

**DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA:
LETTERATURA FRANCESE E LETTERATURE
FRANCOFONE.**

Sede amministrativa: Università di Palermo

VII ciclo A. A. 1991 / 92 - 1993 / 94

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Giovanni Saverio Santangelo

**NINA BOURAOUI: UN SINTOMO DI
LETTERATURA MIGRANTE NELL'AREA
FRANCO-MAGREBINA**

**Tutore: Chiar.mo Prof. Giovanni Saverio
Santangelo**

Candidata: Dott.ssa Rosalia Bivona

Table des matières

PRELIMINARI.....	6
1- Il perché di questo studio.....	6
2 - Un metodo un po' eclettico.....	6
3 - I criteri	7
PARTE PRIMA UNA LETTERATURA MIGRANTE	9
CAPITOLO PRIMO.....	10
I. 1. Segni migratori.....	10
I. 2. Forze centripete e forze centrifughe	10
I. 3. Letteratura marginale?	12
I. 4.	Una letterati
CAPITOLO SECONDO.....	15
II. 1. Approccio	15
II. 2. 1940-1950: anni di frattura.....	15
b)	Nonostante l
algerina di espressione francese a cui anche noi facciamo	
riferimento.....	17
II. 3. L' <i>Ecole d'Alger</i> : un sintomo di letteratura migrante. ...	17
II. 3. 1. L' <i>Ecole d'Alger</i> : una matrice europeo-mediterranea	
trapiantata in Algeria.....	18
II. 3. 2. Una cerniera fra le due rive del Mediterraneo.....	20
II. 3. 3. Il fenomeno <i>greffe</i>	22
II. 3. 4. Qui suis-je?	24
CAPITOLO TERZO.....	26
III. 1 Le componenti di una letteratura errante.....	26
III. 2 Alla ricerca della formula adeguata.....	27
III. 3 Plurilinguismo interno e plurilinguismo esterno.	28
III. 4 Entre-deux	30
III. 5 Trasgressione, estraneità, destabilizzazione	32
III. 6 arabità, berberità, pluralità	35
III. 7 Criteri di legittimità	39
III. 8 Algerinità	43
III. 9 L'impossibile appartenenza.....	44
CAPITOLO QUARTO	46
IV. 1 esilio, <i>exil</i> , <i>ex - il</i>	46
IV. 2 Per una tipologia dell'esilio.....	47
IV. 3 L'esilio come pretesto letterario	48

IV. 4 Il fenomeno <i>rai</i>	50
IV. 5. Marginalità ed immigrazione	51
IV. 6. Il fenomeno <i>beur</i>	53
IV. 7. Una letteratura del non-luogo	53
IV. 8. Una possibile definizione della letteratura <i>beur</i>	56
IV. 9. La greffe <i>beur</i>	58
IV. 10. Nina Bouraoui è un prodotto della letteratura <i>beur</i> ?..	60
IV. 11. Verso un vero metissaggio?.....	61
CAPITOLO QUINTO.....	64
V. 1 La <i>greffe</i> : una problematica generale.....	64
V. 2 La <i>greffe</i> come strumento di analisi.....	65
V. 3 Gli approcci critici.....	67
V. 4 L'approccio francese.....	68
V. 5 L'approccio magrebino.....	70
V. 6 Attribuzione di uno spazio culturale.....	71
V. 7 L'approccio di chi proviene da altri spazi	72
PARTE SECONDA LO SPAZIO DI UNA SCRITTURA.....	74
CAPITOLO PRIMO.....	75
I. 1. Un sistema letterario.....	75
I. 2. La fusione di due letterature.....	76
I. 3. Quale dimensione scritturale?	80
CAPITOLO SECONDO.....	83
II. 1. La ricezione di una letteratura alla ricerca del proprio spazio	83
II. 2. L'orizzonte di attesa	83
II. 3. La ricezione algerina.....	86
II. 4. La ricezione francese.....	90
II. 5 La ricezione universitaria francese	94
II. 6. <i>La voyageuse interdite</i> , Prix Inter 1991	96
II. 7 La ricezione italiana.....	98
II. 8 La ricezione di <i>Poing Mort</i>	100
II. 9. Il titolo	101
CAPITOLO TERZO.....	103
III. 1 Spazi transtestuali.....	103
III. 2. <i>mise en abyme</i>	103
III. 3. Transtestualità prismatica.....	104
III. 4 Filiazione boudjedriana	106
III. 4. 1 Emofobia ed emografia	107

III. 4. 2 Parola inter-detta e abiezione	110
III. 5 La filiazione bataillana.....	112
CAPITOLO QUARTO	116
IV. 1 Erotismo o <i>erografia</i> ?	116
IV. 2 Il lettore <i>onnivoyeur</i>	119
IV. 3 Specularità e concentricità	122
IV. 4 Scrittura-delirio.....	126
IV. 5 La "cornice vuota" dei luoghi onirici.....	129
IV. 6 Fikria, ovvero l'intelligente.....	130
IV. 7 Oscillazioni del desiderio e della perversione	132
IV. 8 Oggetto fobico ed oggetto feticcio.....	134
IV. 9 Fantasma ed auto-erotismo	137
IV. 10 Scena primaria e fantasma.....	139
IV. 11 Il battesimo del sangue.....	140
CAPITOLO QUINTO	144
V. 1 Una scrittura cinematografica	144
V. 2 Osservazione ed implicazione: una finzione che dice e disorienta.....	146
V. 3 Dalla focalizzazione all' <i>ocularizzazione</i>	151
V. 4 La voce <i>off</i> : un ponte fra il verbale e il visivo	155
V. 5 Un denominatore comune con la filmografia algerina	159
V. 6 La scrittura cinematografica attesta una soggettività o una realtà?.....	161
V. 6. 1 Le incongruenze.....	162
CAPITOLO SESTO	165
VI. 1 La transizione.....	165
VI. 2 Una scrittura adolescenziale	166
VI. 3 Il personaggio	169
VI. 4 un <i>pluri-je</i>	174
VI. 5 Una linea mortifera.....	180
VI. 5. 1 Una linea di silenzi	183
VI. 6 Estetica del frammento e frammentazione del corpo	185
TABELLE.....	188
APPENDICE N 1	212
APPENDICE N 2	222
APPENDICE N 3	224
BIBLIOGRAFIA.....	227
INDICE DEI NOMI	242

INDICE.....247

PRELIMINARI

1- Il perché di questo studio

Cosa ci spinge a studiare l'opera di Nina Bouraoui? Perché scegliere un'autrice giovanissima la cui opera è limitata a due soli romanzi? Un certo gusto del rischio? Forse, ma non soltanto. E' rischioso infatti avventurarsi nello studio di un periodo così recente e analizzare l'opera di una scrittrice che non ha alle spalle una solida produzione e una critica autorevole ed abbondante com'è il caso invece di molti autori algerini quali, ad esempio, Rachid Boudjedra o Assia Djebar, per citarne solo due.

Leggere i primi testi di uno scrittore ha un che di commovente: oltre alla sensazione di assistere ad una nascita, vi si cercano i germi di un'opera futura, come se ci fosse un'inequivocabile soluzione di continuità. Talvolta non ci si sbaglia.

Si potrebbe infatti considerare Nina Bouraoui come esponente di un tipo di letteratura in piena fase creativa ed evolutiva: è molto giovane ed il fatto di aver scritto fino ad oggi due soli romanzi fa sì che manchi quell'eco di tematiche e personaggi che costantemente riecheggia in opere scritte a distanza di anni e nell'arco di un'intera vita.

Il nostro studio è quindi privo di ciò che si potrebbe definire "la visione d'insieme" di un'opera o di un periodo storico-letterario, ma al tempo stesso tale limite ci offre una posizione privilegiata per osservare da vicino e nelle sue prime manifestazioni, una letteratura che nasce, si sviluppa e si evolve.

Si tratta di ciò che in seguito definiremo col termine di "letteratura migrante", di cui Nina Bouraoui ci sembra uno dei tanti, possibili sintomi.

2 - Un metodo un po' eclettico

Ci siamo spesso chiesti quale molla avesse fatto scattare in noi l'interesse per la letteratura maghrebina prima, e per quest'autrice poi. Dietro tale scelta si celano innumerevoli motivazioni, a tal punto da chiederci se dietro i "nodi" interpretativi che cercavamo man mano di dipanare non si celassero talvolta certi nostri fantasmi. Le interpretazioni e le conclusioni a cui siamo giunti, altro non sono che un'impalcatura necessaria per capire gli elementi di una scrittura in divenire, migrante.

Si tratta essenzialmente di ipotesi che potranno essere verificate solo con lo studio comparativo di altri autori. La nostra rotta si è così adeguata, seguendo i meandri di quel grande fiume impetuoso come un *oued* in piena che è la letteratura

migrante, conducendoci per terreni incerti, contraddittori. Il nostro lavoro, in realtà, preferendo sostanzialmente l'inquietudine del dubbio alla certezza della risposta, si prefigge come obiettivo il voler definire qualcosa di difficilmente circoscrivibile.

Ci verrà rimproverato un certo eclettismo critico? Senza dubbio, ma una delle caratteristiche della "letteratura migrante" è proprio quella di non essere omogenea, anzi, un approccio omogeneo rischierebbe di occultarne le fratture e le articolazioni.

3 - I criteri

La nostra analisi passa attraverso due momenti tendenti a definire una possibile tipologia di letteratura migrante e lo spazio di una scrittura.

Come situare Nina Bouraoui? Questo interrogativo ci spinge a parlare di letteratura migrante, e, per trovare una risposta, tenteremo due approcci che sfoceranno nell'impossibilità di situare la nostra Autrice all'interno di un perimetro, dimostrando che essa non è associabile a nessuno degli schemi già proposti per altri autori.

Cosa ci spinge a parlare di letteratura migrante? Come un moto che dall'esterno va verso l'interno, e quindi da una problematica generale ad una particolare, ci sembra che Nina Bouraoui, algerina e francese al tempo stesso, a cavallo su due territori, due spazi, due culture, sia collocabile all'interno di un vero spazio "di frontiera": una situazione molto simile a quella verificata in Algeria con l'*Ecole d'Alger*. Senza aver l'intenzione di paragonarla a Camus o Roblès, sentiamo tuttavia il bisogno di vedere come emerge l'*algerinità* culturale, frutto di elementi eterogenei che si omogeneizzano senza amalgamarsi.

In un secondo momento le problematiche della letteratura migrante condurranno necessariamente a quelle della letteratura dell'immigrazione: un altro spazio indefinibile, di frontiera, e a questo punto ci chiediamo: Nina Bouraoui, di nome ed origini algerine, vivente in Francia, di età inferiore ai trent'anni, è *beur*? Questi sono i due poli di riferimento, coordinati fra loro ed in grado di fornire termini di paragone suscettibili di proporre ipotesi di lavoro e di analisi.

Lo scopo della nostra indagine, in verità, non è quello di trovare una possibile "collocazione"; al contrario, cercheremo di dimostrare come questa sia impossibile proprio per il costante e continuo *porte à faux*: peculiarità di ogni letteratura migrante.

L'approccio genetico, pur finalizzato alla collocazione su un asse spazio-temporale dei due romanzi della nostra scrittrice, può dimostrare come, in un periodo breve e recente, questa letteratura stia cercando se stessa, e Nina Bouraoui ne sia uno dei tanti sintomi, proponendo nuove problematiche, nuovi interrogativi ed un nuovo sguardo.

Il suo primo romanzo si intitola *La voyeuse interdite*. Non è un caso: sia il verbo "guardare" che il verbo "interdire", con i loro derivati, hanno una frequenza altissima nei titoli della letteratura algerina di espressione francese. Si tratta indubbiamente di una storia di sguardi, sguardi che per noi occidentali hanno qualcosa di enigmatico: quello di Delacroix, di Gide, ma anche lo sguardo del colonizzato sul colonizzatore, dell'emigrato sull'occidentale.

Adesso sta forse nascendo una nuova sensibilità letteraria, che getta sul mondo un nuovo sguardo, algerini che guardano l'Algeria dalla Francia; algerini che dalla Francia guardano la Francia, l'Italia, l'Algeria, i Paesi scandinavi, la Spagna, oppure il Canada: uno sguardo dall'orizzonte sempre più ampio.

Dopo una visione d'insieme, sfiorando alcune problematiche di ordine generale, il secondo momento della nostra indagine: "Lo spazio di una scrittura", prende in considerazione i due romanzi di Nina Bouraoui, i loro temi, le loro caratteristiche scritturali inserendoli in un sistema e cercando di collegare tra loro gli elementi sia testuali che extra-testuali. Lo spazio di tale scrittura, infatti, come quello di qualsiasi scrittura migrante, non è chiuso, ma estremamente permeabile e ricettivo. Ce lo dimostra, per esempio, il fenomeno di "filiazione" da autori come Boudjedra e Bataille. Si tratta di una filiazione determinata sì da analogie ma soprattutto da differenze, differenze che emergono da un confronto. Nina Bouraoui è il frutto di una *greffe*, si situa fra due culture, in un costante, continuo oscillare. E' come una parentesi, una parentesi aperta però, in quanto la sua opera è al tempo stesso isolata e in divenire rispetto alla tradizione letteraria algerina di espressione francese.

E' troppo presto per sapere che posto assegnare al "caso" Nina Bouraoui. Dopo il secondo romanzo non ha più pubblicato, la sua opera finisce lì oppure ha bisogno di maturazione? "Un lieu d'arrêt entre le rien et le rien", così ha detto della sua opera, ma forse è una definizione troppo semplice.

PARTE PRIMA
UNA LETTERATURA MIGRANTE

CAPITOLO PRIMO

I. 1. Segni migratori

Perché definire questa letteratura migrante? Per almeno tre ragioni:

a - perché gli autori sono migranti, alcuni, come Mohammed Dib, Assia Djebar, Nabile Farès, e molti altri, non vivono in Algeria, ma altrove, in un altro luogo di enunciazione.

b - perché l'immigrazione è uno dei filoni più ricchi di questa letteratura. In realtà lo scrittore magrebino usa spesso l'immigrazione come pretesto per materializzare la marginalità della scrittura.

c - perché, indipendentemente dal luogo di enunciazione e dalla tematica affrontata, siamo di fronte ad una letteratura che è nata e continua a svilupparsi spinta da forti cariche e contrasti storico-sociali. Esattamente come in un esperimento di fisica, si crea un movimento centripeto senza una direzione precisa. Quando la velocità arriva ad un punto critico, si verificano delle biforcazioni imprevedibili. L'interesse di questo momento critico sta nel fatto che non se ne può prendere coscienza se non dopo averlo superato.

Vedremo dettagliatamente in seguito come fattori quali la colonizzazione prima e la decolonizzazione poi, la pluralità etno-linguistica, la ricerca identitaria e via dicendo, formino un nucleo radioattivo capace di imprimere un movimento verso l'esterno, verso i margini, le frontiere, a questa letteratura che ha ancora tanto da dire ed un nuovo spazio da conquistare.

"Segni migratori" è un'espressione cara a Khatibi, che così definisce l'interazione psichica della *bilingua*, il cui moto le viene impresso da due o più codici:

"Le livre rêvé aura voltigé, en ses instants les plus intenses, autour de quelques motifs insistants: mouvement giratoire, blessure du nom propre, ciselé volatile, frappe oblique, point/pointe. Et cette agitation un peu oisive, les signes migrants (...) auront retenu un mouvement interrogatif, sans cesse provocateur." ¹

I. 2. Forze centripete e forze centrifughe

¹ A. KHATIBI, *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1986, p. 11.

Gilles Charpentier ² dimostra che lo svolgimento dell'azione nel romanzo maghrebino dipende da due forze opposte: una centrifuga tendente ad espellere il personaggio al di fuori del luogo d'origine, ed una centripeta che lo trattiene e reclude, entrambe queste forze coesistono, il loro attrito è fonte di energia, ma se si arriva al punto critico, le conseguenze sono drammatiche, il personaggio va verso forme di alienazione mentale oppure verso la morte, sia essa reale o metaforica.

L'azione di queste forze è percepita sia al livello del contenuto che della forma, e condividiamo pienamente quanto dice Khatibi, cioè che anche il problema della lingua - questione molto complessa sulla quale ritorneremo in seguito - imprime un movimento vorticoso:

"Il y a là une force d'amnésie en abîme, la substitution d'une mémoire à une autre, ou plutôt et plus exactement: un enclassement sans cesse rompu, retourné, détaché de son unité, mouvement pris dans un oubli vertigineux, qui travaille à se fragmenter sans fin. La question théorique est la suivante: si l'on écrit en français alors que la langue première est demeurée orale, que devient le corps du rêveur quand il dort ou écrit?" ³

Tutta la letteratura magrebina in generale ed algerina in particolare trova la sua ragione di essere in questa pulsione centrifuga, excentrica ed iconoclasta che proietta in un luogo altro, nello spazio proteiforme dell'interdetto frammenti di testo.

E' evidente come lo studio di questo movimento, di questa pulsione, che giustifica quindi l'appellativo di "migrante", implichi anche lo studio dei luoghi migratori, mettendoci di fronte ad una problematica spaziale.

Per luogo migratorio, non intendiamo solo un luogo geografico, ma anche semantico, mentale, immaginario, poetico. Un luogo, in ultima analisi, di proiezione conflittuale. Usiamo il termine di proiezione non in senso psicanalitico, ma in quanto fenomeno di rinvio di avvenimenti già registrati, perché la proiezione possa avvenire, bisogna che prima ci sia stata la ricezione, ma la ricezione e l'interiorizzazione di cosa? Di coerenze esogene, di quei conflitti sopra accennati rimasti irrisolti, disarmonizzati. Anche il termine "proiezione" indica un moto, un punto di partenza e di allontanamento da un'origine, da un oriente. Magreb/Mashrek, sono i due poli, i due piatti della bilancia, il chiaro e lo scuro, il vicino ed il lontano. La categoria semantica di *maghreb* è fondata a partire dal senso di "estraneità", *ghareb* è l'esiliato e *ghorba* l'esilio ⁴.

² Cfr. G. CHARPENTIER, *Evolution et structures du roman maghrébin de langue française*, Université de Sherbrooke, 1977, Tesi di dottorato, pp. 379-380.

³ A. KHATIBI, "Incipits", in AA. VV. *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 185.

⁴ Segnaliamo qui due lavori: N. FARES, "Valeur bénéfique d'une maghrébinité", in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb, Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du Nord*, CRESM, Editions du CNRS, Paris,

"Et moi je m'engage avec ceux qui se destinent pour le chemin de l'Occident, Taghrib et mon ghurba",

"Ici, Paris, ville choisie pour l'exil, ghurba, chemin de l'Occident, étrangeté, solitude, disparition de l'astre, à la lisière des arguments",

queste parole di Abdelwahab Meddeb in *Talismano* contengono tutto lo strazio dell'essere esiliato, errante.

Lo spazio non è qualcosa di statico, le rappresentazioni spaziali ci offrono immagini in movimento. C'è da chiedersi se il movimento vorticoso, la fuga in avanti non esistano per reazione ad un universo di claustrazione. Non ci riferiamo qui soltanto ai due romanzi di Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite* in particolar modo, dove la claustrazione è il tema principale, ma anche a *Topographie idéale pour une agression caractérisée* di Boudjedra, oppure a *Tombéza* di Mimouni, per limitarci a due soli esempi.

C'è una bella frase di G. Pontalis:

"Lire, ce n'est pas "analyser" un texte, tout au contraire c'est consentir à se laisser analyser par une parole autre, venue d'un autre espace, où la fiction est vérité".⁵

Il romanzo magrebino viene da un altro, duplice, spazio dato che è magrebino per lo straniero e in lingua straniera per il magrebino.

"Ce roman noué dans la gorge, qui se dévide comme d'un écheveau de signes, dit l'égarément de l'homme dans 'l'espace paradoxal' quand il a laissé choir les oripeaux des certitudes faciles et qu'il a brisé les idoles de l'oppression ou du sommeil; il dit la pudeur et la tendresse, la vie bousculée entre la modernité neutre de 'l'identité' et la sauvagerie insoutenable de la 'différence' archaïque, cette existence qui cherche la Voie dans les entrelacs, les désillusions et les moments exaltés du nomadisme intérieur." ⁶

I. 3. Letteratura marginale?

1986, pp.209-212. e A. MEDDEB, "L'autre l'exil occidental" in *Intersignes - Parcours d'exil*, n.° 3, automne 1991, pp. 15-24.

⁵ Intervista a G. Pontalis, in *Le Monde*, 4 novembre 1977. Citato da J. MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad., 1983, p. 177.

⁶ J. MADELAIN, *op. cit.*, p. 177.

Abbiamo finora introdotto, seppur per grandi linee, la problematica dell'erranza, dell'estraneità e del movimento che spinge questa letteratura verso altri spazi. E' opportuno ora definire il concetto di letteratura migrante, tale concetto si staglierà man mano che affronteremo alcuni aspetti della letteratura algerina di espressione francese. Lo scopo che ci prefiggiamo è dimostrare come la nostra Autrice sia un esempio sintomatico di una porosità sia identitaria che culturale e letteraria.

Nina Bouraoui, minoritaria fra i minoritari, e marginale fra i marginali, porta alle estreme conseguenze alcuni temi di base della letteratura algerina, esacerbandoli, rimandando così un'immagine al tempo stesso affascinante ed inquietante della sua identità culturale.

Accenniamo qui, brevemente, a quanto gli editori siano lungi dal considerare la letteratura migrante per la sua differenza, cosa che la relegherebbe in un ghetto, la integrano invece alla letteratura francese - e ciò in Nina Bouraoui è palese - non perché spinti dalla volontà di assimilarla, ma per spostare, sviare, la riflessione sull'identità culturale. *La voyeuse interdite* è un romanzo sintomatico nella misura in cui questo tipo di scrittura non presenta un'identità circoscritta, esibisce invece le falle, gli squarci sottostanti ad ogni cultura. Basti pensare al fenomeno - anch'esso sintomatico - della compresenza nella narrazione della prima persona e della terza, fenomeno che rimette in questione l'unità del soggetto postulata dall'autobiografia tradizionale.

Il nostro *corpus* si limita a due romanzi, *La Voyeuse interdite* e *Poing mort* che ci sembrano sintomatici della fecondità e della ricerca identitaria e culturale operante all'interno della letteratura migrante. Stimiamo infatti, che l'indagine formale caratterizzante questa produzione, ponga il problema più generale dell'autobiografia contemporanea e quello più specifico del soggetto enunciatore. Non si può parlare di autobiografia, e nemmeno di simulazione o fantasia, e ciò permette di instaurare col lettore un rapporto di lettura complessa situando il soggetto-scrittore in un rapporto molto articolato e polimorfo fra ciò che è biografia e ciò che non lo è. Ma come fare a discernere? In base a quali criteri? Ci porremo nuovamente quest'interrogativo affrontando il problema dell'enunciazione nei nostri due romanzi, e ricorrendo agli strumenti fornitici dall'analisi del discorso.

I. 4. Una letteratura *in vitro*

L'Algeria è per lo storico, il sociologo, ed anche il critico letterario, ciò che per un biologo è il laboratorio: vi si possono osservare in tempi e spazi limitati, fenomeni che altrove ed in altre condizioni, hanno impiegato tempi molto più lunghi.

Adesso ci preoccupa affrontare in modo generale il problema delle origini. La nostra analisi tende a dimostrare che Nina Bouraoui non si situa all'interno di una diglossia come molti altri scrittori algerini, bensì all'interno di una pluralità originaria etno-culturale, come molti scrittori di frontiera. Da qui nasce l'esigenza di affrontare l'evoluzione, la genesi di questa letteratura; bisogna volgersi indietro, per

scoprire quali elementi eterogenei ne abbiano causato il moto, l'evoluzione, le trasformazioni. Le tappe anteriori offrono un ampio ventaglio di occorrenze, "les fantômes des livres successifs" invocati da Julien Gracq continuano ad abitare sia *L'Etranger* di Camus che *Timimoun* di Boudjedra.

Leggendo questa letteratura ci si trova di fronte ad un fatto singolare: un continuo oscillare da ciò che è scritto *sull'Algeria* a quello che è scritto *dall'Algeria*. Come in nessun'altra letteratura c'è un'alternanza continua fra interiorità ed esteriorità,

"Une ligne de vie, de fuite et de création, lézarde toujours l'enclos du spécifique, de la mythique pureté d'origine, et mille autres germent. A revers des mortelles passions de l'appartenance et de l'enracinement, des lignes d'extraterritorialité se dessinent, et les réseaux de passeur agencent leurs bigarrures. Poussées, graminées. Non pas lignes de séparations, de destruction, et de mort, mais lignes de chance, porteuses d'inédit, métisses et inventrices, de l'inédit de proximités en acte, de l'inédit des proximités à venir." ⁷

L'extraterritorialità, ecco cosa caratterizza due dei fenomeni che intendiamo analizzare:

- l'*Ecole d'Alger* perché essa rispecchia sensibilità che dall'esterno hanno conosciuto l'Algeria e
- la letteratura *beur* che nasce da un moto opposto: una sensibilità algerina nel non-luogo.

⁷ J.-M. PRIEUR, "La ligne du Passeur", in *Cultures et peuples de la Méditerranée. Visions du Maghreb*, Actes du colloque de Montpellier 18-23 nov.1985. Aix-en-Provence, Edisud, 1987, p. 38.

CAPITOLO SECONDO

II. 1. Approccio

L'analisi di questa letteratura, a nostro avviso, non può essere concepita come un freddo sguardo clinico su un oggetto esterno, perché il tipo di indagine che ci proponiamo richiede di prendere delle posizioni e di mettere in gioco lo stesso oggetto d'analisi in un terreno conflittuale. Per raggiungere il nostro obiettivo è necessario spiegare quali siano le leve interiori che determinano la letteratura algerina in generale, solo così si può mettere in rilievo una problematica.

Alcuni criteri di sociolinguistica si sono rivelati un valido strumento di esame, le tappe che intendiamo compiere sono le seguenti: 1) la genesi; 2) l'*Ecole d'Alger* 3) Una letteratura "d'espressione francese" 4) la *greffe*

II. 2. 1940-1950: anni di frattura

Capita talvolta, nella storia della letteratura in generale, ed in quella algerina in particolare, che si produca ad un dato momento una frattura, uno iato, che determina una sorta di vuoto prima e dopo di essa. Cercare il perché di questa frattura non rientra nella nostra indagine, ma ci affascina il suo modo di "frantumare" ciò che è familiare, le abituali referenze. Questa letteratura sembra nata dal nulla, fecondata dalla guerra e partorita dall'indipendenza, non fa appello a nessuna complicità. Il lettore non è complice, ma distante, relegato in un luogo che gli è stato assegnato. Sembra che in questa letteratura siano presenti tutte le caratteristiche di un'azione suicidaria: una condanna alla marginalità.

Il termine "genesì" della letteratura algerina di espressione francese può sembrare solenne: la vera genesi di una letteratura coincide con quella storico-sociale, e sono già stati svolti alcuni studi in questa direzione ⁸.

Sebbene non del tutto d'accordo, accettiamo anche noi questa tesi. Esula dal nostro studio il voler risalire più a monte, inoltre questa è una pietra miliare per qualsiasi ricerca.

Sorge tuttavia spontaneo chiedersi il perché di una "data di nascita" e fino a che punto sia lecito accettarla. Accostandoci alle due tesi, risulta evidente l'impossibilità di prendere posizioni nette, eccone, in breve, i punti cardine.

⁸ Ci riferiamo, per esempio, alla recente pubblicazione di P. GRENAUD, *La littérature au soleil du Maghreb. De l'antiquité à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1993.

a) Ci chiediamo se sia lecito attribuire un "anno di nascita" ad una letteratura, eppure è quel che fanno parecchi ed autorevoli studiosi. Come mai tanta precisione nel datare un avvenimento così lento che solitamente impiega parecchi decenni prima di uscire dallo stato larvale? Lo sbocciare di questa letteratura è, in verità, dovuto a fenomeni inabituali, così inabituali che il suo destino non somiglia a quello di nessun'altra letteratura.

"Une littérature maghrébine de langue française est apparue au début des années 50"⁹,
oppure:

Née vers 1920, la littérature algérienne de langue française s'affirme à partir de 1945, et surtout vers 1950, où elle s'épanouit dans le genre romanesque."¹⁰

Sia Jean Déjeux che Charles Bonn sono due dei massimi studiosi di letteratura magrebina di espressione francese, non intendiamo qui criticarli, e le loro affermazioni sono finalizzate a definire un certo tipo di produzione letteraria entro limiti storico-cronologici. Déjeux, in altre sue opere, ha analizzato con molta scientificità questo momento¹¹, tuttavia, non si può fare a meno di notare che in genere, le opere che intendono Déjeux, in altre sue opere, ha analizzato con molta scientificità questo momento¹², tuttavia, non si può fare a meno di notare che in genere, le opere che intendono offrire una visione panoramica di tale letteratura,

⁹ J. DEJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, "Que sais-je?" n° 2675, 1992, p.3.

¹⁰ Ch. BONN, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 10.

¹¹ Ricordiamo in particolar modo *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973, soprattutto pp. 11 - 33; e *Situation de la littérature maghrébine de langue française. Approche historique. Approche critique. Bibliographie méthodique des oeuvres maghrébines de fiction, 1920-1978*, Alger, OPU, 1982, pp. 15 - 21. Jean Déjeux nel suo ultimo lavoro, affronta la nascita di questa letteratura da un punto di vista diverso: "Quelques écrivains sont à l'oeuvre depuis 1945. Une littérature naît, digne d'attention sur le plan de la qualité littéraire. Elle n'apparaît certes pas *ex nihilo*: elle s'insère dans un courant de résistance", *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p. 36.

¹² Ricordiamo in particolar modo *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973, soprattutto pp. 11 - 33; e *Situation de la littérature maghrébine de langue française. Approche historique. Approche critique. Bibliographie méthodique des oeuvres maghrébines de fiction, 1920-1978*, Alger, OPU, 1982, pp. 15 - 21. Jean Déjeux nel suo ultimo lavoro, affronta la nascita di questa letteratura da un punto di vista diverso: "Quelques écrivains sont à l'oeuvre depuis 1945. Une littérature naît, digne d'attention sur le plan de la qualité littéraire. Elle n'apparaît certes pas *ex nihilo*: elle s'insère dans un courant de résistance", *Maghreb Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p. 36.

hanno una diffusa tendenza alla schematizzazione, finendo col far entrare in un letto di Procuste una corrente letteraria, corrente questa, la cui natura le impedisce di circoscriversi entro qualsiasi perimetro, qualsiasi frontiera, proprio perché *di* frontiera.

Il designare un anno di nascita, a nostro avviso un po' arbitrariamente, ha permesso all'ideologia nazionalista, la cui ascesa inizia nel 1945, di farsi supporto anche di un movimento letterario, scartando tutta la produzione e la problematica precedente ¹³. Effettivamente, come abbiamo già accennato, in quel periodo si creò una reale frattura che generò un nuovo discorso sia sociale che letterario, con nuovi emittenti e nuovi destinatari, chi parla? E a chi si parla? L'interlocutore è il colonialista nemico o l'algerino? Molto probabilmente sono entrambi: il discorso si fa ambiguo perché rivolto ad un duplice destinatario.

b) Nonostante le nostre riserve, accettiamo anche noi questa "data di nascita" non perché la riteniamo tale, ma perché è stata effettivamente una pietra miliare della letteratura algerina di espressione francese a cui anche noi facciamo riferimento.

II. 3. L' *Ecole d'Alger*: un sintomo di letteratura migrante.

Il "fenomeno" dell'*Ecole d'Alger* è eloquente per una triplice ragione: a) si tratta del primo esempio di "letteratura migrante" e "di frontiera" in Algeria; b) è la cerniera fra due civiltà, fra due momenti storici ed è stata l'innegabile trampolino di una letteratura "di espressione francese"; c) è, soprattutto, un fenomeno di *greffe* letteraria. Inoltre, vorremmo sottolineare, che, contrariamente a quanto avvenuto in seguito, gli esponenti dell'*Ecole d'Alger* sono scrittori che, pur senza aver vissuto dei conflitti linguistici malgrado la presenza del colonizzatore, si sono espressi con una creazione letteraria nata in seno ad uno spazio che non era in "armonia spontanea" con la lingua utilizzata.

Essi sono scrittori di lingua francese NON CONFLITTUALI ma che hanno detto uno spazio altro che quello francese esagonale.

"Par frontaliers nous entendons ici les individus ou les groupes qui habitent la frontière symbolique entre des sociétés placées en situation d'antagonisme ou d'exhibition de leurs différences. (...) Toute frontière a ses gardes mais aussi ses 'passeurs' et ses 'frontaliers' " (...) Nous sommes partis de l'hypothèse que les 'frontaliers' étaient pour partie le produit d'un univers mental des rapports franco-maghrébins et particulièrement franco-algériens, qui déborde le contexte colonial et poursuit ses effets encore aujourd'hui, un univers mental composé de références communes, de 'mixtes' contradictoires (...) mais aussi de clivages, de frontières

¹³ Cfr. P. SIBLOT, "Quels publics, quelles stratégies discursives?", in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb, Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du Nord*, CRESM, Editions du CNRS, Paris, 1986, pp. 213 - 222.

symboliques par rapport auxquelles se définissaient les identités et les représentations collectives, ainsi que nombre de conduites individuelles." 14

Questa lunga citazione fa sorgere spontanee alcune considerazioni e domande: poiché la storia franco-algerina è densa di situazioni *di frontiera*, siano esse concrete o simboliche, e tali situazioni sono incarnate da singoli individui, come si fa a trovare un comune denominatore? Come si fa a stabilire concetti molto più generali quali, per esempio, quello della cultura? Cos'è *cultura* e cos'è *letteratura* in Algeria a partire dagli anni Quaranta? Se la cultura è composta da una quantità di tratti, comportamenti e caratteristiche sia sociali che individuali e uno dei suoi derivati è la letteratura, quale sarà l'identità di quest'ultima? Riassumiamo facendo nostro un pensiero di Bakhtin: non si può immaginare la cultura come un'entità spaziale provvista di frontiere, e neanche come un territorio interiore. Non c'è nessun territorio, la cultura è fatta solo di frontiere, che passano dappertutto, che la attraversano in ogni suo aspetto. Ogni atto culturale vive sostanzialmente su frontiere, ecco perché è importante, al di fuori di queste diventa vuoto, arrogante, degenera rapidamente e muore 15.

Se abbiamo adottato anche noi il termine "letteratura di frontiera" è proprio per considerare la varietà di comportamenti che daranno lo statuto di mediatori culturali agli esponenti dell'*Ecole d'Alger*. Camus, Roblès, Audisio, Pélégri, sono, in verità, marginali ad entrambe le società.

II. 3. 1. L'Ecole d'Alger: una matrice europeo-mediterranea trapiantata in Algeria

L'*Ecole d'Alger* è spesso considerata dalla critica come un fenomeno a sé stante, oppure non è considerata affatto. Albert Camus è un autore che troviamo nei manuali scolastici di letteratura francese 16, certo, fra i dati biografici c'è anche scritto che è nato in Algeria, ma nulla o ben poco sul fermento letterario algerino di quegli anni. Cos'è l'*Ecole d'Alger*? e' legittimo parlare di *école*?

Albert Memmi chiama Roblès e Camus *écrivains français du maghreb*, per Mouloud Feraoun sono invece gli esponenti de *l'Ecole d'Alger* e Camus, infine, preferiva parlare di *Ecole nord-africaine des Lettres*. Poco importa, comunque,

14 J.-R. HENRY, "Les "frontaliers" de l'espace franco-maghrébin", in AA.VV. *Etre marginal au Maghreb*, textes réunis par Fanny Colonna avec Zakya Daoud, Paris, CNRS éditions, 1993, pp. 301 - 311.

