qu'elle était il y a un peu plus de 200 ans quand Haïti se libéra de l'esclavage en gagnant sa guerre d'indépendance contre l'armée française. Les séquelles de la mentalité colonialiste sont restées profondément gravées dans les mentalités de nos pères et c'est l'une des raisons qui font que Haïti n'a pas pu évoluer comme une nation unie, ayant une vision commune pour tous ses enfants. Il y a trop de disparités dans la société. La corruption à tous les niveaux de l'état et de la société empêche le développement du pays. Certains dirigeants politiques ont utilisé le populisme comme méthode de gouvernement, ce qui a creusé davantage l'écart entre les divers groupes et créé un changement des mentalités et des valeurs qui faisaient notre force. Une insécurité ayant des causes politiques et économiques (trafic de la drogue surtout– Haiti est un pays de transit d'un trafic important venant de la Colombie en particulier) est venue depuis quelques années rendre la vie très difficile pour les citoyens de toutes les classes sociales. Haïti n'a pas encore trouvé le leadership et le momentum qui feront qu'un groupe d'hommes et de femmes prendra le pouvoir pour apporter les changements en profondeur qui mettront le pays sur la voie de la démocratie, du développement et du vrai changement.

La situation des femmes est dépendante largement de leur situation économique. Dans la classe bourgeoise et la classe moyenne, les femmes ont accès aux études supérieures et peuvent envisager l'avenir avec une certaine sérénité. Beaucoup de jeunes laissent le pays pour leurs études et ne reviennent pas. Mais dans la grande majorité de la population, la situation des femmes est

extrêmement difficile. Elles ne reçoivent pas d'éducation ou une éducation bon marché. Elles sont les premières victimes de la pauvreté, de la maladie et de la violence.

- Quel est le rôle de l'écrivain d'après-vous?

-Dans toutes les sociétés, l'écrivain est un témoin de son temps, il est comme un miroir qui renvoie aux citoyens les beautés et les travers de leurs comportements. L'écrivain choisit de dénoncer ou pas, il est engagé ou pas, mais surtout il symbolise une liberté qu'aucune contrainte ne peut détourner. En Haïti en particulier où la population est très jeune (60% de la population a moins de 25 ans), les créateurs et les écrivains représentent des modèles de courage et de fierté pour la jeunesse qui a besoin d'espoir. L'image d'Haïti est exploitée de façon négative dans la presse internationale. Les hommes et femmes qui écrivent font connaître notre pays à l'extérieur, ils donnent une image plus vraie d'Haïti, ils font connaître notre culture, nos richesses, nos vraies valeurs. Ce n'est pas un rôle que nous choisissons à priori quand nous nous mettons à écrire, mais c'est un rôle qui s'impose à nous devant la détresse et le besoin de repères des gens autour de nous.

- Existe-t-il une écriture féminine?

-Pour moi l'écriture n'a pas de sexe. Parler d'écriture féminine est réducteur pour la littérature et pour les femmes. Parler d'écriture féminine c'est aussi créer un antagonisme stérile et négatif entre homme et femme qui écrivent. C'est le même mécanisme, la même grâce ou la même folie qui habitent les hommes ou les femmes qui écrivent. Et quand on n'a pas l'écriture dans les tripes, homme ou femme, on est un écrivain piètre. Cependant, on

pourrait dire que ce qui différencie la littérature écrite par les femmes de celle écrite par les hommes est, dans une certaine mesure, l'univers que les femmes ouvrent à la littérature. Nous sommes femmes, épouses et mères et nous vivons une expérience différente des hommes. Nous apportons à la littérature l'intimité de la vie, l'ombre de nos chambres, la douleur de nos ventres, le bonheur du lait de nos seins, l'amour presque indicible pour nos enfants. La littérature des femmes est souvent (sans généraliser) plus intimiste que celle des hommes, c'est une littérature du détail, de l'émotion, des nuances imperceptibles. En Haïti, cela fait seulement un demi siècle depuis que les femmes sont entrées en littérature. Et au début elles devaient se contenter de dire des choses que la société acceptait et tolérait. A de rares exceptions, la littérature haïtienne des débuts voit des femmes écrire des choses stéréotypées, des « bondieuseries ». Mais c'étaient des étapes nécessaires. Aujourd'hui, grâce au travail de nos aînées, on peut dire que les choses ont évolué. Les femmes écrivent pour parler des problèmes qui les affectent dans leur réalité profonde, à tous les points de vue.

- Dans *Kasalé* il y a une (re)découverte de la tradition vaudou. La tradition haïtienne et le vaudou en particulier vous inspirent?

-Bien que je ne sois pas une vaudouisante pratiquante, je trouve dans le vaudou un univers inépuisable d'inspiration. Malheureusement, comme d'autres caractéristiques de nos ancêtres africains esclaves, le vaudou a été diabolisé et dénigré par le colon esclavagiste qui s'en est servi pour nous dévaloriser

et nous diviser. En nous faisant passer pour des suppôts du diable, il justifiait aux yeux de l'Occident notre exploitation sauvage au nom de la sainte église catholique. Cette mentalité persiste encore aujourd'hui et le débat fait rage entre les vaudouissants et les non vaudouissants en Haïti. Heureusement que la majorité des artistes s'est approprié cet héritage important. L'univers vaudou est une source et une référence pour nos peintres, nos musiciens, nos danseurs etc... Cette spiritualité intimement liée à l'âme haïtienne m'habite d'un point de vue esthétique et émotionnel. Il m'aide à comprendre ma culture, ma réalité, ma vérité.

- La métamorphose et le changement sont des caractéristiques de vos personnages féminins, je pense par exemple à Expérante, ils me semblent des traits importants. Qu'en pensez-vous? Changer ne veut pas dire perdre en quelque sorte?

-La vie est une longue métamorphose. Depuis le jour de notre naissance nous entamons un processus de changement. Notre corps évolue et il en est de même de nos cœurs et de nos âmes. Il est donc normal qu'il y ait métamorphose dans les personnages que je présente. Espéranta a dû faire face, pour la première fois de sa vie, à une expérience qui va certainement affecter sa façon de vivre. Maintenant ce sera à elle de tirer profit de cette expérience. C'est vrai, changer veut dire perdre parfois. Mais quand on perd, la vie nous donne aussi une leçon d'humilité qui est essentielle à notre développement et notre maturité.

-Je vous remercie beaucoup.

Elementi di storia haitiana

Elementi di storia haitiana

Haiti, “perla nera” delle Antille, è il regno dei contrasti.

L’isola è onnipresente, con la sua storia e le sue tradizioni, nelle opere delle autrici, sia *du dedans* che *du dehors*. La repubblica haitiana occupa la parte occidentale dell’isola di Hispaniola. Scoperta da Cristoforo Colombo nel 1492, i coloni spagnoli che vi si insediarono successivamente sterminarono la popolazione indigena costituita da indiani Taino e Arauachi. In seguito, trascurata dagli spagnoli, divenne sede di basi commerciali francesi, i quali rivendicarono il territorio a partire dal 1695. Nel 1697, con il trattato di Ryswick, la Spagna cedette la parte occidentale dell’isola alla Francia. La colonia, allora nota come *côte française de Saint-Domingue*, divenne la più ricca dell’emisfero occidentale grazie all’esportazione di zucchero e cacao, coltivati da centinaia di migliaia di schiavi deportati dalle coste occidentali dell’Africa. Allo scoppio della rivoluzione

francese del 1789, questi ultimi insorsero per ottenere maggiori diritti. La rivolta ebbe fasi alterne e si concluse nel 1803 con la battaglia di Vertières.

Il primo gennaio 1804 il paese rivendicò la propria indipendenza dalla Francia ed assunse il nome di Haiti, ovvero terra delle alte montagne nella lingua degli indiani arauachi. Le varie traversie che seguirono portarono alla divisione dello stato e alla sua successiva riunificazione (1820), inaugurando un clima di instabilità politica che si prolungherà sino al 1915, anno dell'invasione statunitense.

Giustificata dalla crescente violenza sociale, dalla volontà di stabilizzare il paese imponendo una costituzione e di sottrarre il paese alla sfera di influenza tedesca, l'invasione americana si protasse fino al 1934. La situazione rimase però critica e nel 1957, in seguito a votazione a suffragio universale di dubbia legittimità, venne eletto il medico François Duvalier, soprannominato Papa Doc, che si rivelerà un feroce dittatore. Egli si servì delle spietate milizie dei *Tontons Macoutes* per sbarazzarsi degli oppositori. Michael Dash ne spiega la funzione:

Duvalier used the Macoutes as spies, neighbourhood bullies, and shock-troops to suppress all real and potential sources of opposition [...]. Terror and repression were the watchwords [...].⁴²⁷

Alla sua morte, avvenuta nel 1971, la dittatura passò nelle mani del figlio, Jean-Claude Duvalier, conosciuto come Baby Doc. Rifugiatosi in Francia nel 1986 in seguito ad una rivolta

⁴²⁷ Dash, Michael, Arthur, Charles, *Haiti Anthology: libète*, p. 48.

sostenuta anche dalla chiesa locale e capeggiata da Jean-Bertrand Aristide, leader carismatico e prete cattolico, la fuga segnò la fine della dittatura duvalierista.