15 Cfr. *Esthétique et théorie du roman*, coll. "Tel", Paris, Gallimard, 1978, pp. 40 - 41.

16 *L'Etranger* ha una duplice posterità, nella letteratura marginale e nell'istituzione scolastica. Lo stile del romanzo camusiano è semplice e permette di acquisire una lingua di base che altro non è che il francese scolastico insegnato in Algeria in periodo coloniale. Si veda il saggio di Ch. ACHOUR, *Un étranger si familier. Lecture du récit d'Albert Camus*, Alger, ENAP, 1984.

l'etichetta che, a dire il vero, era scivolata dalla penna di Gabriel Audisio. Poco importa l'etichetta che è stata loro imposta, quel che conta è l'operazione di "innesto", di *greffe*, grazie alla quale sono venute fuori testimonianze nuove in una lingua nuova.

Charles Bonn, nel suo saggio ¹⁷ accenna molto brevemente all'*Ecole d'Alger*, anzi, concordando con Mohammed Dib, afferma che se alcuni scrittori europei hanno ambientato le loro opere in Algeria ciò non basta per parlare di "scuola" ¹⁸. L'indagine condotta da Bonn ha un'impronta prettamente sociologica, inoltre l'aspetto che egli predilige è quello spaziale, pertanto non c'è da stupirsi che l'*Ecole d'Alger* esuli dal suo campo di analisi.

Effettivamente questi autori di matrice "europea-mediterranea" non potevano e non dovevano avere orientamenti e preoccupazioni comuni, altrimenti il benefico "innesto" non avrebbe potuto aver luogo ¹⁹. Camus, Roblès, Audisio, Clot, Moussy, Roy, Pélégri e gli altri hanno portato l'esistenzialismo, la *Nausée noire*, come qualcuno l'ha chiamata; hanno innescato il problema dell'estraneità, dell'eroe problematico. Grazie a quest'innesto i personaggi di Kateb Yacine o di Rachid Boudjedra non sono più gli stereotipi vuoti e compiacenti del colonizzatore ma degli esseri "esistenziali", nati per impersonare la ricerca dell'identità algerina. Sono la risposta al *qui sommes-nous?* lanciato dagli esponenti dell'*Ecole d'Alger*.

La polemica scoppiata con la pubblicazione della *Anthologie des Ecrivains Français du Maghreb* di Albert Memmi ²⁰, opera dedicata a tutti gli autori nati o vissuti abbastanza nel Maghreb per aver sentito il bisogno di parlarne, è anch'essa indicativa di uno scarso interesse nei confronti di un'analisi più attenta ai problemi di intertestualità e di genesi letteraria. Si tratta di un'antologia preziosa per chi vuole sentire i primi vagiti di questa letteratura, specie per quanto riguarda la produzione degli anni 1930-35, un periodo insignificante per la Tunisia e il Marocco, ma fondamentale per l'Algeria perché segnato da figure di *Algérienistes* quali Isabelle Eberhart, Robert Randau e molti altri che sono stati in un certo senso, i

¹⁷ Cfr. Ch. BONN, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974, pp. 20-21.

¹⁸ "Nous laisserons volontairement de côté ce qu'on a appelé 'l'Ecole d'Alger': même si certains des écrivains algériens y ont fait leurs premières armes, même si à sa mort, on a pu parler de 'Camus l'Algérien', nous constatons avec Mohammed Dib que *ce simple fait qu'un certain nombre d'écrivains, quelle que soit leur origine, aient situé leurs oeuvres en Afrique du Nord ne suffit pas à créer une école. Il y manquerait l'essentiel, une orientation et des préoccupations communes. Il me semble plutôt qu'une littérature nationale, dans le sens le plus généreux du mot, est en train de se former.*" Ch. BONN, *op. cit.*, p. 20

¹⁹ Cfr. Ch. ACHOUR, "Parcours dissidents (Greki, Pélégri, Sénac)", in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 18-25.

²⁰ Cfr. A. MEMMI, *Anthologie des Ecrivains français du Maghreb*, Paris, Présence Africaine, 1969.

precursori dell'"*Ecole d'Alger*"²¹. Comunque, quel che più colpisce nelle pagine di introduzione - giustamente intitolate *Une littérature de la séparation* - è la posizione antitetica riguardo alle affermazioni di Dib e, conseguentemente, di Bonn: gli scrittori algerini e gli scrittori "europei-mediterranei" avevano qualcosa in comune: il fallimento, la sconfitta. Facciamo qui nostro il concetto espresso da Albert Memmi secondo cui, generalmente, la letteratura è fondamentalmente l'espressione di fatalità più o meno soggettive o oggettive; ora, proprio perché la letteratura algerina è nata da una situazione umana inestricabile, essa riesce a produrre opere che sicuramente occupano un posto di grande rilievo fra tutto quanto è stato scritto in lingua francese.²²

Leggendo l'antologia si diventa sempre più coscienti e convinti dell'importanza di questo nucleo definito *l'Ecole d'Alger*. Seguendo l'ordine alfabetico, il primo autore, Gabriel Audisio - nato a Marsiglia in una famiglia formata da doganieri piemontesi, aristocratici rumeni, borghesi fiamminghi e tipografi nizzardi - canta un inno del Mediterraneo, il suo mare... seguono Jacques Berque, Louis Bertrand, François Bonjean, Edmond Brua, Jean Brune, Albert Camus, Roger Currel, Isabelle Eberhardt, Claude de Fremerville, Gabriel Germain, René Laporte, Marcel Moussy, Auguste Musette, Jean Pélégri, Robert Randau, Emmanuel Roblès, André Rosfelder e infine Jules Roy. Qual è il denominatore comune di tutti questi uomini? L'amore per l'Algeria e l'essere "scrittori di frontiera". Tutti, vinti o vincitori, portano il germe dell'alienazione. I primi hanno una scrittura di rivolta e i secondi una scrittura *sudista*, anzi, creando un neologismo, vorremmo usare il termine *sudica*, carica di nostalgia, incapace di immaginare un mondo nuovo. Fortunatamente una letteratura del fallimento non è il fallimento della letteratura, come dice lo stesso Memmi.

II. 3. 2. Una cerniera fra le due rive del Mediterraneo

La marginalità, spiega Jean-Robert Henry²³, non è soltanto una caratteristica dello scrittore di frontiera, ma anche una condizione di efficacia, perché gli permette di prendere distanza dai valori peculiari della sua società d'origine. La marginalità è uno strumento necessario per individuare la centralità e per dialogare con essa. Il marginale "di frontiera" è uno specchio per la pluralità sociale a cui appartiene, e questi momenti di identità plurali daranno ciò che viene più generalmente chiamato "metissaggio".

²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 8.

²² Cfr. *Ibidem*, p. 20.

²³ Cfr. J.-R. HENRY, *op. cit.*, pp. 310-311.

Il metissaggio comporta un moto che da una pluralità originaria sfocia in una letteratura che - pur conservando tutti gli elementi plurali - trova una sua omogeneità nella lingua francese.

Il Magreb è il luogo intersemiotico per eccellenza e la sua letteratura ne è il prodotto pluridimensionale. Ormai le grandi letterature nazionali sono in crisi, hanno bisogno di nuovi apporti, di nuovi "innesti", ed il Magreb deve essere visto come un orizzonte di pensiero proprio perché in lui confluiscono - come in un imbuto - tutte le componenti della mediterraneità.

Tale metissaggio ci porta ad avere scrittori anch'essi "plurali", come Roblès o come Jean Pélégri, che qui chiamiamo a testimoniare:

"Pour ma part, et quoi qu'on pense, si j'écris en français, dans une langue d'herbe et de forêts, il m'arrive souvent, avant d'écrire, de penser en arabe, de sentir en berbère, de me reconnaître et de m'identifier sous le signe de l'olivier, de l'oued et du djebel. Et l'Algérie reste pour moi, qu'on le veuille ou non, mon territoire et mon grenier, ma source, mon domaine intérieur. Je revendique, au nom de l'écrivain, cette dualité. (...) Ce que je veux simplement dire, c'est qu'en Algérie, en raison de la juxtaposition des modes de vie et de pensée, de la prolifération des langues et des vocables, se définissait quotidiennement, dans le vécu, un territoire culturel particulier, original, où, chacun, échappant un instant à l'enclos ordinaire des races, des nations et des religions, avait à se situer par rapport à l'autre: l'opposé, le différent" ²⁴.

Pélégri si situa in un'originalità particolare, ma questa testimonianza è veramente conforme a ciò che scrive? Dice di pensare in arabo, scrivere in francese, ecc., ma è proprio vero nella sua estetica profonda? Oppure si tratta soltanto di una proiezione, di un fantasma?

Una società così composta da diverse etnie e da diversi valori, si riflette anche nel singolo individuo, che diventa a sua volta multiplo e poliedrico. Hédi Bouraoui ha coniato il termine *créaculture* proprio per mettere l'accento sulla creatività di nuovi valori elaborati grazie all'interazione poliedrica e polidirezionale fra l'uomo e l'ambiente che lo circonda ²⁵. Prendiamo ora il caso di Roblès: sangue spagnolo, educazione e cultura francese, vissuto in Algeria, fra gente musulmana. Roblès è doppiamente algerino:

²⁴ J. PELEGRI, "Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne", in *Il banchetto magrebino*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Abano Terme, Francisci, 1981, pp. 146-163. Pélégri, inoltre, rivendica la sua appartenenza all'Algeria nelle splendide pagine di *Ma mère, l'Algérie*, Alger, Laphomic, 1989.

²⁵ Cfr. *Créaculture I e II*, Philadelphia, CCD - Montréal, Marcel Didier, 1971; si veda anche "Culture et littérature au Maghreb", in *Ecritures maghrébines - Lectures croisées*, Casablanca, Afrique-Orient, pp. 13-19.

"Plusieurs de mes commentateurs ont d'ailleurs perçu en moi cette empreinte d'une Algérie de pauvreté et de lumière et d'une Espagne aux contrastes tout aussi violents. Albert Camus, dans sa présentation d'un numéro spécial de revue qui m'était consacré a pu écrire: 'L'Afrique commence aux Pyrénées. Voilà pourquoi Roblès est deux fois algérien, unissant en lui le sang espagnol et l'énergie berbère'."

26

Queste testimonianze mostrano chiaramente il problema identitario degli scrittori "di frontiera", qual è il loro spazio? Il loro spazio referenziale è certamente l'Algeria, ma in che modo? J. E. Bencheikh ²⁷ affronta il problema in questi termini: Camus, Roblès, Audisio etc, sono certamente dei grandi scrittori, molto legati all'Algeria e che l'Algeria ha sicuramente influenzato, però non si sono mai sentiti appartenenti a questa nazione, in quanto profondamente radicati nella comunità francese. La loro è stata una scuola di scrittori francesi in Algeria. Allo stesso modo gli scrittori algerini che si sono trasferiti in Francia, ricevono certamente degli influssi, però non diventano per questo scrittori francesi. Quanto dice Bencheikh è inequivocabile, ma, a nostro avviso, la sua equazione si basa su un malinteso: nessuno scrittore algerino si è mai voluto sentire francese, quindi è chiaro che il suo immaginario resti prettamente algerino. Gli scrittori appartenenti all'*Ecole d'Alger*, invece, pur essendo di matrice europea, coglievano a piene mani dall'immaginario algerino; forse non si sentivano facenti parte al cento per cento di quella nazione, però dal punto di vista letterario ci troviamo dinanzi ad opere come, per esempio, *Les hauteurs de la ville* di Emmanuel Roblès, un romanzo algerino fin nelle fibre più recondite. Esattamente come un'operazione di "innesto", si deve alla produzione di autori come Roblès l'aver permesso la rottura con una letteratura piatta, sdolcinata, priva di vigore, quella letteratura che descriveva un "orient de pacotille" e l'aver trasmesso una linfa vitale il cui risultato è, per esempio, *Nedjma* di Kateb Yacine o *L'Incendie* di Mohammed Dib. Due scrittori marginali, "di frontiera", specchi della pluralità a cui appartengono.

II. 3. 3. Il fenomeno *greffe*

La terza tappa della nostra analisi porta il nome di *greffe*: un termine che ricorrerà in tutto il nostro lavoro. Quale scrittore algerino non è frutto di una *greffe*? Da Camus a Nina Bouraoui e da Kateb alla letteratura *beur* è tutto un percorso di *greffes* e *boutures*.

La nozione di *greffe*, per una pianta, un albero, un organismo, è qualcosa di bello e di nuovo, anche se alla base c'è una ferita. Kateb Yacine disse una volta: "les

²⁶ J. PELEGRI, *Les signes et les lieux*, cit., p. 147.

²⁷ J. - E. BENCHEIKH - J. LEVI-VALENSI, *Diwan Algérien*, cit., p.6.

greffes douloureuses sont autant de promesses" ²⁸. La *greffe* pone anche il problema delle origini. La letteratura algerina di espressione francese è stata definita da Jacques Madelain "bastarda"²⁹, ma è un termine che, a nostro avviso, è connotato troppo negativamente. Tuttavia, il termine scelto da Madelain, grazie alla sua forza, pone dinanzi agli occhi del lettore, senza nessuna ambiguità, il problema delle origini.

Preferiamo il termine *greffe* al corrispondente italiano *innesto*, forse perché il campo semantico di *greffe* è più ampio, e, ci sia concessa questa breve digressione, accenniamo alla *pièce* di Pirandello *L'innesto* ³⁰, la storia di una donna sposata ad un uomo sterile, violentata da un brutto, che mette al mondo un figlio. Il marito vorrebbe farla abortire, ma i figli sono solo della madre, conta solo lei, l'uomo è un semplice strumento funzionale. La metafora della pianta su cui le manacce rozze del contadino operano l'innesto ha la capacità di esprimere la centralità assoluta dell'organismo generatore ³¹.

Anche Pélégri ricorre ne *Le Maboul* alla metafora dell'innesto per sottolineare una situazione piena di attriti che non si è ancora armonizzata: quando il Francese potrà innestarsi sull'Arabo?

Anche la letteratura algerina è frutto di un innesto, essa è ibrida, indefinibile, alla costante ricerca della propria identità. Attorno al problema identitario ruota tutta questa letteratura.

Un'analisi basata sul concetto di *greffe* permette di affrontare la "letteratura migrante" non soltanto dal punto di vista geografico, ma anche nelle forme estetiche della scrittura. Bisogna vedere il funzionamento della *greffe* all'interno del testo. La *greffe* di cui Kateb è frutto, è unica nel suo genere: la frammentazione del punto di vista, per esempio, oppure l'integrazione di un certo immaginario arabo-musulmano che è ben diverso da quello della letteratura coloniale o dei viaggiatori francesi. Nel romanzo katebiano ogni personaggio ha un luogo preciso e *Nedjma* è al centro, l'eroina dal sangue misto, dall'enigmatica identità, dalla dubbia paternità.

Di quale *greffe* sono artefici gli esponenti de *L'Ecole d'Alger*? Per rispondere con esattezza, bisognerebbe procedere in verticale: vedere una tematica attraverso le diverse *greffes*. Per esempio, come si costruisce l'interdetto in Camus, Kateb, Dib,

²⁸ *Les Lettres nouvelles*, n° 4, juillet-août 1956.

²⁹ Cfr. J. MADELAIN, *op. cit.*

³⁰ L. PIRANDELLO, *L'innesto*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Mondadori, 1992.

³¹ "Ci vuol l'arte, ci vuole! Ah, forse perché è l'opera d'un villano? d'un villano che, Dio liberi, se con la sua manaccia ti tocca, ti fa male? Ma questa manaccia. . . Ecco qua. (...) Qua c'è una pianta. Tu la guardi: è bella, sì; te la godi, ma per vista soltanto: frutto non te ne dà! Vengo io, villano, con le mie manacce; ed ecco, vedi? pare che in un momento t'abbia distrutto la pianta: ho strappato; ora taglio, ecco; taglio - taglio - e ora incido - aspetta un poco - e senza che tu ne sappia niente, ti faccio dare il frutto. Che ho fatto? Ho preso una gemma da un'altra pianta e l'ho innestata qua. - È agosto? - A primavera ventura tu avrai il frutto. - E sai come si chiama quest'innesto? (...) Questo è l'innesto a occhio chiuso, che si fa d'agosto." *Ibidem*, pp. 26 - 27.

via via fino a Nina Bouraoui? La *greffe* è un efficace strumento se si vuol dimostrare che quando si rivolge lo sguardo alla letteratura algerina c'è una continuità con le altre letterature, una *filiazione*.

II. 3. 4. Qui suis-je?

Se prendiamo in considerazione la produzione letteraria anteriore agli anni Cinquanta ci troviamo dinanzi ad una letteratura coloniale, ideologicamente sottomessa, piena di stereotipi. E' "l'orient de pacotille" di cui parla Mouloud Feraoun, da cui Audisio, Camus, Roy, Roblès ed altri si sono distaccati ponendosi e facendo porre agli altri la domanda: qui *suis-je*?³² Feraoun così si sfoga con Roblès:

"Vous les premiers vous nous avez dit: voilà ce que nous sommes. Alors, nous, nous vous avons répondu: voilà ce que nous sommes de notre côté. Ainsi a commencé entre vous et nous le dialogue. C'est resté en plan. Il a fallu se battre"³³.

La scrittura nasce sempre da un vuoto, da una mancanza, da un bisogno, e così è stato anche per la letteratura magrebina; come stimolati dagli scrittori "europei-mediterranei"³⁴, gli autoctoni hanno sentito il bisogno di dire CHI erano, con una scrittura realista, documentaria, perché per essere sicuri di dire la verità

³² Vedi in proposito l'ottimo articolo di J. DEJEUX, "Littérature Maghrébine d'expression française. Le regard sur moi-même. Qui suis-je?" in *Présence francophone*, Sherbrooke, Québec, n° 4, 1972. Inoltre, su questo dubbio antropologico che attraversa tutta la letteratura magrebina di espressione francese, si veda anche H. SALHA, "Le vide dans la littérature maghrébine d'expression française", in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 103-107.

³³ *Lettres à ses amis*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 154. Citiamo da J. DEJEUX, "Ecrivains Maghrébins de langue française", in AA.VV., *Le rose del Deserto. Saggi e testimonianze di poesia magrebina contemporanea di espressione francese*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Bologna, Patron, 1978.

³⁴ In realtà è estremamente difficile dire a che nazionalità appartengano questi scrittori, oltre l'etichetta di "Ecole d'Alger", li si potrebbe definire "di frontiera", ma forse il termine "mediterraneo", anche se inflazionato, è il più adatto. Citiamo un passo di Gabriel Audisio che ci sembra particolarmente pertinente: "Car je suis provençal, sarde, catalan; je suis, peu importe, de tous les rivages de cette mer où j'ai vécu, où je vivrai, qui vivra et survivra, qui m'a mordu la peau, mis du sel aux crins, rougi les yeux, celle des poètes, des savonneries, des mangeurs de coquillages, celle qui ne connaît jamais cette honte: les marées basses, où les côtes restent seules pendant des heures, toutes nues, pleines de cheveux gras, de poux sautillants et les pieds dans la vase". AA. VV., *Anthologie des Ecrivains Français du Maghreb sous la direction de Albert Memmi, choix et présentation de Jacqueline Arnaud, Jean Déjeux, Arlette Roth*, Paris, Présence Africaine, 1969, p. 27.

La "mediterraneità" nel senso più concreto e metaforico al tempo stesso, è veramente onnipresente nelle opere di tutti questi scrittori, anzi, è la base comune - contrariamente a quanto affermano Dib e Bonn - da cui partono sia gli "occidentali", *l'Ecole d'Alger*, sia gli algerini.

dovevano parlare di ciò che conoscevano bene. Dib, algerino; Mammeri, tunisino; Chraïbi, marocchino, sentono lo stesso bisogno: quello di testimoniare i loro drammi. Camus dice: "il est un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre".

L'Ecole d'Alger si è veramente "innestata" nella vita culturale e letteraria algerina? Sicuramente sì, basti pensare a riviste come *Fontaine*³⁵, nata nella cerchia di Max-Pol Fouchet, oppure *Forge*, fondata da Roblès, *Soleil*, fondata da Sénac, *Progrès*, *Simoun*. Tutto il Magreb è scosso dallo stesso fermento: in Marocco nascono nel 1966 riviste come *Lamalif* e *Souffles*³⁶, esse si scagliano contro la precedente letteratura sclerotizzata e pietrificata, favorendo la nascita di una nuova generazione di scrittori e di poeti.

"Les écrits des années 50, comme ceux du Maroc et de Tunisie, font parler d'eux, à cause de leurs qualités littéraires et parce qu'ils sont édités en France. Ils ne naissent pas cependant ex nihilo. D'ailleurs des Algériens écrivent depuis 1947 dans les revues culturelles: Forge, Soleil, Progrès, puis Simoun. Une effervescence culturelle favorise la création; l'urgence politique du problème algérien pousse à la volonté de s'exprimer: qui sommes-nous? Pourquoi sommes-nous colonisés? On va s'en prendre à l'Autre, mais aussi aux compatriotes: regarder l'Autre en face mais aussi dénoncer ses propres manques (la fameuse "colonisabilité" de M. Bennabi)"³⁷.

³⁵ Vedi il contributo molto pertinente e ricco di informazioni bibliografiche di J. DEJEUX, "La revue algérienne Soleil (1950-1952) fondée par Jean Sénac et les revues culturelles en Algérie de 1937 à 1962", in *Présence francophone*, n° 19, 1979.

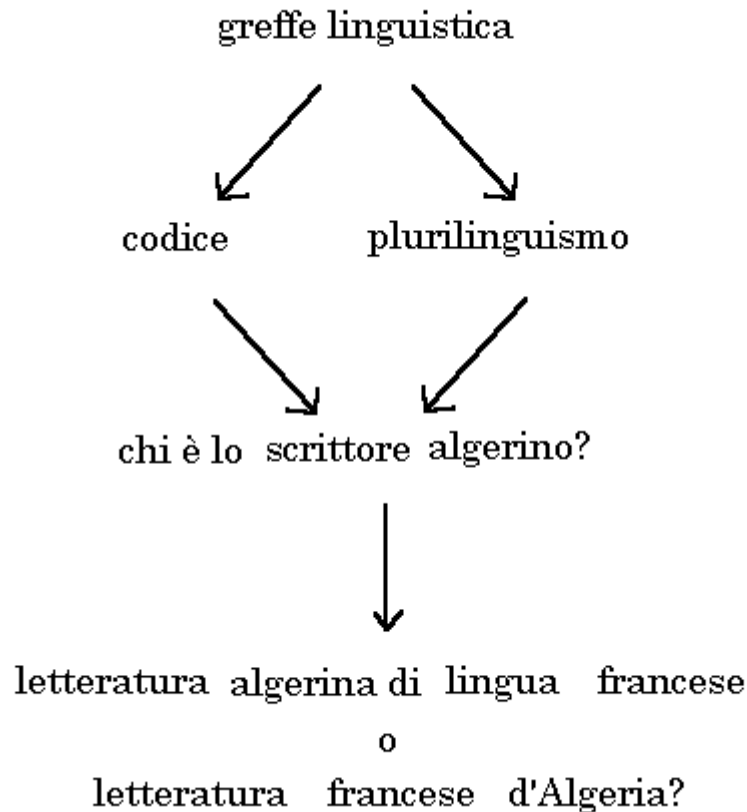
³⁶ *Souffles* fu un grande stimolo per i giovani poeti di allora. Nella primavera del 1968 pubblicava un poema che era come una sfida: *P eut-on t' / E crire / U n seul / Poème / L ibre de dire / E t de transmettre la Verité*. Cfr l'ottimo articolo di A. TENKOUL, "Souffles: de la critique à la modernité", in *Écritures Maghrébines - Lectures croisées*, cit., pp. 81-89.

³⁷ J. DEJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, cit., pp. 17-18.

CAPITOLO TERZO

III. 1 Le componenti di una letteratura errante

La *greffe* è uno degli aspetti privilegiati del nostro approccio, e la analizzeremo in due momenti: a) la *greffe* linguistica; b) la *greffe* come metodo di analisi. Semplifichiamo con uno schema le diverse tappe che seguiremo in questo capitolo:



Il primo aspetto può sembrare non pertinente: l'opera di Nina Bouraoui non si situa all'interno di una diglossia come è il caso di molti altri scrittori algerini, bensì all'interno di una pluralità originaria etno-culturale che caratterizza la generazione più recente.

Alcuni scrittori, come Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb, Assia Djebar, per citare esponenti dei tre paesi del Magreb, scrivono in francese perché a disagio all'interno della lingua araba; Nina Bouraoui, invece, non può scrivere altrimenti che in francese, perché il francese è la sua lingua madre, la sua, quindi, non è una *déchirure* linguistica. Tuttavia, che lo si voglia o no, la sua produzione rientra da un

lato, in quella algerina, perché nel suo romanzo *esprime* l'Algeria, la *sua* Algeria, quella che ha vissuto e conosciuto e, dall'altro, in quella francese perché è la sua lingua di espressione.

Il "caso" Nina Bouraoui somiglia, per certi versi, a quello di Jean Pélégri che, come abbiamo visto, è un esempio molto eloquente: non può essere escluso dalla letteratura algerina solo perché porta un cognome dalla sonorità europea; e non deve esserne escluso perché la sua opera esprime l'Algeria.

Ci sembra tuttavia necessario fare il punto su questo annoso problema, sia per collegare un'opera a tutto ciò che l'ha resa possibile, sia per vedere come agisce la lingua dell'Altro. È una lingua che vela o che rivela? E in questo velo, non risiede forse una grande enigmaticità? Come spesso capita, il vero problema non è mai là dove lo si crede.

III. 2 Alla ricerca della formula adeguata

La letteratura algerina di espressione francese non solo cerca di dire l'indicibile, l'inter-detto, ma è essa stessa indicibile, innominabile: "écriture française", "écriture francophone", "graphie française d'expression algérienne", "littérature française du Maghreb", "littérature maghrébine de langue française", "langue véhiculaire française", "littérature maghrébine d'expression française", "littérature arabe de langue française", "littérature algérienne d'expression arabe mais de langue française", e infine "littérature arabe écrite en français" per dirla con Tahar Ben Jelloun. Questa miriade di denominazioni mal nasconde il bisogno di trovare il nome giusto, la formula adeguata. Come se si cercasse di evitare un drammatico naufragio.

Siamo di fronte al paradosso cui abbiamo precedentemente accennato: lo scrittore algerino afferma la propria identità nella lingua dell'Altro, fenomeno, questo, ritenuto da molti latore di alienazione, poiché quando si scrive si nasce, e quindi scrivere in un'altra lingua significa nascere altrimenti, nascere un Altro nell'Altro, per l'Altro, nella lingua dell'Altro. Personalmete, concordando con quanto dice Jean Bessière in un suo saggio, riteniamo che la scrittura sia anche l'inter-detto nel linguaggio e che il rapporto della scrittura con la propria condizione linguistica sia quello - al tempo stesso - di una congiunzione e di una disgiunzione 38.

Partiamo da due semplici considerazioni:

a) la lingua è un mezzo di comunicazione, anzi, IL mezzo di comunicazione, e la lingua di uno scrittore - prima di essere quella del colonizzatore - è quella che gli è

³⁸ Cfr. J. BESSIERE, *Enigmaticité de la littérature*, Paris, PUF, 1993, cfr. particolarmente le pp. 101 e 110.

propria, che sente, che crea contemporaneamente alla sua opera perché veicolo delle proprie emozioni. Lo scrittore non sceglie la propria lingua, ma è scelto da lei ³⁹. Lo scrittore non è confrontato alla lingua, ma ad un'interazione di lingue e di usi, un'*interlingua*, insomma.

b) La realtà magrebina è per sua natura plurilinguistica⁴⁰: arabo, berbero, più tutta la miriade di dialetti e infine il francese, che non è la sola lingua occidentale presente. In realtà, dimostreremo man mano come questi scrittori non scrivano *in* francese, ma nell'instabile intercapedine fra diversi spazi linguistici. Siamo quindi in presenza di un plurilinguismo esterno e di un plurilinguismo interno, come anche di una intertestualità interna e di una intertestualità esterna ⁴¹, e sta all'opera letteraria decidere quando passare dall'uno all'altro.

In conclusione, la letteratura algerina di espressione francese è diventata il "testo del trauma", tessuta da una storia di rivalità religiose e politiche più antiche della colonizzazione che hanno costituito un substrato più o meno silente di questa letteratura. Il romanzo algerino nella sua inquietante estraneità dice la biforcazione della genealogia simbolica, pur tracciando e al tempo stesso portando le tracce della filiazione precedente.

Nella sua stessa denominazione - romanzo algerino di lingua francese - è insisto il significato di biforcazione, confluenza non soltanto fra un territorio ed una lingua, ma anche fra la civiltà arabo-berbero-musulmana anteriore al 1830 e quella francese con la sua eredità latino-cristiana.

III. 3 Plurilinguismo interno e plurilinguismo esterno.

L'immagine che questa scrittura vuole dare di sé è quella di essere costantemente sull'orlo dell'abisso, in quanto il processo creativo passa obbligatoriamente da tutti gli strati della lingua e della cultura materna per poi - all'ultimo stadio - riversarsi e prendere forma all'interno della lingua francese, la

³⁹ "Quelle langue? Ils ne savent pas que tu écris dans TA langue. Celle-là ou une autre, c'est toujours ta patrie. Tu es la langue que tu utilises. Mais tu n'es point son esclave. Tu n'es point son objet, ni sa fin. Tu n'es point un bourreau quand tu empruntes la hache de celui-ci pour couper du bois! La langue n'appartient à personne. Elle n'a pas de frontières. La langue appartient à celui qui s'en sert." A. SERHANE, "L'artisan du rêve", in *Cultures et peuples de la Méditerranée. Visions du Maghreb*, Actes du colloque de Montpellier 18-23 nov.1985. Aix-en-Provence, Edisud, 1987, p.23.

⁴⁰ Cfr. I. YETIV, *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française 1952-1956*, Sherbrooke, Naaman, 1972, l'autore parla di un prisma costituito da tre facce: una franco-cristiana, una arabo-musulmana ed una ebraica.

⁴¹ Cfr. B. MOHAMMEDI - TABTI, "Le croisement des références dans l'écriture de Mammeri", in *Itinéraires et contacts de culture*, Paris, L'Harmattan, vol. 14, 2e semestre 1991, pp. 61 - 69.

lingua dell'Altro. Basti pensare a quanto hanno affermato Meddeb, Boudjedra, Mimouni, per citare solo autori algerini, ma lo stesso dicasi anche per Tahar Ben Jelloun, accusato da alcuni critici magrebini di essere uno scrittore puramente "francese". Il fenomeno infatti, con elementi che possono variare, è estendibile a tutta l'area del Magreb ⁴².

Charles Bonn ⁴³ spiega il fenomeno partendo da presupposti diversi: si tratta anzitutto di un tipo di scrittura il cui spazio referenziale è la nazione; una nazione *in nuce*, ancora inesistente perché il colonialismo non le permette di nascere, ma comunque abitata dall'irrefrenabile desiderio di trovare la propria indipendenza ed identità. Si viene quindi a creare una situazione paradossale poiché il linguaggio, che di per se stesso è una categoria spaziale, si aggrega a sua volta nella spazialità di un campo culturale di comunicazione particolare. Il linguaggio "nazionalista" si iscrive perciò in una leggibilità umanistica non localizzata, ed il suo senso sta nel ridenominare un luogo emblematico sia attraverso il romanzo, sia attraverso l'ideologia. L'uno e l'altra sono infatti enunciazioni di un luogo per una leggibilità esterna a questo, completandosi così a vicenda. Infine, fattore di non secondaria importanza, il linguaggio, inteso come sistema di segni, della letteratura magrebina è espresso in francese, la lingua di colui contro il quale si intende insorgere.

Condividiamo l'analisi di Bonn, in quanto dimostra come si generi una particolarissima testualità decentrata rispetto alla lingua. Malek Haddad ha detto una volta:

"La langue française est mon exil",

poi ha aggiunto anche

"la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est pas un suicide, un harakiri." ⁴⁴

⁴² Abdelkébir Khatibi, in un suo studio su *Nationalisme et internationalisme littéraire*, distingue ben quattro letterature parallele che coesistono in Marocco: una araba che si riferisce alla nazione arabo-islamica ed alla sua genealogia testuale; la seconda, in arabo orale che, proprio perchè non fissato, circola, passando dalla poesia popolare, al racconto, al canto, fino a alle pratiche magiche o mistiche; la terza è la letteratura berbera, la più antica, anch'essa errante da uno spazio all'altro della cultura popolare; e infine, la quarta, la letteratura di espressione francese, la cui genealogia è duplice. Ecco perchè gli scrittori magrebini sono così attratti dall'autobiografia: scrivere in lingua straniera è un modo per fondare la legittimità dell'atto dello scrivere. Cfr. anche A. CHAOUITE, "Ethnopsychanalyse et littérature plurielle: quelques remarques", in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, n° 10, 1990, pp. 79-102.

⁴³ Vedi a tal proposito l'interessante articolo "Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté en littérature", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. XXIII, 1984, pp. 501-528.

⁴⁴ Cfr. "Le problème de la langue dans la littérature maghrébine", in *Confluent*, n° 47, 1965. Malek Haddad non intende fare l'apologia del silenzio in quanto rifiuto di comunicare, vuole invece prendere una posizione estrema: nessuna lingua è superiore a un'altra, quindi nessuna lingua ha il diritto di

Ed è vero, ma contemporaneamente bisogna anche prendere in considerazione ciò che ha detto Jean Pélégri a proposito di Mohammed Dib: "on a parfois besoin de la langue de l'autre pour se découvrir soi-même". Questi sono casi di plurilinguismo esterno, cioè,

"Qu'on écrive dans une seule langue ou dans une langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours l'écart, de la non coïncidence, du clivage. " 45

Ma l'identità culturale è forse un mito 46? Elsa Triolet disse una volta che essere bilingue è come essere bigamo. Ma chi si tradisce?

Non si può quindi stabilire né un perimetro, né una data di nascita della letteratura algerina, perché essa, come ogni letteratura, è fatta di nomi: Camus, Roblès, Féraoun, Dib, Boudjedra, Mimouni, Djaout, e via via fino a Nina Bouraoui, e di opere; tuttavia, se proprio vogliamo cercare date precise, dobbiamo tenere in considerazione quelle in cui hanno visto la luce opere che hanno segnato una svolta, il 1956 per esempio, anno di pubblicazione di *Nedjma*, oppure il 1952, anno in cui fu pubblicato *La grande maison* di Mohammed Dib, per citarne solo due.

In conclusione, non siamo convinti di leggere nelle testimonianze di tutti questi scrittori le loro vere ragioni profonde, non perché mentano, ma perché per essi il francese è il *Iato Ombra* - per dirla in termini junghiani -, in sostanza, essi hanno bisogno di confrontarsi col loro "diavolo" per raggiungere quell'armonia che permette loro di scrivere, di esprimersi. Il francese non è una lingua "altra", ma una faccia "altra" di sé. Scrivere in francese equivale, dunque, a compiere un esorcismo.

III. 4 Entre-deux

Altro fenomeno singolare: non tutti accettano allo stesso modo l'uso della lingua francese. Per taluni è esilio, per altri è il ritrovare se stessi. Per Tahar Ben

prendere il sopravvento sull'altra. Le più grandi invenzioni dell'uomo sono il silenzio e l'arte: l'unico linguaggio universale che può essere capito da Tokio ad Addis Abeba. Malek Haddad ha vissuto la scrittura francese come un dramma, dato che era incapace di scrivere in arabo, infatti è per questo motivo che non ha più scritto dopo l'Indipendenza.

⁴⁵ R. ROBIN, "La brume-langue", in *Le Gré des langues*, n° 4, L'Harmattan, 1992. Citiamo da D. MAINGUENAU, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 105.

⁴⁶ Cfr. il saggio di W. E. MUHLMANN, *Messianismes révolutionnaires du tiers monde*, Paris, Gallimard, 1968, p. 306.

Jelloun è la lingua che gli ha dato il successo, entro la quale è sì trasgressivo, senza però nutrire rancore verso la lingua dell'Altro ⁴⁷; posizione molto diversa da quella di Rachid Boudjedra che invece ha un rapporto molto più complesso con l'uso della lingua del colonizzatore, non tanto in quanto lingua, bensì in quanto politica linguistica, "francofonia", per intenderci ⁴⁸.

Abdelwahab Meddeb ⁴⁹, scrittore tunisino, fa dell'intersezione linguistica una delle strutture portanti della sua opera, e, secondo noi, il suo pensiero riflette quello di tanti altri scrittori, il *malaise* di questa letteratura "bastarda":

"La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet *entre-deux langues, entre-deux culturel* ⁵⁰, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue. Je vous dis que nous sommes dans une période de transition. On écrit donc une période de transition. On écrit donc beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille le fruit de la passion dans l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je

⁴⁷ "On peut me dire: alors dans ce mouvement, cet élan vers un futur dont on ne connaît pas les formes, qui es-tu, toi, Marocain, écrivant en français?

Peu de chose. Un élément vraiment négligeable. Qu pèsent mes mots en syllabes latines (et même si elles étaient arabes) sur la terre fêlée d'un bidonville, sur le tissu de cette réalité qui m'obsède, cette réalité qui va au-delà des mots: l'injustice, la violence, la lutte pour la survie?

N'est pas de l'insolence que d'écrire?

Alors j'assume cette insolence tout en étant conscient des risques. Les risques? Vouloir traverser la vie avec une horde de mots. Et les mots sont dangereux." T. BEN JELLOUN, "L'écriture la trahison", in *Les temps modernes*, n° 375 bis, oct. 1977, p. 396.

⁴⁸ Citiamo, fra i tanti possibili esempi, quanto dice nel suo recente *pamphlet*: "La francophonie serait donc une sorte de marque idéologique qui plonge dans cette région ambiguë de la culture où quelque chose d'indéfectiblement politique impregne tout, rature le monde, balise le pathétique, défigure le sens et détrône le conscient en forant profondément ses strates, son humus et ses composants. En quelque sorte, ce concept tautologique fonctionne selon les données de l'idéologie dominante, arrogante, méprisante pour l'autre. Mépris de la langue de l'autre, donc de l'autre, tout court." *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992, p. 30.

Questo *pamphlet* è stato pubblicato in francese sia per toccare in tempi brevi un pubblico vasto, sia perchè un contenuto così "contro-corrente" sarebbe stato di difficile diffusione in Algeria. Boudjedra, in realtà, è stato spesso accusato di "predicare bene e razzolare male", effettivamente una politica di "difesa della lingua francese nelle ex-colonie", può talvolta assumere delle tinte dittatoriali, se non si vede molto bene la differenza fra l'esercito e la letteratura.

⁴⁹ Meddeb, nel corso di un'intervista, si definisce un essere bi-culturale, perchè pur non essendo occidentale è abitato dall'Occidente. L'autore afferma inoltre che coloro i quali si rifugiano nel culto dell'identità, che militano per l'integrismo non fanno altro che nascondere la testa nella sabbia come fanno gli struzzi, proprio perchè non vedono l'altra metà che c'è in loro. Cfr. "Récit de l'errance", in *Algérie actualité*, Alger, 11 - 17 nov. 1982, n° 891.

⁵⁰ Il corsivo è nostro.

dirai: 'Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde'. C'est à dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité" 51.

Entre-deux, il termine usato da Meddeb, è, grazie alla sua ambiguità, proprio il più pertinente. Infatti ci troviamo confrontati ad una situazione-limite fra due spazi problematici. Si tratta della stessa situazione-limite sentita da scrittori più giovani: Nina Bouraoui, Malika Mokeddem, Leïla Rezzoug, ed altri ancora.

III. 5 Trasgressione, estraneità, destabilizzazione

Solitamente si attribuisce all'uso della lingua francese la possibilità di rendere lo scrittore dissacratore; in pratica, indossando un'altra veste, assumendo un altro ruolo, vedendo e giudicando dall'esterno e dall'alto, questi si pone automaticamente in un'area di assoluta e totale libertà.

Molti riconoscono questo fenomeno nella loro opera: Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Tahar Djaout. Quest'ultimo, nel corso di un'intervista afferma:

"est d'abord la langue scolaire, c'est-à-dire la première langue que j'ai apprise de manière normative. C'est ensuite la désacralisation. Il y a des choses très violentes que je dis en français que je n'aurai pas dites en arabe ou en berbère, parce que, alors, il y aurait tout un vécu qui aurait affleuré, des tas de tabous que les langues entraînent encore inconsciemment en moi. Le français, qui est pour moi une sorte de langue neutre, qui n'a pas d'attache affective, est un merveilleux outil de travail où il n'y a rien de sacré" 52.

Riportare questi passi è il modo più autentico ed incisivo per dimostrare come tale "violenza linguistica" diventi, in molti autori, un "corpo a corpo" 53 con la

⁵¹ A. MEMMES, "Dans le cas maghrébin, le problème de l'identité est exacerbé", *Entretien avec Abdelwahab Meddeb*, in *Le Temps*, Tunis, 17 juillet 1979.

⁵² Citiamo da E. SELLIN, "Signes migrants: approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française", in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 47.

⁵³ Un ottimo esempio di questo "corpo a corpo" ci viene offerto dal poema *Le Lune* di Youcef Sebti:
"Ensemencement rythmique dans le creux des sinuosités
verbales
la larme concilie l'attirail vivifiant
la sentence condamne les élégies secrètes
O lune beau dans la musette d'un frémissement nocturne
lune beau dans un ciel au carillons rajeunis
lune faucille en miniature dans les travers douloureux

lingua, perché il francese ha il potere di neutralizzare e al tempo stesso di evocare dei sentimenti. Tale "corpo a corpo" non è dovuto soltanto alla voglia di reagire alla lingua dell'Altro, perché se così fosse, finita la colonizzazione ne sarebbero rimasti pochi stralci che si sarebbero a mano a mano estinti. In realtà l'operazione di questi scrittori consiste nel rendere la lingua francese estranea a se stessa.

L'équipe della rivista marocchina *Souffles*, capì subito che era inutile rifiutare la francofonia, perché gli intellettuali non hanno la capacità di intervenire all'interno di un sistema socio-economico-politico, invece possono benissimo usarla per *dinamitare* la lingua francese.

Il colonizzatore, colui che detiene le significazioni e le connotazioni inerenti la propria lingua, leggendo testi di letteratura algerina, si trova in una situazione di perdita di significazione, poiché troverà nella sua stessa lingua giochi connotativi diversi. Questa destabilizzazione ⁵⁴ avviene in due momenti: la distruzione della lingua da parte della sua stessa logica e la distruzione del modello occidentale in generale e francese in particolare del romanzo che diventa in tal modo estraneo ai suoi stessi produttori.

Il caso di *Nedjma* di Kateb Yacine è un esempio di costruzione che disorienta il lettore francese, perché basato sul sistema ad incastro della *Mille e Una Notte*, sistema arabo, non familiare al lettore occidentale. Tali riferimenti sono del tutto inconsci, Kateb ha attinto in modo del tutto naturale ad una scrittura dell'oralità e del racconto che gli è profondamente propria. *Nedjma* non è il primo romanzo magrebino anche se viene definito, a ragione, il romanzo fondatore di questa letteratura. La sua caratteristica è quella di infrangere il modello letterario del romanzo, modello inseparabile da un realismo descrittivo di stampo occidentale nel quale si può intravedere una dipendenza letteraria parallela a quella politica dell'Algeria colonizzata. Ora, tale frattura avviene in parte ricorrendo a modelli narrativi vicini alla mitologia magrebina: l'epopea tribale e l'oralità. Tuttavia Kateb impedisce a questi modelli di funzionare come formule identitarie precostruite, costringendoli a mettersi continuamente in questione grazie all'ironia ed alla teatralità. La teatralizzazione del discorso narrativo è inerente al testo stesso: la

lune chance à reculons vis-à-vis du tourbillon récalcitrant

une palmier dans le lune et pas si étrangers à la soleil

GRALMIS. KAN. Bel A. Cuvénista

A. L. B. C. D.

Email et denture dans la duréalita

O ma mère

je parle une langue délirante

je parle diamour en lagmastravi

O ma mère et la langue

une langue langue langu lang lan

lan la l... l... l...

-quels châtements?

Il testo è esaurientemente commentato da E. SELLIN, *op. cit.*, pp. 46-49.

⁵⁴ La destabilizzazione sarà affrontata successivamente nel capitolo sulla ricezione

crisi dei modelli narrativi e la crisi identitaria sono inseparabili e *Nedjma* è essenzialmente un luogo ove il linguaggio si riinventava.

Ecco perché questa letteratura è interessante, non per l'aspetto "esotico", quanto per la destabilizzazione dei generi. Si tratta di letteratura d'avanguardia.

"Le fait du langage est un fait existentiel, qui commande à la littérature du déracinement de se donner à la fois pour un jeu d'écriture et pour une expérience, pour une grammaire - l'écrivain devient le signe des mots et de leur syntaxe -, et pour une entreprise de totalisation vitale, sans que disparaisse le primat du littéraire. Cette caractéristique fait de la littérature du déracinement la principale archéologie de toutes nos avant-gardes, qui n'ont cessé de reprendre cette alliance de la grammaire et de la totalisation vitale pour le rapporter au dualisme déjà dit." ⁵⁵

L'esodo in una lingua prestata, esaltata, vivificata, ma anche tenuta a distanza, e malgrado tutto, straniera, istituisce un linguaggio inedito che altera la lingua di destinazione, costruendo ciò che Khatibi chiama una *bilangue*.

L'esempio più flagrante è la letteratura *keur*, ma troviamo lo stesso intento in Boudjedra o in Khair-Eddine. Inoltre, non è efficace cercare la trasgressione nella "lingua straniera", lo è invece cercarla all'interno della lingua materna, una lingua sacra, quella del Corano.

Ci piace ricordare l'autore marocchino Mohamed Choukri: la sua trasgressione e la sua violenza risiedono proprio nella lingua araba, lingua sacra, e sta proprio lì l'interesse di trasgredirla. Prendiamo l'esempio dell'erotismo, uno dei temi fondamentali nella letteratura magrebina in generale, e algerina in particolare. Poiché i tabù nei confronti della sessualità sono ancora molto forti, è evidente quanto sia difficile avere dei testi erotici perché è in atto un bloccaggio non di ordine linguistico, ma di pensiero. Choukri riesce ad essere così incisivo perché in lui il bloccaggio mentale si è allentato. Lo stesso vale per Rachid Boudjedra, sia quando scrive in arabo che in francese. Si è insistito parecchio sul concetto di lingua in quanto freno, ma in realtà tutto dipende da un bloccaggio mentale. Non c'è lingua che non sia penetrabile da questo tipo di fenomeni.

La trasgressione in una lingua "altra" resta debole; quindi, se c'è trasgressione, bisogna cercarla altrove, nell'erotismo per esempio, aspetto, questo, che tratteremo più in là in seno all'opera di Nina Bouraoui.

La trasgressione può essere ritenuta una peculiarità degli scrittori di frontiera? Sicuramente sì, Michel Foucault scrive che

"La transgression est un geste qui concerne la limite; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. (...) Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple: la transgression franchit

⁵⁵ A. KARATSON, J. BESSIERE, *Déracinement et littérature*, Université de Lille III, Travaux et Recherches, PUL, 1982, p. 8.

et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. Mais ce jeu met en jeu bien plus que de tels éléments; il les situe dans une incertitude, dans des certitudes aussitôt inversées où la pensée s'embrasse vite à vouloir les saisir ". 56

L'uso del francese permette una duplice azione: da un lato gridare i tabù della civiltà araba e dall'altro far violenza sui codici della lingua del colonizzatore 57. Rachid Boudjedra ne *L'insolation* introduce frammenti in arabo, perfino una pubblicità di assorbenti, ne *La répudiation* sono frequenti gli attacchi alla religione ed ai suoi riti, i suoi tabù, in tutta l'opera del grande scrittore algerino l'elemento sessuale è presente fino all'inverosimile, e tutto ciò sarebbe indicibile all'interno della lingua araba. Questi sono dei casi di plurilinguismo interno, in cui lo scrittore non è confrontato soltanto alla diversità di lingue, ma anche alla pluriglossia interna ad una stessa lingua, la lingua del fantasma.

Infine, non ci sembra corretto attribuire all'uso del francese la trasgressività, nella maggior parte dei casi, si tratta di un'impossibilità di esprimersi altrimenti, e, aspetti non secondari, quelli dell'edizione, dei costi, della distribuzione, della ricezione, che qui non intendiamo affrontare. Soltanto Rachid Boudjedra, e non è per questo meno trasgressivo, pubblica dal 1982 prima in arabo e poi traduce in francese, 58 perché i tempi sono cambiati, in Algeria l'arabizzazione 59 ha permesso una migliore scolarizzazione, l'algerino si è reimpossessato della sua lingua, e adesso può leggere in arabo, ma oggi, con la situazione socio-politica dell'Algeria, CHI legge Boudjedra in arabo? La sua diffusione non può essere paragonabile a quella occidentale in genere e francese in particolare. Solo attraverso il francese, oggi come oggi, lo scrittore algerino può aspirare ad essere scrittore *tout court*, senza nessun'altra aggettivazione.

III. 6 arabità, berberità, pluralità

La realtà magrebina è per sua natura plurilinguistica, è il secondo aspetto della *greffe* che prendiamo ora in considerazione. E' una letteratura di incroci e per

56 M. FOUCAULT, "Extraits de 'Préface à la transgression'", in AA. VV, *L'interdit et la transgression*, coll. "Inconscient et culture", Paris, Dunot, 1983, p. 95.

57 Cfr J. ARNAUD, "Le roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boudjedra, Tahar Benjelloun", in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976.

58 Cfr. J. DEJEUX, *Maghreb Littératures de langue française*, cit., pp. 184-5.

59 Per quanto riguarda il processo di scolarizzazione, cfr. i rendiconti di A. ADAM, "Cronique sociale et culturelle", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, dal 1962 in poi.

capire come funzionano nel suo interno l'inter-testo e, soprattutto, l'inter-lingua, dobbiamo analizzarne i presupposti. In Algeria, come in tutti i paesi arabi, esiste il fenomeno della *diglossia*⁶⁰ cioè la coesistenza della lingua classica - *fussha* - e del dialetto - *'ammiya*. La lingua classica, quella del Corano e della Tradizione ha subito nell'ultimo secolo una notevole evoluzione che ha generato l'arabo moderno, usato principalmente dai media e per la comunicazione scritta, poiché ogni parlante usa il dialetto come lingua vernacolare. I dialetti variano da città a città e sono spesso molto lontani dall'arabo classico.

Alla questione della diglossia bisogna aggiungere anche quella del bilinguismo⁶¹, che nei paesi del Magreb è stata resa complessa dal rancore contro il colonizzatore: arabo e francese sembrano l'un contro l'altro armati, il primo, lingua semitica che veicola la cultura musulmana, e il secondo, lingua europea che veicola non solo la tradizione latino-cristiana, ma anche un sapere tecnico e scientifico simbolo della "modernità" occidentale⁶². Ora, come dimostra Albert Memmi, questo bilinguismo coloniale non può essere limitato soltanto ad un dualismo linguistico, ma al conflitto fra due mondi: quello del colonizzato e quello del colonizzatore⁶³. Il pessimismo che caratterizza Memmi lo porta a vedere nel mondo una piramide di oppressori, egli si sente ebreo in un mondo antisemita, magrebino in un mondo dominato dall'occidente e succube del colonizzatore, eppure, per quanto le piaghe lasciate dalla colonizzazione siano difficili da sanare, bisogna convenire che il plurilinguismo è un fenomeno diffusissimo, tanto a livello di singolo individuo che di società⁶⁴.

In realtà il bilinguismo ha spesso dato origine ad una "guerriglia linguistica", spesso aggravata da altre forme di guerriglia. Ecco cosa dice Omar, il personaggio del *Mont des genêts*, mentre si trova al commissariato di polizia:

"Monsieur le commissaire, je ne suis ni déchiré ni torturé par ce qu'il est convenu d'appeler une "double appartenance". Vous me dites 'rendez-vous service;

⁶⁰ Cfr. A. BOUKOUS, "Bilinguisme, diglossie et domination symbolique", in AA.VV. *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, pp. 39 - 54.

⁶¹ Cfr. G. GRANDGUILLAUME, "Le déplacement des enjeux linguistiques. Langue arabe et Etat moderne au Maghreb", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXIII, 1984, pp. 79-88. Cfr. anche la tesi di dottorato di M. EL AZZABI, *Les effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne (étude de Nedjma, Dieu en Barbarie, Le maître de chasse et Le démantèlement)*, Paris XIII, 1992.

⁶² Cfr. l'ottimo volume di B. BADIE, *Les deux Etats*, Fayard, Paris, 1986. Trad. it. *I due stati*, a cura di Sergio Noja e Khaled Fouad Allam, Marietti, Genova, 1990.

⁶³ A. MEMMI, *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Préf. de J.-P. Sartre. Paris, Gallimard, 1957.

⁶⁴ Cfr. J.-L. CALVET, *La sociolinguistique*, coll. "Que sais-je?", Paris, PUF, 1993.

définissez-vous: vous n'êtes ni tout à fait un Arabe, ni tout à fait un Français', et moi je comprends: 'trahissez-vous, rejoignez nos rangs', car je sais très bien où me situer. Le français, je ne l'ai pas appris dans le ventre de ma mère. Je ne l'ai pas trouvé comme cadeau dans son giron à ma naissance. Mot par mot, j'ai dû le disputer, l'arracher à ceux qui s'en disaient les dépositaires. Ce n'est pas avec vous mais contre vous que nous apprenons cette langue. Vous tendiez au-dessus de nos têtes vos classiques: étincellants et inaccessibles. Vous ne vouliez pas qu'on y mette la main. Nous y sommes parvenus et nous ne le devons qu'à nous-mêmes. Et les voici qui se retournent contre vous. Nous les manions comme des outils. Des outils qui peuvent devenir des armes. Pour comble d'ironie, ils ne nous suffisent pas. C'est un vieil arbre mort et respectable. Respectable mais mort. Alors quand je vous parle français, le français tel qu'on l'entend de ce côté de la Méditerranée, je ne me livre pas; je vous assiège dans votre dernier bastion." 65

Vorremmo infine, per mostrare un altro punto di vista, chiamare a testimoniare Mohammed Dib:

"Le discours en est chaque fois troublé. Maghrébine et s'exprimant pour une bonne part en français, notre littérature appartient à ce genre de réponses et la critique reste, en face d'elle, comme le discours: généralement troublée" 66 .

Scopo della nostra indagine, dopo questo breve giro d'orizzonte, è vedere come il termine *greffe* sia anche qui legittimo: il francese è innegabilmente un ulteriore strumento di espressività, come ci viene dimostrato da questi ultimi cinquant'anni di letteratura. Insistiamo sul termine *innestare*, che significa *aggiungere*, non *sostituire* e tanto meno *annientare* il patrimonio linguistico autoctono 67. Questo patrimonio linguistico è estremamente ricco e complesso, perché possiede tutta una serie di linguaggi che vanno dal più puro al più arcaico, dal più moderno al più erudito, dal regionale al nazionale, dal verbale al calligrafico e dal dialettale al sacro. Per un musulmano, parlare arabo, significa partecipare a qualcosa di religioso. L'arabo classico, modernizzatosi negli ultimi due secoli, coabita con i dialetti che continuano ad essere parlati nei diversi paesi, in modo che questa lingua, quella del Corano appunto, è anche quella della cultura e della comunicazione fra comunità, ma non quella di cui ci si serve quotidianamente. Noi utilizziamo nella vita familiare, la stessa lingua che serve alla più grande poesia, e che da alcuni anni serve pure al culto della più importante religione dell'Europa latina. Tuttavia, non dobbiamo esagerare le differenze che distinguono i dialetti gli

65 M. BOURBOUNE, *Le Mont des genêts*, Paris, Juillard, 1962, pp. 226-227.

66 "Le Maghreb prend la parole", in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 13 nov. 1982, p. 57.

67 Cfr. A. ZOUBIR, "Bilinguisme, diglossie et littérature", in *Algérie Actualité*, n° 911, 31 mars - 5 avril 1983.

uni dagli altri come hanno erroneamente fatto le potenze coloniali con lo scopo di consolidare la loro potenza. La dimensione berberofona, che spesso viene dimenticata, è di capitale importanza, molti scrittori arabofoni, sono berberi; Arabi e Berberi in Algeria sono due razze, due etnie differenti e due gruppi linguistici distinti ⁶⁸, ma si tratta di mondi perfettamente permeabili fra loro. Prima dell'arrivo degli Arabi nell'Africa del Nord, il berbero si estendeva dall'Atlantico all'Egitto, poi con la sovrapposizione dell'arabo, il berbero si è distribuito nel territorio a macchia di leopardo, sopravvivendo essenzialmente sulle montagne e nel deserto. La maggior parte dei berberofoni sono bilingui in quanto hanno bisogno dell'arabo per comunicare con i gruppi sociali arabofoni, il caso inverso è invece raro.

Tahar Djaout, barbaramente ucciso dagli integralisti nell'estate del '93, è uno scrittore in cui arabità e berberità coesistono perché berberofono ed arabofono al tempo stesso, scolarizzato sia in arabo che in francese, giornalista e scrittore di espressione francese ⁶⁹.

Parlare della berberità nella letteratura algerina di espressione francese significa interpretare le fonti storiche, culturali e linguistiche di questa letteratura. Secondo Nabile Farès il termine Maghreb fa da schermo alla berberità. Bisognerebbe - una volta per tutte - studiare la rimozione del codice linguistico berbero all'interno dei testi magrebini. Il Maghreb non si è ancora liberato né dai suoi fantasmi, né dall'imperialismo in cui è stato coinvolto ad un dato momento della sua storia ⁷⁰. Anche il berbero rientra quindi, se vogliamo, a far parte della *greffe* linguistica, e d'altronde, se pensiamo a Jean Amrouche ⁷¹ e ai suoi *Chants berbères de Kabylie*, non può essere altrimenti.

⁶⁸ Sarebbe forse più corretto parlare di una popolazione arabo-berbera composta da arabofoni e da berberofoni. Gli arabofoni sono per lo più Berberi arabizzati (Musta'rab) e i Berberi non sono affatto "puri" ma profondamente impregnati di elementi arabi. I berberofoni - circa il 25 - 30 % della popolazione algerina - vivono essenzialmente nella Kabilia, negli Aurès (Chaouias) e nel Sahara (Touareg).

I Touareg si sono stabiliti nella regione dell'Hoggar. Di discendenza berbera sono incrociati con popolazioni dell'Africa subsahariana. La loro organizzazione sociale dà alla donna uno statuto uguale a quello dell'uomo. E' una società matriarcale, e sono le donne le depositarie della tradizione del popolo attraverso l'artigianato, la poesia e la musica.

I Mori, nomadi come i Touareg, sono Berberi islamizzati da circa tre secoli, sono monogami e le loro donne occupano un posto sociale quasi uguale a quello dell'uomo.

A questo complesso mosaico bisogna ancora aggiungere la tessera dell'Islàm, fattore di coesione e di resistenza di fronte al colonialismo. Quando si parla di Islàm, però, si notano subito altre sfaccettature, anche in contraddizione con la tradizione berbera: religione che permette la poligamia, che dà alla donna uno statuto inferiore o inesistente, la società patriarcale. L'Islàm algerino è sunnita con rito malekita attraversato però da correnti mistiche sufi che spesso sfociano nel maraboutismo.

⁶⁹ Cfr. "A livre ouvert avec Tahar Djaout", in *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse - Le Mirail, N° 11, 1987, pp. 27-33.

⁷⁰ Cfr. N. FARES, "Civilisation berbère et langue française au Maghreb", in *Revue de l'Orient Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n° 44, 1987, p. 93.

"Double difficulté qui rend la pratique d'écriture française difficile hors d'une sphère de reconnaissance culturelle immédiate de la langue arabe comme langue de maîtrise du social, du politique, du culturel. La revendication d'origine berbère se voit conduite de ce fait à une immersion dans la langue arabe, ou à une dissimulation, errance, ou présence dans la langue française, lorsqu'elle ne se réfère pas directement à elle-même ou n'emprunte le canon oral de l'expressivité culturelle" ⁷².

Il filone berbero è presente all'interno della letteratura algerina di espressione francese come un fiume carsico, talvolta sotterraneo, talvolta in superficie, ma in ogni caso presente, e la sua costante presenza la si avverte sempre, anche in autori la cui origine non è berbera ⁷³.

III. 7 Criteri di legittimità

Dopo queste considerazioni viene spontaneo chiedersi: **chi può definirsi scrittore algerino?** E' una domanda che si ripropone ogni qualvolta si è confrontati ad elementi nuovi: negli anni Sessanta ci si chiedeva in base a che criterio definire l'appartenenza di tale o tal altro scrittore alla letteratura algerina, poi la letteratura *beur* ha fatto sorgere lo stesso quesito rimasto insoluto, e adesso la stessa domanda si fa ancora più impellente e, al tempo stesso, priva di senso, poiché questa letteratura si allontana sempre più dal centro, va sempre più verso margini e confini lontani per trovare uno spazio proprio, libero, che non sia un ghetto.

I diversi gruppi etnici di cui è composta la società algerina sono impermeabili fra loro, non si sono mai amalgamati del tutto, e tuttora i contrasti sociali non fanno che aggravarsi. Questa variegatura l'incontriamo anche in ambito letterario, è il

⁷¹ Cfr. M. MAMMERRI, "L'imaginaire éclaté de Jean Amrouche, L'Eternel Jugurtha: Jean Amrouche" in AAVV, *actes des rencontres méditerranéennes de Provence*, 17-19 octobre 1985, préf. I. Bonnot, M. Faigre, Marseille, Jeanne Laffitte, 1987; J. PELEGRI, "Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne", in AA. VV, *Le Banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 9-35; R. PIANORI, "Jean Amrouche", in *Le Rose del deserto 2. Antologia della poesia magrebina contemporanea d'espressione francese*, Bologna, Patròn, 1982, pp. 65-88. Segnaliamo inoltre la seguente tesi di dottorato: R. TOULGOAT - LE BAUT, *Jean Amrouche (1906-1962). Itinéraire et problématique d'un colonisé. Analyse de son oeuvre publiée à la lumière de documents inédits*, Paris IV, 1988.

⁷² N. FARES, "Civilisation berbère et langue française au Maghreb" *cit.*, p. 94.

⁷³ Ci riferiamo anche all'opera di Nina Bouraoui: ne *La Voyeuse interdite* l'unico personaggio positivo è proprio una donna Targui, una donna libera che pagherà con la morte la propria libertà. La tacita presenza delle Mauresques dà al romanzo consistenza, spessore, le Mauresques son l'anti-eroe, Fikria al negativo.

Maghreb Pluriel - per usare una formula cara a Abdelkébir Khatibi ⁷⁴ - capace di produrre una letteratura di stampo europeo (*l'Ecole d'Alger*, oppure, ancora prima gli *Algérienistes*), una della Kabilia, una musulmana, una tuareg, una ebrea ⁷⁵, una mistica, una *harki* ⁷⁶, una *pied-noir* ⁷⁷, e perfino una *pieds-verts* ⁷⁸. Le varianti sono veramente tante, caleidoscopiche; la situazione coloniale, altro paradosso, filtrando i diversi gruppi etnici, diventa motore di questa letteratura perché fonte di conflitti.

La presenza di tutti questi elementi rende difficile creare dei criteri di legittimità e di appartenenza. Insomma, chi può dirsi scrittore algerino?

Per Jean Sénac "Est écrivain algérien tout écrivain ayant définitivement opté pour la nation algérienne"⁷⁹, Henry Kréa preferisce una definizione più filosofico-umanistica: "A mon sens et à celui des écrivains de la génération de 1954, l'expression "écrivains algériens" signifie dans l'absolu que l'on a choisi la patrie

⁷⁴ Cfr. A. KHATIBI, *Maghreb pluriel*, Paris-Rabat, Denoël-Smer, 1983.

⁷⁵ Per quanto riguarda la letteratura ebrea, citiamo qui, a titolo indicativo, due studi di Guy Dugas.
- *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djeha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990.

- *Bibliographie de la littérature judéo-maghrébine d'expression française (1896-1990)*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Etudes littéraires maghrébines", n° 2, 1992.

⁷⁶ *Harka* vuol dire "spedizione, operazione militare", e gli *harki* sono i militanti algerini che durante la guerra d'indipendenza hanno combattuto accanto alle truppe francesi. Per una storia degli *harki* vedi lo studio di F. HEINTZ, *Le Harki des gendarmes rouges: Algérie 1954-1962*, Les Sables d'Olonne, Le cercle d'or, 1982. Ricordiamo inoltre il romanzo di B. SADOUNI, *Le Drapeau. Ecrit d'un harki*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁷⁷ Il termine *pied-noir* indicava in un primo tempo chi lavorava nelle caldaie delle navi e stava con i piedi nudi in mezzo al carbone. Siccome si trattava nella maggior parte dei casi di algerini, la parola è diventata un sinonimo di algerino (1917) e infine è servita per indicare i francesi nati in Algeria, per distinguerli sia dai francesi "autentici", che dagli algerini.

Su questa *littérature pied-noir* è stato scritto parecchio, riportiamo qui una breve bibliografia:
- M. ASSANTE, *Itinéraire anthropologique et espace littéraire: les Pieds-noirs*, DEA, EHESS, Paris, 1991.

- J. HUREAU, *La mémoire des Pied-Noirs de 1830 à nos jours*, Paris Orban, 1987.

- D. LECONTE, *Les Pieds-Noirs. Histoire et portrait d'une communauté*, Paris, Le Seuil, 1980.

- J. PELEGRI, "Aux 'dossiers de l'écran', pieds-noirs et algériens", Grenoble, *Grand Maghreb*, n°21, mai 1983, pp. 50-52.

⁷⁸ Si tratta di una letteratura piena di humour e di nostalgia, così definita dal colore della bandiera algerina, si tratta di autori che dopo l'indipendenza hanno preferito restare in Algeria. La produzione non è abbondante, ma ricordiamo di H. MAS *Le Couscous ou le grain de folie des pieds-verts*, Paris, Stock, 1980.

⁷⁹ *Le Soleil sous les armes*, p. 20 citiamo da J. - E. BENCHEIKH - J. LEVI-VALENSI, *Diwan Algérien*, p. 5.

algérienne de quelque origine raciale ou de quelque appartenance religieuse ou philosophique que l'on soit ⁸⁰. "

Chi si è sforzato di adottare dei veri e propri "criteri" è Anna Gréki, secondo la quale, i requisiti per appartenere alla categoria degli scrittori algerini sono:

"être écrivain arabo-musulman (critère de race), être d'expression arabe (critère linguistique), être rattaché aux valeurs traditionnelles de l'Islam (critère religieux), être le héraut de notre socialisme spécifique (critère politique)" ⁸¹.

Christiane Achour ⁸², infine, definisce una curva decrescente di illegittimità molto pertinente: gli scrittori più "legittimi" sono quelli di origine araba o berbera che scrivono in francese; seguono quelli che hanno dichiarato essere in rapporto con l'Islàm, e infine ci sono quelli che hanno scelto di appartenere in un modo o nell'altro alla nazione algerina.

Ora, quando ci si trova davanti a questa produzione letteraria, in base a che criterio si può decidere chi ne fa parte e chi no? A questa domanda Jean Pélégri ⁸³ risponde in modo chiaro ed esplicito, usando un tono giustamente polemico: si sente lesa per non essere stata inclusa fra gli autori algerini, proprio lui, autore di un romanzo come *Le Maboul*, proprio lui, chiamato dagli stessi algerini a collaborare alla rivista *Novembre*, la prima dopo l'Indipendenza ⁸⁴. Avremo modo di tornare sulle posizioni assunte da Pélégri proprio perché molto indicative di una crisi identitaria, sia come uomo che come scrittore.

⁸⁰ *Les Nouvelles littéraires*, citiamo da J. - E. BENCHEIKH - J. LEVI-VALENSI, *Diwan Algérien*, p. 5.

⁸¹ "Théories prétextes et réalités", in *Présence africaine*, Paris, n° 58, 1966, p. 194.

⁸² Cfr. Ch. ACHOUR, "Parcours dissidents (Gréki, Pélégri, Sénac)", cit., pp. 18-25.

⁸³ Cfr. J. PELEGRI, "Les signes et les lieux, essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne", in *Il banchetto magrebino*, cit., pp. 146-163.

⁸⁴ "Liberté des conventions du langage, des propagandes, des idéologies dominantes du lieu et du moment, et algérianisé par l'écriture, vous voilà devenu l'autre, le frère. Et c'est peut-être pour cette raison que l'Association des Ecrivains Algériens m'invite, dès son origine, à faire partie de ses membres.

Intervenait aussi parfois, en cours de rédaction et en arrière-plan, une autre motivation. Plus psychanalytique. Celle de reconquérir, par l'écriture, un territoire et un pays dont avec les miens je me sentais injustement exclu. Une motivation qui se retrouve en sens inverse, dans la génération des écrivains algériens, précédant l'indépendance, qui par recours au français dans toute sa magnificence récupéraient à leur manière, par l'écriture et la langue de l'autre, un territoire et des terres volées". J. PELEGRI, *ibidem*, pp. 97-98.

La letteratura, come ha già fatto notare Blanchot ⁸⁵, non ha il diritto di ritenersi illegittima. La questione non riguarda né il suo valore né il suo diritto. La letteratura si edifica sulle sue stesse rovine, vive sull'impostura, sulla costante e continua messa in questione del suo ruolo, di quello dell'arte e di quello dello scrittore, d'altronde, per quanto riguarda la letteratura algerina di espressione francese, non si può fare una spartizione salomonica: da un lato gli autori nati in Algeria e con nome algerino, e dall'altro gli autori che, benché nati in Algeria, benché le loro opere rientrano in un universo letterario algerino, non sono considerati come tali soltanto perché si chiamano Camus, Roblès, Roy, Audisio, Clot o Moussy. Naturalmente questo è un punto particolarmente delicato: c'è chi rivendica inequivocabilmente la propria appartenenza all'Algeria come Pélégri, chi non la rivendica o se lo fa non è molto esplicito, e infine la critica, che in base al tipo di approccio, stabilisce dei codici di appartenenza.

Questo stato di cose ci porta a chiederci perché l'Algeria che ha nazionalizzato tutto, dal petrolio alle sigarette, non è stata capace di "nazionalizzare" la propria letteratura?

"A bien admettre que 'nationalité' désigne d'abord une norme idéologique de l'identité culturelle, la conséquence est que seule la loi lui donne substance, c'est-à-dire la *territorialise* et la *définit*. On comprendra alors que cet exercice recourt au détour par l'analyse juridique et des dérives qu'elle autorise, pour tenter d'interroger une notion et d'en situer les enjeux culturels ⁸⁶.

Ci sembra opportuno chiederci ora se questa letteratura migrante possa essere assimilata da un'altra letteratura; questi scrittori non cercano forse di determinare uno spazio specifico in seno ad una letteratura europea o mondiale? E' una questione spinosa. Bisogna riflettere sullo statuto di questa scrittura all'interno dello spazio in cui è edita e diffusa. Come sarà riconosciuta, letta, acquistata, studiata questa letteratura di frontiera?

La Francia, la sua letteratura, la sua cultura, sarà capace di inglobare questa produzione? E se sì, cosa resterà all'Algeria? Pagherà forse il prezzo della sua xenofobia normalizzata e codificata da Anna Gréki? Se la letteratura magrebina è diventata una letteratura dell'esilio, non è perché è scritta in francese, ma perché la situazione socio-politica l'ha costretta ad esiliarsi. Esilio, *ex-il*, qualcosa che è *ex*, che non esiste più. Con la colonizzazione la letteratura algerina di espressione francese aveva uno statuto difficile ed ambiguo, dopo la liberazione c'è stata l'incapacità di riconoscere questo patrimonio.