Il sacerdote vinse le elezioni nel 1991 ma fu deposto poco tempo dopo da un colpo di stato che portò ad una sanguinosa dittatura militare. Essa riuscì a conservare il potere per tre anni fino alla seconda invasione statunitense, che restaurò Aristide alla presidenza. Nel 1996 fu eletto René Preval, primo presidente a concludere senza interruzioni il suo mandato. Il 2001 vide il ritorno al potere di Aristide, deposto nel 2004 da bande armate ed ex soldati che contestavano la validità delle elezioni. Nuove elezioni nel febbraio 2006 riportarono Préval al potere.

La situazione sociale haitiana presenta tuttora un profondo degrado sebbene sembra vi siano timidi cenni di miglioramento per quanto concerne le condizioni di vita della popolazione. La maggior parte si trova comunque in situazioni di estrema povertà, accanto a questa esiste però un esiguo numero di famiglie ricchissime. La capitale, Port-au-Prince, testimonia eloquentemente questa sperequazione: i quartieri più lussuosi confinano con le baraccopoli più squallide.

Il territorio ha conosciuto un frenetico disboscamento e una diffusa aridità nelle poche terre coltivabili, che ha come corollario il crescente impoverimento delle campagne e il divario tra mondo urbano e rurale, accentuato dalla difficoltà di spostamento nell'entroterra.

La maggior parte degli haitiani è analfabeta, il creolo è la lingua ufficiale, mentre il francese è parlato solamente dall'*élite*.

Ciononostante, una notevole creatività ha dato origine ad una fervente vita culturale, l'immaginario locale ha nutrito una ricca letteratura in lingua francese. Tra i due milioni di haitiani espatriati per sfuggire alla miseria e alle persecuzioni vi sono molti scrittori e scrittrici che, grazie al fruttuoso contatto con le realtà dei paesi ospiti, hanno innovato la letteratura haitiana.

I problemi economici, politici, sociali ed ambientali riecheggiano nelle opere degli artisti e autori che, talora con sguardo pessimistico, ritraggono la loro amata isola. Tuttavia, il coraggio esemplare con cui affrontano le difficili condizioni di vita è un prezioso insegnamento.

BIBLIOGRAFIA

PRIMA PARTE

I – TESTI CRITICI GENERALI SULLA FRANCOFONIA

AAVV, *Annuaire bibliographique de la francophonie*, Paris, Nathan, 1986.

AAVV, *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Actes du colloque des 8-9 février 1991, Université de Paris X-Nanterre, Paris, L'Harmattan, 1992. B

AAVV, *Dictionnaire général de la francophonie*, Paris, Letouzey et Ane, 1986. B, V

AAVV, *Écrivains de langue française: Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien*, Paris, CLEF, 1986.

AAVV, *The Cultural Studies Reader*, New York, Routledge, 1993. B

AAVV, *The Postcolonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995. B

ALBERTAZZI, Silvia, VECCHI, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale: dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001. B, V

ALBERTAZZI, Silvia, VECCHI, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale 2*, Macerata, Quodlibet, 2002. B, V

ALBERTAZZI, Silvia, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000. B, V

ANDRÉ, Jacques, *Caraïbales. Études sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions Caribéennes, 1981. B, V

ANTOINE, Régis, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, Karthala, 1998. B, V

ANTOINE, Régis, *Les écrivains français et les Antilles: des premiers pères blancs aux surréalistes noirs. Anthologie et analyses*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978. V

ANTOINE, Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, Anthologie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998. B, V

ARNOLD, James, *A History of Caribbean Literature*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjaming Publishing, 1994. V

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire, essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999. B, V

BENITEZ-ROJO, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham/London, Duke University Press, 1992.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989. B, V

BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lantôt, 2002.

BERROUËT-ORIOU, Robert, FOURNIER, Robert, «L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec», Québec Studies, n. 14, printemps-été 1992, pp. 7-22.

BESSIÈRE Jean, MOURA Marc, *Littératures postcoloniales et représentation de l'Ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 1999.

BHABHA, Homi (ed.), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990. B

BROSSAT, Alain, MARAGNES, Daniel, *Les Antilles dans l'impasse?*, Paris, L'Harmattan, 1981. B

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955. B, V

CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1665-1975*, Paris, Hatier, 1991. B, V

CHANCÉ, Dominique, *L'auteur en souffrance*, Paris, PUF, 2000. B, V

CHANCÉ, Dominique, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001. B, V

CHANCÉ, Dominique, DEBLAINE, Dominique, NGALASSO-MWATHA, Musanji, *Entre deux rives, trois continents: mélanges offerts à Jack Corzani à l'initiative du CELFA*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2004. V

CHAUDENSON, Robert, *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1992. B, V

COMBE, Daniel, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995. B

CONDÉ, Maryse, COTTENET-HAGE, Madeleine (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995. B

CONDÉ, Maryse, *L'héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre, Éditions Jasor, 1992. B

CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Désormeaux, 1978. B, V

CORZANI, Jack, HOFFMANN, Léon-François, PICCIONE, Marie-Lyne, *Les Amériques: Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin, 1998. B, V

CORZANI, Jack, *Prosateurs des Antilles et de la Guyane Françaises*, Fort-de-France, Desormeaux, 1972. B

DASH, Michael, *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*, Charlottesville, London, University press of Virginia, 1998. B, V

DELAS, Daniel, *Littérature des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan, 1999.

DERNIAU, Xavier, *La francophonie*, Paris, PUF, 1983. B, V

DE VAUCHER, Anne (éd.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Actes du séminaire international du CISQ à Venise, 15-16 octobre 1999, Venezia, Supernova, 2000.

DYDE, Brian, *Caribbean Companion: The A-Z Reference: A Handbook to the People, Places, Plants, Animals, Culture and Major Historical Events of the West Indies*, London Basingstoke, The Macmillan Press, 1992.V

EDMONDSON, Belinda, *Caribbean Romances: The Politics of Regional Representation*, Charlottesville London, University of Virginia press, 1999.V

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, Esprit, 1975. B, V

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1968. B, V

FRATTA, Carla, *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Roma, Bulzoni, 1996. B, V

GASQUY-RESCH, Yanick, CHEVRIER, Jacques, JOUBERT, Jean-Louis, *Écrivains francophones du XX^e siècle*, Paris, Ellipse, 2001. B, V

GAUVIN, Lise, «L'écriture nomade» in GAUVIN, Lise, *L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, pp. 181-207.

GAUTHIER, Louise, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l' Université Laval, 1997.

GIKANDI, Simon, *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*, Cornell, 1992.

GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981. B, V

HAREL, Simon, «L'exil dans la langue maternelle: l'expérience du bannissement», *Québec Studies*, n. 14, 1992, pp. 23-30.

HERDECK, Donald (ed.), *Caribbean Writers: A Biobibliographical Encyclopaedia*, Washington, Three Continents Press, 1979. B

JAMES, Louis, *Writers from the Caribbean*, London, Book trust, 1990. B

JOUBERT, Jean-Louis (éd.), *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986. B, V

JOUBERT, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, France, éd. Philippe Roy. B

KALMAN NAVES, Elaine, *Putting down Roots. Montréal's Immigrants Writers*, Montréal, Véhicule Press, 1998.

KIRPAL, Viney, *The Third World Novel of Expatriation: A Study of Emigree Fiction by Indian, West African and Caribbean Writers*, New Delhi, sterling, 1989. B

LAROCHE, Maximilien (sous la direction de), *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, Sainte-Foy, GRELCA, 1988.

LAURETTE, Pierre, RUPRECHT, Hans-Georg, *Poétiques: francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1995. B, V

LEWIS, Gordon, *Main Currents in Caribbean Thought: The Evolution of the Caribbean and its Ideological Aspects. 1492-1900*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1983.

LUTHI, Jean-Jacques, *Dictionnaire général de la francophonie*, Paris, Letouzey et Ané, 1986. V

MATHIEU, Martine (dir.), *Littérature autobiographique de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux, 21-22-23 mai 1994, Paris, L'Harmattan, 1996.

MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala; Pointe-à-Pitre, Jasor, 1996. B.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé ; précédé du Portrait du colonisateur*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Payot, 1973. B, V

MEMMI, Albert, *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004. B, V.

MÉNIL, René, *Antilles déjà jadis (précédé de Tracées)*, Paris, Jean Michel Place, 1999. B

MOISAN, Clément, HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, 2001.

MOUDILENO, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997. B

MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999. B, V

MOURA, Jean Marc, *Littérature postcoloniale et francophonie*, Paris, Champion, 2001. B, V

NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2004.

ORMEROD, Beverly, *An Introduction to the French Caribbean Novel*, London, Heinemann, 1985. B

PATTERSON, Richard, *Caribbean Passages: A Critical Perspective on New Fiction from the West Indies*, Boulder London, Lynne Rienner Publishers, 1998. V

REBOULLET, André, *Guide culturel, civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977. B, V

ROSELLO, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992. B, V

ROSELLO, Mireille, *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford, Stanford University Press, 2001. V

ROUCH, Alain, CLAVREUIL, Gérard, *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien. Histoire littéraire et anthologie*, Paris, Bordas, 1987. B

ROY, Jean-Louis, *La francophonie: le projet communautaire*, LaSalle, Québec, Hurtubise, 1993. V.

SABBAH, Laurent, *Écrivains français d'outre-mer*, Paris, Éditions Louis-Jean, 1997.

SEIDEL, Michael, *Exile and Narrative Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1986.