⁸⁵ Cfr. M. BLANCHOT, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 293 - 295.

⁸⁶ R. NOUREDDINE SAADI, "La nationalité littéraire en question(s): exercice à propos de la littérature algérienne de langue française", in AA. VV. *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, cit., p. 224.

Per quanto riguarda la *nazionalità della letteratura* ⁸⁷, in Algeria è in funzione un meccanismo perverso: i più grandi autori del Novecento hanno scritto in francese, sono quindi estromessi. Fondamentalmente nasce da lì l'impossibilità di classificarli, sono scrittori di frontiera, nel vero e proprio senso della parola.

"La conception même de la 'normalité culturelle nationale' conduit à des divergences d'expression de la nationalité littéraire. Dès l'indépendance, M. Lacheraf avait attiré l'attention sur l'importance des définitions idéologiques: 'La culture algérienne sera-t-elle nationale - watania, c'est-à-dire algérienne d'abord ou sera-t-elle nationale - quawmia, c'est-à-dire une acception large, plus large?'" ⁸⁸

III. 8 Algerinità

Cosa spinge a parlare dell'"algerinità" o "algerinismo" di un testo? La letteratura è qualcosa che non ha frontiere, però la si vuole sempre recintare all'interno di una lingua, di temi, di referenze. Quanto scrive Christiane Achour è particolarmente illuminante:

"Dans le contexte actuel, ce qui est ou n'est pas "National" se définit de façon de plus en plus étroite. Le patrimoine littéraire algérien posant trop de questions, on préfère le réduire à sa plus simple expression et l'exclure des instances de large diffusion (comme l'enseignement par exemple). En effet, cette "algérianité", qu'est-ce? Geste essentiel? Geste de création? Nostalgie ou dynamique du présent? Monolithisme clôturant contre ouverture? Les textes littéraires sont pourtant-là: faut-il les gommer? Par définition, le littéraire vit dans les marges. Mais dans ces marges, certains sont plus licites que d'autres, même au regard du discours le plus tolérant: arabité, berberité, islamité. Point". ⁸⁹

L'*algerinità* di un testo, a questo punto sarebbe da intendere come Roland Barthes aveva a suo tempo inteso il concetto di *italianità*? ⁹⁰ L'*italianità* appartiene ad un asse di nazionalità come la *germanità* o l'*ispanità* e voler ricostruire quest'asse

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 223 - 231.

⁸⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 228.

⁸⁹ Ch. ACHOUR, *Parcours dissidents*, cit. p. 19

⁹⁰ Cfr. R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, in *Communications*, n° 4, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41 - 51.

comporta un vasto inventario di sistemi connotativi, non solo iconografici ma anche linguistici e comportamentali. E' proprio questo il paradosso dell'*algerinità*, quello di non essere costituita da un asse unico.

Proviamo a tradurre *Nedjma* in arabo e vedremo crollare immediatamente tutta l'originalità di quella scrittura, eppure ciò non avviene in modo così manifesto per la traduzione in altre lingue.

La metafora dell'imbuto ben si presta a descrivere questo stato di cose: elementi eterogenei che si canalizzano per trovare una forma all'interno della lingua francese. Ci rendiamo conto che spesso questi scrittori si sentono in un vicolo cieco perché non hanno un pubblico naturale. Per esempio, Jean Pélégri è incapace di scrivere al di fuori dell'Algeria, anche se non vive più in Algeria, è uno scrittore di riserva, come in Canada ci sono le riserve degli Indiani, dove si va per curiosità, senza assegnar loro nessun posto. La differenza non è integrata alla totalità, si tratta di una differenza all'interno di una marginalità.

III. 9 L'impossibile appartenenza

La ricerca di una dimensione propria all'interno di dimensioni preesistenti è vana e sterile, gli studi di alcuni sociologi della letteratura, e di Pierre Bourdieu in particolar modo, hanno mostrato come l'autore nutra la propria opera non soltanto con gli elementi offertigli dalla sua società, ma dal suo *campo letterario*. L'enunciazione, negli scrittori algerini, si costituisce grazie all'impossibilità di trovare una propria collocazione.

"Reste d'impossibilités, au sens, aussi, où l'écriture se trace, s'agence entre des impossibilités, depuis une conjonction d'impossibilités: - impossibilité de parler, d'écrire,
-impossibilité de parler, d'écrire, en arabe, en français,
-impossibilité de ne pas parler, de ne pas écrire.
au sens, enfin, où c'est à partir d'une conjonction d'impossibilités, que chacun d'entre vous-nous, crée du possible, une ligne de fuite, de devenir et d'existence." ⁹¹

Assistiamo ad una sorta di abdicazione che Blanchot chiama *la parole du désastre*, cioè, la parola letteraria svanisce al momento dell'enunciazione. Lo scrittore vive in questa perdita permanente. Per fare un esempio, il caso di *Habel*, il romanzo di Dib, in cui la descrizione tradizionale dell'assenza e dell'esilio diventano luogo di una parola che riunisce.

Urge dare un senso alla nascita della letteratura magrebina in uno spazio extramagrebino, uno spazio non solo geografico, ma anche ideologico e filosofico, un

⁹¹ J.-M. PRIEUR, "La ligne du Passeur", cit., p. 34.

campo letterario, insomma, che - facendo nostro un pensiero di Dominique Mainguenau ⁹²- non significa assenza da ogni luogo, ma una difficile ed articolata negoziazione fra il luogo ed il non luogo, una localizzazione parassitaria, che vive anche e soprattutto grazie all'impossibilità di stabilizzarsi.

E' questo il fondamento di una letteratura dello sradicamento, concepita come un oggetto unilaterale, sostenuto dalla sola coerenza interna. ⁹³

L'opposizione fra individualità creatrice e società monolitica è illusoria, l'opera nasce dalle tensioni del campo letterario e dal funzionamento del luogo che l'ha resa possibile. E' quanto cercheremo di dimostrare con l'analisi del primo romanzo di Nina Bouraoui in particolare, ma la letteratura algerina offre un ampio ventaglio di opere capaci di avvalorare la nostra ipotesi.

⁹² Cfr. D. MAINGUENAU, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, cit., pp. 27-31.

⁹³ Cfr. A. KARATSON, J. BESSIERE, *Déracinement et littérature*, cit.

CAPITOLO QUARTO

IV. 1 esilio, *exil*, *ex - il*

"Enté en plusieurs lieux, chaque fois modifié par l'exportation, le scion en vient à se greffer sur lui-même. Arbre finalement sans racine." ⁹⁴

Abbiamo cercato di delineare finora la tipologia delle molteplici *déchirures* operate all'interno della letteratura magrebina in genere ed algerina in particolare: la colonizzazione, la perdita di identità, la conseguente ricerca di questa; una scrittura in francese, lingua al tempo stesso del colonizzatore e della libertà di espressione.

Vedremo ora le tematiche legate all'esilio ed al fenomeno migratorio - particolarmente intenso nell'ultimo trentennio - per infine affrontare un altro esempio di *greffe*: la letteratura *beur*.

La letteratura algerina è nata con la tipologia dell'esilio e dell'assenza, è una scrittura in perenne erranza, erranza che diventa fisica, reale e concreta col fenomeno migratorio e concordiamo con Tahar Djaout quando dice che essere immigrato non significa vivere in un paese che non è il proprio, ma vivere in un non-luogo, al di fuori dei territori.

Questo seme che aveva cominciato a germogliare negli anni Quaranta - Cinquanta, ha prodotto finora una gran quantità di piante; così di talea in talea e di innesto in innesto, la letteratura magrebina si trapianta in Francia. È sempre una letteratura dell'esilio, dell'erranza, ma le tinte sono diverse; il Magreb è adesso dall'altra parte del Mediterraneo e la problematica della duplicità del luogo non si è risolta, anzi con una progressione geometrica si è moltiplicata, quasi come in quegli specchi che riflettono le immagini all'infinito, come infinito è l'esilio.

"Un danger pourtant menace le poète déraciné: celui de s'adapter à l'exil, de ne plus en souffrir, de s'y plaire même. Personne ne peut sauver la jeunesse de ses chagrins: ils s'usent. Ainsi en est-il du mal du pays, de toute nostalgie. Les regrets perdent de leur vitalité, eux-mêmes vieillissent. Dans un temps qui joue à l'apocalypse, l'élegie est désuète. Quoi de plus normal alors que de s'établir dans l'exil et d'y acquérir une sorte de citoyenneté? - L'exil? C'est la cité du Rien, une patrie à rebours. Dans la mesure où il s'y délecte, notre poète dilapide la matière de ses émotions, gâche les ressources de son malheur, comme son rêve de gloire. Une

⁹⁴ J. DERRIDA, "Les greffes, retour au surjet", in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 1972, p. 396.

déchéance honorable l'attend. Son inspiration, faute de diversité, d'inquiétudes originales, se dessèche. Bientôt, résigné à l'anonymat, et s'enfonçant de plus en plus dans une médiocrité de réprouvé, il deviendra le bourgeois *de nulle part*. Le voilà au terme de sa carrière lyrique, au point le plus *stable* de son déclassement" ⁹⁵ .

IV. 2 Per una tipologia dell'esilio

Finora abbiamo impostato la nostra indagine sulla *greffe*, ma si può affermare che *greffe* ed esilio vanno di pari passo. Per esempio, l'*Ecole d'Alger*, già presa come esempio di *greffe*, fa dell'esilio una delle tematiche principali ⁹⁶, basti pensare ad alcuni titoli di Camus, e sul sentiero già tracciato si incammina tutta la produzione algerina successiva. Abbiamo già visto che il significato del termine *Magreb* ⁹⁷ ha uno stretto legame con l'esilio, l'erranza.

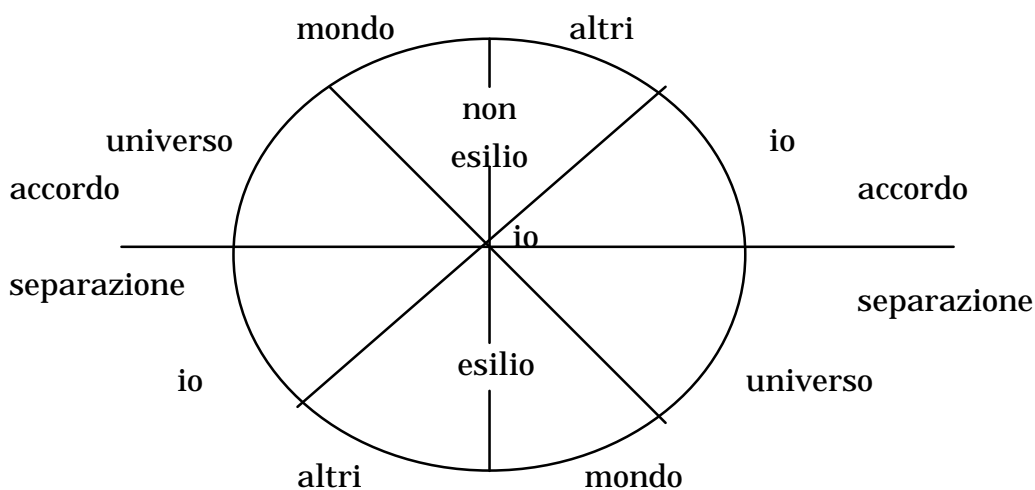
L'esilio è la separazione di un'unità, di uno spazio. La struttura del concetto di esilio è schematizzata dal seguente grafico; e per struttura intendiamo, secondo la definizione di Greimas ⁹⁸, la presenza di due termini e la relazione fra loro.

⁹⁵ E. M. CIORAN, "Avantages et inconvénients de l'exil", in *La table ronde*, n°52, avril 1952, p. 138.

⁹⁶ Cfr. I. CIELENS, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensa 36, Uppsala, 1985. Da quest'analisi prendiamo in prestito l'idea dello schema che qui proponiamo.

⁹⁷ Cfr. anche F. BOUALIT, "Exil sans odyssee, ou: de-lire en littérature", in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 14, pp. 9-17. L'autrice trae spunto da quanto ha detto Nabile Farès nel suo articolo *Valeur bénéfique d'une maghrébinité*, cit.

⁹⁸ Cfr. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, citiamo da I. CIELENS, cit., pp. 7- 8.



L'esilio - separazione si oppone al non-esilio - accordo. Su quest'asse semantico troviamo quattro livelli di relazioni: io/io, io/altri, io/mondo, io/universo. C'è un punto in cui i concetti separazione - accordo combaciano, neutralizzando la tensione ed esprimendo una fusione fra l'esilio ed il suo opposto. In realtà questa divisione speculare dello spazio forma paradossalmente lo stesso spazio: quello dell'immigrazione, separato da un muro fittizio, malfermo; l'unica opposizione è quella ad uno spazio immaginario, che si crea il personaggio: lo spazio del ricordo evocato. E la prova è data sia da romanzi scritti sull'immigrazione da scrittori algerini, come per esempio *Topographie idéale pour une agression caractérisée* di Rachid Boudjedra o *Habel* di Mohammed Dib, sia da romanzi scritti da *beur*, il cui punto di enunciazione è quindi interno, e sia, infine, da romanzi di autori francesi, come *La goutte d'or* di Michel Tournier o *Désert* di Le Clézio.

IV. 3 L'esilio come pretesto letterario

Elencando le opere il cui perno narrativo è costituito dall'esilio e dal fenomeno migratorio, possiamo risalire fino al 1953, anno di pubblicazione de *La Terre et le Sang* di Mouloud Feraoun; la prima considerazione che sorge spontanea è che questa data coincide quasi con quella "di nascita" che si è soliti imporre alla

letteratura algerina di espressione francese: una letteratura che è stata fin dall'inizio votata a descrivere l'esilio ⁹⁹.

Leggendo il romanzo di Feraoun, ci si accorge però che il tema dell'immigrazione è secondario, in realtà sembra ci sia una distorsione della prospettiva tradizionale. A partire da dove si definisce l'immigrazione? Emigrato - immigrato, sono due termini molto simili, ma mostrano bene quanto sia importante il problema del punto di vista.

Da dove parte il punto di vista? Dalla Francia? Eppure la società francese spesso preferisce sottovalutare le pluralità culturali suscettibili di sollevare la questione dell'identità collettiva, preferisce dunque definire le minorità di maggiore entità secondo un criterio di origine, in modo da impedire la ricerca di ulteriori definizioni all'interno della società francese.

Il punto di vista parte forse dall'immigrazione stessa? Sì, ma si è dovuto attendere parecchio: i primi romanzi *beur* vedono la luce solo negli anni Ottanta.

Il punto di vista di Feraoun parte dalla società francese: il suo personaggio è un immigrato che ritorna in Algeria, dove sarà condizionato dal proprio passato diventando vittima dell'ingranaggio azionatosi mentre lavorava nelle miniere del nord della Francia. Feraoun ha ribaltato la questione, dando in anticipo la risposta alla definizione della cultura d'origine e dimostrando che tale definizione poteva essere invertita, poiché l'immigrato rimpatriato non è più lo stesso, un immigrato non si reinserisce mai definitivamente ed interamente.

Qual è lo spazio culturale dell'immigrazione? A chi è rinviata l'attività letteraria? Per trovare la significazione del reale sia lo scrittore che il lettore devono prendere una certa distanza, situandosi in una specie di zona marginale, di frontiera, una *no man's land* rispetto al reale analizzato.

Ci troviamo di fronte a romanzi di autori algerini affermati che sembrano voler parlare dell'immigrazione, ma che invece parlano di altro, l'immigrazione infatti può essere un pretesto per materializzare la marginalità della scrittura.

Lo scrittore trova nell'immigrazione uno spazio sdruciolevole all'interno del quale la scrittura slitta, è il pretesto per confrontare la propria scrittura con l'indicibile. L'indicibile sfugge, per definizione, alla scrittura. E non è l'uso di una lingua ad introdurre la marginalità del testo letterario, ma lo statuto del testo letterario stesso. Lo scrittore non rientra nella norma e per questo è creativo; l'immigrato sfugge anch'esso alla norma e può dunque trasporre preoccupazioni che sono quelle dello stesso scrittore.

Lo spazio letterario, il suo impatto sulla società, derivano dalla marginalità dello scrittore. Ora, una delle difficoltà incontrate nell'analisi degli scrittori dell'immigrazione risiede nel fatto che, in realtà, essi non si trovano *integralmente* in una posizione marginale, perché le vere espressioni nate negli anni Ottanta, sono espressioni di gruppo ed essenzialmente gruppi musicali. Ad ogni modo, questo

⁹⁹ Cfr. J. DEJEUX, "Romanciers de l'immigration maghrébine en France", in *Francofonia*, Bologna, n°8, primavera 1985, pp. 93-111 e Ch. BONN, "Roman maghrébin, émigration et exil de la parole", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXIV, 1985, pp. 397-415.

senso di gruppo è in netta contraddizione con l'esercizio solitario della letteratura. Il gruppo presuppone un pubblico, una comunicazione di massa, invece un libro presuppone un lettore.

IV. 4 Il fenomeno *raï*

La musica *raï* solleva una certa quantità di problematiche relative in primo luogo al campo musicale algerino a partire dalla fine del XIX secolo, successivamente alla marginalità sociale del Magreb; e infine al paradigma dell'alterità in quanto processo e modello di emergenza di una parola ambigua ma dinamica. In altre parole, interrogandosi sui luoghi e la storia del *raï* e seguendo le peripezie della sua esistenza mediatica da una decina d'anni a questa parte, si potrà capire da quali fenomeni sociali nasce una delle espressioni più problematiche ed emblematiche delle formulazioni artistiche magrebine dei nostri giorni.

Il *raï* conosce un tale successo perché è come un balsamo da applicare sulla piaga della crisi esistenziale, uscendo così dal mondo musicale per diventare emblema di una cultura coi suoi miti e i suoi riti. Cheb Khaled, Cheb Kader, Cheikha Remitti, Zerouki Kada e tanti altri coniugano la tradizione musicale di Umm Kulthum, mito del mondo arabo, con i ritmi rok, jazz e pop, i ritmi dell'Occidente.

Il *raï* non è una corrente musicale, ma una galassia composta da migliaia di elementi. Per fare un breve *excursus* cronologico, il *raï* affonda le proprie radici nella grande poesia popolare, sotto la colonizzazione era un ottimo veicolo per i messaggi di protesta, di rivolta, dopo l'indipendenza partecipava alla gloria della giovane patria, per poi essere represso in modo più o meno massiccio, come, per esempio, sotto il regime di Boumedienne, oppure con l'attuale, dilagante, integrismo. Adesso il *raï* ha subito una notevole evoluzione, sia dal punto di vista formale, melodico, strumentale che sociale, perché si sviluppa in seno a comunità alienate, ghettizzate, marginalizzate, private della loro identità; è quindi un importantissimo strumento di riconciliazione fra passato e presente, Oriente ed Occidente, emancipazione e tabù¹⁰⁰.

Karim Kacel, un *banlieusard*, canta in francese gli HLM, la *banlieue*, il cemento. In un'intervista afferma: "Je ne me reconnais pas dans la culture beur parce que je ne sais pas ce que c'est. Moi les beurs on m'en a parlé que lorsque je suis devenu chanteur. On m'a dit, t'es un beur, tu es quelqu'un de la seconde génération, mais moi je ne sais pas ce qu'est un beur. Je ne me reconnais pas dans cette culture parce que je pense que la culture que j'ai c'est la culture de plein de gens. A ce moment là alors tout le monde est beur. Le mot beur c'est pour moi déjà

¹⁰⁰ Si veda in proposito: M. VIROLLE-SOUIBES, "Le Raï entre résistances et récupération", in *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, N° 51, 1989, pp. 47 - 61

refaire un ghetto. On a déjà celui des Nords Africains, si on refait un autre encore pour la deuxième génération, ça ne va plus" 101.

Gli esempi, anche in altri campi, sono numerosissimi, perché questa cultura nasce dall'elaborazione di altre culture e quindi essa si esprime con tutti i mezzi di espressione possibili, dalla radio al cinema 102, alla letteratura alla pittura 103. Sorge anche l'interrogativo del come mai negli anni Settanta si assista ad una tale esplosione di espressioni non-letterarie che si sviluppano parallelamente a quelle letterarie. Il problema dell'immigrazione è descritto specialmente dal cinema, forse proprio a causa della sua funzione sociale.

L'immigrazione è veramente dicibile in letteratura? L'immigrazione è in ogni caso foriera di una cultura mista, meticcia, che irrompe con forza nella società, nella politica, nell'economia 104.

Citiamo, a titolo di esempio, la marcia dell'83: un ingresso tumultuoso in uno spazio che la prima generazione aveva lasciato vuoto: quello politico. La prima generazione era quasi analfabeta e viveva nel mito del ritorno, e proprio questo mito impediva un'espressione dell'immigrazione in quanto tale, poiché si basa sul presupposto che l'immigrazione sia transitoria. Esprimersi come immigrati implica invece la consapevolezza dell'immigrazione come fatto duraturo.

IV. 5. Marginalità ed immigrazione

Per dimostrare le nostre ipotesi, trattiamo per sommi capi un romanzo di Mohammed Dib, *Habel* 105, primo di una serie di romanzi fortemente impregnati della follia e della marginalità 106. Quali sono i principali elementi dell'immigrazione presenti nel testo?

101 "Beur, moi?", in *Algérie actualité*, n° 1014, 21-27 mars 1985.

102 Cfr. COSTA-TEHIBINDAT, "Cinéma et immigration", in *Nedjma. Revue culturelle algérienne*, Paris, n°6, déc. 1982 / janvier 1983, pp. 38-44 e la tesi di dottorato di M. IBERRAKEN, *Cinéma et télévisions face à l'immigration maghrébine en Europe. Analyse de la production filmique 1961-1979*, Paris III, 1981.

103 Cfr. S. ZEGHIDOUR (sotto lo pseudonimo di Saladin), *Les Migrations de Djeha - Les Nouveaux Débarqués*, Paris, La pensée, 1979.

104 Cfr. A. FOHR, "Immigration: le parcours des combattantes", in *Le Nouvel Observateur*, n°1484, 15 - 21 avril 1993.

105 Paris, Le Seuil, 1977.

106 *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985; *Le sommeil d'Eve*, Paris, Sindbad, 1989; *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 1990; *Le Désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992; *L'infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994.

- a) Habel è un immigrato a Parigi;
- b) viene venduto come schiavo (esplicita critica alla politica Algerina che favoriva l'immigrazione)
- c) la presenza di Ismaël, un immigrato drogato in crisi di astinenza che Habel incontra, in circostanze torbide, nei gabinetti pubblici;
- d) scena sacrificale da parte di un giovane dai capelli ricci che si evira in pubblico
- e) sacrificio di Habel che si prostituisce.

Tralasciamo volutamente di approfondire la simbologia legata ai nomi dei personaggi ed altre tematiche che si intrecciano nell'opera ¹⁰⁷, per soffermarci sulla parola, la parola di Habel esiliato e quella del fratello rimasto in Algeria, distinta nel testo dai caratteri in corsivo: si tratta dell'opposizione fra parola portatrice di senso e parola poetica. La parola poetica necessita di una reinterpretazione da parte di colui che l'ascolta, diventando così una sorta di parola profetica. *Habel* è un testo perverso, perché non fornisce una spiegazione possibile, in quanto spezza la funzione relazionale del linguaggio portatore di senso. Il testo gioca su due linguaggi, due tipi di carattere tipografico, due luoghi. Gli sdoppiamenti agiscono a tutti i livelli, tanto da trasformarsi in significati contrari. Prendiamo a titolo di esempio l'immagine del vecchio che si fa chiamare *Dame de la Merci* ¹⁰⁸, la cui funzione dovrebbe essere liberatoria, invece compra Habel come schiavo e lo prostituisce. In realtà non si sa chi imprigiona chi; è una dimensione simmetrica che meriterebbe, in un'altra sede, un ulteriore sviluppo.

La presenza che separa e l'assenza che riunisce sono anche questi aspetti del gioco di simmetrie e di opposizioni onnipresenti nel romanzo dibiano. L'esilio di Habel permette al fratello rimasto in Algeria di conservare il potere; chi dice esilio dice separazione, ma per Habel è diverso perché l'esilio gli permette di ritrovare se stesso. Ogni personaggio del romanzo è connotato secondo codici di assenza - presenza, Habel nella sua assenza, nel suo esilio, può riconoscere l'altro, nominarlo, dargli senso. L'esilio diventa la condizione del linguaggio, quindi della scrittura, ed il passo per riconoscere in Habel la metafora dello scrittore è breve. La perversione di questo testo consiste nell'invertire la descrizione tradizionale dell'assenza e dell'esilio in luogo di parola aggregante, mentre invece la presenza separa. Effettivamente il fratello rimasto in Algeria rimane *separato* poiché non detiene il discorso nel quale vive. Habel invece, si trova in un luogo del discorso che gli permette di *dire* l'Algeria.

Il problema centrale della letteratura migrante in generale e di quella dell' / sull'immigrazione in particolare è quello del luogo di enunciazione, e *Habel* dimostra che si tratta di un problema complesso. La differenziazione degli spazi conduce ad

¹⁰⁷ Cfr. il saggio di Ch. BONN, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, pp. 191 - 215.

¹⁰⁸ Cfr. A. TENKOUL, "Mythe de l'androgynie et texte maghrébin", in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol. 10, tome 1, 1989, pp. 115 - 120.

una differenziazione del discorso letterario, ed è quanto ci accingiamo a vedere nella letteratura *beur*.

IV. 6. Il fenomeno *beur*

Nell'arco di questi ultimi cinquant'anni ¹⁰⁹ si è passati da una scrittura **sull'**immigrazione ad una scrittura **dell'**immigrazione, cioè, da un tipo di scrittura il cui luogo di enunciazione è l'Algeria, arriviamo a un tipo di scrittura che parte dalla Francia, dai figli degli emigrati algerini. Questa letteratura dell'immigrazione ¹¹⁰, nata in terra d'esilio, è come un frutto, che, una volta staccatosi dall'albero, finisce sul terreno, si trasforma, dà vita a un'altra pianta, diventa qualcos'altro, ma una cosa è certa, non tornerà mai più a quel ramo.

All'interno di queste due fasce se ne può distinguere un'altra, intermedia, quella di una letteratura scritta **nell'**immigrazione, ci riferiamo ad autori quali Assia Djebar, Rabah Belamri, Jamal Eddine Bencheikh, venuti in Francia venti o trent'anni or sono, che non si considerano affatto in esilio ¹¹¹. Sono autori affermati che hanno liberamente scelto di vivere in Francia; Nabyl Lahlou ¹¹² interrogandosi sulla condizione dello scrittore emigrato in Francia, parla di due tipi di esilio, che per la verità ci sembrano poco convincenti, quello di lusso in cui lo scrittore arriva persino ad imborghesirsi e quindi a "tagliare il cordone ombelicale" e quello invece - molto più diffuso - della miseria e della solitudine che spinge a desiderare costantemente il ritorno al paese natio.

IV. 7. Una letteratura del non-luogo

¹⁰⁹ Cfr. F. DESPLANQUES, "Des 'Boucs' de Chraïbi aux 'Beurs' de Charef: deux regards sur l'immigration", in *Recherches et travaux*, Grenoble, n°30, 1986, pp. 125-140.

¹¹⁰ Cfr. L. TALHA et alii, "Bibliographie critique: émigration: l'immigration en France", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n°XVII, 1980, pp. 1119-1136.

¹¹¹ Solitamente tale fascia non viene presa in considerazione perché questi autori non si definiscono "immigrati", vivono quest'espatrio come un arricchimento, diventando come "bicefali". Rimandiamo all'articolo di Tahar Djaout, "Une Ecriture au "Beur" noir", in *Notre librairie. Dix ans de littératures 1980-1990*, N° 103 oct. - déc. 1990, ma soprattutto alla comunicazione di Jean Déjeux *Créativité et intégration. La littérature romanesque algérienne issue de l'immigration*, Colloque de l'Université de Paris-Dauphine, 20-21 septembre 1991, inedita, di cui l'autore mi ha gentilmente trasmesso il testo.

¹¹² N. LAHLOU, "Cordon ombilical", in *L'Opinion*, Rabat, 28 mai 1973. Citiamo da J. DEJEUX, *Romanciers de l'immigration maghrébine en France*, cit., p. 94.

Il nostro interesse si rivolge ora a questa letteratura *dell'immigrazione* comunemente chiamata letteratura *beur*: è un prodotto nuovo, nato su terra francese, la cui esistenza ed il valore letterario sono tuttora messi in dubbio ¹¹³. Si tratta di un destino simile a quello dei primordi della letteratura algerina di espressione francese, quando molti la ignoravano, oppure ne preannunciavano l'imminente trapasso ¹¹⁴.

È una letteratura che ripropone - anche se in altra veste perché le condizioni sono diverse - quella crisi identitaria ¹¹⁵ che ha distinto la produzione algerina dagli anni Cinquanta in poi.

Gli elementi sono dati da una popolazione franco-magrebina che vive all'interno di una comunità francese e in cui coesistono in situazione conflittuale sia la cultura arabo-berbera che quella francese, tale gruppo etnico deriva a sua volta da un'analoga situazione conflittuale che si ripete da almeno due generazioni. La crisi identitaria si presenta di volta in volta, costantemente, come moltiplicata da specchi caleidoscopici, facendoci pensare ad un'incisione di Escher.

¹¹³ Secondo Leïla Sebbar la letteratura *beur* non esiste, non ha ancora un corpus perché i *beurs* non hanno ancora scritto. Si sono limitati a pubblicare uno, massimo due libri. Autobiografie in cui raccontano la loro vita, la loro miseria, la loro *bidonville*, con una lingua forte, talvolta violenta, piena di *argot*, ma tutto ciò non basta per parlare di letteratura. Altri autori sono altrettanto scettici e critici: Ferida Belghoul dice che è una letteratura di poco conto, che non si preoccupa dello stile, il cui contenuto è banale. Ahmed Kalouaz, infine, avrebbe preferito che la "letteratura *beur*" non fosse mai esistita. Cfr. Ch. ACHOUR, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Enap- Bordas, 1990, pp. 184-185.

¹¹⁴ L'esistenza e la longevità della letteratura algerina di espressione francese è stata a lungo discussa: contestarne l'esistenza significava - seguendo una politica assimilazionista - contestare all'Algeria una sua identità per farne una provincia francese; conseguentemente, la produzione letteraria algerina, altro non risultava che una sezione della letteratura francese.

C'è stato chi ha parlato di "littérature sans avenir", chi ne ha annunciato l'imminente trapasso, e infine, chi, come Albert Memmi, altro non la considera che un'effimera parentesi, destinata a chiudersi con la massiccia arabizzazione del paese. Dello stesso avviso, infine, è anche Isaac Yetiv, che nella sua tesi sembra affermare che il tema dell'alienazione esista solo in Mammeri o Memmi. L'errore sta nel ridurre la letteratura algerina di espressione francese ad un semplice problema identitario, senza mai porsi il problema della letterarietà del testo. Ma perché questa condanna a morte?

A dispetto di questi uccelli di malaugurio la letteratura algerina è sempre più prolifica e poliedrica, ben lungi dal morire, ed in costante evoluzione. Evoluzione dimostrabile, l'esempio più recente è il romanzo *beur*, che, ironia della sorte, subisce gli stessi rimproveri e le stesse condanne degli albori della letteratura algerina di espressione francese. Cfr. l'articolo di R. KEIL, "Entre le politique et l'esthétique: littérature 'beur' ou littérature 'franco-maghrébine'?", in *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, vol. 14, 2e semestre 1991, pp. 159 - 168.

¹¹⁵ Cfr. N. LEVANTHOAN-PELLERIN, "Existe-t-il une crise identitaire spécifique aux adolescents d'origine maghrébine?" in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n° 43, 1987, pp. 91-97.

Per Tahar Ben Jelloun, la crisi identitaria dell'immigrato magrebino è composta da vari fattori: l'egemonia culturale, linguistica, economica e anche sessuale ¹¹⁶ dell'Altro, gli stessi fattori che determinavano lo stato di inferiorità durante la colonizzazione.

Il fenomeno *beur* nasce in un contesto in cui la generazione dei padri è condannata alla disoccupazione e all'analfabetismo e quella dei figli ne viene considerata la legittima erede. Da qui la volontà di trasformare la tara in qualità: la volontà cioè, di trovare un'identità positiva e non negativa, e da qui anche la molla dei conflitti interni fra la generazione dei padri e quella dei figli, come ci viene dimostrato ampiamente non solo dalla letteratura ma anche dal cinema.

Il problema della crisi identitaria si trova decentrato rispetto al biculturalismo o a ciò che viene generalmente definito *l'entre deux* per assumere una dimensione propria all'interno della popolazione immigrata. E' difficile identificarsi ai padri, come è difficile avere uno statuto proprio, specie in un contesto socio-politico che favorisce le crisi identitarie, le rapide trasformazioni, le situazioni indefinibili che facilmente slittano nel dramma. ¹¹⁷.

Il termine *beur* significa *arabe* in *verlan*. Il *verlan* è quella tecnica che consiste nello scomporre le parole in sillabe e pronunciarle invertendole: *verlan* sta a significare *l'envers* al contrario, appunto. *Beur*, è una parola per taluni grottesca, per altri ridicola; dal canto nostro ci sembra che sia entrata a far parte del linguaggio comune: quando si dice *beur*, tutti sanno di che si tratta senza necessariamente vedere in questo termine connotazioni negative.

La letteratura *beur* è un buon esempio di *greffe*, è un aggettivo che ci sembra contenere le sonorità di *berbère*, magari unite a quelle di *Europe*. Si tratta di un fenomeno che ha arricchito la letteratura francese, che le ha dato nuove forze, poiché tutte le letterature nazionali sono ora un po' malaticce.

C'è Rabio-Beur, l'emittente libera di Nacer Kattane ¹¹⁸; Kateb Yacine è stato definito - a torto, secondo noi - *Le premier des beurs* ¹¹⁹; Non ci sono altre alternative, parlare di seconda o terza generazione di immigrati è altrettanto errato: si tratta di gente nata in Francia e che non ha emigrato da nessuna parte. I media hanno reso il termine di uso comune, facendogli perdere la connotazione negativa che talvolta, in certi contesti, può assumere la parola *arabe* o *algérien*, per non

¹¹⁶ Cfr. la tesi di dottorato *Misère d'émigrés nord-africains. Présentation de vingt-sept cas d'impuissance sexuelle*, Paris VII, 1975. Questo lavoro è stato poi pubblicato sotto forma di saggio: *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.

¹¹⁷ Cfr. N. LEVANTHOAN-PELLERIN, "Existe-t-il une crise identitaire spécifique aux adolescents d'origine maghrébine?" cit, p. 97, e anche ABDELKEBIR KHATIBI, "Le métissage culturel", in *Manifeste*, Rabat, 1990, pp. 149-150.

¹¹⁸ Cfr. R. REVEL, "Les radios 'immigrées'", in *Grand Maghreb*, Grenoble, n°22, juin 1983, pp. 57-59.

¹¹⁹ Cfr. N. ZAND, "Kateb, le premier des Beurs", in *Le Monde*, 26 déc. 1986.

parlare poi di certe sigle come *EIM*, *enfant d'immigré maghrébin*. Ciò non toglie che il termine *beur* si presti facilmente a strane associazioni di idee come fanno notare Azouz Begag e Abdellatif Chaouite:

"Beur: mot désignant une substance alimentaire, grasse et onctueuse (voir Petit Robert). De plus en plus écrit de cette façon par les journalistes (grosse faute d'orthographe! cf. *La Disparition* de G. Perec). Voudrait maintenant désigner une population issue de l'immigration maghrébine... on a eu Pain et Chocolat... manquait le Beur. Décidément, l'immigration ça se mange bien au petit déjeuner!"
120.