TETU, Michel, *Guide culturel, civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977. B,V

TETU, Michel, *La francophonie: histoire, problématique et perspectives*, Paris, Hachette, 1988. B, V

TETU, Michel, *Qu'est-ce que la francophonie?*, Vanves, Hachette-Edicef, 1997. B, V

TORRES-SAILLANT, Silvio, *Caribbean Poetics: Toward an Aesthetic of West Indian Literature*, New York/Cambridge, 1994. V

Toumson, Roger, *Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives*, CAIEF 55 ('03), pp. 103-121.

WARNER, Keith, *Critical Perspective on Caribbean Literature in French*, Washington, Three Continents Press, 1992.

WHITLARK, James, WENDELL, Aycock (dir.), *The Literature of Emigration and Exile*, Lubbock (Texas), Texas University Press, 1992.

WILSON, Elisabeth, «Francophonie of the Caribbean. Fiction at the End of the XXth Century», in AUB-BUSCHER, Gertrud, *The Francophone Caribbean Today*, The University of the West Indies Press, '03, XXIV.

II – TESTI STORICI E DI CIVILTÀ SULL'ISOLA DI HAITI

APOLLON, Willy, *Le vaudou. Un espace pour les "voix"*, Paris, Galilée, 1976. B

BARTHELEMY, Gérard, *L' univers rural haïtien. Le Pays en dehors*, Paris, L'Harmattan, 1990. V

BÉBEL-GISLER, Dany, *Cultures et pouvoir dans le Caraïbe: langue créole, vaudou, sectes religieuses en Guadeloupe et en Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1987. V

CHANCY, Myriam, *Spirit of Haiti*, London, Mango, 2003. V

D' ANS, André- Marcel, *Haïti. Paysage et société*, Paris, Karthala, 1987. B

DASH, Michael, *Culture and Customs of Haiti*, London, Greenwood, 2001. PR

DAYAN, Joan, *Haiti, History and the Gods*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1995.

DELINCE, Kern, *Les forces politiques en Haïti: manuel d'histoire contemporaine*, Paris, Karthala, 1993.

DEROSE, Rodolphe, *Caractère, culture, vodou. Formation et interprétation de l'individualité haïtienne*, Port-au-Prince, Bibliothèque haïtienne, 1956.

FORSTER, Charles, VALDMAN, Albert, *Haiti - Today and Tomorrow. An Interdisciplinary Study*, Lanham (Maryland), University Press of America, 1984.

HOFFMANN, Léon François, *Haïti, couleurs, croyances, créole*, Montréal & Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1990. V

HURBON, Laënnec, *Culture et dictature en Haïti : l'imaginaire sous contrôle*, Paris, L'Harmattan, 1979.

HURBON, Laënnec, *Le barbare imaginaire*, Port-au-Prince, Deschamps, 1987. B, V

HURBON, Laënnec, *Comprendre Haïti. Essai sur l'État, la nation, la culture*, Paris, Karthala, 1989. B, V

HURBON, Laënnec, *Pour une sociologie d'Haïti au XX^e siècle : la démocratie introuvable*, Paris, Karthala, 2001. V

HURBON, Laënnec, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002. B

LAROCHE, Maximilien, *Sémiologie des apparences*, Sainte-Foy, GRELCA, 1994. V

LAROCHE, Maximilien, *Hier: analphabètes, aujourd'hui: autodidactes, demain: lettrés*, Sainte-Foy, GRELCA, 1996, V

LAROCHE, Maximilien, *Mythologie haïtienne*, Sainte-Foy (Québec), GRELCA, 2002.

METRAUX, Alfred, *Haïti, la terre, les hommes et les dieux*, Neuchâtel, 1957. V

SAINT-GÉRARD, Yves, *Haïti, 1804-2004 : Entre mythes et réalités*, Paris, Éditions du Félin, 2003.

III – TESTI CRITICI SPECIFICI SULLA LETTERATURA DI HAITI

AAVV, *Haiti attraverso la sua letteratura*, Atti del convegno 4-7 maggio 1998, Roma, Istituto Latino Americano, 2000.

AAVV, *Notre Librairie*, numero monografico, n. 128, 1996.

AAVV, *Notre Librairie*, numero monografico, n. 132, 1997.

AAVV, *Notre Librairie*, numero monografico, n. 133, 1997.

ALEXIS, Jacques Stephen, «Du réalisme merveilleux des haïtiens», *Présence africaine*, n. 8-9-10, juin-nov 1956, pp. 245-271.

ALEXIS, Jacques Stephen, «Où va le roman?», *Présence africaine*, n. 13, avril-mai 1957, pp. 81-101.

BERNARD, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti: de Jacques Roumain au mouvement spiraliste*, Paris, L'Harmattan, 2003. PR

BERROU, Raphaël, POMPILUS, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes. Tome I*, Port au Prince, Éditions Caraïbes; Paris, Éditions de l'école, 1975. B, V

BERROU, Raphaël, POMPILUS, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes. Tome II*, Port au Prince, Éditions Caraïbes; Paris, Éditions de l'école, 1975. B, V

BERROU, Raphaël, POMPILUS, Pradel, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes. Tome III*, Port au Prince, Éditions Caraïbes; Paris, Éditions de l'école, 1977. B, V

BISSAINTHE, Max, *Dictionnaire de bibliographie haïtienne*, premier supplément, Washington, The Scarecrow Press, 1973. V

CASTERA, Georges, PIERRE, Claude, SAINT-ELOY, Rodney, TROUILLOT, Lyonel, *Anthologie de littérature haïtienne. Un siècle de poésie, 1901-2001*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003. B, V

CHANCY, Myriam, «Migration and Exil», numero monografico di *Journal of Haitian studies*, vol. 9, n. 1, Spring 2003. V

CHEMLA, Yves, *La question de l'autre dans le roman Haïtien*, Paris, Ibis rouge Éditions, 2003.

COOK, Mercer, «The Haitian Novel», *The French Review*, vol. 19, n. 6, Mars 1946, pp. 406-412.

COSTANTINI, Alessandro, *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica: nel romanzo haïtieno moderno e contemporaneo*, Milano, Cisalpino, Ist. ed. universitario, Monduzzi, 2002. B, V

DASH, Michael, ARTHUR, Charles, *Haiti Anthology: libète*, Princeton, NJ, Markus Wiener Publishers, 1999. PR

DASH, Michael, *Literature and Ideology in Haiti, 1915-1961*, London, The Macmillian Press, 1981.

DOLCÉ, Jacqueline, *L'écriture en otage. Essai sur le roman haïtien*, Port-au Prince, Éditions Delta, 1993.

DOMINIQUE, Max, *Esquisses critiques*, Montréal, éd. CIDIHCA, 1999. V

DOMINIQUE, Max, *L'arme de la critique littéraire: littérature et idéologie en Haïti*, Montréal, CIDIHCA, 1988. PR, V

DUMAS, Pierre-Raymond, *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora: anthologie et critique*, Port-au-Prince, Bibliothèque nationale d'Haïti, 2000. V

FIGNOLÉ, Jean-Charles, *Vœux de voyage et intention romanesque*, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1978.

FLEISHMANN, Ulrich, *Écrivain et société en Haïti*, Sainte Marie (Martinique), 1976. B

FLEISHMANN, Ulrich, *Ideologie und Wirklichkeit in der Literatur Haitis*, Berlin, Colloquium Verlag, 1969.

GHISLAINE, Rey, *Anthologie du roman haïtien de 1859 a 1946*, Sherbrooke, Naaman, 1982. B

GOURAIGE, Ghislain, *Histoire de la littérature haïtienne (de l'Indépendance à nos jours)*, Port-au-Prince, Imprimerie Théodore, 1960. V

GOURAIGE, Ghislain, *Les meilleurs poètes et romanciers haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie La Phalange, 1963.

GOURAIGE, Ghislain, *La diaspora d'Haïti et d'Afrique*, Sherbrooke, Naaman, 1974. B, V, PR

GOURAIGE, Ghislain, *Continuité noire*, Dakar, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977. B

HOFFMANN, Léon-François, *Bibliographie des études littéraires haïtiennes: 1804-1984*, Vanves, Edicef/Aupelf, 1992. B, V, PR

HOFFMANN, Léon François, *Essays on Haitian Literature*, Washington D. C., 1984. B

HOFFMANN, Léon François, *Haïti: lettres et l'être*, Toronto, Éditions du GREF, 1992. V, PR

HOFFMANN, Léon François, *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 1982. B, V, PR

HOFFMANN, Léon François, *Littérature d'Haïti*, Vanves, EDICEF, 1995. V

JEAN, Luc, *Le roman réaliste haïtien: écriture, structures, significations*, Port-au-Prince, Éditions Haïti-Demain, 1996.

JONASSAINT, Jean, «Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979)», *Études littéraires*, vol. 13, n. 2, 1980, pp. 313-333.

JONASSAINT, Jean, *Des romans de tradition haïtienne: essai de typologie*, Thèse de PhD, Études françaises, Université de Montréal, 1990.

JONASSAINT, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux au pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Arcantère, Montréal, PUM, 1986. B, V, PR

LAGUERRE, Michel, *The Complete Haitiana: A Bibliographic Guide to the Scholarly Literature, 1900- 1980*, Millwood (N.Y.), Kraus International Publications, 1982.