Anche Leïla Sebbar ha voluto dare il senso etimologico del termine:

"Je ne sais pas pourquoi ils disent Radio-Beur, pourquoi ça Beur, c'est le beurre des Français qu'on mange sur le pain? Je comprends pas. Pour la couleur? ils sont pas comme ça, c'est pas la couleur des Arabes... (...) Peut-être c'est le Pays... El Ber, chez nous, en arabe, ça veut dire le pays tu le sais, mon fils, c'est ça ou non? - Le fils apprit à la mère que le mot Beur avait été fabriqué à partir du mot Arabe, à l'envers. Il eut du mal à la convaincre que Arabe à l'envers en partant de la dernière syllabe, donnait Beur; où étaient passés les a, on ne les entendait plus alors qu'il y en avait deux... Le fils ajouta que Beur n'avait rien à voir avec le mot pays. On disait aussi Rebeu pour Arabe... là il n'y avait plus de a et à l'envers, on obtenait facilement Beur. Elle ne croyait pas qu'on ne retrouvait pas le pays dans Beur..."
121

IV. 8. Una possibile definizione della letteratura *beur*

In base a quali parametri si può parlare di letteratura *beur*? quali sono gli autori e le opere che ne formano il *corpus*?

Per Alec G. Hargreaves ¹²² i *beurs*, e quindi anche gli autori *beurs* sono: 1) figli di genitori musulmani di origine magrebina emigrati in Francia; 2) figli di operai musulmani analfabeti originari del Magreb. Questi parametri adottati non portano, secondo noi, a conclusioni scientificamente attendibili: non tutti i magrebini sono musulmani, non tutti sono operai e non tutti sono analfabeti ¹²³.

¹²⁰ A. BEGAG - A. CHAOUITE, *Ecartés d'identité*, Paris, Le Seuil, 1990.

¹²¹ L. SEBBAR, *Parle mon fils parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984, pp. 27-28.

¹²² Cfr. A. G. HARGREAVES, *La littérature beur. Un guide bio-bibliographique*, Celfan Edition Monographs, Département of French and Italian, Tulane University, New Orleans, Louisiana 70118, 1993.

¹²³ Per quanto riguarda il fenomeno migratorio, si veda:

Per Jean Déjeux, invece, quegli autori sono figli di magrebini nati o venuti in tenera età in Francia ed ivi scolarizzati; essi scrivono a partire dalla Francia e non dall'Algeria, le loro opere sono in discontinuità con quelle scritte sull'immigrazione e infine, hanno una cultura estremamente varia che affonda le proprie radici nell'universo algerino dei genitori ma che si evolve in un altro spazio culturale.

Ora, quando si lavora su un *corpus*, il bisogno di trovare parametri generali induce a scartare alcuni autori, quindi Hargreaves esclude Ahmed Zitouni, Djanet Lachmet, Leïla Sebbar e Nina Bouraoui perché non vivevano in Francia durante l'infanzia e l'adolescenza.

Il nostro approccio esclude tabelle o schemi di questo genere: Leïla Sebbar non è *beur* ¹²⁴, ma la sua produzione letteraria è quella che più di tutte ha approfondito la dialettica *beur*. Il discorso di Leïla Sebbar supera i limiti della maggior parte dei romanzi *beur*, proiettandosi sia al di qua che al di là della generazione attuale: i due poli sono, da un lato, le radici storiche, e dall'altro la riproduzione in scala esponenziale del metissaggio ¹²⁵. C'è, come afferma anche Michel Laronde ¹²⁶, una distanza estetica, contrariamente a quanto avviene in romanzi ove l'elemento autobiografico è spesso legato alla memoria intellettuale. In Leïla Sebbar la memoria affettiva compie una selezione, estraendone e raffinandone gli elementi. La dialettica identitaria ne trae un arricchimento; i significanti si pluralizzano mentre il significato assume spessore.

Il presupposto di base è il seguente: non si tratta di "cultura *beur*" all'interno della quale si collocano certi autori, si tratta invece di *beurs* che entrano a far parte di una cultura già esistente, ne usufruiscono, la elaborano e forniscono un nuovo prodotto.

"Les Immigrés en France", in *Le Monde, Dossiers et documents*, Paris, n°115, octobre 1984.

S. E. BARIKI, "Identité religieuse, identité culturelle en situation immigrée", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n°XXIII, 1986, pp. 427-445.

G. LAPASSADE, "Rocking, babouches: la nouvelle culture de la deuxième génération maghrébine en France", in *Lamalif*, n°141, décembre 1982, Casablanca, pp. 48-51.

M. HARBI, "Les immigrés maghrébins entre passé et avenir", in *Les Temps Modernes*, n° 452-453-454, mars-avril-mai 1984, pp. 1697-1706.

F. LORCERIE, M. TIECHE, "Immigration", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1990, pp. 869-880.

¹²⁴ Cfr. "Leïla Sebbar: un écrivain de croisement", in *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse - Le Mirail, N° 11, 1987, pp. 34-37.

¹²⁵ Metissaggio culturale, interculturale, biculturale, sono ormai termini inflazionati, che possono talvolta nascondere una mistificazione, dato che la rivendicazione di una cultura di metissaggio è fatta all'interno della società francese, e questa è piuttosto ostile ad ogni fenomeno di metissaggio perché destabilizzatore del suo sistema di valori e di simboli. Cfr. M. GADANT, "La littérature immigrée", in *Les Temps Modernes*, n° 452-453-454, mars-avril-mai 1984, pp. 1988-1999.

¹²⁶ Cfr. M. LARONDE, *Autour du roman beur. Immigration et Identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 164.

La lingua madre di questi scrittori è inevitabilmente il francese, ma un francese così imbastardito dall'uso familiare, da dar luogo, ad un grande miscuglio di registri linguistici, ad un gergo sorprendente ed impensabile: strane approssimazioni fonetiche, onomatopée, danno a questa letteratura una dimensione comica, umoristica. Si tratta di una particolarità che secondo noi non è ancora stata studiata con abbastanza attenzione ¹²⁷. L'humour manca quasi totalmente nella letteratura algerina di espressione francese, perché richiede una certa distanza fra lo scrittore e l'oggetto letterario. I *beurs*, invece, posseggono questa distanza sia nei confronti del paese ospite che di quello d'origine. Sollevare il problema dei codici linguistici *beurs* implica sollevare anche quello dell'identità della lingua dell'esilio ¹²⁸: l'esiliato che dice e tace in due lingue, che dice nell'una per tacere nell'altra, tesse e stesse la trama della propria vita psichica nell'andirivieni incessante di una traduzione interminabile, incompiuta.

Infine, ci sembra che mai nessuno si sia posto il problema dell'enigmaticità di questa letteratura: anche il gioco referenziale, l'uso dei neologismi permette un esercizio di irrealizzazione del linguaggio rendendolo così linguaggio del linguaggio.

In realtà che significa *beur*? Né Francese, né Arabo. Dice Ahmed:

"Quand je suis avec des Français, je me sens Arabe, quand je suis avec les Arabes, je me sens Français, mais quand je suis face à moi-même, je ne sais pas qui je suis, je me dis que peut-être je n'ai pas de place dans ce monde." ¹²⁹

IV. 9. La greffe beur

Michel Laronde nel suo saggio parte dal principio di Identità ed Alterità: Per quanto riguarda i *beurs*, essi si trovano in una posizione conflittuale fra la ricerca di una identità collettiva all'interno di una comunità straniera e la ricerca di un'identità individuale all'interno di due collettività virtuali ma frammentarie: la francese e la magrebina ¹³⁰.

¹²⁷ Cfr. A. C. QUIGNOLOT, *L'humour dans la littérature beur*, tesi di D. E. A, Université de Paris XIII, novembre 1993; Ch. ACHOUR, "Ancrage, identité et dérision: l'humour dans le récit 'beur'", in AAVV. *L'humour d'expression française, actes du Colloque international*, Paris, 27-30 juin 1988, Paris, Z'Editions, CORHUM et Université de Paris VIII, n° spécial, 1990, pp. 202-208; R. RIVAIS, "Azouz Begag ou la séduction de l'humour", in *Le Monde* (édition Rhône -Alpes), n° spécial, 30 nov. 1989.

¹²⁸ Cfr. E. GOMEZ MANGO, "La langue de l'exil", in *Intersignes, parcours d'exil*, n° 3, automne 1991, pp. 119 - 133.

¹²⁹ Citiamo da M. KADDOURI, "Les petits 'beurs' brisés", in *Arabies*, Paris, N° 5 mai 1987.

¹³⁰ Cfr. M. LARONDE, *op. cit.*, pp. 19 - 30.

Si tratta di un *corpus* letterario recente, di cui è difficile anche conoscere l'estensione (piccole case editrici, autori che si fermano al primo romanzo, etc.), e non intendiamo emettere giudizi di valore, ma osservare da vicino i primi passi di questa nuova letteratura che, se sterile scomparirà, se frutto fecondo di una *greffe*, di un innesto culturale, diventerà sempre più ricca. Ad ogni modo, anche se solo un maggiore lasso di tempo potrà dimostrare o smentire le nostre ipotesi, in tanti si sono chiesti: è una scrittura magrebina o francese? Non si può sfuggire a questa domanda che si pone ogni qualvolta ci si trovi in una situazione di *greffe*.

"Les références imaginaires et les sources sont toujours marquées par des histoires spécifiques qui ne sont ancrées nulle part, sinon dans des situations sociales et spatiales périphériques. C'est là toute leur nouveauté, celle d'apporter à tout ce qui est dit sur les immigrés et la société française" ¹³¹.

Ci sembra di capire, dalla lettura di alcuni romanzi, che gli scrittori *beur* hanno un modo di dirsi e di dire il loro immaginario che li esclude dalla letteratura algerina.

Quando leggiamo romanzi come *Le Thé au harem d'Archy Ahmed* di Mehdi Charef ¹³², oppure *Le Gone du Chaâba* di Azouz Begag ¹³³ appare evidente la mancanza di un modello discorsivo: non si tratta solo di "histoires spécifiques qui ne sont ancrées nulle part", ma si tratta anche di un linguaggio le cui radici sono arabe, anglosassoni, kabile, argotiche, e solo un approccio intertestuale può fornire dei validi strumenti di analisi ¹³⁴.

Lo studio del titolo è particolarmente illuminante, *Le Thé au harem d'Archy Ahmed* non si riferisce assolutamente agli usi e costumi arabi, ma ad una distorsione semantica e fonetica del *théorème d'Archimède*: uno degli scogli scolastici del personaggio Balou. Ci chiediamo se il teorema di Archimede non sia proprio la metafora della difficile integrazione della comunità magrebina all'interno di quella

¹³¹ A. BEGAG, A. CHAOUITE, *op. cit.*, p. 100.

¹³² Cfr. M. CHAREF, *Le Thé au harem d'Archy Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983. Di quest'autore ricordiamo anche *Le Harki de Meriem*, Paris, Mercure de France, 1989.

¹³³ Cfr. A. BEGAG, *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986. Begag è uno degli autori più indicativi, nato nella periferia Lionese, conosce la dura realtà della *Bidonville - Gone* vuol dire ragazzo e *Chaâba* è appunto il nome della *Bidonville* - la dura realtà dell'emigrato, del *beur*. Tutto ciò diventa materia per i suoi studi, adesso è ricercatore presso il CNRS. Ricordiamo anche: *L'Immigré et sa ville*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984; *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1989; *Les voleurs d'écritures*, Paris, Seuil, 1990; *La Ville des autres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991; *La Force du berger*, Genève, La joie de lire, 1991; *Jordi ou le rayon perdu*, Genève, La joie de lire, 1992; *L'Ile-aux-vents*, Paris, Seuil, 1992.

¹³⁴ Cfr. A. G. HARGREAVES, "L'intertextualité chez les écrivains beurs", in *Hommes et Migrations*, N° 1144 juin 1991, pp. 40-45.

francese: un corpo solido immerso in un liquido dal quale viene respinto, senza alcuna possibilità di *metissaggio* fra i due elementi, di natura diversa, di peso specifico diverso e destinati a restar estranei l'uno all'altro. Il valore del tono ironico mal nasconde il disagio della marginalità sociale e culturale.

L'intertestualità ¹³⁵ nel caso della letteratura *beur* non è intesa solo in rapporto con altri testi, ma in rapporto con parecchi elementi quali la tradizione religiosa (Islàm) e familiare (uso del dialetto o del berbero), la scolarizzazione in Francia (troviamo allusioni a parecchi autori inclusi nei programmi scolastici) ¹³⁶, e infine tutti i riferimenti a un modo di vita altamente impregnato dai media, dalla musica rock ed anglo-sassone. E' il terreno più fertile per poter parlare di intertestualità interna ed intertestualità esterna, ma esula dalla nostra indagine.

IV. 10. Nina Bouraoui è un prodotto della letteratura *beur*?

Dopo aver visto il problema da più angolazioni, bisogna chiedersi come collocare la nostra Autrice. Ebbene, Nina Bouraoui non è *beur* per motivi socio-culturali e anche puramente biografici; non rientra nella letteratura *beur* perché le sue tematiche ed il suo modo di scrivere sono ben diversi dal tipo di intertestualità poco sopra descritto, ha però in comune con quegli autori un aspetto: la "mistità", il *metissaggio*, l'*entre-deux*.

Quest'Autrice trova un suo spazio all'interno di una letteratura aperta su orizzonti nuovi, non ancora ben identificabili, proprio perché, come afferma Charles Bonn, si tratta di un luogo identitario (il Magreb) e un luogo linguistico (il Francese) geograficamente distinti ¹³⁷. Questa letteratura franco-algerina è destinata ad alimentare una nuova interculturalità perché interattiva con tutti i codici culturali delle due sponde del Mediterraneo.

Mettiamo a confronto Nina Bouraoui e Leïla Sebbar, spesso accomunate dalla critica, perché entrambe frutto di un certo *entre-deux* geografico e culturale e, sebbene le loro opere non abbiano molto in comune, si nota una straordinaria somiglianza fra le loro parole.

Tuttavia, sotto un'apparente sintonia, si notano una sensibilità ed una presa di posizione nettamente diverse per quanto riguarda la "mistità", l'appartenenza ad una doppia cultura, ascoltiamo:

¹³⁵ Cfr. C. RAYNAUD, "L'Immigration vue à travers quelques oeuvres de la littérature romanesque maghrébine de langue française", Bruxelles, *Tribune laïque*, n°179, septembre 1988, pp. 20-25.

¹³⁶ Per esempio, si nota l'influenza di *Germinal* di Zola in J.- L. YACINE, *L'Escargot*, Paris, L'Harmattan, 1986.

¹³⁷ Cfr. Ch. BONN, "Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture", in *Présence francophone*, n° 30, 1987, pp. 7-15.

Nina Bouraoui: "Je suis un bon exemple de double culture. Mon père est algérien, il est parti en France pendant la guerre d'Algérie pour pouvoir poursuivre ses études où il a rencontré ma mère. Ils se sont mariés, ils ont eu des enfants, moi-même et ma soeur. Ensuite nous sommes rentrés à Alger. Ma richesse, si j'écris, je la dois à ce double sang qui coule dans mes veines. A mon avis, l'avenir c'est justement le mélange des cultures. C'est une richesse fantastique. D'autres odeurs, d'autres couleurs: il faut tout multiplier par deux. C'est une double âme qui donne une ouverture d'esprit. Um Kalthum, Farid el Atrache, Omar Khayyam, peut-être, si j'avais été française-française, je ne les aurais jamais connus" 138.

Leïla Sebbar: "Je suis dans une position un peu particulière, ni "Beure", ni "Maghrébine", ni tout à fait Française... (...) je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle: mon père arabe, ma mère française; mon père musulman, ma mère chrétienne; mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France... Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords." 139

Queste due posizioni sono entrambe caratterizzate dalla ricerca d'identità e dalla ricerca di uno spazio proprio, ma c'è un divario: mentre in Nina Bouraoui c'è una grande voglia di vivere e di assumere la propria "mistità" in Leïla Sebbar si sente la paura e la vertigine di chi si trova costantemente su due orli differenti.

IV. 11. Verso un vero metissaggio?

Ove si accetti il tipo di approccio proposto da Michel Laronde, sembra lecito includere fra gli autori *beurs* anche Nina Bouraoui, le cui vicende personali l'hanno effettivamente portata a un tipo di conflitto che, *mutatis mutandis*, è in fin dei conti simile.

¹³⁸ Intervista rilasciata durante la trasmissione *Ex Libris*, condotta da Patrick Poivre D'Arvor, Antenne 2, 14 ottobre 1992.

E' interessante inoltre, fare un confronto con le parole di Karim Kacel: "Moi je me suis toujours senti plus riche que mes copains français. Parce que je pouvais saisir les subtilités d'un El Hadj El Anka et les subtilités d'un Jacques Brel. Alors que mon copain français écouterait seulement Brel. Je suis riche parce que je suis capable de comprendre toute la majesté de l'histoire des Arabes, je peux comprendre Haroun el Rachid et les Mille et une Nuits, notre poésie, nos femmes, le respect de la famille... Et je peux en même temps comprendre la poésie occidentale parce que je suis né ici et j'ai été dans leur école. Mais je crois que "deux cultures" n'est pas le terme exact". *Beur, moi?* cit. Tutte queste testimonianze hanno il denominatore comune dell'appartenenza ad una doppia cultura, è una costante talvolta angosciante perchè si sente sempre una *déchirure*.

¹³⁹ Citiamo da M. LARONDE, *op. cit.*, p. 166.

Nina Bouraoui nasce da un matrimonio misto ¹⁴⁰, la "mistità" è iscritta nelle sue origini biologiche e letterarie, quasi come se si chiedesse che parte di sé scegliere.

Vive ad Algeri i primi quattordici anni della sua vita, figlia di un alto funzionario, frequenta il liceo francese, vive forse in una gabbia dorata - se si vuole insistere sul tema della claustrazione - e nell'agiatazza. Ebbene, paradossalmente, anche se la sua è una situazione diametralmente opposta a quella dei figli di immigrati magrebini, alcuni dei parametri più sopra definiti possono essere validi anche per lei, perché il suo spazio è sempre generato da quello dell'immigrazione.

Il caso di Nina Bouraoui è un altro, definirla un'immigrata di lusso ha forse un senso? Il suo sguardo non è simile a quello di uno scrittore *beur*. Non ha vissuto in dimensione di estraneità né ad Algeri quando frequentava il liceo francese, né a Parigi quando è tornata in Francia. L'aspetto che rende questa scrittrice sintomatica di una nuova sensibilità letteraria è il suo sguardo sull'Algeria a partire dalla Francia. Non si tratta di un caso unico, ma sintomatico. Il luogo di enunciazione, nel caso di una letteratura migrante, è la bussola per ogni tipo di approccio.

Secondo noi Nina Bouraoui è uno dei prodotti della letteratura *beur*, iscrivibile in una corrente iniziata con opere molto diverse fra loro; una corrente che non ha ancora un nome, ma non le si può per questo vietare il diritto di esistere. Gli scrittori che hanno vissuto in Algeria - nell'Algeria indipendente - gli anni decisivi e che in seguito si sono stabiliti in Francia - loro luogo di enunciazione - sono parecchi, e non sono *assimilabili* alla letteratura *beur*.

Gli scrittori *beur* hanno nei confronti dell'Algeria un immaginario alienato, mentre invece gli scrittori migranti sono divenuti tali in Francia, (e sarebbe interessante vedere quanto tempo hanno impiegato per giungere alla scrittura) con un nuovo immaginario dell'Algeria, dei suoi spazi, dei suoi paesaggi, della sua storia immediata, che hanno conosciuto direttamente. Ecco perché in realtà si situano fra una letteratura algerina ed una letteratura che non è né francese, né esotica, né *beur*.

In questo caso la *greffe* opera, agisce su due corpi contemporaneamente e forse, in funzione alla storia, sarà costretta ad ucciderne uno per nutrirne un'altro. Questi scrittori devono, in un modo o nell'altro, innestarsi sulla letteratura francese ed europea senza esservi veramente mai stati integrati, e vivono nella tensione che da un lato li attira verso l'integrazione - prova ed esempio ne sono i premi letterari - e dall'altro verso la ricerca di uno spazio proprio ed autonomo. E' ancora una volta un movimento spasmodico, pulsante, alternativamente o contemporaneamente centrifugo e centripeto.

Gli scrittori *beur* hanno descritto la loro vita, la loro dimensione, problematica. Era quanto volevano esprimere; forse l'integrazione totale è solo una questione di tempo, e quindi anche la letteratura *beur* finirà o si evolverà in altro

¹⁴⁰ Cfr. J. DEJEUX, "Vivre à deux cultures: les unions mixtes franco-maghrébines", in *Hommes et Migrations*, Paris, n°1133, juin 1990, pp. 35-42; e R. GALISSOT, "Le mixte franco-algérien", in *Les Temps modernes*, n°452-53-54, mars-mai 1984, pp. 1707-1725.

modo; non lo sappiamo, non siamo in grado di prevederlo. Invece, scrittori come Nina Bouraoui, scrittori migranti, di frontiera, non hanno problemi di integrazione, perché la loro produzione - il cui luogo di enunciazione è la Francia - interpella obbligatoriamente un altro luogo restando così nella marginalità: vero ed unico luogo per una possibile enunciazione.

L'esteriorità dello sguardo appartiene allo scrittore migrante, colui il quale cerca il suo spazio e lo sogna altrove. In Nina Bouraoui quest'esteriorità permette alla scrittura di esistere, e lo si nota nell'evoluzione dal primo al secondo romanzo. Ci chiedamo infatti come un luogo possa divenire un oggetto letterario senza tradire l'idea del non - luogo. La nostra Autrice ci fornisce delle risposte, mostrando nei suoi romanzi sia dei luoghi di Algeri contraddittori, non descrittivi, sia dei luoghi assurdi, senza spessore, come in *Poing mort*, proprio per consegnare la propria scrittura alla categoria del non - luogo.

Poing mort ha avuto meno successo della *Voyeuse interdite*, sicuramente perché manca della dimensione algerina, e se Nina Bouraoui non continua a giostrare nei meandri editoriali con la sua ambivalenza culturale, c'è il rischio che l'editore Gallimard diventi reticente per la pubblicazione di un terzo romanzo.

E' curioso notare che i libri di questa scrittrice sono spesso collocati nelle librerie fra quelli di letteratura francese, gioca forse il nome della casa editrice? Anche questo è sintomo di un'ambiguità di collocazione. Ci sembra che tali scrittori incontrino serie difficoltà ad affermarsi con temi non magrebini. Il Magreb costruisce la loro notorietà in Occidente e l'Occidente chiede loro di essere magrebini.

D'altronde c'è da chiedersi: chi scrive in un universo letterario nuovo e vergine perché produce testi descrittivi? Probabilmente perché pubblico, e quindi editori, esigono, si aspettano, testi trasparenti, limpidi, commoventi, autobiografici, capaci di offrire la scoperta del paese d'origine.

Nina Bouraoui tende alla letterarietà, forse il successo del primo romanzo riposa su un malinteso: il credere di trovarsi dinanzi ad un racconto autobiografico.

Cercare, costruire la letteratura migrante, situarla in un'ottica relazionale, conduce ad una deterritorialità, ad una messa in questione dei rapporti nord-sud.

E' un'evoluzione che non si compie nell'armonia, e la nozione di *greffe* resta ancora valida, senza possibilità di soluzione.

CAPITOLO QUINTO

V. 1 La *greffe*: una problematica generale

La *greffe* è ciò che meglio permette di spiegare perché Nina Bouraoui è un "sintomo", e il discorso condotto finora si prefigge lo scopo di spiegare l'effetto e l'azione, nella produzione letteraria algerina, di elementi nuovi che, innestandosi gli uni sugli altri, hanno permesso l'organizzazione e la strutturazione di un discorso letterario migrante, di frontiera, e perciò sradicato.

Il miscuglio di razze, popoli e lingue: l'arabo, la diglossia, il francese, il berbero, la comunità ebraica, sono tutte *greffes*, una sull'altra, una accanto all'altra. Si tratta di un universo formato da diverse cellule in contatto fra loro, senza il quale si sarebbe probabilmente creato un fenomeno di introversione, di rifiuto dell'Alterità. Senza apporti esterni si tende a riprodurre stereotipi, a ripetere contenuti fino alla vanificazione, la stagnazione.

Lo scopo della nostra ricerca non è quello di delineare il panorama "antologico" del problema dell'alienazione, della ricerca di identità o dell'uso della lingua francese, bensì quello di identificare e seguire tappa per tappa il fenomeno della *greffe*.

Solitamente l'approccio a questa letteratura è stato condotto con metodi storico-cronologici, tematici, oppure, da recente, hanno visto la luce lavori sulla ricezione e sull'analisi del discorso. Si tratta di studi applicati ad un *corpus* di opere abbastanza vasto. Noi, invece, cerchiamo di scoprire un'evoluzione, i sintomi dell'opera futura. Andremo perciò alla ricerca di *greffes*, di *innesti*, che saranno per noi delle preziose "cartine di tornasole", capaci di rivelare tutte le *déchirures* identitarie e linguistiche che di queste sono una diretta conseguenza. Tale cammino ci porterà infine a situare, o meglio, a *non* situare Nina Bouraoui all'interno di un certo tipo di letteratura ancora indefinibile, frutto di quelle *greffes* che Kateb Yacine definì dolorose ma latrici di belle promesse ¹⁴¹, ci mettiamo quindi sotto l'ala protettrice del grande Kateb e procediamo nella nostra analisi.

Riprendendo il concetto dell'innesto più sopra accennato, vorremmo, nel corso del nostro studio, elevarlo al grado di metodo critico. Si è naturalmente debitori della comparatistica, tuttavia l'impostazione di base, le motivazioni di questa ricerca, sono diverse, in quanto non si procede per accostamenti ma per intricazioni, intrecci, *greffes*, appunto. Non si può parlare di intertestualità - mettere cioè un testo in relazione con altri, diacronicamente - ma di transtestualità, un approccio quindi sincronico, simultaneo. All'origine della parola *testo* è il verbo *tessere*; e un tessuto variegato, dai forti contrasti, è alla base di questa letteratura in divenire. Se

¹⁴¹ Cfr. *Les Lettres nouvelles*, n° 4, juillet-août 1956.

per Kateb non esiste *greffe* indolore, ebbene, possiamo aggiungere che nemmeno la transtestualità può esserlo.

Applicare questa griglia all'intera produzione letteraria algerina comporterebbe uno studio molto esteso, noi ci limiteremo al caso di Nina Bouraoui, pur restando nelle nostre intenzioni la volontà di applicare in seguito i risultati qui ottenuti ad un *corpus* più vasto e differenziato. In questo senso ci sono già state alcune ricerche, ma si tratta, nella maggior parte dei casi, di studi comparatistici, basati sul confronto di due o più opere di due o più autori, trascurando, sovente, l'aspetto della genesi, della filiazione letteraria. Boudjedra, per esempio, è frutto della *greffe* di Louis Ferdinand Céline, di Claude Simon e, fattore non trascurabile, della letteratura francese in particolare e di quella mondiale in generale; abbiamo in mente il suo personaggio dell'*Escargot entêté*, che può benissimo far pensare a quelli usciti dalla penna di alcuni scrittori russi. Certo, non si possono analizzare tutte le *greffes* su/di uno scrittore, però è interessante vedere, come, una problematica generale, cioè la nozione di *greffe*, trovi una dimensione concreta all'interno di un'opera letteraria. La letteratura algerina di espressione francese si presta molto bene a questo tipo di indagine, proprio perché "bastarda", usando un'aggettivazione cara a Jacques Madelain, nata da un miscuglio di razze, di lingue e di temi.

V. 2 La *greffe* come strumento di analisi

Adottare la *greffe* come metodo di studio comporta vedere un intreccio di linee carico di significato, come un disegno di Escher. Le linee, intersecandosi ed incrociandosi, danno origine a spazi nuovi, cosa che non avverrebbe se fossero parallele, non ci sarebbe infatti nessuna possibilità di incontro, di metissaggio, di *greffe*.

Greffe: cos'è esattamente? E' un qualcosa che si viene ad innestare sul piano estetico o su quello della creazione? Si potrebbe anche trattare di un'escrescenza su un corpo che si autodefinisce autentico e fondamentale. La *greffe* è anche quell'intervento chirurgico che permette a un corpo condannato a morire di vivere. Com'è il caso di Vincent, un personaggio dell'ultimo romanzo di Malika Mokeddem¹⁴², che vive grazie al trapianto del rene di una donna algerina

"la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité: l'autre sexe et une autre race".

Nedjma è una *greffe*, ma su chi? Su quale corpo? Oppure, *Nedjma* non è una *greffe*, ma la sola rappresentazione possibile nella storia di un'autentica parola algerina, anche se si tratta di un romanzo scritto in francese. E poi, un'escrescenza

¹⁴² Cfr. M. MOKEDDEM, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

in rapporto a cosa? Una società? Altre opere? Una novità di creazione? Un modo di pensiero? Da *Nedjma* parte una nuova letteratura, tutto ciò che precede è solo informazione etnografica.

Jacques Derrida interpreta il fenomeno in chiave filosofica, ma perfettamente adattabile al nostro procedimento, ascoltiamo:

"Violence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de l'allogène en prolifération par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un *surjet*. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain." ¹⁴³

Nel nostro caso le linee che si incrociano sono date da altri sistemi scritturali e tematici; e quelli di Rachid Boudjedra e Georges Bataille - uno scrittore algerino e uno francese - ci sembrano i più evidenti; lo spazio che si viene a creare incrociando questi due sistemi può, secondo noi, essere uno spazio aperto, autonomo, indipendente, che, al tempo stesso, trova il suo movimento e la sua armonia all'interno di un incrocio, di una *greffe*, appunto.

Il romanzo è il luogo di intricazione fra opere per eccellenza, e in Nina Bouraoui si nota l'intricazione fra Georges Bataille e Rachid Boudjedra. Non si tratta di sovrapposizione, perché si dovrebbe operare una sorta di addizione, ma di scoprire dei punti di intersecazione fra queste opere che si interpenetrano a dei livelli ben determinati. Bisogna quindi scoprire questi punti e questi livelli, qualificarli, dare loro uno statuto. In Nina Bouraoui si ha la percezione di trovare temi ricorrenti anche in Bataille; la forma letteraria, i fantasmi, invece, fanno pensare ad un'*algerinità* boudjedriana.

Fra Bataille e Boudjedra esiste già un fenomeno di intertestualità. Boudjedra ne ha sicuramente subito l'influenza, ma al di là delle influenze dirette o indirette, bisogna vedere quali siano le forme di rappresentazione comuni su un tema preciso.

Due dei temi principali sono, secondo noi, la sessualità ed il fantasma. Temi, questi, che giustificano in un certo senso l'interpenetrazione dei sistemi di Bataille e di Boudjedra: da una parte la descrizione d'una realtà algerina violenta, abitata dalle angosce ed i fantasmi del sesso, del sangue e della morte, già codificati da Boudjedra; e dall'altra, una *erografia* di stampo bataillano. Nina Bouraoui è in questo metissaggio, fra Francia e Algeria, discepola di questi due autori, incessantemente insituabile col suo sguardo e la sua scrittura di donna.

Tanto Bataille quanto Boudjedra e, successivamente, Nina Bouraoui, si servono, in modo evidente, della psicanalisi, ed è interessante vedere in che modo avviene e funziona la *greffe*.

¹⁴³ J. DERRIDA, *Les greffes, retour au surjet*, in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 1972, p. 395.

Si possono tentare due approcci diversi: partire da un tema centrale e dalla sua costruzione estetica e letteraria per cercare le *greffes* nella formulazione del discorso; oppure, partire da un fenomeno formale che diventerà così punto di partenza ed orizzonte di lavoro. Noi opteremo per il primo approccio, ma sia che si opti per la prima o la seconda ipotesi, la questione è: l'utilizzazione dell'intertesto¹⁴⁴ è sempre stata la stessa durante l'evoluzione dei diversi strati di produzione letteraria che esistono attualmente in Algeria?

Riteniamo che bisognerebbe partire dalle *greffes* interne del testo e sistematizzare nel caso in cui se ne sia potuto vedere il reale funzionamento. L'uso della lingua, per esempio, è uno degli aspetti più affascinanti della letteratura algerina: i prestiti, le interferenze, i neologismi, la lingua francese continuamente messa in questione a partire dall'ancoraggio culturale, linguistico e grammaticale dell'arabo o del berbero... sono punti di capitale importanza per vedere l'evoluzione di *greffes*.

Alcuni temi privilegiati stanno evolvendo di pari passo ai rapporti algero-francesi. Certo, le fratture sono inevitabili, alcune, quelle che derivano da conflitti ideologici, sono sistematiche. Il testo non è un pretesto, lo scrittore è come un filtro che vede la realtà ed i rapporti sociali e politici sotto un'altra luce.

V. 3 Gli approcci critici

Come è stata studiata questa letteratura? Secondo quali criteri? E da chi? Siamo stati colpiti dal fatto che - in genere - i magrebini hanno parecchie difficoltà ad analizzare la loro letteratura, e questo essenzialmente per due motivi: mancano di strumenti propri, devono quindi ricorrere a schemi occidentali - per esempio barthiani, caso diffusissimo in Marocco -; inoltre il leggersi nella lingua dell'Altro riapre le piaghe della colonizzazione.

Dal lato francese si incontrano difficoltà dettate da posizioni paternaliste, ed essenzialmente dallo sforzo di dover criticare una letteratura, scritta nella propria lingua e nell'intento di "dinamitarla".

Infine, uscendo dalla bipolarità Francia - Algeria, notiamo che nei paesi in cui questa letteratura comincia ad affermarsi, si assiste anche all'emergenza di una critica: si è molto attivi in Germania, in Canada, negli Stati Uniti, ed è un fenomeno interessante, indicativo di una certa inquietudine: per ogni pagina di letteratura se ne scrivono cinque di critica. Ci si sforza di voler comprendere. Sembra quasi un'azione esorcizzante.

¹⁴⁴ Nella sua relazione con altri enunciati, il testo costituisce un apparecchio translinguistico che ridistribuisce l'ordine della lingua, il che presuppone una relazione fra il testo ed altri testi, fenomeno questo, denominato *intertestualità*.

V. 4 L'approccio francese

Intendiamo ora riassumere ed esemplificare alcuni metodi critici che hanno avuto come scopo l'approccio della letteratura magrebina di espressione francese; e ciò per un duplice motivo: chiarire le posizioni fondamentali che hanno aperto il varco a questi studi, da una parte e dall'altra del Mediterraneo, e chiarire la nostra posizione.

In Francia, le opere di Jean Déjeux e Charles Bonn costituiscono la base di qualsiasi studio sulla letteratura algerina di espressione francese. Partendo da presupposti e metodologie diverse, e approdando, ovviamente, a risultati diversi, ci offrono un panorama molto completo: il primo, predilige l'aspetto storico-sociologico; il secondo, invece, è più preoccupato dalla ricezione o da problematiche spazio-temporali.

Jean Déjeux, autore di numerosi studi a carattere bio-bibliografico e storico¹⁴⁵ di estrema utilità, struttura il suo primo saggio: *Littérature Maghrébine de langue française*¹⁴⁶ in due grosse sezioni: la prima è panoramica, la seconda biografica. Egli discerne essenzialmente quattro tappe cronologiche: fino al 1945, gli anni Cinquanta, dal 1956 al 1962 e dopo l'indipendenza. Le tematiche sono due: un tipo di letteratura che si rifà al folclore tradizionale, ed una che si preoccupa invece della nuova Algeria che sta per nascere, dell'Uomo nuovo. Le grandi correnti sono suddivise in: letteratura etnografica, estetica, di rivolta, di lotta, di testimonianza e di contestazione.

L'ultima fatica di Jean Déjeux: *Maghreb Littératures de langue française*¹⁴⁷, che ha visto la luce pochi mesi prima della sua immatura scomparsa, evidenzia un diverso approccio. Il Nostro, infatti, non si cura più tanto di stabilire dei periodi cronologici, ma cerca di abbracciare l'intera produzione letteraria (romanzo, poesia, teatro e autobiografie) dei tre paesi del Maghreb secondo due grandi assi: quello storico e quello sociologico.