LAHENS, Yanick, *L'exil. Entre l'ancrage et la fuite*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1990. PR

LAROCHE, Maximilien, *Le miracle et la métamorphose. Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti*, Montréal, Éditions du Jour, 1970. PR

LAROCHE, Maximilien, *L'image comme écho*, Montréal, Les Éditions Nouvelle Optique, 1978. B, PR

LAROCHE, Maximilien, *La littérature haïtienne. Identité-langue-réalité*, Montréal, Leméac, 1981. B, V

LAROCHE, Maximilien, *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*, Sainte Foy, Université de Laval, 1987.

LAROCHE, Maximilien, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA, 1987. V

LAROCHE, Maximilien, *Le patriarche, le marron et la dossa*, Québec, GRELCA/Université Laval, 1988. V

LAROCHE, Maximilien, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1991. B, V, PR

LAROCHE, Maximilien, *Bibliographie d'Haïti: 1994*, Sainte-Foy, Port-au-Prince, GRELCA, Université Quisqueya, 1995. V

MARTY, Anne, *Haïti en littérature*, Paris, La Flèche du Temps, 2000. V

MINNINI, Maria Isabella, *Ombre di realtà e ladri di anime. Modelli di narrativa haitiana*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2002.

NICOLAS, Lucienne, *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Paris, L'Harmattan, 2002. PR

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1984. B

PESSINI, Alba, *Villes d'îles et villes d'exil: paysage urbain dans la littérature haïtienne contemporaine*, Parma, Università degli studi, 2002. PR

PRICE-MARS, Jean, *Ainsi parla l'oncle...*, Port-au-Prince, Imprimerie de Compiègne, 1928 ; Montréal, Leméac, 1973. B

ROSE, Max, *La littérature haïtienne*, Bruxelles, Conférences et théâtre, 1938.

SHELTON, Marie-Denise, *Image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan, 1993.

IV – OPERE GENERALI SULLA LETTERATURA FEMMINILE

AAVV, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Karthala, 1996. B

ALBERTAZZI, Silvia, *Ritratto dell'artista come donna: saggi sull'avanguardia del Novecento*, Urbino, Quattro venti, 1988. B

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990. B, V

CONSTANT, Louis (anthologie réunie par), *Mémoires de femmes, mémoire du peuple*, Paris, Maspero, 1979. B

GARDINER, Martine, *Visages de femmes. Portraits d'écrivains*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1981.

GILLIGAN, Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1982. B

GOURAIGE, Ghislain, *Amour: révolution de la femme. La femme et l'amour, de l'antiquité à nos jours*, Sherbrooke, Naaman, 1976. B

HAVERCROFT, Barbara, Leblanc, Julie, «Effets autobiographiques au féminin. Dossier», *Voix et images*, vol. XXII, 1996-1997, pp. 6-77.

KAPLAN, Ann, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the imperial Gaze*, New York & London, Routledge, 1997.

LEQUIN, Lucie, «L'expérience de l'exil et la traversée des frontières. Des voix des femmes», *Québec Studies*, n. 14, 1992, pp. 31-39.

MACKWARD, Christiane P., COTTENET-HAGE, Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Karthala, 1996. B

MILLER, Nancy, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York, Routledge, 1991. V

MILLER, Nancy (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986. B

MINH-HA, Trinh, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1989. B, V

PINEAU, Gisèle, ABRAHAM, Marie, *Femmes d'Antilles. Traces et voix, cent cinquante ans près l'abolition de l'esclavage*, Paris, Éditions Stock, 1998. PR

TODD, Janet, *Feminist Literary History*, New York, Routledge, 1988. B

V - TESTI SPECIFICI SULLA LETTERATURA FEMMINILE DI HAITI E DEI CARAIBI

ALIBAR, France, LEMBEYE-BOY, Pierette, *Le couteau seul/ Sé kouto sel. La condition féminine aux Antilles*, Paris, Éditions caribéennes, 1982.

BABIN, Céline, BROWN, Marcia, SANDIN-FREIMAIN, Pedro, *Le roman féminin d'Haïti. Forme et structure*, Ste-Foy, Québec, GRELCA, 1985. B

BEAUVUE-FOUGEYROLLAS, Claudie, *Les femmes antillaises*, Paris, L'Harmattan, 1979. V

BOUCHEREAU Sylvain Madeleine, *Haïti et ses femmes: une étude d'évolution culturelle*, Port-au-Prince, Les presses libres 1957. V

BOYCE-DAVIES, Carol, SAVORY-FIDO, Elaine (eds.), *Out of the Kumbia*, Trenton , New Jersey, Africa World Press, 1990. V

BOYCE-DAVIES, Carol, *Black Women Writing and Identity. Migrations of the Subject*, New York, Routledge, 1994. B, V

BOYCE-DAVIES, Carol, *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, New York, Anchor Books, 1984. V

BUSIA, Abena, «“But Caliban and Ariel are Still Both Male”. On African colonial Discourse and the Unvoiced Female», in HARROW, Kenneth, NGATE, Jonathan, ZIMRA, Clarisse (eds.), *Crisscrossing Boundaries in African Literatures. Annual Selected*

Papers of the ALA, Washington D.C.: Three Continents Press at the African Literature Association, 1986, pp. 129-140.

CAMPBELL, Elaine (ed.), *The Whistling Bird: Women Writers of the Caribbean*, London, Lynne Rienner, 1998. B, V

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York; London, Routledge, 1990.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge (MA); London, Harvard university press, 1999.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, GUHA, Ranajit, *Subaltern Studies: modernità e post-colonialismo*, Verona, Ombre corte, 2002.

CHANCY, Myriam, *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, Philadelphia, Temple University Press, 1997. V

CHANCY, Myriam, *Framing Silence. Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997. V

CHRISTIAN, Barbara, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*, London, Greenwood Press, 1980. V

CONDÉ, Mary, THORUNN, Lonsdale, *Caribbean Women Writers: Fiction in English*, London, Macmillan Press, 1999. B, V

CONDÉ, Maryse, *La parole de femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979. B, V

CUDJOE, Selwyn (ed.), *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*, Wellesley, Mass, Calaloux Publications, 1990. B, V

EDMONDOSON, Belinda, *Making Men: Gender, Literary Authority and Women's Writing in Caribbean Narrative*, Durham London, Duke University Press, 1999. V

ÉTIENNE, Gérard, *La femme noire dans le discours littéraire haïtien. Éléments d'anthroposémiologie*, Montréal, Balzac, 1998.

GREEN, Mary Jean (éd.), *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1996.

LARRIER, Renée, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Gainesville, University press of Florida, 2000. B

LEQUIN, Lucie, *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Harmattan, 1996. B

LIONNET, Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca (N.Y.) ; London, Cornell University press, 1989.B

LIONNET, Françoise, SHIH, Shu-mei (eds), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University press, 2005. B

LIONNET, Françoise, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Ithaca; London, Cornell University Press, 1995. B

MARTY, Anne, *Le personnage féminin dans les romans haïtiens et québécois de 1938 à 1980*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Thèses à la carte, sd (1997)

MORDECAI, Pamela, WILSON, Betty, *Her True-True Name*, Oxford, Heinemann, 1989. B, V

NEWSON, Adele, «Women Against the Grain. The Pitfalls of Theorising Caribbean Women's Writing», in NEWSON, Adele, STRONG-LEEK, Linda (ed.), *Winds of Change. The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, New York, Lang, 1998. V

ORMEROD, Beverly, «The Representation of Women in French Caribbean Fiction», in ORMEROD, Beverly, *An Introduction to Caribbean Francophone Writing*, Oxford, Berg, 1999. B

RACINE, Marie, *The Dew that Waters the Grass*, Washington, Epica, 1999.

RINNE, Suzanne, VITIELLO, Joëlle, *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, Paris, L'Harmattan, 1997. B, V

SCHWARZ-BART, Simone, *Hommage à la femme noire*, Éditions consulaires, 1988.

TATE, Claudia, *Black Women Writers at Work*, Harpenden, Oldcastle Books Ltd., 1985. V

SECONDA PARTE⁴²⁸

I - OPERE COMPLETE DELLE SCRITTRICI RESIDENTI AD HAITI E RELATIVI STUDI CRITICI

MARIE-THÉRÈSE COLIMON HALL

La fille de l'esclave, Port-au-Prince, Dandin Frères, 1949.

Femmes haïtiennes, Port-au-Prince, Deschamps, 1953.

La source, Port-au-Prince, Ateliers Fardin, 1973.

Mon cahier d'écritures, Port-au-Prince, Ateliers Fardin, 1973.

Fils de misère, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1974.

⁴²⁸ In questa parte della bibliografia le opere delle autrici haitiane e la relativa critica saranno presentate in ordine cronologico al fine di rendere meglio conto del loro sviluppo.

«Plaidoyer pour l'école maternelle populaire», *Conjonction*, vol. 133, mars-avril 1977, pp. 5-28.

Le chant des sirènes, Port-au-Prince, Éditions du Soleil, 1979.

Su Marie-Thérèse Colimon-Hall

BERROU, F. Raphaël, PRADEL, Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne, illustrée par les textes*, Paris, Caraïbes, 1974, Tome 3, pp. 613-617.

BARIDON, Silvio F, RAYMOND, Philoctète, *Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, pp. 85-86.

GARDINER, Madeleine, « Marie-Thérèse Colimon-Hall », in GARDINER, Madeleine, *Visages de femmes, portraits d'écrivains*, Port-au-Prince, Deschamps, 1981, pp. 113-158.

SHELTON, Marie-Denise, «Haitian Women's Fiction», *Callaloo*, vol. 15, n.3, Summer 1992, pp. 770-777.