¹⁴⁵ Jean Déjeux, conservatore della biblioteca dei Padri Bianchi di Algeri, è stato uno dei primi ad accostarsi a questa letteratura. Autore di parecchi saggi critici e di esatte e preziose bibliografie quali, per esempio:

- *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1945-1977*, Alger, SNED, 1981.

- *Situation de la littérature maghrébine de langue française. Approche historique. Approche critique. Bibliographie méthodique des oeuvres maghrébines de fiction, 1920-1978*. Alger, OPU, 1982.

- *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.

¹⁴⁶ *Littérature Maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

¹⁴⁷ Paris, Arcantère Editions, 1993, 658 pp.

Gli obiettivi di Charles Bonn sono diversi: egli abbraccia il ventennio fra il 52 e il 72 ¹⁴⁸ preoccupandosi essenzialmente di scoprire i meccanismi interni che regolano il funzionamento di questa letteratura. L'analisi delle strutture profonde dell'immaginario, un immaginario che si pone sempre fra due spazi conflittuali: la lingua francese e quella araba, l'Oriente e l'Occidente, la campagna e la città. Secondo l'analisi di Bonn, il concetto di letteratura magrebina di espressione francese determina un luogo di identità (l'Algeria, nel nostro caso) e una lingua (il francese) geograficamente distinti. Il che significa che da una parte c'è uno spazio funzionale e dall'altro uno spazio di lettura e di significazione ed entrambi questi spazi sono problematici ¹⁴⁹.

Sono stati tentati altri approcci critici di varia natura e di vari orizzonti, e c'è ancora spazio per altri esperimenti: si tratta di una letteratura giovane, con una produzione relativamente limitata, e quindi adatta ad uno studio d'insieme tendente all'esaustività.

Abderrahman Tenkoul ¹⁵⁰ propone uno studio riassuntivo dei vari metodi, prendendo in considerazione le seguenti opere: *Situation de la littérature maghrébine de langue française* ¹⁵¹, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980* ¹⁵², e *Violence du texte* ¹⁵³. I metodi adottati nelle rispettive opere sono quello storico, quello psico-sociologico e infine quello funzionale. Fare il punto della situazione circa i vari approcci critici, le metodologie e le griglie adottati per analizzare la letteratura magrebina di espressione francese è di grande utilità, ma non fornisce nuovi strumenti.

Studio analogo, ma con conclusioni diverse, è stato condotto da Hédi Bouraoui ¹⁵⁴. Egli vede nella critica quattro principali tendenze:

¹⁴⁸ Cfr. Ch. BONN, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974.

¹⁴⁹ Cfr. Ch. BONN, *Le roman maghrébin de langue française*, in *Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 1988; e *Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture*, in *Présence francophone*, n°30, 1987.

¹⁵⁰ Cfr. A. TENKOUL, *Littérature marocaine d'écriture française. Essai d'analyse sémiotique*, Casablanca, Afrique-Orient, 1985.

¹⁵¹ J. DEJEUX, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, OPU, 1982.

¹⁵² A.-M. NISBET, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980*, Sherbrooke, Naâman, 1982.

¹⁵³ M. GONTARD, *Violence du texte*, Paris-Rabat, L'Harmattan-S.M.E.R., 1981.

¹⁵⁴ Cfr. H. BOURAOUI, "La littérature Maghrébine du dedans et du dehors du champ critique", in *Présence francophone*, n° 11, 1975, pp. 3-14.

- a) l'interpretazione letterale che non riesce a sviscerare le strutture profonde del testo, per cui tutte le innovazioni formali, filosofiche, antropologiche, psicologiche etc, passano del tutto inosservate. E' una critica superficiale e conservatrice, una *critique de concierge*.
- b) l'interpretazione che un autore dà di altri autori mancando spesso di obiettività con qua e là qualche punto di acredine e di invidia.
- c) le interviste rilasciate dagli stessi autori che spesso assomigliano a discorsi fra sordi, con domande prive di fondamento e risposte adeguate a queste.
- d) Infine un tipo di intepretazione che dall'esterno vuole giudicare con fare inquisitorio una produttività letteraria interna, interferendo con i dati dell'opera.

Denise Brahimi ¹⁵⁵, tenta l'avventura su un tipo di percorso diverso: l'Autrice si chiede se le opere di uomini e donne siano simili quando affrontano gli stessi problemi in seno ad una stessa società e/o in seno a letterature molto marcate da caratteristiche culturali bisognose di affermarsi. Lo studio si muove su tre fronti: Mashrek, Magreb ed Antille, tutti paesi confrontati - loro malgrado - a diverse forme di modernità. Con l'ottimistica appellazione di "duplice cultura", si pone il problema della legittima appartenenza. Di questo patrimonio incerto e compromesso, gli scrittori devono salvare il salvabile, sia per loro stessi che per la loro produzione artistica. ¹⁵⁶.

Il problema di questa "doppia cultura", che, a dire il vero, nel caso del Magreb, si sdoppia in ognuna delle sue componenti, ramificandosi all'infinito, costituisce, anche a nostro avviso, il punto di partenza per qualsiasi tipo di indagine.

V. 5 L'approccio magrebino

I saggi sul romanzo magrebino d'espressione francese che mirano a dare notizie chiare, schematiche, in modo da non suscitare alcun dubbio nella mente del lettore, sono molti, ma riescono raramente nell'intento di offrire un'analisi dell'ampio ventaglio di temi e tendenze di questa letteratura poiché, in realtà, ogni opera è un fatto a sé stante, tutt'al più si possono individuare gruppi di due o tre opere accomunabili per tematica o stile, ma così facendo si finisce col cadere nell'eccesso opposto: da una classificazione troppo generale e quindi approssimativa, ad una in cui bisogna trovare un'"etichetta" appropriata per ogni sfumatura. Inoltre, proprio perché si tratta di fenomeni così recenti e in continua e rapida evoluzione, riesce difficile prendere quel giusto distacco che permette di discernere con maggiore chiarezza ed obiettività.

¹⁵⁵ Cfr. D. BRAHIMI, *Appareillages*, Deuxtemps, Tierce, 1991.

¹⁵⁶ Cfr. D. BRAHIMI, *op.cit.*, p. 7.

Abdelkébir Khatibi, presenta una classificazione storica per temi, distinguendo la produzione letteraria in tre fasi:

- a) il romanzo etnografico (1945-1953) i cui esponenti sono Sefrioui, Feraoun, Mammeri, Dib (prima maniera);
- b) il romanzo incentrato sul problema dell'acculturazione (1954-1958), posto da Chraïbi e Memmi;
- c) e infine, un tipo di letteratura militante (fra il 1958 e il 1962) che acquista ampio spazio con autori quali, Bourboune, Djebbar, Kréa, Haddad e Dib (seconda maniera) 157.

Khatibi procede come se si trattasse di compartimenti stagni, di solidi blocchi facilmente scomponibili.

In realtà per un magrebino sarà sempre difficile analizzare questa produzione senza aver prima prodotto un proprio metodo. L'influsso di Barthes in Marocco è notevole, grazie alla sua permanenza e grazie all'influenza che ha avuto su Khatibi 158, molte tesi di dottorato applicano una griglia barthiana, ma si direbbe che, per un insolito destino, ogni lavoro sia condannato a restare fine a se stesso, senza futuro, nonostante gli sforzi.

V. 6 Attribuzione di uno spazio culturale

A nostro parere, tale bloccaggio è motivato dalla mancanza di una ricezione di massa di questa letteratura. Cos'è accaduto in Francia perché il pubblico mostrasse un certo interesse? Se proviamo a dare una risposta a questa domanda, ci accorgeremo che da parte algerina lo stesso interesse sarebbe stato impossibile.

Tutti gli scrittori che sono stati nutriti dall'Algeria hanno fornito di essa un'immagine che è stata recepita in modo ambiguo, e quest'ambiguità continua ad essere mantenuta sia da chi scrive che da chi legge. Ci sono due esigenze di base:

- a) riconoscere a questa letteratura uno spazio culturale;
- b) produrre una letteratura di qualità.

Fra queste due esigenze c'è una grande contraddizione. Se tali scrittori vogliono essere considerati in quanto componenti di una nuova letteratura, essi saranno costretti a stabilire un dialogo implicito col pubblico, dialogo basato sulla realtà etnografica di provenienza. Il pubblico invece, si sensibilizza ad nuova

¹⁵⁷ Cfr. A. KHATIBI, *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 27.

Questo schema in realtà non può essere così rigido: dopo il 1953 il romanzo etnografico non è finito, per esempio Rachid Boudjedra scrive nel 71 *La vie quotidienne en Algérie*, opera che si iscrive perfettamente nella corrente di descrizione etnografica; inoltre Khatibi prende in considerazione anche autori marocchini (Chraïbi) o tunisini (Memmi), rendendo la classificazione ancora più disarticolata.

¹⁵⁸ Cfr. A. KHATIBI, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, pp. 59 - 85.

letteratura se la molla che lo spinge non è di carattere culturale e letterario, ma, molto spesso, di natura politica. Non è un'affermazione difficile da dimostrare: la letteratura magrebina è "nata" intorno agli anni Cinquanta perché il Magreb era al centro di una preoccupazione politica: la decolonizzazione. Ha avuto un grande sviluppo intorno agli anni Sessanta - Settanta, periodo che corrisponde alle ondate migratorie in Occidente e ad avvenimenti politici importanti nel Magreb ¹⁵⁹, quali, per esempio, le sommosse di Casablanca (22 marzo 1965) e l'affare Ben Barka (29 ottobre 1965) in Marocco, e l'ascesa di Boumedienne (19 giugno 1965) in Algeria; e anche oggi la letteratura algerina conosce un ampio successo, proprio perché l'attenzione dell'opinione pubblica è polarizzata sul FIS.

Se il pubblico s'interessa ad un'area culturale, chiederà agli scrittori di descriverla per informare, testimoniare, ma la *letterarietà* passerà in second'ordine.

Ora, tutto ciò non è valido sull'altra sponda del Mediterraneo, il pubblico algerino è ancora da formare, e con esso anche la critica.

Ritourneremo successivamente sull'argomento per studiare la ricezione da parte della stampa sia occidentale che magrebina dei due romanzi di Nina Bouraoui e cercheremo di capire perché *La voyageuse interdite* ha avuto più successo di *Poing mort*. Perché parla dell'Algeria? Forse. Il secondo romanzo, invece, è un esercizio scritturale geograficamente indefinito, tendente a produrre un effetto di *letterarietà*.

V. 7 L'approccio di chi proviene da altri spazi

Riteniamo che per privilegiare autori indicativi, sintomatici, di questa *greffe*, da un lato, e per cercare un sentiero originale che non ricalchi quelli già battuti dall'altro, sia necessario definire la nostra posizione geografica, il nostro punto di enunciazione. Ci riesce difficile adottare il punto di vista di Charles Bonn: egli parla di uno spazio linguistico e di uno geografico, distinti e conflittuali, ma il suo punto di enunciazione, la Francia, coincide con lo spazio linguistico, il francese, della letteratura magrebina. Si tratta di uno schema troppo rigido, diviso in due luoghi, mentre invece abbiamo finora cercato di dimostrare che lo spazio è prismatico, inoltre non è applicabile alla letteratura *keur*, e nemmeno a scrittori come Malika Mokeddem, Hélé Béji, la nostra Nina Bouraoui e molti altri ancora.

Partiamo da un altro punto di enunciazione: la Sicilia, a metà strada fra Francia e Algeria, per molti aspetti più simile all'Algeria che alla Francia ¹⁶⁰. Il

¹⁵⁹ Cfr. l'ottimo saggio di C. et Y. LACOSTE (sous la direction de) *L'Etat du Maghreb*, Paris, La Découverte, 1991.

¹⁶⁰ Ci sembra utile segnalare un romanzo la cui pubblicazione è sintomatica: L. CARDELLA, *Volevo i pantaloni*, Milano, Mondadori 1989. L'autrice, coetanea di Nina Bouraoui, descrive con toni crudi un tipo società maschilista dell'entroterra siculo che per molti versi somiglia a quella descritta nella *Voyeuse*. Anche il romanzo della Cardella ha conosciuto un grande successo editoriale e ne è stato pure tratto un film.

solco lasciato dalla cultura arabo-musulmana è molto profondo, non possiamo quindi evitare di interrogarci né sulla nostra mediterraneità, né sulla triangolarità di questo sguardo. La Sicilia è fra questi due spazi, anche geograficamente, per noi non si tratta quindi di "saltare da una riva all'altra del mediterraneo" possibile reazione di un lettore francese, il nostro, invece, è uno spazio marginale, nella tensione fra queste due culture.

Nell'introduzione a questo lavoro ci siamo già chiesti il perché di questa scelta, un'affinità con Nina Bouraoui? Un problema generazionale? Fino a che punto la realtà siciliana è simile a quella algerina? E in che misura? Sicuramente molto più di quanto non si creda, forse con uno strato di cultura occidentale, religione cattolica ed europeismo più spesso, che meglio cela certi tabù, sempre pronti ad affiorare in superficie come un fiume carsico. Integrare questa ricerca col nostro sguardo, uno sguardo altro, italo-siciliano, è quanto ci prefiggiamo, e forse, solo simili approcci, che auspichiamo vari e numerosi, possono permettere di liberare questa letteratura da visioni considerate sia generose e demagogiche, sia, al contrario, etnocentriche e dunque parziali.

Essere al di fuori di tale situazione conflittuale consente di gettare nuova luce su questa letteratura.

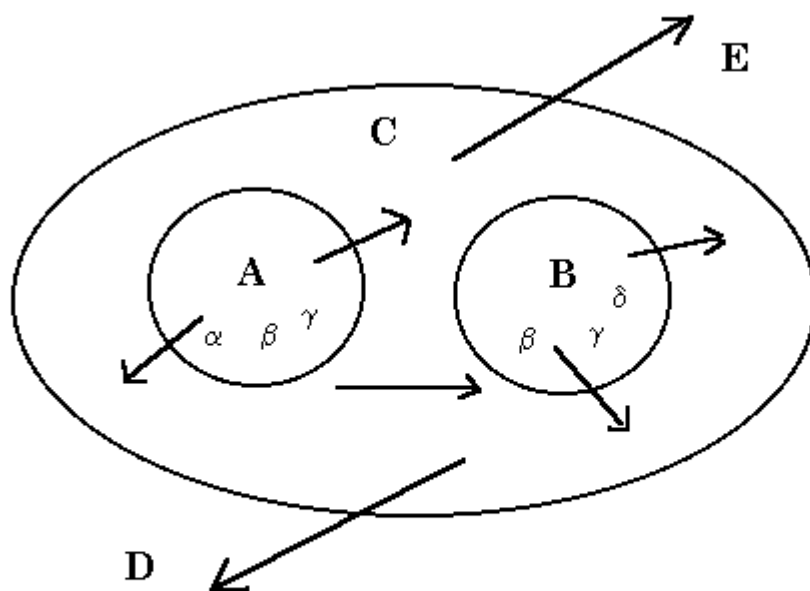
PARTE SECONDA
LO SPAZIO DI UNA SCRITTURA

CAPITOLO PRIMO

I. 1. Un sistema letterario

Dopo aver preso in considerazione delle tematiche di ordine generale, passiamo ora ad un'indagine più specifica dell'opera di Nina Bouraoui.

Il seguente grafico schematizza il nostro approccio: con un moto che va dall'esterno verso l'interno:



A = *La voyeuse interdite*

B = *Poing mort*

α , β , γ , δ = elementi del testo

C = l'extra-testo, la transtestualità: Bataille, Boudjedra, spazi musicali e cinematografici

D = La ricezione di questa letteratura

E = Letteratura dell'immigrazione, spazio all'interno del quale Nina Bouraoui si situa

La zona più esterna del nostro sistema è quella che abbiamo attribuito allo spazio della letteratura errante e dell'erranza. All'interno di questo spazio rientrano le nostre ipotesi di *greffe* e gli esempi concreti dell'*Ecole d'Alger* e delle letterature sull'immigrazione e dell'immigrazione.

Si tratta di punti già discussi, sui quali non intendiamo insistere, vogliamo invece includerli all'interno di un movimento ben più vasto, quello cioè della definizione di questo spazio.

Non bisogna dimenticare che ci troviamo nello spazio di fusione di due letterature, anzi, di due sistemi letterari: quello arabo e quello occidentale.

Procedendo verso l'interno e sviluppando alcuni temi quali la ricezione, l'intertestualità, la filiazione letteraria, si arriva fino alle strutture portanti dei due romanzi della nostra Autrice.

Alcuni temi specifici delle due opere mostrano come alcuni elementi siano presenti in entrambi i romanzi, alcuni lo sono nel primo e non nel secondo, ed altri, infine, lo sono nel secondo e non nel primo, a dimostrazione di un'avvenuta evoluzione.

Questo tipo di approccio, per quanto riguarda Nina Bouraoui, ma anche, secondariamente, Rachid Boudjedra e Georges Bataille, ci induce a parlare di sistema, termine, questo, che può sembrare pretenzioso.

Intendiamo per sistema letterario una struttura complessa e vasta, composta da un insieme di elementi da considerare nella loro reciproca articolazione. Il significato di ogni elemento è dato sia dalla posizione che occupa all'interno del sistema, sia dal tipo di relazione che lo collega con gli altri, in modo da non creare sovrapposizioni, ma relazioni di interdipendenza circolare e stellare.

Benché solitamente si dia al sistema una connotazione di chiusura e di staticità, il nostro non vuole essere un sistema statico ma dinamico, elastico e non rigido, senza solidi perimetri, ma con permeabili membrane, pronto a dilatarsi per accogliere altre opere letterarie in cerca del loro spazio.

Se Nina Bouraoui è, come pensiamo, un sintomo di una nuova sensibilità letteraria e se l'approccio che qui proponiamo si rivelerà efficace, esso potrà servire da base per formulare una teoria più globale suscettibile di rendere conto di un insieme di fenomeni.

I. 2. La fusione di due letterature

La realtà magrebina - come hanno già affermato Khatibi e Bonn - è soprattutto uno spazio intersemiotico e il suo futuro, sia esso in arabo, in francese o in berbero, è sicuramente promettente. E troppo facile e scontato dire che il Magreb

è un punto d'incontro di culture, esso è molto di più ¹⁶¹. E non è la letteratura algerina di espressione francese quella che sta per scomparire, come è già stato predetto, sono invece le grandi letterature nazionali, perché in società come in letteratura si va incontro a modelli multiculturali. Khatibi parla di "signes migrants" le cui direzioni sono sia orizzontali in entrambi i sensi - fra le entità culturali Nord-Sud ed Est-Ovest - sia verticali fra gli strati culturali di un'unica regione geografica. Questo continuo andirivieni coscìo o inconscio fra dati linguistici e culturali provoca nello scrittore il fenomeno che Khatibi chiama della *bi-langue*. Ecco come egli definisce questo tipo di interazione:

"Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la pluri-langue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. La langue "maternelle" est à l'oeuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour." ¹⁶²

Il concetto espresso da Khatibi ¹⁶³ meriterebbe di essere approfondito, in realtà questa *bi-langue* è all'opera in tutti gli scrittori magrebini, in Meddeb ¹⁶⁴ come in Boudjedra.

Bisogna convenire, insomma, che una produzione letteraria nazionale in due lingue si riveste di una nuova dimensione di umanesimo che non può e non deve essere rinnegata o abolita; disse Mouloud Mammeri: "Elle nous traduit plus qu'elle ne nous trahit".

Non ha molto senso parlare di polisemia e pluriculturalità se non si definisce il termine "letteratura" e il significato di cui è rivestito per noi occidentali e per gli arabi.

¹⁶¹ Cfr. E. SELLIN, *Signes migrants: approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française*, in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 42-50.

¹⁶² A. KHATIBI, introduzione a M. GONTARD, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, cit., p. 8.

¹⁶³ L'ottimo articolo di E. SELLIN, *Lecture croisée: l'interlecture ou la réception d'un texte de Khatibi*, in *Écritures maghrébines - Lectures croisées*, cit., pp. 93-98, mostra come dall'incontro transculturale non nasca soltanto una "bi-lingua", ma anche una "tri-lingua".

¹⁶⁴ Abdelwahab Meddeb, per l'uso particolarissimo che fa sia dell'arabo che del francese lo si potrebbe addirittura iscrivere all'interno di una "ni-lingua", in una lingua a sé stante, che ha perfettamente fuso in sé gli elementi derivati dalle altre lingue. Ne *Le palimpseste du bilingue*, dice: "Quand j'écris dans une langue, l'autre langue dans la première se réserve; elle y travaille quelque part, délibérément et à mon insu. La présence de la langue absente dans la langue où j'écris peut, au reste, ordonner une poétique." A. MEDDEB, *Office du Livre en Poitou-Charentes Bibliothèque Municipale de Poitiers*, 1993, p. 36.

Per noi ha designato prima la scrittura, poi l'erudizione, il complesso degli scritti, cioè, appartenenti a una determinata lingua ¹⁶⁵. Gli arabi, invece, parlano di *adab*, termine polisenso con cui si intende sia una norma di condotta (colui che pratica l'*adab* è un *adib*, cioè un gentiluomo, un "hônnete homme"), sia un particolare tipo di prosa, sia il graduale allargarsi dell'orizzonte culturale degli arabi. Insomma, è una *humanitas* in tutti i suoi aspetti sociali, culturali e morali ¹⁶⁶. Questo accenno, pur superficiale, ci è sembrato pertinente perché l'*adab* ha il potere di trasformare il segno, la cosa, l'uomo; può diventare innovativo e rivoluzionario. Tutta la forza del significato è nel rapporto che il locutore stabilisce col mondo. Insomma, il nuovo discorso letterario sfugge alle definizioni perché i segni si spostano da uno spazio sociale ad uno spazio di scrittura ricomponendosi e prendendo un significato inedito. Inoltre, bisogna considerare che il rapporto cultura\scrittura è ben diverso, vuoi che si tratti di noi occidentali vuoi che si tratti degli arabi. Mentre per noi è solo il supporto per un tipo di comunicazione determinata, per gli arabi rientra in una fenomenologia: l'Arabità ¹⁶⁷. Con questo termine intendiamo l'espressione dell'uomo arabo all'interno di una dimensione culturale, geografica, storica, linguistica, sociale etc. Ora, ove si accetti questa definizione, sorge spontanea la domanda: se l'Arabità è intrinseca nel rapporto fra letteratura e cultura, la letteratura algerina di espressione francese è una letteratura araba oppure no? La risposta è fornita da Khaled Fouad Allam:

"Il y a donc un lien direct entre la langue arabe et l'arabité, celle-ci devient une sorte de moi profond, et la langue en devient sa véritable catharsis, elle libère puis développe l'arabité dans toutes ses dimensions: poétiques, religieuses, etc... La sémantique de la langue arabe nous démontre que la particularité de celle-ci se trouve dans le fait que la dichotomie langue/parole est réduite à une fonction simultanée: la langue est dans le même moment parole, d'où plus tard le caractère sacré de la langue arabe affirmé par le Coran" ¹⁶⁸.

La lingua araba - lingua semitica nata nel deserto, aperta agli spazi infiniti, alla solitudine - ha una struttura complessa; per esempio, come in altre

¹⁶⁵ Sarebbe troppo lungo rivisitare qui il concetto di "letteratura", rimandiamo quindi a due fra i testi che riteniamo fondamentali: J. P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* e T. TODOROV, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁶⁶ Cfr. per la nozione di *adab* AA.VV. *Encyclopédie de l'Islam*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1975, tomo I, pp. 180-181.

¹⁶⁷ Cfr. il saggio di K. FOUAD ALLAM, *Culture et écriture. Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine et plus particulièrement algérienne d'expression française*, Udine, Industrie Del Bianco, 1985.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 9.

lingue semitiche, le vocali non sono scritte nel corpo della parola, esse si leggono ma non si scrivono perché ogni parola è sottomessa a strette regole grammaticali che la riconducono sempre alla sua radice triconsonantica. Quindi, un testo deve essere capito e abitato prima di essere letto, in modo da poter animare con le vocali tutte le radici che nella loro triletteralità contengono tutta l'essenza di quella parola, di quel verbo. Ovviamente ad una tale lingua corrisponde un tipo di uomo particolare; ecco perché l'imposizione del francese è stata vissuta come una depersonalizzazione i cui toni sono stati particolarmente foschi e tragici rispetto ad altre colonizzazioni linguistiche. E' una letteratura che si trova in una situazione conflittuale perché è l'espressione della crisi dell'uomo arabo e della sua Arabità.

Tale premessa ci dovrebbe aiutare a capire meglio cosa avviene quando gli scrittori magrebini "travasano" da un sistema di segni ad un altro, oppure, quando questi due sistemi di segni interagiscono contemporaneamente come due vasi comunicanti. Ora, riflettendoci bene, per la letteratura algerina, dovremmo poter parlare di una letteratura di identità, in quanto ogni letteratura altro non è che il modello di un'identità, ma non è così, perché essa nasce dalla situazione contraddittoria e paradossale già precedentemente descritta, eppure, contestualmente, la letteratura magrebina di lingua francese è profondamente magrebina perché saldamente ancorata al suo spazio referenziale e quindi identitario. Inoltre, paradossalmente, la particolarità dell'arabo è tale che questa letteratura è diventata espressione condizionata dell'arabo. Questo processo lo si può spiegare ricorrendo ad una frase di Roland Barthes,

"Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution" 169.

E' una frase che spiega le reazioni degli scrittori magrebini nei confronti dell'uso della lingua francese, e spiega anche come mai il lettore di fronte alla letteratura algerina di espressione francese venga preso da un senso di smarrimento. Anche lì risiede una dimensione enigmatica di questa letteratura 170. Enigmatizzazione della scelta di una prima intelligibilità, enigmatizzazione della scrittura, in modo che sia impossibile prestare una collocazione ai discorsi dell'opera all'interno dell'opera.

¹⁶⁹ R. BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 45.

¹⁷⁰ Cfr. J. BESSIERE, *Enigmatisme de la littérature*, cit., pp. 63 - 70

I. 3. Quale dimensione scritturale?

Alla domanda "perché lo scrittore magrebino scrive", viene spesso data questa risposta: "per raccontare la propria vita, affinché serva da modello alle generazioni future" ¹⁷¹. Per Wadi Bouzar ¹⁷² uno scrittore è un uomo posto in una situazione di non-autenticità che deve ricorrere alla scrittura e alla letteratura: unico e vero slancio verso l'autenticità. Si scrive quindi in funzione di tutta una serie di tensioni sociali che sono prima accumulate e interiorizzate e poi espresse, vedendo così nella scrittura un atto liberatorio, catartico; oppure si può prendere in considerazione l'opinione diametralmente opposta di Abdelkébir Khatibi:

"Je ne crois à aucune littérature de libération. L'écriture incarnée dans une expérience intraitable, va vers l'impossible, le silence et l'effacement. Et c'est là justement où la subversion est à l'oeuvre, une subversion qu'on ne peut déclarer à l'avance, ni lui donner une force de loi. Maghrébin ou pas, l'écrivain (celui qui porte, qui risque de porter ce titre), s'il se dégage de toute posture d'esthète et d'artiste dit engagé, se trouve d'emblée affronté à l'innommable. Peut-être alors pourra-t-il écouter la voix des autres et celle du dehors absolu, peut-être parlera-t-il, écrira-t-il sans assistance, sans salut et sans dieux" ¹⁷³.

L'esperienza estetica comporta sempre un atto di liberazione *di* qualcosa *per* qualcos'altro, l'identificazione in un destino o un personaggio immaginario, anche lì risiede una dimensione enigmatica.

Inoltre, la scrittura consiste, a nostro avviso, in una superficie che emana un'identità; il suo mondo risulta dall'atto dello scrivere e il gioco della transtestualità fa di quest'atto un ibrido. La scrittura si riferisce, nella sua attualità, ad un intreccio di elementi contestuali, in cui l'autore proietta una proiezione letteraria di se stesso, divenendo così un autore astratto, e il suo destinatario è, perciò, un lettore astratto. Mentre l'autore ed il lettore concreti conducono una vita extraletteraria, l'autore astratto ed il lettore astratto sono inclusi nell'opera, senza esservi rappresentati direttamente.

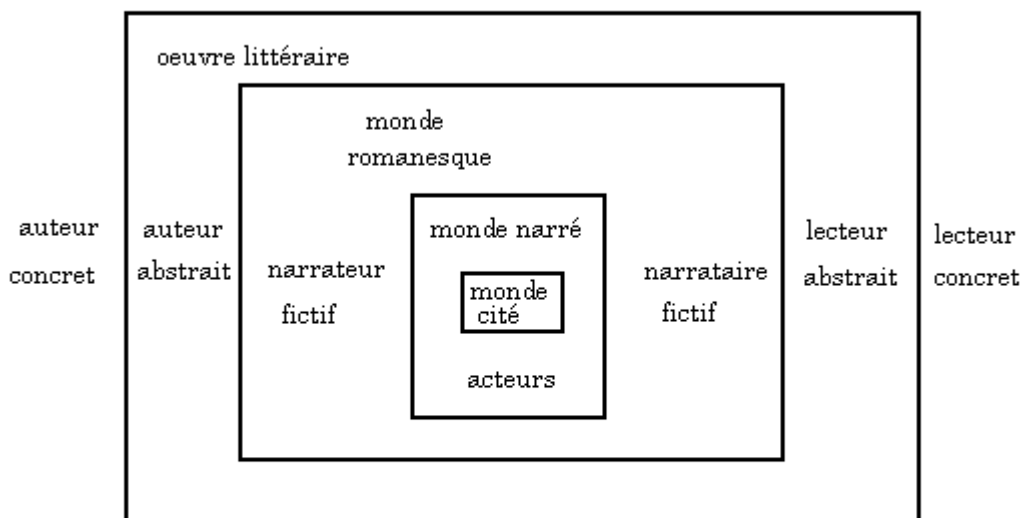
¹⁷¹ "Pour ce qui est de la littérature, il est donc normal pour l'écrivain de commencer par la recherche de son moi effacé et parfois aboli par le colonisateur, de se complaire à étaler toutes les douleurs de sa subjectivité agressée, en un mot de s'épancher sur son être dans des élans poétiques et tragiques avant de prendre ses distances et d'établir les détachements nécessaires à l'analyse critique aussi bien individuelle que sociale." H. BOURAOUI, *L'acculturation maghrébine dans le contexte tiers-mondiste*, in *Les Temps modernes*, n° 375bis, oct. 1977.

¹⁷² Cfr. W. BOUZAR, *Lectures maghrébines*, O.P.U: Publisud, 1984, p. 15.

¹⁷³ A. KHATIBI, introduzione a M. GONTARD, *Violence du texte, La littérature marocaine d'expression française*, cit., p. 9.

L'autore astratto, afferma Japp Lintvelt ¹⁷⁴, rappresenta il senso profondo dell'opera letteraria ed il lettore astratto funziona da un lato come immagine del destinatario presupposto, e dall'altro come immagine del destinatario ideale, capace di concretizzare il senso totale dell'opera.

Il seguente schema preso in prestito da Schmid ¹⁷⁵ riassume la posizione dei diversi elementi:



Queste sono tutte considerazioni generali che troveranno poi una concreta spiegazione nell'analisi del nostro *corpus*. Tralasciamo quindi volontariamente le tipologie generali del discorso narrativo teorico ¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Cr. J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative, le "point de vue"*, Paris, José Corti, 1981, in particolar modo la prima parte: "Les instances du texte narratif littéraire".

¹⁷⁵ Cr. W. SCHMID, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München, Fink, 1973. Citiamo da J. LINTVELT, op. cit., p. 30.

¹⁷⁶ Per quanto riguarda l'ormai vasta letteratura teorica sull'estetica della ricezione, rimandiamo alla bibliografia fornita da U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 e IDEM, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 19.

Intendiamo ora trattare il problema specifico della ricezione per mettere l'accento sul ruolo del lettore, e per dimostrare che la letteratura e la lettura possono costituire due alternative, nei confronti di un testo a sua volta alternativo, espressione dell'alterità.

CAPITOLO SECONDO

II. 1. La ricezione di una letteratura alla ricerca del proprio spazio

E' legittimo scegliere Nina Bouraoui in quanto sintomo di una nuova letteratura? Pensiamo di sì. Riteniamo che faccia parte di una nuova corrente letteraria, che non ha ancora un nome, ma non per questo le si può vietare il diritto di esistere. Nina Bouraoui, e come lei molti altri scrittori, rifiuta di farsi ghezzizzare all'interno della letteratura algerina; pur usufruendo di tutto ciò che l'ha nutrita, cerca di accedere allo statuto più legittimo di scrittrice senza alcuna aggettivazione di sorta.

Ma chi può accordare loro tale statuto? Certamente il lettore, da qui il nostro interesse verso la ricezione della letteratura algerina in genere e di Nina Bouraoui in particolare, da parte sia del pubblico occidentale che algerino. Quali sono i sintomi di questa spinta verso uno statuto legittimo e privo di aggettivazioni? Sicuramente la tendenza alla letterarietà e non più alla descrizione: Nina Bouraoui ha cercato di andare oltre con *Poing mort*, il suo secondo romanzo completamente dissociato dall'Algeria, fenomeno questo che, secondo noi, è sintomatico di una scrittura tendente all'integrazione in seno ad un nuovo spazio. Il passaggio da scrittore magrebino a scrittore *tout court* è complesso e rischioso; per esempio, Michel Tournier, Le Clézio e Nina Bouraoui hanno descritto il Magreb, ma il loro statuto, senza esprimere nessun giudizio di valore, è forse uguale? Ci sembra di no. Osservando questi scrittori dall'esterno ci si accorge che non possono rientrare nella stessa categoria, bisogna però vedere se al livello delle scritture avviene una convergenza o una divergenza.

Non sappiamo fino a che punto Nina Bouraoui rappresenti un sintomo di una nuova sensibilità letteraria in gestazione fra le due rive del Mediterraneo; la nostra è solo un'ipotesi, ma è sicuramente il sintomo di una voglia di essere inserita in un *corpus* più legittimo e più gratificante.

II. 2. L'orizzonte di attesa

Il piacere letterario risiede, secondo Riffaterre ¹⁷⁷, nella tensione nata dalla frattura del modello causata dal nuovo testo. Il lettore, il più delle volte inconsciamente, riconosce nel testo elementi già noti, ma leggermente trasformati. Riffaterre applica questa teoria a *Les Fleurs du mal* di Baudelaire, e dimostra la

¹⁷⁷ M. RIFFATERRE, *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 26 - 30.

presenza, in quei poemi, di *cliché* molto diffusi nella lingua di allora. La facoltà del lettore, consiste dunque nel riconoscere senza riconoscere, permettendogli così di godere del testo. Secondo noi il successo di Nina Bouraoui risiede in questo meccanismo, specie per quanto riguarda il suo primo romanzo, che evoca testi già letti, immagini già viste, e infine, fattore di non secondaria importanza, anche il titolo segue la scia già tracciata da un buon numero di romanzi algerini tutti intitolati a partire dal verbo *voir* o *interdire* ¹⁷⁸.

Jauss ¹⁷⁹ ricorre alla nozione di *Erwartungshorizont*, cioè *orizzonte di attesa* ¹⁸⁰: ogni testo incontra nel lettore una concezione preesistente della letteratura, concezione costruitasi a partire dalle letture già fatte. Il piacere letterario risiede quindi nella distorsione e nella frattura apportata dal testo rispetto all'orizzonte di attesa. Ogni letterarietà suppone un orizzonte di attesa e una distorsione sulle opere lette precedentemente; il lettore infatti, non può essere sensibile a tale distorsione se non conosce il modello, deve perciò appartenere ad un universo in cui tali modelli esistono già. Una delle idee fondamentali di Jauss è che la figura del lettore e quindi della ricezione dell'opera, è insita nell'opera stessa e nel suo rapporto con le opere precedenti. Quando si parla di letterarietà, bisogna parlare anche della ricezione: aspetto di fondamentale importanza sia per l'approccio dei testi letterari, sia per rivelare tutti i richiami al lettore. A titolo di esempio: perché la lettura di *Nedjma* di Kateb Yacine risulta così complessa? Perché ha operato una fortissima distorsione, i cui modelli risultavano estranei al lettore occidentale.

Disegnare l'*identikit* del lettore di letteratura magrebina di espressione francese non è semplice: ove si accetti la definizione di letteratura mista, "bastarda", bisogna accettare anche un tipo di destinatario in grado di aprirsi alla cultura dell'altro e quindi, facendo nostra la frase di Paul Ricoeur, vedere se stesso con gli occhi di un altro. Concordiamo con Marc Gontard ¹⁸¹ quando afferma che poiché gli

¹⁷⁸ Citiamo a titolo di esempio: R. BELAMRI, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987; T. BEN JELLOUN, *Les yeux baissés*, Paris, Le Seuil, 1991; M. MOKEDDEM, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

¹⁷⁹ Cfr. H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978; e *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990.

¹⁸⁰ "Il rinnovamento dell'ermeneutica letteraria ha posto fin dagli anni sessanta al centro della riflessione metodica un concetto che le discipline storico-filologiche riguardanti l'interpretazione dei testi hanno da sempre presupposto, senza averne però dato una spiegazione scientifica o anche metodica. Si tratta del concetto di orizzonte, nella misura in cui esso, come delimitazione storica e insieme condizione della possibilità di esperienza, istituisce ogni fondazione di senso nell'agire umano e nella comprensione primaria del mondo", *Estetica e interpretazione letteraria*, cit., p. 3.

¹⁸¹ Cfr. M. GONTARD, *La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte*, in *Horizons Maghrébains, numéro spécial: La perception critique du texte maghrébin de langue française*, Toulouse, N° 17, déc. 1991, pp. 58 - 59.

scrittori magrebini sono coscienti di avere un duplice pubblico, sono portati sempre più a produrre testi misti, suscettibili di soddisfare due orizzonti di attesa.

Ci chiediamo come mai la ricezione da parte della stampa algerina e della stampa francese sia raramente univoca e concorde. E' probabilmente imputabile alla discrepanza insita nel testo magrebino che è contestualmente straniero per il pubblico francese e scritto in lingua straniera per il pubblico algerino, ma c'è sicuramente una differenza nella costruzione dei due orizzonti di attesa.

Inoltre, per quanto riguarda questa letteratura in generale ed il nostro approccio in particolare, teniamo a specificare che ci riferiamo essenzialmente alla ricezione da parte della stampa e a quella di carattere universitario ed accademico. Un tipo di indagine svolta su un campione di lettori avrebbe potuto fornire preziosi ed interessanti spunti di riflessione, ma avremmo dovuto svolgerla sia in Francia che in Algeria, paese attualmente ad alto rischio ed in tempi molto lunghi; infine, la ricezione è solo una delle componenti della nostra analisi, ed occupa perciò uno spazio limitato.

La critica giornalistica, infine, va di pari passo con l'orizzonte di attesa del pubblico medio, poiché anche la stampa cerca il suo orizzonte di attesa nel lettore; la ricezione universitaria, invece, ne è molto più distante, ma il suo interesse per la letteratura magrebina, a proposito della quale si nota un insolito squilibrio fra la quantità di opere e la quantità di critiche, è notevolmente maggiore.

L'accentuato divario fra ricezione di massa e ricezione accademica è dovuto al fatto che la prima adotta criteri estranei alla problematica letteraria, la seconda, invece incentra le proprie indagini sul testo e sulla sua letterarietà.¹⁸²

Intendiamo soltanto sollevare questa problematica per poter introdurre meglio le riflessioni circa il tipo di accoglienza riservato a Nina Bouraoui sia da parte algerina che da parte francese. Finora ci siamo preoccupati di definire un sintomo di una nuova sensibilità all'interno della letteratura algerina di espressione francese, ora invece dobbiamo metterci dall'altra parte della barricata, dalla parte della lettura poiché, come afferma Riffaterre,

"l'apporto dell'analisi formale alla spiegazione del fenomeno letterario mi sembra essenzialmente consistere nel mettere in luce che tale fenomeno si colloca nei rapporti tra il testo e il lettore, non già tra il testo e l'autore, o tra il testo e la realtà. Di conseguenza, contrariamente alla tradizione, che accosta il testo all'esterno, il procedimento della spiegazione dev'essere ricalcato sul normale percorso della percezione del messaggio da parte del suo destinatario: essa deve muovere dall'interno all'esterno."¹⁸³

¹⁸² Cfr. G. MAURAND, "La critique a tout à gagner de la multiplicité des approches", in *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse - Le Mirail, N° 17, 1991, pp. 6-10.

¹⁸³ M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 36.

II. 3. La ricezione algerina

Il romanzo *La voyeuse interdite* è stato aspramente criticato da tutta la stampa in generale e dal quotidiano *Al Watan* in particolare, perché lo sguardo che porta sulla società algerina viene dall'esterno. Per noi, invece, è importante l'implicazione della nostra scrittrice in quanto donna all'interno di una società fallocratica. Presumibilmente il suo sguardo non è "esterno" in assoluto, perché in realtà è "interno" se consideriamo il punto di vista di una donna appartenente ad un certo ambiente sociale che guarda vivere una certa società. Nina Bouraoui viene accusata di portare uno sguardo falso sulle altre donne algerine, ma fino a che punto c'è da esserne certi?

E' una vecchia storia, fin dal 1962, la stampa sfodera gli artigli contro chi giudica la società algerina dall'esterno, solo chi vive all'interno ha diritto di parola, gli altri tacciano. Inoltre, se non si tratta di autobiografia, non si tratta neanche di pura immaginazione: ce lo dimostrano altri romanzi, un'abbondante filmografia, per non parlare degli studi a carattere sociologico. Si potrebbe dire che

l'immaginazione è spesso più vera e realistica della realtà. Ma pur ammettendo la distorsione del suo sguardo, Nina Bouraoui, in quanto donna, figlia di una francese, non ha forse un diritto di sguardo? Non è forse anche lei rappresentativa di una certa fascia della società algerina? L'aspetto denunziatore attira il pubblico francese, ma infastidisce certamente l'opinione algerina: denunziare il sistema fallocratico e perverso della società musulmana, così come analizzare lo spazio del corpo, del sesso, con l'obiettivo della letterarietà e non della documentazione, e in più da parte di una donna giovane, nata da un matrimonio misto, vivente in Francia. Tutti questi elementi sembrano un susseguirsi di dolorosi scogli.

Leggendo il *dossier de presse* de *La voyeuse interdite*, è dato di registrare uno strano fenomeno: mentre la stampa francese vede in Nina Bouraoui una novella Marguerite Duras, la stampa magrebina propone paragoni con autori che si situano fuori dall'esagono.

Ecco cosa dice *El Moudjahid*:

"Comme récemment Fatima Gallaire ¹⁸⁴ dans "Princesses", Nina Bouraoui dénonce avec force le sort réservé aux femmes tel qu'elle a pu le voir et le vivre dans son adolescence passée à Alger. Mais là où la pièce de la dramaturge pesait d'un didactisme lourd et caricatural, le récit de la jeune romancière offre, non

¹⁸⁴ Fatima Gallaire è nata nella regione di Constantine nel 1944, ha studiato sia ad Algeri che a Parigi e si è parecchio occupata di cinema e di teatro. *Princesses* è una pièce creata a New York nel giugno del 1988 ed è stata rappresentata al Théâtre des Amandiers a Nanterre nel maggio-giugno del 1991. Cfr. la prefazione di Jean Déjeux a: F. GALLAIRE, *La Fête virile*, Paris, Les quatre vents, 1992.

sans lyrisme, une immédiate authenticité. (...) Son écriture lyrique lève bien des incertitudes du lecteur et si l'héroïne ne parvient pas toujours à emporter son adhésion, la romancière le convainc aisément par la qualité de son travail d'écriture. (...) Ainsi, dès son premier roman, Nina Bouraoui - qui est née à Rennes, en 1967 - trouve l'occasion de montrer son talent à un large public. Un talent qui n'est pas sans évoquer celui de Marie N'Daye, sa compagne d'écriture à la parenté africaine, bien que née à Pithiviers en 1965..." 185

L'insistenza sul luogo di nascita di Nina Bouraoui è sintomatica di un certo fastidio, di una volontà di differenziazione, per non dire di rifiuto nei suoi confronti, appunto per sottolineare che il suo sguardo, essendo esterno, è in parte falso, esotico 186.

Horizons, anch'esso algerino, ripete il paragone con Fatima Gallaire e con Marie N'Daye, e ripete anche l'errore di interpretare *La voyeuse interdite* come un romanzo autobiografico:

"L'héroïne parle à la première personne et livre les secrets et les douleurs de son adolescence algéroise" 187.

Al Watan procede anche per paragoni:

"Nina Bouraoui, Assia Djebar, Dalila Kerouani: la première cultive volontiers la provocation, la deuxième interroge l'histoire, la troisième s'enracine dans la réalité. Toutes trois viennent d'Algérie. Autre point commun: elles luttent pour défendre les femmes trop souvent brimées par une société machiste." 188

Si sente nella stampa algerina un certo imbarazzo, *La voyeuse interdite* è un libro che disturba, che urta. *El Watan* manifesta chiaramente una certa irritazione e pubblica due articoli piuttosto caustici:

¹⁸⁵ B.M., *El Moudjadid*, Alger, 16.10.1991.

¹⁸⁶ Usiamo il termine senza alcuna connotazione negativa, intendiamo la situazione in cui il "je" scopre "l'autre", lo avvicina fino quasi a confondersi con esso.

¹⁸⁷ *Horizons*, Alger, 22.08.1991

¹⁸⁸ *El Watan*, Alger, 26.09.1991. Troviamo recensioni quasi identiche in *Parcours maghrébins*, Alger, N° 112, 12.04.1992, in *Alger Republicain*, Alger, 03.09.1991 e in *Le Temps*, Tunis, 06.01.1992.

"Pourquoi traiter un tel sujet de cette façon si morbide? L'humour, voilà l'ingrédient qui manque à ce livre comme à d'autres romans maghrébins qui se complaisent souvent - du moins leurs auteurs - dans le mélo. Nina Bouraoui ne se réclamera certainement pas comme écrivain maghrébin, mais elle se plaît dans la morbidité comme certains d'entre eux.

Le texte sonne faux parce que l'on comprend très bien que ce n'est pas une autobiographie malgré l'emploi du "je" et que la narratrice est étrangère à ce milieu qu'elle décrit en donnant l'impression qu'elle se trouve moralement et intellectuellement à la périphérie de l'espace fictif." 189

Due mesi dopo, il secondo articolo, rincarà la dose:

"L'auteur est excessive dans sa démarche, même si son livre repose sur une fiction. L'enfermement est une réalité, certes, mais non une généralité. Pour en parler elle a choisi comme cadre, Alger. Or, c'est là, dans la capitale algérienne que ce phénomène n'est pas très important, les traditions étant relativement moins vivaces et les femmes plus combattives. En revanche elle ne fait aucune référence au temps. Elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité. Il ne s'amenuise pas, il persiste, même. Du même coup, Nina Bouraoui passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui ont vu l'image, la place et le rôle de la femme se préciser, même si c'est à un rythme très lent." 190

Quel che colpisce è che la stampa algerina, all'unanimità, ha considerato questo romanzo autobiografico, e siccome non lo è, allora ecco un buon motivo per demolirlo, perché racconta una vita fittizia. L'impossibilità di marcare il confine fra "vero" e "falso" ha creato una sorta di attrito che impediva la ricerca di un altro possibile spazio letterario. La confusione fra letteratura e vita è una vicenda di vecchia data e mal nasconde un'ostilità che agisce su tre livelli:

- a. socio-etnico
- b. ideologico
- c. letterario

Il pubblico, in modo generale, parte da un a priori favorevole, che, paradossalmente, lo porta verso un atteggiamento paternalista. Esso rifiuta l'elaborazione letteraria per cercare soltanto il documento, sia sotto forma di

¹⁸⁹ *El Watan*, Alger, 14.07.1991

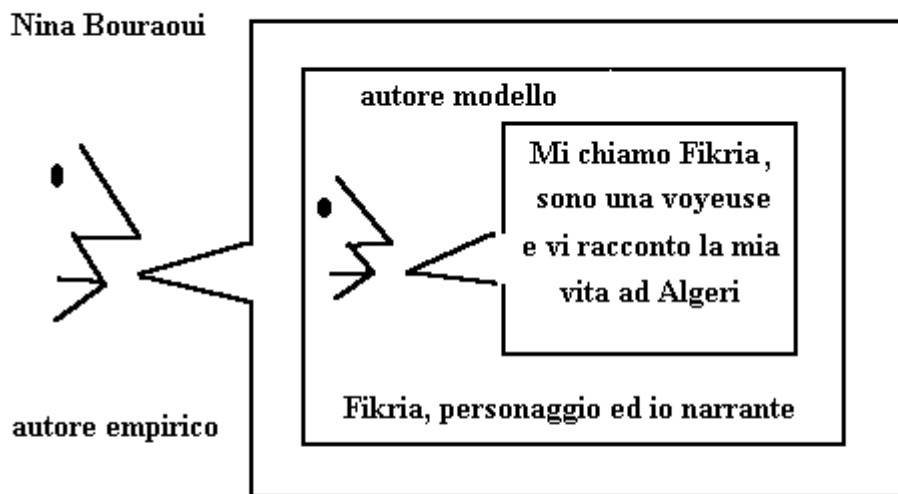
¹⁹⁰ *El Watan*, Alger, 26.09.1991

autobiografia che di testimonianza. Ora, la ricezione della stampa è abbastanza vicina a quella del pubblico medio. Riconosciamo allora alla nostra Autrice un "diritto allo sguardo", uno sguardo - seppur deformato - al quale essa ha diritto perché rappresenta una certa fascia della società algerina. Ha denunciato una situazione di claustrazione femminile ed il suo obiettivo è quello della letterarietà e non quello della documentazione etnografica. Tali elementi attirano il pubblico francese, ma disturbano quello algerino, perché se lo sguardo è positivo, lo si accetta, ma se è critico lo si rifiuta.

Umberto Eco propone il concetto di "mondo possibile", composto da nozioni, individui, atteggiamenti, che il lettore conosce, in cui crede. È però disposto ad assumere atteggiamenti interpretativi diversi se si accorge che il mondo offertogli dall'autore è diverso da quello proposto dal suo modello; solo il lettore ingenuo resta deluso se il romanzo non rappresenta esattamente il "mondo possibile" che si è immaginato.¹⁹¹ Non crediamo che sia necessario preoccuparsi di sapere se e come un romanzo rappresenti la realtà, nel senso del realismo ingenuo, crediamo invece nella letterarietà dell'opera. Insomma, i lettori algerini sarebbero tutti "ingenui"? Sappiamo benissimo e da tempo che l'io narrante non è necessariamente l'autore. Umberto Eco¹⁹² propone uno schema che qui adattiamo:

¹⁹¹ Rimandiamo al capitolo "strutture di mondi" di U. ECO, *Lector in fabula*, cit.

¹⁹² U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 16 - 23.



La ricezione da parte della stampa algerina è particolarmente significativa nel momento in cui riesce ad illustrare il funzionamento dei meccanismi dell'orizzonte di attesa in quel paese e per i suoi lettori.

I romanzi di Nina Bouraoui, in Algeria, hanno conosciuto la stessa sorte ingrata riservata alla maggior parte delle opere edito all'estero: scarsa distribuzione e quindi rarissimi lettori, resi ancor più rari dalle critiche più o meno caustiche della stampa. Ci chiediamo come sia possibile costituire un campionario significativo di lettori in Algeria ¹⁹³, per poter condurre delle indagini.

II. 4. La ricezione francese

I parametri della stampa francese sono diversi: *Elle* ¹⁹⁴, *Lu* ¹⁹⁵ fabbricano il proprio articolo solo su frasi dell'Autrice; *La Revue des Deux Mondes*

¹⁹³ Cfr. W. BOUZAR, *Lectures maghrébines*, . cit., p. 36

¹⁹⁴ 29 avril 1991.

¹⁹⁵ Mai 1991.

¹⁹⁶ usa ampie citazioni, invece *Le Figaro* tenta di fare un sunto del romanzo premettendo che il primo romanzo di un autore non è sempre qualcosa di grezzo, di imperfetto, spesso è un vero e proprio capolavoro (così *La voyageuse interdite* è come *La Nausée* di Sartre, o come *A l'ombre des jeunes filles en fleur* di Proust), e conclude con riferimenti a Marguerite Duras e Annie Ernaux ¹⁹⁷. *Le Point* ¹⁹⁸ riprende lo stesso paragone con Sartre e con Marguerite Duras, aggiungendo anche che lo stile di Nina Bouraoui è uno stile rimbaldiano; certo, è una recensione entusiastica, peccato che chi l'ha scritta non sembra abbia letto il libro. *L'humanité* ¹⁹⁹ traccia un profilo abbastanza esatto, evitando roboanti paragoni e operando un giusto e legittimo riferimento a Rachid Boudjedra.

Il fatto che la critica sia entusiasta sì, ma anche disorientata, è particolarmente interessante e significativo. Ciò dimostra infatti che essa procede seguendo degli *a priori* ideologici. Dalla lettura degli articoli e dalle recensioni risulta che i critici hanno messo in risalto la qualità dell'opera letteraria paragonando Nina Bouraoui a Sartre e Proust perché come Sartre e Proust ha debuttato con un grande successo letterario, la paragonano a Camus perché parla di Algeri, a Marguerite Duras perché anche nella *Voyeuse* c'è una macchina nera, a Rimbaud per lo stile, a Robbe Grillet per il voyeurismo e così via. Certo, deve essere molto lusinghiero trovarsi fra questi grandi nomi, però la realtà algerina non viene sufficientemente presa in considerazione; e viene negato a Nina Bouraoui uno spazio proprio. Si avverte perciò nella critica francese un certo squilibrio, quasi come se si volesse nascondere dietro grandi elogi una scottante verità.

E' evidente come il tipo di discorso critico portato avanti dalla stampa algerina sia ben diverso da quello della stampa francese, e ce ne chiediamo il perché.

Si possono dare risposte di diversa natura. Certo, in Algeria un romanzo che descrive in modo così crudo la realtà e la sessualità femminile non può essere accolto in modo favorevole, però c'è un fattore particolarmente interessante che si cela proprio fra le righe di *Al Watan*. Si parla di tempo e di spazio, intesi specialmente dal punto di vista identitario e culturale.

Ora, non sarà mai possibile accordare a questo nuovo tipo di letteratura uno spazio ben definito se prima luoghi geografici, culturali, metaforici come il Magreb o la Francia non si troveranno ad una distanza tale da non essere più una parte in causa.

¹⁹⁶ Mai 1991

¹⁹⁷ "Ce requiem beau, grave et sans pitié, peut rappeler Marguerite Duras, en plus hanté, ou Annie Ernaux, en plus halluciné." *Le Figaro*, 6 mai 1991.

¹⁹⁸ 6 mai 1991

¹⁹⁹ 28 mai 1991.

Ogni scrittura esiste perché rispecchia un orizzonte letterario ed ideologico e perché ci sono dei lettori che la interpretano facendola propria: il lettore, come afferma anche Nina Bouraoui ²⁰⁰, può riscrivere un libro e quello stesso libro non appartiene più all'autore.

Il lettore legge il messaggio che gli manda l'autore, filtrandolo attraverso i suoi ricordi e mettendolo in relazione ad altri testi, eseguendo un processo al tempo stesso di assimilazione e di differenziazione, si tratta dell'*orizzonte di attesa* formulato da Jauss che abbiamo menzionato più sopra. Ecco perché la critica non è concorde nel situare Nina Bouraoui: la sua opera dialoga con due sistemi di referenze ben diversi: il primo conduce la critica francese a vedere in lei le impronte di Marguerite Duras, del Nouveau Roman o di Simone de Beauvoir, e il secondo induce chi conosce il romanzo magrebino a riconoscere ne *La voyageuse interdite* immagini collettive, miti ideologici propri della letteratura magrebina di espressione francese.

Ogni pubblico tende a classificare quanto riceve, e il termine trovato da Jauss, *orizzonte di attesa*, offre l'immagine di qualcosa che si va delineando all'orizzonte, che emerge da lontani luoghi nebulosi, la caratteristica dell'orizzonte, come ha fatto notare anche Philippe Lejeune ²⁰¹, è quella di essere un fenomeno soggettivo, che dipende dalla prospettiva dell'osservatore. L'orizzonte di attesa può essere implicito, e in continua evoluzione, mentre invece la massa tende a volerlo stabilizzare, ed è proprio quest'inerzia che, paradossalmente, permette alla letteratura di evolversi.

Nina Bouraoui è alla ricerca di qualcosa di diverso, non necessariamente attribuibile ad uno spazio o ad una lingua ben precisi. La sua scrittura, come quella di molti altri, va verso una ricerca di distinzione: vuole separarsi da un contesto per liberarsi dall'etichetta di scrittrice algerina ed accedere alla letteratura *tout court*, questo scopo la conduce a voler scuotere il lettore, con tutti i mezzi di cui dispone: la scrittura, le situazioni ²⁰², ecc. Esistono due strategie di distinzione: rispetto ai generi letterari occidentali e rispetto ad una richiesta da parte del pubblico, altrimenti certi successi rimarrebbero inspiegabili. In realtà, quando ci si trova innanzi ad un grande scrittore, non importa capire a quale spazio, lingua o cultura egli appartenga. Importa, piuttosto, l'investigazione interiore, l'intelligenza, la sensibilità, l'emozione che conducono il lettore verso la catarsi.

A nostro parere, una delle ragioni che hanno dettato alla critica francese l'inserimento della nostra Autrice nell'universo letterario esagonale è il fattore linguistico. È importante ricordare che Nina Bouraoui non soffre di nessun complesso linguistico, la sua lingua madre è il francese senza nessuna imposizione di sorta. Certo, quando frequentava il liceo francese di Algeri ha studiato anche

²⁰⁰ Cfr. l'intervista a noi rilasciata riportata in appendice.

²⁰¹ Cfr. Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, pp. 320 - 322.

²⁰² Cfr. intervista riportata in appendice.

l'arabo, la vita quotidiana le avrà insegnato a servirsi di alcuni termini dialettali, di alcune espressioni; nel suo romanzo usa qualche proverbio o modo di dire²⁰³, ma non la si può assolutamente vedere sotto la stessa luce di autori quali, per esempio, Boudjedra, - perfettamente bilingue che sceglie di scrivere in francese o in arabo in funzione delle proprie esigenze - o Tahar Ben Jelloun la cui lingua madre sarebbe piuttosto il dialetto e non l'arabo classico e che può esprimersi solo in francese perché altrimenti sarebbe votato al silenzio ²⁰⁴.

Il rapporto che Nina Bouraoui ha con la lingua francese è perfettamente sereno perché è la sua lingua madre, non si serve della lingua dell'Altro, ma della sua, quindi non è di "espressione francese", ma di "realità algerina".

"La langue - dice Roland Barthes - est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir: elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire. Elle enferme toute la création littéraire (...). L'écrivain n'y puise rien, à la lettre: la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage: elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible"²⁰⁵.

Il Magreb o la Francia non devono più essere dei pretesti obbligati. Concordando con le affermazioni di Charles Bonn a proposito del romanzo *keur*, pensiamo anche noi che l'emigrazione potrà essere espressa dal romanzo magrebino soltanto quando l'esistenza politica dello spazio referenziale magrebino non sarà più messa in causa, e quando questa letteratura sarà universalmente riconosciuta, sia in quanto tale sia in quanto discorso indipendente ed autonomo da quello ideologico con cui si è sviluppata. Bisogna riconoscerle una propria autonomia di fronte ad imperativi non letterari e permetterle di situarsi rispetto alle ideologie nazionali in uno spazio di frattura, senza per tanto diventare enunciato di un'altra ideologia d'opposizione. E se gli spazi migratori hanno suscitato da sempre simili violenze in

²⁰³ Per esempio: "Une femme musulmane quitte sa maison deux fois: pour son mariage et pour son enterrement", p. 124, è un modo di dire algerino, ma nel romanzo non è inserito come tale bensì come discorso narrativo.

²⁰⁴ Il caso di Tahr Ben Jelloun è piuttosto particolare, ecco quanto afferma in un'intervista: "Ceux qui me demandent d'écrire une langue arabe classique me demandent de me taire, car ils savent pertinemment qu'écrivant dans une langue que je ne maîtrise pas, je produirai des textes indignes de la beauté de la langue arabe. (...) Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française. On devrait d'ailleurs parler *des* langues françaises et non pas de *la* langue française." in *Magazine Littéraire*, Paris, n° 251, mars 1988, p.40.

²⁰⁵ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 28.

seno a società le cui definizioni identitarie erano chiuse, rigide, non è forse perché sono capaci di rinviarci la fragile immagine di queste definizioni? ²⁰⁶

Abbiamo fatto nostra quest'espressione di Charles Bonn che è per noi una base di partenza e che intendiamo ora sviluppare e approfondire. Ci rispecchiamo pienamente in queste considerazioni perché ci conducono ad uno sconvolgimento costante della letteratura e di noi stessi. Del nostro stesso problema identitario.

Poiché siamo entrati in merito alle problematiche sollevate dai vari metodi critici, in conclusione a questo capitolo, vorremmo definire ulteriormente le problematiche relative alla critica ed il ruolo del lettore.

II. 5 La ricezione universitaria francese

La pubblicazione del primo romanzo di Nina Bouraoui è stata in Francia un avvenimento mediatico di una certa importanza: tutti hanno salutato in lei una futura, grande scrittrice rendendola oltremodo interessante: non è *beur*, non è algerina, è francese ma di padre algerino ed ha vissuto in Algeria. Le sue tematiche sono quelle della segregazione, del sangue, del sesso e della morte, tutte tematiche care ad autori algerini, tuttavia la stampa francese non vede il substrato algerino e ne parla come di una novella Simone de Beauvoir o Marguerite Duras.

La ricezione universitaria, invece, è ben diversa e non esita a classificarla fra gli autori magrebini di espressione francese ²⁰⁷. La sua è una scrittura carica di tensione, scarna e martellante ma al tempo stesso molto elegante e ricca di aggettivi. Il luogo è Algeri, il romanzo è alla prima persona e qua e là trapelano riferimenti all'integrismo, all'Islàm, e ad usanze algerine. Jean Déjeux, uno dei critici francesi che ha avuto maggiore occasione di parlare del suo romanzo, dice di lei:

"écriture d'excès comme chez Boudjedra, mais avec plus de maîtrise à mon avis et moins accumulatrice. J'ai beaucoup aimé ce roman qui a du succès en France. Elle a manqué avoir le Prix Goncourt du premier roman. Elle a certainement l'étoffe d'une grande écrivaine". ²⁰⁸

²⁰⁶ Cfr. Charles Bonn, *Emigration-immigration et littérature maghrébine de langue française. La béance des discours devant des espaces incongrus*, in *Monde arabe Maghreb Machrek*, "Espaces et sociétés du monde arabe", Paris, la Documentation Française, N° 123, Janv. fév. mars 1989.

²⁰⁷ Cfr. J. DEJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992, N° 2675 pp. 30, 82, 87. IDEM, in *L'année francophone internationale 1991* Bibliothèque Nationale du Québec, 1992, p. 114

²⁰⁸ Lettera personale inviata il 15 ottobre 91.

Jean Déjeux, afferma in altra sede :

"Le rapport de la femme à l'écriture est ici, en effet, une aventure. La femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer, bref exister. L'écriture exprime sa vie, la dévoile, l'expose' au public. C'est comme si elle se mettait à nu dans l'espace masculin, en mettant son moi en avant, entraînant dans son sillage la séduction troublante pour les hommes gênés dans leur pureté légale! La femme trop voyante et non voilée rompt l'équilibre de la société musulmane, introduit le désordre et dépasse ainsi la mesure fixée par la loi divine, les prophètes, les normes ancestrales. Les tabous traditionnels, en fait, s'écroulent de nos jours. L'écriture n'est plus l'espace réservé aux hommes comme d'autres espaces interdits aux femmes." 209

Condividiamo pienamente queste affermazioni perché i termini per analizzare l'opera di Nina Bouraoui stanno nel rapporto con la scrittura e con l'intertestualità algerina e pensiamo che la ricezione da parte della stampa tanto francese quanto algerina non sia stata sufficientemente attenta, applicando al romanzo griglie di lettura prestabilite.

Ricordiamo anche Pierre Grenaud ²¹⁰ che cita la nostra Autrice prima come una novella Boudjedra, ossessionata dal sesso, ma anche da una scrittura mordente, aggressiva e poi come una novella Mimouni, preoccupata di denunciare i tabù della società algerina.

Per quanto riguarda le ricerche universitarie, Nina Bouraoui, nonostante la limitata produzione, è già stata oggetto di una tesi di D.E.A. ²¹¹, sotto la direzione di Jean Déjeux ed è stata presa in considerazione in altri lavori sulla letteratura dell'immigrazione ²¹², comunque non ci risulta sia mai stata studiata

²⁰⁹ J. DEJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, cit, p. 79.

²¹⁰ Cfr. P. GRENAUD, *La littérature au soleil du Maghreb. De l'antiquité à nos jours*, cit., pp. 10, 168.

²¹¹ Cfr. M. HÄGIN, *Introspection et je féminins dans trois romans algériens d'expression française écrits par des femmes. Etude de La Voyeuse interdite de Nina Bouraoui - Les Jardins de cristal de Nadia Ghalem - L'Incantade de Dina Mezerni*, Université de Paris IV - Sorbonne - Centre Internationale d'Etudes Francophones, septembre 1993.

²¹² Cfr. A. C. QUIGNOLOT, *L'humour dans la littérature beur*, Université de Paris XIII, D. E. A., novembre 1993.

per la sua dimensione sintomatica di una nuova sensibilità letteraria, e non ci risultano nemmeno indagini sulla ricezione e sull'analisi del discorso. La suddetta tesi di Marianne Hägin segue un tipo di percorso tematico e comparatistico che ha il pregio di prendere in considerazione una scrittura nuova, senza però spingersi oltre quanto è già stato affermato circa l'autobiografia e l'introspezione.

Concludiamo questo breve giro d'orizzonte citando un breve lavoro che ha visto la luce negli Stati Uniti: *Naissance du moi, naissance d'une écriture: parole baudelairienne dans La Voyeuse interdite de Nina Bouraoui* ²¹³. Paragonare *La Voyeuse* ad alcune poesie di Baudelaire significa cercare una continuità dell'angoscia e della noia nella letteratura contemporanea. E' un paragone coraggioso, che vuol far uscire Nina Bouraoui da certi perimetri, dimostrando come il percorso di creazione stilistica e poetica, attraverso le tecniche baudelairiane, traduca il Male, la Noia, il Voyeurismo, il Sole.

II. 6. La voyeuse interdite, Prix Inter 1991

Di non poca importanza è stata l'attribuzione del *Prix Inter 91*. La fascetta rossa è stata sicuramente decisiva per il successo del volume (150.000 copie), ed il premio letterario è stata una bella avventura mediatica.

"Amplifié par son couronnement en tête du Livre Inter - le prix des auditeurs de France - Inter - le succès de "La voyeuse interdite" de Nina Bouraoui (paru dans la célèbre collection blanche chez Gallimard), se confirme. Cet écrivain beur de 24 ans s'est lancé dans la rédaction d'un autre roman." ²¹⁴

In questo breve messaggio ci sono tutti gli elementi per offrire al pubblico un prodotto che sicuramente non lo deluderà, è un'autrice *beur*, affermazione che non crea ambiguità di localizzazione, e viene anche annunciato il secondo romanzo, in modo da preparare il terreno per la prossima campagna pubblicitaria. Assieme al *battage* giornalistico c'è anche quello televisivo e radiofonico; Nina Bouraoui è invitata per la prima volta ad Antenne 2 nell'ambito della trasmissione *Sucrée... salée* ²¹⁵, le sue apparizioni televisive continueranno, assieme a quelle radiofoniche. Il *Prix Inter* non è stato l'unico a far risuonare il suo nome. *La Voyeuse* è stata

²¹³ Cfr. A. CROUZIERES-INGENTHRON, *Naissance du moi, naissance d'une écriture: parole baudelairienne dans La Voyeuse interdite de Nina Bouraoui*, in *Journal of Maghrebi Studies*, Spring 1993, vol. I, n.1, pp. 63 - 71.

²¹⁴ *Le Point*, 20.07.1991.

²¹⁵ Trasmissione del 29.06.1991.

proposta per il *Prix de la Fondation Nouredine Aba*, un premio istituito nel novembre del 1990, destinato ad un "écrivain algérien d'expression arabe ou française, poète ou dramaturge, résidant en Algérie ou à l'étranger; écrivain fidèle à son identité, à ses racines arabes ou berbères, tolérant, fraternel au monde et qui parle de son pays avec des résonances universelles." ²¹⁶ Per questo premio sono stati selezionati sette autori, fra cui nomi di un certo rilievo quali Tahar Djaout e Assia Djebar, ma in definitiva non è stato attribuito a Nina Bouraoui, dati i requisiti richiesti. Tuttavia è significativa la candidatura per un premio letterario algerino in Francia - si tratta del *Centre Culturel Algérien* di Parigi - nonostante le critiche non molto positive con cui il romanzo è stato accolto in Algeria.

Nina Bouraoui è stata proposta anche per il *Goncourt du premier roman*, in una rosa di dodici candidati; notizia diffusa da *Le Figaro* ²¹⁷, *Liberté* ²¹⁸, *France Soir* ²¹⁹, *Libération* ²²⁰. Inoltre è stata proposta per il *Prix Colette* ²²¹, il *Prix Renaudot* 1991 ²²². Ma qual è il ruolo del premio letterario? E' un fenomeno che sicuramente si ripercuote sulla valutazione qualitativa dell'opera; sull'incentivazione delle vendite; e infine, fattore di rilevante importanza, permette di assicurare una notorietà più o meno duratura ai vincitori.

E' interessante vedere quali meccanismi hanno fatto scattare il premio, Nina Bouraoui aveva inviato il dattiloscritto per posta a diversi editori, Gallimard ha risposto dopo pochi giorni ed è stato un successo immediato proprio perché il premio ha messo in moto un meccanismo di promozione pubblicitaria molto complesso.

Ci sembra utile riportare alcuni passi dei fax inviati alla casa editrice Gallimard - che ringraziamo per la cortese disponibilità - il 27.05.1991, data dell'attribuzione del premio.

"Le Prix du Livre Inter 1991 a été décerné lundi à Nina Bouraoui pour "La voyeuse interdite" (Gallimard) par un jury présidé par Jean D'Ormesson, de l'Académie française, et composé de 25 auditeurs de France Inter, passionnés de lecture.

²¹⁶ *Livres Hebdo*, 05.07.1991

²¹⁷ 18.06.1991

²¹⁸ 14.06.1991

²¹⁹ 13.06.1991

²²⁰ 13.06.1991.

²²¹ Cfr. *Le Figaro* del 22.04.1991 e *Livres Hebdo* del 26.04.1991.

²²² Cfr. *Le Figaro* del 05.04.1991 e *Libération* del 04.04.1991.

Il s'agit du premier roman de Nina Bouraoui, jeune française de 23 ans, de mère bretonne et de père algérien, centré sur le problème de la double culture française et algérienne, de l'enfermement d'une jeune musulmane qui observe la vie derrière sa fenêtre en voyeuse qui dérobo la vie des autres.

Ce 17ème prix du Livre Inter a été décerné au troisième tour.

Le jury a également désigné trois livres qui composent la Sélection du Livre Inter: "L'école du sud" de Dominique Fernandez (Grasset), "En famille" de Marie Ndiaye (*sic*) (Editions de Minuit) et "Une femme qui ne disait rien" de Michelle Schuller (Presses de la Renaissance)" .