NARCISSE, Jasmine Claude, « Marie-Thérèse Colimon-Hall », in NARCISSE, Jasmine Claude, *Mémoire de femmes*, Port-au-Prince, Unicef, 1997.

SERRANO, Lucienne J., « "Elle porte l'enfant comme on porte un bouquet", *Fils de misère* de Marie-Thérèse Colimon», in RINNE, Suzanne, VITIELLO, Joëlle (éds.), *Elles écrivent des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 71-75.

HIPPOLYTE-MANIGAT, Mirlande, *Être femme en Haïti hier et aujourd'hui; le regard des constitutions, des lois et de la société*, Port-au-Prince, Université Quisqueya (UNIQ), 2002, pp. 46, 62, 93, 285.

POUJOL ORIOL, Paulette, «La Femme dans la Littérature Haïtienne», conferenza pronunciata alla Foire Internationale du Livre a Guadalajara, Mexico, dicembre 2004.

MARIE-THÉRÈSE COLIMON HALL

Déchirures, Châteauneuf-le-rouge, Vents d'ailleurs, s.d., pp. 167.
data

GENEVIÈVE GAILLARD VANTÉ

«The Greatest City», in MITCHELL, Melissa (ed.), *Priceless Treasures*, Owings Mills, Maryland, The National Library of Poetry, 1998, p. 237.

«The Face in the Photograph», in ELY, Howard (ed.), *Best Poems of 1998*, Owings Mills, Maryland, The National Library of Poetry, 1998, p. 335.

Ombres du temps, Port-au-Prince, Deschamps, 2001.

Héros de Bagdad, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2003.

Parfum de cèdre, Port-au-Prince, Calliope, 2004.

MONA GUÉRIN

Sur les vieux thèmes, Port-au-Prince, Imprimerie Théodore, 1958.

Chambre 26, Port-au-Prince, Deschamps, 1973.

La Pieuvre, avec *L'Oiseau de ces dames*, Port-au-Prince, Deschamps, 1973.

La Pension Vacher, *Sylvia*, Port-au-Prince, Éditions du Soleil, 1977.

Mi-figue, mi-raisin, Port-au-Prince, Deschamps, 1980; Paris, L'Harmattan, 1998.

Su Mona Guérin

CORNEVIN, Robert, *Le Théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1973, pp. 153-164.

BERROU, Raphaël, PRADEL, Pompilus, "Mona Guérin", in BERROU, Raphaël, PRADEL, Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Port-au-Prince, Éditions Caraïbes, 1977, Tome 3, pp. 475-483.

BARIDON, Silvio, PHILOCTÈTE, Raymond, *Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau, 1978, pp. 150-151.

PHILOCTÈTE, Raymond, *Anthologie de la poésie haïtienne contemporaine, 1945-1999*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2000.

"Bravo", dossier su Mona Guérin, *Le Nouvelliste*, juillet 2001.

YANICK JEAN

Recommencer Paule, Port-au-Prince, Éditions Fardin, 1982.

La fidélité non plus, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1986; Montréal, Mémoire d'encrier, 2003.

Su Yanick Jean

VITIELLO, Joëlle, «Yanick Jean: une femme totale capitale», prefazione a *La fidélité non plus*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003, pp. 7-16.

YANICK LAHENS

L'exil. Entre l'ancrage et la fuite, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1990.

Tante Résia et les dieux, Paris, L'Harmattan, 1994.

«Afterword», in BALUTANSKY, Kathleen, SOURIEAU, Marie-Agnès (eds), *Caribbean Creolization; Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, Gainesville, Press of Florida, 1998.

La petite corruption, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1999; Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2003.

Dans la maison du père, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.

«L'homme du sommeil», in AA.VV., *Paradis Brisé, nouvelles des Caraïbes*, Paris, Hoëbeke, 2004, pp. 133-144.

L'Oiseau Parker dans la nuit, Montréal, Plume & Encre, 2006.

La folie était venue avec la pluie, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2006.

« Port-au-Prince la dévoreuse », in SPEAR, Thomas C. (éd.), *Une journée haïtienne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, pp. 195-198.

La couleur de l'aube, s.l., Sabine Wespiese, 2008.

Su Yanick Lahens

ZIMRA, Clarisse, «Haitian Literature after Duvalier, An Interview with Yanick Lahens», *Callaloo*, vol. 16, n. 1, 1993, pp. 77-93.

ADAMSON, Ginette, «Yanick Lahens romancière: pour une autre voix/voie haïtienne», in RINNE, Suzanne, VITIELLO, Joëlle (éds.), *Elles écrivent des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 107-118.

BÉLANCE, René, «Compte-rendu de *Tante Résia et les dieux*», *Notre Librairie*, vol. 133, janvier-avril 1998, p. 80.

GYSSSELS, Kathleen, «La nouvelle en Haïti, correspondance du Nouveau Monde: les recueils de Yanick Lahens et Pascale Blanchard-Glass», *Présence francophone*, vol. 54, 2000, pp. 103-119.

SAINT-ÉLOI, Rodney, «Parcours et regards. Entretien avec Yanick Lahens», *Notre librairie*, vol. 142, octobre-décembre 2000.

VITIELLO, Joëlle, «De l'autre côté des murs: le désir de l'engagement dans l'écriture de Yanick Lahens », in SOURIEAU, Marie-Agnès, BALUTANKY, Kathleen, *Écrire en pays assiégé -*

Haïti- Writing Under Siege, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, pp. 169-192.

EDITH LATAILLADE

Le dernier fil, Port-au-Prince, Bibliothèque nationale d'Haïti, s.d., pp. 70.

KETTLY PIERRE MARS

Feu de miel, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1997.

PHILOCTÈTE, Raymond (éd.), *Anthologie de la poésie haïtienne contemporaine (1945-1999), textes français et créoles*, Montréal, CIDIHCA, 1998.

Un parfum d'encens, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1999.

Feulements et sanglots, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2001

Mirage Hôtel, Port-au-Prince, Imprimerie Caraïbe, 2002.

Kasalé, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2003; La Roque d'Anthéron (France), Vents d'Ailleurs, 2005.

L'heure hybride, La Roque d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2005.

« *Lobo* », in AA.VV., *Nouvelles d'Haïti*, Paris, Magellan et Cie, 2007, pp. 11-33.

Fado, Paris, Mercure de France, 2008.

Su Kettly Pierre Mars

PÉAN, Lesile, « La volupté de l'écriture de Kettly Pierre Mars », *Journal of Haitian Studies*, vol. 11, n. 1, Spring 2005, pp. 164-166.

GHINELLI, Paola, rec. a «L'heure hybride », *Tolomeo*, vol. 10, n. 1, 2007, pp. 51-52.

JOSETTE NAZON

Les papillons jaunes, Port-au-Prince, Bibliothèque nationale d'Haïti, pp. 132.

MARGARET PAPIILLON

La marginale, Port-au-Prince, Deschamps, 1987.

Martin Toma, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1991.

Passion composée, Port-au-Prince, Pressmax, 1996.

La saison du pardon, Port-au-Prince, Pressmax, 1997.

Manzelle Natacha, Port-au-Prince, Pressmax, 1997.

« Marinella », *Le Nouvelliste*, 1998.

« La folle journée de Tante Rose », *Le Nouvelliste*, 1998.

« Les visites dominicales de Ludovic », *Le Nouvelliste*, 1998.

La légende de Quisqueya, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1999.

Terre sauvage, Port-au-Prince, Pressmax, 1999.

Mathieu et le vieux mage au regard d'enfant, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2000.

Innocents fantasmes, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2001.

La légende de Quisqueya, II, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2001.

Le trésor de la citadelle Laferrière, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2001.

Sortilèges au carnaval de Jacmel, Port-au-Prince, Imprimeur II, 2002.

La mal-aimée, feuilleton, 55 épisodes, *Le Matin*, février 2004 - mars 2005.

«Fleurs d'insomnie», *Le Matin*, 2004.

EMMELIE PROPHÈTE

Des marges à remplir, Port-au-Prince, Mémoire, 2000.

Sur parure d'ombre, Port-au-Prince, Mémoire, 2004.

« La mort abondante », *La Nouvelle Revue Française*, vol. 576, janvier 2006, pp. 162-165.

« Le fil de l'eau », in SPEAR, Thomas C. (éd.), *Une journée haïtienne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, pp. 63-65.

« Le retour à Roumain », in AA.VV., *Mon Roumain à moi*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2007, pp. 135-40.

Le Testament des solitudes, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007.

ARLÈNE SYLVESTRE

Une jeunesse d'oiseau de passage, Clamency, Éditions du masque d'or, 2002, pp. 75.

ÉVELYNE TROUILLOT

La chambre interdite, Paris, L'Harmattan, 1996.

L'oiseau mirage, Port-au-Prince, Éditions Haïti Solidarité Internationale, 1997.

Islande, seguito da *La mer entre lait et sang*, Port-au-Prince, Éditions de l'Île, 1998.

Ma maison en dentelle de bois, seguito da *Une cousine inattendue*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, 1999.

Sans parapluie de retour, Port-au-Prince, 2001.

Restituer l'enfance. Enfance et état de droit en Haïti, Port-au-Prince, Éditions Haïti Solidarité Internationale, 2002.

Parlez-moi d'amour..., Haïti, Imprimerie Caraïbe, 2002.

Rosalie l'infâme, Paris, Dapper, 2003.

L'île de Ti Jean, Paris, Dapper, 2004.

Plidetwal, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2005.

L'œil-totem, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2006.

Su Évelyne Trouillot

CORDOVA, Sarah Davies, «*Rosalie l'infâme*», *World Literature Today*, vol. 78, n. 3-4, September-December 2004, p. 119.

DANTICAT, Edwidge, «Évelyne Trouillot» (interview), *Bomb 90*, Winter 2004-2005, pp. 48-53.

DASH, Michael, « Roundtable, Writing, History, Revolution», *Small Axe*, vol. 9, n. 2, September 2005, pp. 189-201.

II – OPERE DI AUTRICI HAITIANE DELLA DIASPORA E RELATIVI STUDI CRITICI SPECIFICI

MARIE-CÉLIE AGNANT

Balafres, Montréal, CIDIHCA, 1994.

La dot de Sara, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1995.

Le silence comme le sang, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1997.

Alexis d'Haïti, Montréal, Hurtubise HMH, 1999.

Le Noël de Maïté, Montréal, Hurtubise HMH, 1999.

Alexis fils de Raphaël, Montréal, Hurtubise HMH, 2000.

Vingt petits pas vers Maria, Montréal, Hurtubise HMH, 2001.

Le livre d'Emma, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2001; La Roque d'Anthéron (France), Vents d'Ailleurs, 2004 ; trad. it. di GHINELLI, Paola, *Il libro di Emma*, Santa Maria Capua Vetere (Caserta), Edizioni Spartaco, 2007.

L'oranger magique, conte d'Haïti, Montréal, 400 Coups, 2003.

La légende du poisson amoureux, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003.

«Le vieil homme à moitié pierre», in PÉAN, Stanley, SAINT-ÉLOI, Rodney (éds.), *Nul n'est une île. Solidarité Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004, pp. 29-43.

Dernières nouvelles du colonialisme, La Roque d'Anthéron (France), Vents d'ailleurs, 2006.

« T'écrire », in SPEAR, Thomas C. (éd.), *Une journée haïtienne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, pp. 213-215.

Un alligator nommé Rosa, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2007.

Su Marie-Célie Agnant

NDIAYE, Christiane, «La dot de Sara» (compte-rendu), *Études francophones*, vol. 12, n. 1, printemps 1997, pp. 220-223.

LEQUIN, Lucie, «Écrivaines migrantes et éthique», in DE VAUCHER, Anne (éd.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Actes du colloque du CISQ à Venise, 15-16 Octobre 1999, Venise, Supernova, 2000, pp. 113-141.

LEQUIN, Lucie, «Les écrivaines migrantes et la troisième solitude», *Revue Artexto* (Rio Grande, Brésil), vol. 11, 2000, pp. 77-87.

PÉAN, Stanley, «La mémoire de la peau», *La Presse* (Montréal), 20 mai 2000.

MATA BARREIRO, Carmen, «La moi femme / la nous histoire: voix et vies dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant», *Revue des Lettres et de Traduction* (Liban), vol. 7, 2001, pp. 361-374.

LEQUIN, Lucie, «Écrire la convergence sans s'y perdre», in LEQUIN, Lucie, MAVRIKAKIS, Catherine (éds.), *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 237-247.

LEQUIN, Lucie, «The Legacy of Words: Mothers as Agents of Cultural Subterfuge and Subversion», in LEWIS DUFAULT, Roseanna, GILBERT Paula (eds.), *Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990's*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press & London Associated University Presses, 2001, pp. 203-217.

LEQUIN, Lucie, «Les écrivaines migrantes et la troisième solitude», in RESCH, Yanick (éd.), *Définir l'intégration? Perspectives nationales et représentations symboliques*, Éditions Montréal, XYZ, 2001, pp. 149-159.

SAINT-ÉLOI, Rodney, «Le livre d'Emma. Entretien avec Marie-Célie Agnant», *Le Nouvelliste*, Supplément 2001.

LEQUIN, Lucie, «Elles pensent le monde», *Sextant* (Belgique), vol. 17, n. 18, 2002, pp. 87-104.

LEQUIN, Lucie, «Une écriture sous influence: l'éthique du travail et de l'effort chez France Théoret et Marie-Célie Agnant», *Essays in Canadian Writing*, vol. 77, 2002, pp. 200-217.

LEQUIN, Lucie, «Marie-Célie Agnant: une écriture de la mémoire et du silence», in MAUFORT, Marc, BELLARSI, Franca (éds.), *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, P.I.E./Bruxelles, Peter Lang, 2002, pp. 22-33.

CARRUGGI, Noëlle, «“Cet océan opaque de l'identité niée”. Une lecture du *Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant», *Francographies*, vol. 11, 2002, pp. 101-106.

FRÉDÉRIC, Madeleine, «Espace en déshérence: la terre natale déclinée par Marie-Célie Agnant», in DUPRÉ, Louise, LINTVELT, Jaap, PATERSON, Janet M. (éds.), *Sexuation*,

espace d'écriture: la littérature québécoise en transformation, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 93-113.

MATA BARREIRO, Carmen, «L'écriture migrante au féminin dans l'univers francophone: le reflet d'un engagement spécifique», in MONTSERRAT SERRANO, Mañes, MOLINA ROMERO, Carmen, AVENDAÑO ANGUITA, Lina (éds.), *La littérature au féminin*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 421-432.

MATA BARREIRO, Carmen, «Engagement et construction des identités urbaines dans la littérature francophone: la littérature migrante et l'écriture au féminin», in MORISSET, Lucie K, NOPPEN, Luc (éds.), *Les Identités urbaines: échos de Montréal*, Québec, Nota Bene, 2003, pp. 227-251.

NDIAYE, Christiane, «Récit des origines chez quelques écrivaines francophones de la francophonie», *Études françaises*, vol. 40, n. 1, hiver 2004.

GHINELLI, Paola, *Archipels littéraires. Entretiens avec Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, pp. 141-149.

JURNEY, Florence Ramond, «Entretien avec Marie-Célie Agnant», *The French Review*, vol. 79, n. 2, December 2005, pp. 384-397.

TERVONEN, Taina, «Transmettre par la parole, pas par le sang», *Africultures*, vol. 62, janvier-mars 2005, pp. 215-218.

MIMI BARTHÉLÉMY

La cocarde d'ébène, Lezignan-Corbières, Avant-Quart, 1989.

Le monstre Bagay, Paris, l'Harmattan, 1989.

Tézin le poisson de rivière, Paris, l'Harmattan, 1994.

Malice et l'âne qui chie de l'or et autres contes d'Haïti, Paris, Syros, 1994.

Contes diaboliques d'Haïti, Paris, Karthala, 1995.

Tout un monde à raconter, Montréal, Québec Amérique, 1996.

Géant poilu velu, Orange, Grandir, 1996.

Kangio la tortue chanteuse et autres contes d'animaux, Paris, Syros, 1996.

Anaïs et Bovi, Orange, Grandir, 1997.

L'écorchée marraine, Chatenay-Malabry, Acoria Editions, 1998.

Haïti, la perle nue, (avec Gérard Barthélémy), Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'Ailleurs, 1999.

Les plus beaux contes de conteurs, Paris, Syros jeunesse, 1999.

Coeurs de conteurs, Paris, Syros jeunesse, 2000.

Le chasseur et l'oiseau, Orange, Grandir, 2000.

Le mariage de Pucette, Paris, La Découverte & Syros, 2001.

Cabri, cheval et tigre, Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'ailleurs, 2001.

Une très belle mort, Carnières (Belgique), Lansman, 2003.

Gwodada le Monstre, Port-au-Prince, Hachette-Deschamps, 2004.

L'histoire d'Haïti racontée aux enfants, Édition bilingue (traduction créole: Maximilien Laroche), Montréal, Mémoire d'encrier, 2004.

Haïti contée, Genève, Slatkine, 2004.

Dis-moi des Chansons d'Haïti / Kèk Chante Ayiti, pa di mwen ! / Tell me a Song from Haiti, Paris, Kanjil, 2007.

Le Fulgurant, épopée mythologique de la Caraïbe, Paris, Kanjil, 2007.

PASCALE BLANCHARD-GLASS

Correspondances du nouveau monde, Paris, L'Harmattan, 1995.

La comète d'Halley, Paris, L'Harmattan, 2000.

JACQUELINE BEAUGÉ-ROSIER

Climats en marche, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1962.

À vol d'ombre, Préface de Phito Gracia, Port-au-Prince, Imprimerie Serge Caston, 1966.

Les cahiers de la mouette, poèmes, suivis de « Tranché pour toi » et « Leïla, ou, La déracinée », deux nouvelles, Sherbrooke, Naaman, 1983.

D'or vif et de pain, Regina (Canada), Louis Riel, 1992.

« Cris et gestes pour un acte de parole dans le "Coup de l'étrier" de Claude Pierre », *LittéRéalité*, vol. 4, n. 1, printemps 1992, pp. 63-78.

Les yeux de l'anse du Clair, Woodbridge (Canada), Albion Press, 2001.

« Étends tes ailes neigeuses », « Songe du cœur double », « Chant d'adieu », « Nid d'ondes », « Leçon de tendresse », in FLAMAND, Jacques, BOURAOUI, Hédi (éds.), *Écriture franco-ontarienne 2003*, Ottawa, Vermillon, 2004, pp. 44-52.

« À vol d'ombre », in CASTERA, Georges, PIERRE, Claude, SAINT-ÉLOI, Rodney, TROUILLOT, Lyonel (éds), *Anthologie de la littérature haïtienne. Un siècle de poésie, 1901-2001*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003, pp. 136-137.

MARIE VIEUX CHAUVET

La légende des fleurs, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1947.

Fille d'Haïti, Paris, Fasquelle, 1954.

«Ti-Moune nan bois», *Optique 7*, septembre 1954, pp. 57-60.

La danse sur le volcan, Paris, Plon, 1957; Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

Fonds des nègres, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1960.

Amour, colère et folie, Paris, Gallimard, 1968; Paris / Léchelle, Maisonneuve & Larose / Emina Soleil, 2005 ; trad. It. Craveri, Benedetta, *Amore, rabbia, follia*, Milano, Bompiani, 2007.

Les rapaces, Port-au-Prince, Deschamps, 1986.

Su Marie Vieux Chauvet

CONDÉ, Maryse, «Les conflits politiques», in CONDÉ, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, pp. 98-110.

LAROCHE, Maximilien, *Trois études sur «Folie» de Marie Chauvet*, Montréal, GRELCA: Département des littératures Université Laval, 1984.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth, «Haiti in the Works of Marie Chauvet: An Introduction », *Cimarrón*, vol. 2, 1990, pp. 225-233.

DAYAN, Joan, «Reading Women in the Caribbean: Marie Chauvet's *Love, Anger, and Madness*», in MILLER, Nancy, DEJEAN, Joan (eds), *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, pp. 228-53.

LAHENS, Yanick, «Faulkner-Chauvet: un cas d'intertextualité (*Colère*)», *Chemins Critiques*, vol. 2, septembre 1991, pp. 189-207.

SANDIN-FREMAINT, Pedro A., *A Theological Reading of four Novels by Marie Chauvet: In Search of Christic Voices*, New York, Mellon Press, 1992.

ARAUJO, Nara, «The Contribution of Women's Writing to the Literature and Intellectual Achievements of the Caribbean: *Moi, Tituba Sorcière* and *Amour, Colère et Folie*», *Journal of Black Studies*, vol. 25, n. 2, December 1994, pp. 217-230.

DAYAN, Joan, «Fictions of Haiti», in DAYAN, Joan, *Haiti, History and the Gods*, Berkeley, U. of California Press, 1995, pp. 77-139.

HOFFMANN, Léon-François, «Formation sociale, déformation personnelle: l'éducation de Claire dans *Amour* de Marie Chauvet», *Études Créoles*, vol. 17, n. 2, 1995, pp. 87-91.

FOWLER, Carolyn, «Marie Chauvet», in MAKWARD, Christiane, COTTENET-HAGE, Madeleine, (éds.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Karthala, 1996, pp. 126-128.

SCHARFMAN, Ronnie, «Theorizing Terror: The Discourse of Violence in Marie Chauvet's *Amour Colère Folie*», in GREEN, Mary Jean (éd.), *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1996, pp. 229-245.

CHANCY, Myriam J.A, *Framing Silence. Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick, Rutgers U. Press, 1997.

MARTY, Anne, «Entre je et nous, l'œuvre de Marie Chauvet est fécondée par la conscience du tragique», in AA VV, *Pour Haïti*, (Paris), vol. 24, avril 1997, pp. 23-27.

PETERSON, Michel, «Angoisse, corps et pouvoir dans *Amour* de Marie Chauvet», in RINNE, Suzanne, VITIELLO, Joëlle (éds.), *Elles écrivent des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 39-49.

SHELTON, Marie-Denise, «Problématique de l'espace dans l'œuvre de Marie Chauvet», *Notre Librairie*, vol. 132, octobre-décembre 1997, pp. 142-151.

DUFFEY, Carolyn, «In Flight from the Borderlines: Roses, Rivers, and Missing Haitian History in Marie Chauvet's *Colère* and Edwidge Danticat's *Krik? Krak!* and *The Farming of Bones*.», *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 3, n. 1, 2002, pp. 156-170.

SERRANO, Lucienne, «L'étrange et le familier: Étude sur *Amour* dans *Amour, Colère et Folie* de Marie Chauvet», *Francographies*, vol. 11, 2002, pp. 145-156.

ASIBONG, Andrew, «Mulier Sacra: Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of 'Bare Life'.», *French Cultural Studies*, vol. 14, n. 2, June 2003, pp. 169-177.

EDWIDGE DANTICAT

Breath, Eyes, Memory, New York, Soho Press, 1994; New York, Vintage Books, 1995.

Krik? Krak!, New York, Soho Press, 1995; New York, Vintage Books, 1996.

«Hanging with the Fugees», *Essence*, vol. 27, n. 4, 1 August 1996, pp. 85-86.

«Forward», in WOLKSTEIN, Diane (ed.), *The Magic Orange Tree and other Haitian Folktales*, New York, Random, 1997, pp. vii-viii.

The Farming of Bones, New York, Soho Press, 1998; London, Penguin, 1999.

«The Book of the Dead», *The New Yorker*, vol. 75, n. 16, 21 June 1999.

«A Rain of Daffodils», *Literary Cavalcade*, vol. 52, n. 6, March 2000, pp. 4-9.

The Beacon Best of 2000. Great Writing by Women and Men of All Colors and Cultures, DANTICAT, Edwidge (ed.), Boston, Beacon Press, 2000.

«Bonjour Jean», *The Nation*, vol. 272, n. 7, 19 February 2001, pp. 20-22.

The Butterfly's Way. Voices from the Haitian Diaspora in the United States, DANTICAT, Edwidge (ed.), New York, Soho Press, 2001.

«Forward», in BELL, Beverly, *Walking on Fire, Haitian Women's Stories of Survival and Resistance*, Ithaca, Cornell U, Press, 2001.

After the Dance: A Walk through Carnival in Jacmel, Haiti, New York, Crown, 2002.

Behind the Mountains: The Diary of Celiane Espérance, New York, Orchard Books, 2002.

«Evelyne Trouillot» (interview), *Bomb 90*, Winter 2004-2005, pp. 48-53.

The Dew Breaker, New York, Knopf, 2004.

Anacaona, Golden Flower, New York, Scholastic, 2005.

Brother, I'm Dying, New York, Knopf, 2007.

Su Edwidge Danticat

N'Zengo-Tayo, Marie-José, « Children in Haitian Popular Migration as seen by Condé and Danticat », in NEWSON, Adele, STRONG-LEEK, Linda (eds.), *Winds of change. The transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, New York, Lang, 1998, pp. 93-100.

JAN J. DOMINIQUE

Mémoire d'une amnésique, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1984; Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004.

Inventer... la Célestine, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 2000.

Évasion, Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 2000; Montréal, CIDIHCA, 2005.

La Célestine, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2007.

« Roumain et la dévoreuse de mots », in AA. VV., *Mon Roumain à moi*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2007, pp. 113-122.

« Cet endroit, mon pays », in SPEAR, Thomas C. (éd.), *Une journée haïtienne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, pp. 47-52.

Mémoire errante, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2008.

Su Jan Dominique

SOURIEAU, Marie-Agnès, « Tactiques narratives dans *Mémoire d'une amnésique*, de J. J. Dominique », *French Review*, vol. 68, n. 4, March 1995, pp. 694-703.

CHANCY, Myriam, « Marvel-Women : J. Dominique's *Mémoire d'une amnésique*, *MaComère*, vol. 1, 1998.

BALUTANKY, Kathleen, « Naming Caribbean Women Writers », *Callaloo*, vol. 13, n.3, summer 1990, pp. 539-550.

IZQUIERDO, Patricia, « Dominique ou le «don silencieux» », *Nord*, vol. 40, décembre 2002, pp. 67-79.

SMITH, Paulette Anne, « The Stakes of « I-Game » in *Mémoire d'une amnésique*, », *Journal of Haitian Studies*, vol. 8, n. 1, Spring 2002, pp. 56-78.

GIGUÈRE, Suzanne, « Littérature haïtienne - Sous le soleil caraïbe », *Le Devoir*, 26-27 mai 2007.

IDA FAUBERT

Cœur des îles (poésie), Paris, René Debresse, 1939; Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2007.

Sous le soleil caraïbe, histoires d'Haïti et d'ailleurs, Paris, O.L.B, 1959.

Anthologie secrète, (Cœur des îles, Sous le soleil caraïbe et photographies.), Montréal, Mémoire d'encrier, 2007.

Su Ida Faubert

PRICE-MARS, Jean, *La Vocation de l'élite*, Port-au-Prince, Edmond Chenet, 1919; Port-au-Prince, Ateliers Fardin, 1976; Port-au Prince, Les Éditions des Presses Nationales d'Haïti, 2001.

LALEAU, Léon, « Ida Faubert », in Ligue Féminine d'Action Sociale, (éds.), *Femmes Haïtiennes*, Port-au-Prince, Imprimerie Henri Deschamps, 1954, pp. 247-252.

CHARLES, Christophe, « Deux célèbres pionnières: Virginie Sampeur et Ida Faubert », in AA. VV., *La poésie féminine haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Choucouné, 1980, pp. 23-29.

GOURAIGE, Ghislaine, «Ida Faubert», in GOURAIGE, Ghislaine, *Histoire de la littérature haïtienne (de l'indépendance à nos jours)*, Port-au-Prince, Éditions de l'action sociale, 1982, pp. 218-220.

GARDINER, Madeleine, *Sonate pour Ida*, Port-au-Prince, Imprimerie Henri Deschamps, 1984.

THADAL, Roland, "Fine Faubert, cette méconnue des lettres haïtiennes, *L'Union*, vol. 31, mars 2003.

TINSLEY, Natasha, "Open Roses, Closed Gardens, and Invisible Women: queering the tropical garden in the poetry of Ida Salomon Faubert", *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme*, vol. 23, n. 2, Winter 2004.

JESSICA FIÈVRE

Le Feu de la vengeance, Port-au-Prince, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1997.

La Bête, Port-au-Prince, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1999.

L'Homme au pardessus jaune, Port-au-Prince, Média Texte, 2000.

Thalassophobie, Port-au-Prince, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 2001.

Les Hommes en Rouge: l'éclipse, Port-au-Prince, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 2003.

La Bête II: Métamorphose, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2005.

« Ghost Phone », *P'an Ku* (magazine), Floride, 2006.

« Brush with a Star », *P'an Ku*, Floride, 2006.

Les Fantômes de Sophie, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2007.

« La chanson du bouc », in SPEAR, Thomas C. (éd.), *Une journée haïtienne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2007, pp. 101-106.

ODETTE ROY FOMBRUN

Ti Roro d'Haïti, Nairobi, East African Literature Bureau, 1974.

Jeux de conversation pour Ti Roro, Port-au-Prince, O.R. Fombrun, 1976.

Vivent les vacances!, Port-au-Prince, Imprimerie Centrale, 1977.

Anita et Virginie de l'Île Maurice, Port-au-Prince, Ministère de l'Éducation Nationale/ Deschamps, 1981.

Farida d'Algérie, Port-au-Prince, Deschamps, 1981.

Moreau de Saint-Méry. Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue, Port-au-Prince, Le Natal, 1983.

Contes d'Haïti, Paris, Nathan, 1985.

Le konbitisme dans l'éducation, Port-au-Prince, O.R. Fombrun, 1986.

Le drapeau de l'indépendance, Miami, O.R. Fombrun, 1986; Port-au-Prince, Deschamps, 1986.

Le Konbitisme dans la Constitution, Port-au-Prince, O.R. Fombrun, 1986.

Le Drapeau et les armes de la République d'Haïti, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 1987.

Le konbitisme, base d'un contrat social: la révolution qu'il faut faire, Port-au-Prince, O.R. Fombrun, 1988.

Quatre contes, Port-au-Prince, Deschamps, 1988.

« La Démocratie est-elle possible en Haïti ? », in MORSE, Richard M. (ed.), *Haiti's Future: Views of Twelve Haitian Leaders*, Washington, Wilson Center Press, 1988, pp. 39-47.

AA. VV., *Démocratie en Haïti, problèmes et perspectives*, Port-au-Prince, Le Natal, 1989, pp. 76-95.

Le français par les poèmes, Port-au-Prince, Deschamps, 1990.

Analyse de *Défi à la pauvreté*, in HECTOR, Cary, JADOTTE, Hérard (éds.), *L'Haïti et l'après Duvalier: continuités et ruptures*, Montréal CIDIHCA, 1991, tome 2, pp. 570-581.

L'Ayiti des indiens, Port-au-Prince, O.R. Fombrun, 1992.

Solution pour Haïti: Konbite Solidarité Nationale, contrat social, Port-au-Prince, Deschamps, 1994.

« Embargo et humanisme »; « Haïti, quel avenir ? »; « Constitution 87 et Projet de constitution »; « Un conte du Kenya: Le chat et les rats, tiré de *Contes Africains* », in THÉARD, Marie-Alice, (éd.), *Haïti, la voie de nos silences: créativité, complexité, diversité: 117 femmes haïtiennes écrivent*, Port-au-Prince, Pressemax, 1998, tome 2, pp. 175-189.

« Haïti et les droits de l'Homme », in AA.VV., *État de Droit en Haïti*, Port-au-Prince, Publication de l'Office de la Protection du Citoyen, 1998.

Ma vie en trois temps, Port-au-Prince, Imprimerie Henri Deschamps, 1998.

Toussaint Louverture, tacticien de génie; la Constitution indépendantiste de 1801, Port-au-Prince, Deschamps, 2001.

FABIENNE PASQUET

L'ombre de Baudelaire, Arles, Actes Sud, 1996.

La deuxième mort de Toussaint-Louverture, Arles, Actes Sud, 2001.

Su Fabienne Pasquet

SHELTON, Marie-Denise, «Identité créole et mémoire: Edwidge Danticat et Fabienne Pasquet», *Journal of Haitian Studies*, vol. 3, n. 4, 1997-1998, pp. 103-108.

VANTROYS, Carole, «La maîtresse noire», *Lire*, mai 1996.

JACQUELINE SCOTT LEMOINE

Les nuits de Tulussia, Paris, Présence africaine, 2005.

JANINE TAVERNIER

Fleurs de muraille, Montréal, CIDIHCA, 2001.

MARCELLIN MICHÈLE VOLTAIRE

La désenchantée, Montréal, CIDIHCA, 2005.

SITOGRAFIA

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/haiti/paroles.html>

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/haiti/paroles.html>

<http://www.alliance-haiti.com/>

http://dailymotion.alice.it/video/x3efs4_lecrivain-lyonel-trouillot-parle-da

<http://www.francophonie.philo.ulg.ac.be/HAI.>

<http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/bookreviews/bookreviews.htm>

<http://www.alliance-haiti.com/culture/litterature/litterature-haitienne.php>

<http://www.haitianbookcentre.com/>

<http://journals.aol.com/hergil55/HaitidOutre-Mer/entries/2006/11/18/>

<http://www.alterpresse.org/spip.php?article6610>

<http://hpnhaiti.info/>

<http://www.haiticulture.ch/>

http://www.haiticulture.ch/Peinture_haitienne.html

http://www.haiticulture.ch/Litterature_de_femmes.html

<http://passiondeslivres.over-blog.com/article-543804.html>

<http://www.loc.gov/rr/international/hispanic/haiti/resources/haiti-language.>

<http://hometown.aol.com/mit2haiti/Index4.html>

http://www.unesco.org/courier/2001_05/fr/culture.htm

<http://www.citrouille.net/iblog/B1116052525/C1225598995/E1090742590/index.ht>

<http://www.ahadonline.org/eLibrary/listServ/listArchive2004/1.%20Jan/20040130.20.06.24.0891.htm>

<http://jacbayle.club.fr/livres/Haiti/liste15.html>

<http://www.haitianartfactory.com/>

http://www.jhuccp.org/la/haiti/LitreviewAIDS_fr.

http://www.un.org/french/peace/peace/cu_mission/minustah/

<http://www.unicef.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/3231>

<http://www.minustah.org/>> <http://www.minustah.org/>

<http://www.unicef.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/344>

INDICE

Haiti adorata, Haiti disperata	p. 3
--------------------------------	------

PRIMA PARTE

DALLA NON COSCIENZA ALLA COSCIENZA DI SÉ	p. 13
---	-------

1. LA DONNA DELLA TRADIZIONE HAITIANA: RUOLI E STEREOTIPI	p.15
--	------

Madri affettuose, madri indifferenti, matrigne.	p. 16
---	-------

Altre vite oppresse. Il caso delle nonne	p. 46
--	-------

<i>Ces femmes murées dans le silence</i>	p. 49
--	-------

2. FOK SA CHANJE!	p.59
-------------------	------

Conquistare la parola	p. 61
-----------------------	-------

Danzare per esistere, danzare per conoscersi	p. 67
“Je refuse”	p. 72
Incontrare l’indigenza e il vudù	p. 86

SECONDA PARTE

SCRITTURA E COSCIENZA DI SÉ	p. 101
3. SCRIVERE IL CORPO	p.103
Sogni di pietra, realtà d’ebano	p. 104
Mille sfumature cutanee, mille ossessioni	p. 114
<i>Apprends ton nom de négresse</i>	p. 119
Sul palco	p. 130
La scrittura, un parto	p. 132
Corpo e natura	p. 136
Amazzoni senza corazza. La vulnerabilità del corpo	p. 145
<i>Cette fureur de mon sang</i>	p. 150
4. SCRIVERE LA FOLLIA	p. 154

Il passato, causa della follia p. 155

Il passato che si ripete p. 162

TERZA PARTE

SCRITTURA E COSCIENZA DELLO SPAZIO p. 177

5. LO SPAZIO URBANO p. 179

Entre les quatre murs blancs d'une cage p. 181

Nel ventre di Port-au-Prince p. 189

Il ritorno impossibile p. 208

6. LO SPAZIO NATURALE p. 212

Il giardino, luogo di libertà p. 212

Oceano mare p. 216

Metamorfosi haitiane p. 222

Entretien avec Marie-Célie Agnant p. 225

Entretien avec Kettly Mars p. 239

Elementi di storia haitiana p. 247

Bibliografia

Testi critici generali sulla francofonia p. 254

Testi storici e di civiltà sull'isola di Haiti p. 262

Testi critici specifici sulla letteratura di Haiti p. 264

Opere generali sulla letteratura femminile p. 269

Testi specifici sulla letteratura femminile di Haiti e dei Caraibi p. 271

Opere complete delle scrittrici residenti ad Haiti e relativi studi critici p. 275

Opere di autrici haitiane della diaspora e relativi studi critici p. 286

Sitografia p. 304