Questo è il testo del primo fax, prezioso strumento per capire il meccanismo che aziona l'attribuzione del Prix Inter. Sarebbe certo utile condurre un'indagine comparativa fra i romanzi in lizza per lo stesso premio; non è casuale che il romanzo di Marie N'Daye concorra per lo stesso premio e sia usato come termine di paragone essenzialmente dalla stampa algerina..

Riportiamo ora anche il secondo testo, non *in extenso* perché molto più lungo del primo; si tratta di un documento prezioso, suscettibile di avvalorare alcune nostre ipotesi e di mettere in luce dei meccanismi che altrimenti resterebbero completamente ignorati.

(...) Le Prix du Livre Inter doit découpler la vente de l'ouvrage primé. Réunis dimanche après-midi dans les locaux spacieux de Radio France, les jurés étaient venus de toute la France et même de l'étranger (...). Ils avaient lu dix livres sélectionnés par 32 critiques. Ils ont tous marché "au coup de coeur": L'important c'était l'émotion. (...) Beaucoup ont préféré le livre "coup de poing". Le problème contemporain: la double culture, les femmes, les enfants, la solitude et la non communication. (...) Un premier tour de table décante tout de suite puis c'est une discussion plus libre, dirigée avec maestria par Jean d'Ormesson. (...) Et le résultat est là, à la surprise de quelques uns et à la satisfaction de tous, "la voyeuse interdite" de Nina Bouari (*sic*). Un pur sang puisqu'il fait partie des pré-selections du Goncourt et du Renaudot. (...)"

Sarebbe interessante vedere su quale aspetto tale o tal altro tipo di diffusione insista: a seconda del livello del destinatario si procederà a paragoni con altri autori, ad ellissi o a spiegazioni. Non andiamo oltre nella nostra analisi perché la ricezione è solo uno degli aspetti che intendiamo trattare ²²³.

II. 7 La ricezione italiana

²²³ Accludiamo ulteriore documentazione in appendice.

La Voyeuse interdite è stata tradotta in italiano per i tipi di Feltrinelli ²²⁴, esula dal nostro studio affrontare i problemi della traduzione, quindi ci limiteremo soltanto a sottolineare che la scelta della traduttrice è stata infelice perché, nonostante l'innegabile capacità di decodificare la realtà algerina, non possiede la lingua italiana con altrettanta disinvoltura, e una traduzione troppo vicina al testo rischia di appiattire quello spessore linguistico di cui si è dimostrata capace Nina Bouraoui.

La ricezione in Italia è avvenuta in modo molto più dimesso e pacato: da un lato, il libro non poteva riscuotere altrettanto successo che in Francia perché è lì che è stato edito e premiato, e poi, l'Italia è un territorio esterno, neutro, non è parte in causa, contrariamente alla Francia, per il destino letterario dell'Algeria.

Ci proponiamo in futuro di studiare la ricezione della letteratura algerina in Italia; Rachid Boudjedra, Abdelwahab Meddeb, Habib Tengour, Assia Djebar sono stati tradotti, per loro c'è un vero interesse che sgorga da una similitudine e non da uno sguardo esotico. Ci è già capitato di affermare nelle pagine precedenti che la Sicilia non è poi molto diversa dall'Algeria, così come le vicende descritte da Lara Cardella non sono molto diverse da quelle narrate da Nina Bouraoui, e forse proprio perché per gli italiani il Magreb non ha tutte le implicazioni dolorose che ha per i francesi, è possibile leggere questa letteratura con occhi nuovi. Il Magreb e la Francia sono luoghi geografici, culturali, metaforici, estremamente distanti fra loro, e contestualmente parte in causa dei passati, dei presenti e dei futuri reciproci.

La ricezione in Italia è stata dunque modesta: solo alcune recensioni su quotidiani, non siamo a conoscenza di echi televisivi o radiofonici. L'articolo più lungo ed interessante è quello di Fabio Gambaro pubblicato su *l'Unità* ²²⁵ assieme ad un'intervista: non ci sono termini di paragone con altri scrittori, a dimostrazione che l'orizzonte di attesa italiano, per quanto riguarda questa letteratura, è ancora da costruire. Gli aspetti del romanzo che vengono meglio messi in luce riguardano la scrittura, l'appartenenza ad uno spazio autonomo, né algerino né francese, e le tematiche del voyeurismo, del sesso usate non per scrivere un testo di testimonianza autobiografica o un saggio sociologico, ma per tendere alla letterarietà. Unica nota stonata dell'articolo è il titolo, che, a caratteri cubitali annuncia: *Schiave d'Algeri*, e poi, a caratteri più piccoli: *A colloquio con Nina Bouraoui, 25 anni, di cui esce in Italia il romanzo best-seller in Francia: Grido di rivolta contro il machismo arabo, denuncia durissima di una condizione femminile vissuta dentro gabbie forzate*. Si direbbe che proprio non ci si voglia scrollare di dosso la convinzione che ogni romanzo debba essere una testimonianza autentica di una realtà autentica. Gli altri articoli ²²⁶ non si discostano molto da questa impostazione.

²²⁴ *Una vita di guardi*, Milano, Feltrinelli, coll. I Canguri, 1993, traduzione di Yasmina Melaouah.

²²⁵ 26.04.1993.

²²⁶ Cfr. *Gioia*, 24.05.1993 *Il Giorno*, 25.05.1993, *Trieste oggi*, 11.08.1993

II. 8 La ricezione di *Poing Mort*

Riproponiamo il dubbio già precedentemente sollevato: questi autori riescono ad imporsi con temi non magrebini? *Poing mort*, il secondo romanzo di Nina Bouraoui ci dimostra di no. Eppure, dal punto di vista della letterarità, è un romanzo molto più coraggioso del primo, ove è in atto un'evoluzione. Una scrittura più ingrata, una lettura più difficile, ma la letteratura non è forse un esercizio elitario? Con *Poing mort* Nina Bouraoui cerca di liberarsi da costrizioni strutturali, e questo tentativo è assente nella *Voyeuse*.

Perché dopo questi due romanzi non ha più pubblicato? E Gallimard sarebbe disposto a pubblicare un terzo romanzo amputato della dimensione algerina?

Questi scrittori non vengono giudicati in quanto tali, ma in quanto algerini o magrebini. Se Le Clézio parla del Sahara resta Le Clézio, e se Nina Bouraoui non parla più dell'Algeria che succede? Resta la letterarietà, ma le si dà lo spazio per esistere? Come abbiamo detto precedentemente, il pubblico si interessa a questa letteratura se spinto da interessi non letterari, bensì, per esempio, politici. Attualmente l'Algeria è al centro dell'attenzione per ragioni che esulano dalla letteratura e se una giovane scrittrice algerina parla di altro, cerca uno spazio al di là di quello del suo luogo d'origine, all'interno del quale è stata relegata e consacrata, allora perde terreno nello spazio mediatico.

La critica, per *Poing mort*, è stata quasi esclusivamente francese - ci risulta molto poco da parte algerina, d'altronde l'Algeria non è "parte in causa" - meno abbondante, senza troppi paragoni o pronostici. Come scrive *La Quinzaine Littéraire* ²²⁷, "Cela donne un récit qui oscille entre la danse macabre et les multiples linéaments d'un art baroque basculant parfois dans le maniérisme du kitsch. Répétitions, accumulations, mots extrêmement concrets, tout tend à donner l'image d'une vie prise au piège de la décomposition qui attaque tout corps lors qu'il est né", e sullo stesso tono sono anche le altre recensioni ²²⁸.

Sembrerebbe quasi che la critica resti disarmata: senza possibilità di appigliarsi all'aspetto autobiografico, oppure a paragoni con altri autori, o ad aspetti mediatici come per esempio un premio, o, infine l'annuncio della scoperta di un nuovo, giovane talento.

Ecco cosa dice il *Magazine Littéraire*:

"Il est singulier et troublant qu'une si jeune femme, dès son deuxième livre - faut-il rappeler que le premier, *La Voyeuse interdite*, a obtenu le Prix du Livre Inter 1991 - , nous donne avec une telle âpreté, conscience de notre finitude. *Poing*

²²⁷ 01.10.1992

²²⁸ *Figaro Magazine* 04.10.1992; *Le Monde*, 13.11.1992,

mort est un roman rugueux, secret, profondément impudique, où le passé, qui se livre et se révolte, nappes le présent de rares zones d'ombres et de fulgurantes clartés." 229

Cosa differenzia il primo romanzo dal secondo? La casa editrice è la stessa, la veste tipografica anche, il successo del primo romanzo avrebbe dovuto spianare la strada al secondo, e per entrambi c'è stata una promozione mediatica abbastanza imponente, seppur in misura diversa, anche *Poing mort* è stato presentato sia in trasmissioni televisive che radiofoniche. La differenza sostanziale, secondo noi, è data dalla mancanza, nel secondo romanzo, della dimensione algerina, differenza, questa, che si avverte immediatamente, a partire dal titolo.

II. 9. Il titolo

Il titolo fa da etichetta, da imballaggio al prodotto, deve suscitare curiosità nel lettore, è il sentiero che gli permette di entrare nel nuovo spazio, informandolo sul contenuto di quest'ultimo. Titolo e romanzo sono strettamente legati: il primo annuncia, l'altro spiega, secondo Barthes il titolo è un frammento di ideologia.

Sulle funzioni del titolo sono già stati stabiliti dei criteri ²³⁰ di ordine generale, sui quali non intendiamo soffermarci, benché restiamo della convinzione che uno studio sulla titologia della letteratura algerina di espressione francese possa portare a delle interessanti osservazioni.

Gérard Genette ²³¹ parla di titoli tematici e titoli rhematici: i primi portano sul tema, come per esempio *La Chartreuse de Parme* o *Madame Bovary*, i secondi portano sul rhema, dando dell'opera indicazioni puramente formali, quasi accidentali, come *Méditation*, oppure il *Decamerone*.

La voyeuse interdite può sicuramente far parte della prima categoria, *Poing mort*, invece, è un titolo rhematico? Preferiremmo definirlo astratto, ermetico, basato su ambiguità fonetiche. In realtà entrambi i titoli sono ambigui, difficilmente traducibili.

La voyeuse interdite, chi è vietato?, cosa è vietato, oppure interdetto? C'è da pensare anche al senso di inter-detto? cioè a quando si ricorre alla metafora, alla traslazione, alla trasposizione di immagini e di messaggi. In psicologia si parla di linguaggio intra-psichico, si potrebbe allora interpretare questo titolo come la volontà di dire ciò che Nina Bouraoui pensa esprimendo le sue fantasie, il suo mondo intra-psichico? *Inter* di solito è riferito ad una relazione con l'esterno. Una buona pista potrebbe essere quella di analizzare nel romanzo ciò che è *inter* e ciò che è *intra*. Attraverso questo romanzo, e quindi il suo titolo, l'Autrice esprime tutta la sofferenza insita nell'essere donna, nel significato di essere donna in un ambiente

²²⁹ Octobre 1991.

²³⁰ Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

²³¹ Cfr. *Ibidem*, , pp. 78 - 85.

musulmano laddove la donna non è riconosciuta come persona. *Voyeuse interdite, interdite* non sta a indicare una cosa vietata, ma una persona interdetta, inutile. Il rifiuto del femminile da parte sia della società che del personaggio, costringendo quest'ultimo a guardare dalla finestra, in modo che si trovi nell'impotenza e nella povertà della sua stanza.

Guardare, però, dà potenza, dà il possesso delle cose, con gli occhi si penetra: l'occhio è penetrante, come il sesso maschile.

Poing mort, che significa? L'ambiguità è molto forte. Dal punto di vista fonetico si può pensare a *Point mort*, cioè quando un motore è in folle, senza nessuna marcia ingranata, privo di controllo. Perché un pugno dovrebbe essere morto? Nel romanzo si allude ad un pugno teso minacciante verso il cielo (pp. 13, 28), un pugno che picchia impietoso un ventre supplichevole (p. 64), un pugno morto, il cui polso cioè non batte più (p. 93), e infine un pugno che penetra in un sesso straziato (p. 96). Sono i riferimenti al sesso e alla morte quelli che sicuramente hanno determinato il titolo. Sesso e morte erano anche due dei principali elementi del primo romanzo, dal quale sono stati estrapolati per essere collocati in una nuova dimensione, che non ha più nulla a che vedere con la prima. Si direbbe che con *La Voyeuse* Nina Bouraoui abbia compiuto un'azione catartica, che sia passata dall'Algeria alla Francia, come se fosse riuscita a liberarsi di un peso sulla coscienza.

Ma sede dell'originalità è questa scrittura che si cerca, non la storia narrata

CAPITOLO TERZO

III. 1 Spazi transtestuali

Entriamo ora nella zona C del nostro sistema, zona di transtestualità, di osmosi. Man mano che si procede verso il centro, le membrane che separano ogni zona diventano sempre più permeabili, in diretta connessione e corrispondenza con i temi - indicati con α , β , γ , δ , nel nostro schema - dei due romanzi di Nina Bouraoui.

Al termine di intertestualità, preferiamo quello di transtestualità, per prediligere un aspetto sincronico, inoltre vorremmo fare un breve accenno ad aspetti non letterari presenti nei due romanzi: la dimensione cinematografica, per esempio, ci sembra di estremo interesse, anche se ci limiteremo a poche considerazioni di carattere generale.

III. 2. *mise en abyme*

Se si vuol applicare alla letteratura algerina la nozione di transtestualità - intesa come rapporto stilistico stabilito fra due testi autonomi in cui il primo, anteriore, fa da base al secondo - ci si trova contestualmente di fronte ad un immaginario arabo islamico e ad uno occidentale che si attiva grazie al primo, generando così un processo di *mise en abyme*. Tale processo di richiami periodici e speculari di testi all'interno di altri testi è particolarmente difficile da analizzare perché situato in uno spazio osmotico, permeabile, transtestuale, definibile ed indefinibile al tempo stesso e generatore di senso.

Per una definizione di carattere generale e teorico ci appoggiamo allo studio di Dällenbach ²³², egli riconduce la *mise en abyme* a tre tipi di figure:

- una duplicazione semplice (frammento relazionato all'opera che lo include da un rapporto di similitudine);
- una duplicazione all'infinito (frammento relazionato all'opera che lo include da un rapporto di similitudine che a sua volta contiene un frammento relazionato, e così via);
- una duplicazione aporistica (frammento il cui scopo è di includere l'opera che lo include).

Gli esempi che qui proponiamo tendono a rivelare la presenza di semplici duplicazioni, dal punto di vista della transtestualità. Infine vedremo come il tema dell'erotismo all'interno della *Voyeuse* crei una *mise en abyme* di altro genere.

²³² Cfr. L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1977, pp. 51 - 52.

Quanto stiamo trattando adesso prevede una citazione di contenuto o un riassunto intertestuali ²³³, poiché, secondo Dällenbach,

"en tant qu'elle (la citazione) condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé - et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne." ²³⁴

Gli esempi sono numerosi: basti pensare all'eco di Faulkner nell'opera di Kateb Yacine oppure di Claude Simon in quella di Rachid Boudjedra. In ogni letteratura c'è sempre un riflesso, deformato talvolta, che rimanda immagini inquietanti. Eppure, Simon, Faulkner, Bataille, non sono autori *sintomatici* del XX secolo, ma suoi esponenti, e come mai una volta "innestati" sulla letteratura magrebina sono riusciti ad influenzarla in modo così massiccio?

Il fenomeno di filiazione è davvero di notevoli dimensioni. Infatti ci potremmo anche chiedere come mai questa letteratura ricerchi continuamente riferimenti sia in seno alla letteratura occidentale che a quella araba. E' ancora troppo giovane per procedere con dei riferimenti interni? Probabilmente sì, ecco perché li cerca altrove. In questa diramazione sembrerebbe che ci sia un nucleo centrale desideroso di amalgamarsi con una letteratura molto più vasta.

Il romanzo, in seno alla letteratura araba, esiste solo dal secolo scorso: la produzione precedente era quasi esclusivamente poetica. Questa ricerca simultanea all'interno di due spazi letterari crea un nuovo spazio dotato di due dimensioni: una interna ed una esterna, la prima di matrice arabo - musulmana e la seconda di matrice occidentale; trattandosi di sistemi osmotici assistiamo al costante tentativo di portare all'interno il materiale esterno. Così Bataille, ma come lui molti altri autori occidentali, si trova, amalgamato, integrato a questa letteratura, quasi fosse un modello interno e non esterno.

III. 3. Transtestualità prismatica

Partendo da queste considerazioni, il rapporto di Nina Bouraoui con altri autori ci sembra legittimo.

Si potrebbe forse parlare di transtestualità prismatica, nel senso che in Nina Bouraoui convergono diversi elementi e al tempo stesso ne vengono fuori di

²³³ La nozione di intertestualità, presa in prestito da Mikhaïl Bakhtine, è così definita da Julia Kristeva: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte". *Séméiotikè*, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 1969, p. 85.

²³⁴ *Ibidem*, p. 76.

nuovi. E' una scrittura aperta, di diffrazione. Nella scrittura della nostra Autrice sono stati sviluppati tutti i possibili punti di contatto con le opere di Georges Bataille e Rachid Boudjedra? Sicuramente no. L'interpenetrazione dei testi non è mai totale, e non deve esserlo, si avrebbe altrimenti un'interpretazione negativista di questa letteratura, lo studio dei punti di intersecazione serve invece a vedere l'evoluzione, la *greffe*. Bakhtin parla di ipotesto e di ipertesto, poiché ogni letteratura subisce in modo diretto o mediato delle interpenetrazioni.

Il caso di Nina Bouraoui non è isolato, è il motivo per cui la riteniamo sintomatica di una nuova sensibilità letteraria a cavallo non solo fra la Francia e l'Algeria, ma fra due civiltà che si incontrano talvolta cozzando e talvolta amalgamandosi. E' l'incontro di due scritture: l'araba da destra a sinistra e l'occidentale da sinistra a destra che, come in un duello, incrociano i loro ferri nel mezzo della pagina.

Lo spazio letterario che cerchiamo qui di delineare è magmatico, mobile, caratterizzato da una grande transtestualità che secondo Genette è "tout ce qui met (l'oeuvre) en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes." ²³⁵

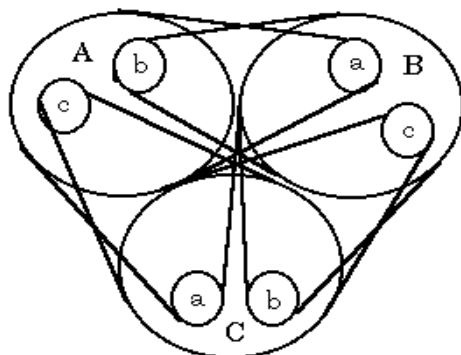
La zona di transtestualità permette ad un mondo esterno, che viene citato all'interno dell'opera, di focalizzare un incontro dei discorsi di cui i romanzi di Nina Bouraoui sono il punto di incrocio. Il testo è il luogo della narrazione, lì si incrociano altri testi, altri miti, e il lettore resta in un *entre deux*, fra reale e fantastico.

La scrittura di Nina Bouraoui è sintomatica anche perché si sviluppa, forse più di altre, in costante riferimento con altre scritture.

La sovrapposizione di testi apre una via per fecondi paragoni di convergenze e divergenze suscettibili di gettare una nuova luce sui rapporti fra scrittura e realtà. Il rapporto della nostra Autrice con la realtà è di totale infedeltà, infedeltà capace di smascherare il reale, come è il caso della *Voyeuse*.

Proviamo a schematizzare i vari nuclei e piani d'azione:

²³⁵ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.



A = Boudjedra
 B = Bataille
 C = Bouraoui
 a = morte
 b = sangue
 c = erotismo

III. 4 Filiazione boudjedriana

Rierendoci a Khatibi ²³⁶, siamo anche noi dell'idea che il *bricolage* letterario permetta allo sguardo sedotto dall'Io di sdoppiarsi in una progressione geometrica: la scrittura.

Nei due romanzi di Nina Bouraoui, specialmente nel primo, si sente la volontà di voler restituire il ricordo di un universo fortemenete connotato, carico di fantasmi relativi alla società algerina, al sesso, al sangue ed alla morte. Si tratta di elementi in cui, tanto la realtà quanto il fantasma affondano le loro radici, seppur con una diversa localizzazione nei due romanzi. Non bisogna pertanto rimproverare a Nina Bouraoui descrizioni poco realistiche, poiché il reale è la scrittura, attività questa, che le permette di guardarsi scrivere, diventando al tempo stesso lettrice del proprio gesto.

²³⁶ Cfr. *La mémoire tatoué* (Postface) p. 191.

Le è spesso stato rimproverato di essere *morbide*, Bataille non è certo da meno, e la letteratura algerina di espressione francese - Boudjedra ne è un ottimo esempio - brulica di morte, schizofrenia e rivolta. Non è un'affermazione azzardata dire che in questa letteratura la volontà creatrice risiede nella morte, nel tabù, nella pazzia.

III. 4. 1 Emofobia ed emografia

Prendiamo l'esempio del sacrificio rituale, che, seppur con ruoli e significati diversi, è presente in Boudjedra, Bataille e Nina Bouraoui ricoprendo una funzione di generatore di testo. L'*Insolation* si apre col sacrificio della capra ²³⁷. Nelle prime pagine della *Répudiation* ²³⁸ troviamo l'immagine del coniglio scorticato sul quale vengono versate bacinelle di sangue per scongiurare l'inarrestabile emorragia della madre. Da questo sangue e dal delirio che ne consegue, nasce la scrittura. E' un'immagine che permette di introdurre nella trama del romanzo altri livelli di violenza. Il racconto è di per se stesso una violenza, che, col suo contenuto, stravolge il lettore.

Il rapporto Boudjedra - Bouraoui è pertinente per diverse ragioni: sul piano biografico, Nina Bouraoui è vissuta in una dimensione algerina, ed è stata anche allieva della moglie di Boudjedra al Liceo francese di Algeri; sul piano tematico, il rapporto è evidente: la dimensione della femminilità è trattata in modo analogo ed è interessante sondare come l'affermarsi di una parola femminile, in quanto modo di enunciazione, sgorghi - in modo differenziato - dalla penna di un uomo o di una donna.

Mettiamo a confronto alcuni brevi passi

²³⁷ Cfr. *L'insolation*, Paris, Denoël, 1972, pp. 24 - 25.

²³⁸ Cfr. *La répudiation*, Paris, Denoël, 1972, p. 14.

RACHID BOUDJEDRA	NINA BOURAOU
<p>"La mariée avait quinze ans, mon père cinquante: Noces crispées. Abondance de sang. Les vieilles femmes en étaient éblouies en levant les draps le lendemain. Les tambourins, toute la nuit, avaient couvert les supplices de la chair déchirée par l'orgasme monstrueux du patriarche... Le père était ridicule et s'efforçait de se montrer à la hauteur: il fallait faire taire les jeunes gens de la tribu. Depuis que sa décision de se rémarier avait été prise, il s'était mis à manger du miel pour retrouver la vigueure hormonale d'autant." 239</p>	<p>"Plus âgée, siyed Bachir aurait dû pointer son index sur toi. Et cette odeur de sang qui fume entre mes cuisses, qu'en fais-tu?" 240</p> <p>"J'ai envie de m'enfuir, Leyla est clouée au sol à jamais, ma mère voulait coudre mon sexe, les cendres d'un cadavre bouchent les veines de Zohr, la derbouka gronde, une femme est indisposée, il y a du sang sur sa robe, Ourdhia s'est fait piquer, mon père à trahi mon secret, siyed Bachir sera vigilant, je n'emporterai pas ma nageuse, elle mourra sur le mur pendant que je mourrai entre les cuisses d'un vieillard." 241</p>

²³⁹ *La répudiation*, cit., p. 71.

²⁴⁰ *La voyeuse interdite*, p. 132.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 133.

<p>"Le jour où je fus surprise par ma propre puberté je crus que j'allais certainement mourir. Je suis restée sur mes gardes tout le long de cette abominable journée. En attente de mort. En vain... Je compris alors que le malheur de la féminité s'était installé en moi ... Je me suis engouffrée dans le labyrinthe de l'échec et de la culpabilité." 242</p>	<p>"Je me dirigeais vers mon cabinet de toilette pour tenter d'effacer les premières marques de la souillure tant redoutée mais il était trop tard. Mon père surgit dans ma chambre. Furieux, il se tenait la tête. Nue, les jambes entravées par le drap du crime, je tombais à ses pieds et plaidais mon irresponsabilité; en ouvrant mes veines, la nature s'était dressée contre moi, mon coeur battait désormais dans mon bas ventre, ses artères semblables à des gargouilles un jour de pluie dépassaient de ma fleur suppurante et déversaient sur mes cuisses toute leur haine et toute leur violence. Il me roua de coups et dit: "Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre." Ce furent ses derniers mots." 243</p>
---	--

Queste citazioni offrono la radiografia della natura immonda della donna e del suo sangue, uno dei tratti distintivi delle società che hanno ritualizzato la separazione dei sessi.

"Comme si, faute d'un pouvoir central autoritaire qui réglerait la suprématie définitive d'un sexe - ou faute d'une institution légale qui équilibrerait les prérogatives des deux sexes -, deux pouvoirs essayaient de se partager la société. L'un, le masculin, en apparence vainqueur, avoue dans son acharnement même contre l'autre, le féminin, qu'il est menacé par une puissance asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable. (...) Cet autre sexe, le féminin, devient synonyme d'un mal radical à supprimer." 244

Il sangue mestruale rappresenta un pericolo interno, che viene dal corpo della donna, un *no man's land* ove avviene una fusione fra ciò che è interdetto, e ciò che è immondo 245.

²⁴² *La pluie*, Paris, Denoël, 1986, p. 9.

²⁴³ *La voyeuse interdite*, pp. 32 - 33.

²⁴⁴ J KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, Coll. "Tel Quel", 1980, pp. 85-86.

²⁴⁵ Cfr. R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

In Boudjedra lo sguardo maschile è anche quello del personaggio - narratore, che vede la donna attraverso il proprio corpo, senza mai farla emergere in una sua identità. La donna esiste in quanto madre, amante, oggetto di curiosità e di desiderio sessuale. Questa visione del corpo femminile ha tracciato un solco profondo nella letteratura algerina di espressione francese, solco dal quale è molto difficile uscire, anche per una penna femminile, quale quella di Nina Bouraoui. Annie Anzieu pone il problema in questi termini:

"Invention incongrue, de la part des femmes, que cet essai à parler de soi en tant que femmes. Balbutiement au seuil d'une existence à jamais atrophiée. Tel le palimpseste désespérément dissimulé sous les innombrables ratures de la vie. Traduction incertaine. Interprétation sans partition. Glissement de la parole, comme dans la peinture de Escher glissent les formes de l'une sur l'autre. Surréalisme du verbe, déplacé dans l'image du vécu solidifié dans l'homme." ²⁴⁶

A dire il vero, siamo portati a chiederci perché e come mai la nostra Autrice assume fantasmi ed ossessioni tipici dell'universo maschile - almeno in letteratura? Non è forse scandaloso in una società in cui le donne hanno sì poco peso?

III. 4. 2 Parola inter-detta e abiezione

Il primo romanzo di Nina Bouraoui si integra in un sistema, una scrittura, una struttura codificati da uomini, così come Fikria, il personaggio principale, è imprigionata in un sistema ed un'ideologia maschili.

La filiazione delle due scritture è anche di ordine geografico: l'Algeria. In questo caso Nina Bouraoui deve pareggiare i conti con la sua dimensione di donna algerina, ed è proprio all'interno di questa dimensione - ovviamente inesistente in Boudjedra - che si situa una parola detta e inter - detta.

Mettiamo a confronto altri due passi. Il primo, di Boudjedra, lo proponiamo perché è interessante per un duplice aspetto; e ci sia concesso di aprire una breve parentesi: si tratta di un momento interessante di *mise en abyme* e di autocitazione: egli duplica questa situazione all'infinito, la ritroviamo infatti ne *Le désordre des choses* ²⁴⁷, romanzo intrecciato da autocitazioni caleidoscopiche.

²⁴⁶ A. ANZIEU, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, 1989, p. 4.

²⁴⁷ Paris, Denoël, 1991.

La ragione delle due successive citazioni risiede nel tema del sangue in quanto oggetto fobico:

"Chaque soir, il demandait à sa jeune épouse si elle avait eu ses premières règles, jusqu'au jour plus d'un an après le mariage où le sang menstruel inonda la culotte de la gamine. Ce fut l'inondation et ce fut le déluge. Il s'empressa aussitôt de la dépuceler et la pénétra en profondeur avec une violence inouïe ... Le sang dégoulinait de partout alors que lui, tout en lui faisant l'amour, s'enfonçait de plus en plus dans une sorte de chagrin mêlé de solitude et de stupeur."
248

In Nina Bouraoui l'aspetto fobico del sangue si trasforma in metafora allucinatoria:

"Comme un enfant découvrant un nouveau jouet, le petit cintre s'amusait à l'intérieur de moi, piquant au vif les plus gros organes, taquinant les plus petits, contournant les plus longs, puis, brûlé par les rouages de la mécanique en marche, il sortit incandescent de la blessure pleine de sang qui ne cessait de couler sur mon drap. J'avais l'impression de me faire longuement vidanger, tout sortait, les espoirs de ma mère, la souillure, la pureté, l'impureté; l'obsession, la cible de mon futur époux et je m'assoupis dans un grand éclat de rire! Etais-je morte ou semiconsciente ? Je ne sais plus. Je me souviens uniquement d'un rêve, un simple songe qui occupa toute la nuit" 249.

Il sangue è un oggetto di abiezione: luogo di convergenza dell'ossessione e della perversione, e in quanto tale, produttore di cultura, come ha già notato Julia Kristeva ²⁵⁰. L'oggetto fobico conduce, da una parte, alle frontiere della psicosi, e dall'altra, al potere della metafora.

I due passi messi a confronto differiscono per la visione "fantasmatica" presente in Nina Bouraoui; ebbene, dal parte di una donna è difficile collegare l'abiezione alla propria vita sessuale, l'abiezione è invece collegata all'Altro, al fantasma, nel nostro caso, che è al tempo stesso metafora della morte e metafora dell'uomo.

Fondamentalmente, come abbiamo già ribadito, ci troviamo di fronte ad un tipo di letteratura migrante che istituisce un immaginario che non è né quello dei francesi sul Magreb, né quello dei magrebini su loro stessi. In Nina Bouraoui è in

²⁴⁸ *La macération*, Paris, Denoël, 1984, p. 53.

²⁴⁹ *La voyageuse interdite*, p. 109.

²⁵⁰ Cfr. J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, Coll. "Tel Quel", 1980, p. 57.

atto l'integrazione della visione fallica tale quella di uno scrittore come Boudjedra, che non viene però proposta integralmente perché filtrata dall'occhio di una donna.

Possiamo ritenere che la nostra Autrice si proietti in una visione malsana e morbosa della donna algerina, in una autobiografia immaginaria, esacerbando immagini e *cliché* importati dall'esterno? Talvolta sembrerebbe che si proietti in uno sguardo maschile sulla donna algerina, uno sguardo come quello di Boudjedra ne *La répudiation*. E forse Boudjedra compie la stessa azione proiettandosi nel punto di vista del personaggio femminile di Céline.

La difficile equilibratura fra quel che le attività umane hanno di essenziale e non di contingente, conduce Nina Bouraoui a descrivere una realtà non vissuta, ma che vuole denunciare, passando obbligatoriamente attraverso processi stilistici e tematici già sfruttati. Ecco perché ci rammarichiamo nel vedere che talvolta non riesce ad un uscire dal solco già scavato da Boudjedra, per esempio, o da Bataille, per altri versi.

III. 5 La filiazione bataillana

E' forse questa una delle ragioni per cui *Poing mort* si muove in tutt'altro spazio? Si sente il bisogno di spostare, di far ruotare lo sguardo, pur seguendo una linea mortifera, di sesso e di sangue che molto avvicina la nostra Autrice tanto a Boudjedra quanto a Bataille. Confrontare alcune citazioni permette sia di esemplificare e dimostrare le nostre ipotesi, che di vedere l'interazione fra questi testi. Qual è la frontiera fra la citazione e l'assimilazione? È possibile avanzare l'ipotesi di una deflagrazione delle zone di transtestualità?

Abbiamo parecchi esempi di simili fenomeni all'interno della letteratura algerina, dovuti forse alle forze centrifughe e centripete di cui abbiamo parlato nella prima parte del nostro lavoro.

Uno degli aspetti capaci di dimostrare la filiazione bataillana può essere il punto di vista, lo sguardo capace di impadronirsi delle cose. L'occhio avvolge quanto percepisce, penetra l'oggetto e questa penetrazione è reciproca. L'interpenetrazione visiva è fonte dinamica di comunicazione dei fantasmi. Alla nostra *voyeuse* basta dire "ma rue", ed è già fuori, libera dalla claustrazione.

"Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme."²⁵¹

²⁵¹ *La voyeuse interdite*, p. 11.

Questo passo può essere situato in un secondo grado rispetto a quanto Bataille ha teorizzato ne *L'expérience intérieure*:

"Je disais plus haut de la position du point qu'à partir d'elle l'esprit est un oeil. L'expérience a dès lors un cadre optique, en ce qu'on y distingue un objet perçu d'un sujet qui perçoit, comme un spectacle est différent d'un miroir . L'appareil de la vision (l'appareil physique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont des yeux qui recherchent le point, ou du moins, dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux. Ce caractère ne cesse pas si la nuit tombe. Ce qui se trouve alors dans l'obscurité profonde est un âpre désir de voir quand, devant se désir, tout se dérobe." ²⁵²

Le analogie fra i due testi saltano subito all'occhio, e *la mise en abyme*, sotto forma di citazione di contenuto è evidente. Si direbbe che Nina Bouraoui condensi in un calco algerino la materia bataillana, fornendo così alla sua scrittura nuovi elementi che le permettono di dialogare con se stessa all'interno di un apparecchio di auto - interpretazione.

Nella *Voyeuse* si nota una *dilatazione semantica* ²⁵³ di taluni elementi caratteristici di Bataille. L'interpenetrazione, naturalmente, non può e non deve essere totale, in Bataille manca tutta la

dimensione algerina, ma per fornire un altro esempio di *dilatazione semantica*, citiamo altri due passi, il primo estratto da *Poing mort*, romanzo ove l'influsso bataillano ci sembra maggiormente evidente:

"Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les noeuds de ma chevelure. Tantôt grises, tantôt brillantes, selon la lumière du jour, elles tachettent la peau, creusent ses pores et refont les traits du visage. Elles s'accouplent comme des amants en quête de ravissement, se découvrent, se chevauchent, puis s'éparpillent en cercles mobiles. Préférant le visqueux des larmes à la corne des mains, elles se concentrent pour un temps sur une bille striée de sombre: la châtaigne de l'oeil. Un nid affairé travaille dans le mou. Une communauté s'érige. Les pattes taquinent l'orbite, quelques ailes se reposent à l'ombre des cils, les corps s'étirent sur une paupière, les bouches plongent puis se régalent d'une conjonctivite généreuse. Un ballet de paillettes s'agite sous le contrôle d'un point fixe et solitaire: le soleil." ²⁵⁴.

²⁵² G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. "tel", 1943 e 1954 (per il testo riveduto e corretto), p. 144.

²⁵³ Cfr. L. DÄLLENBACH, *op. cit.*, pp. 76 - 82.

²⁵⁴ *Poing mort*, p. 11.

Il secondo è estratto da *Histoire de l'oeil*:

"Une mouche, bourdonnant dans un rai de soleil, revenait sans fin se poser sur le mort. Elle la chassa mais, soudain, poussa un léger cri. Il arrivait ceci d'étrange: posée sur l'oeil du mort, la mouche se déplaçait doucement sur le globe vitreux." 255

Prendiamo altri due esempi: il primo è tratto dalla *voyeuse*:

" La dame en noir m'aida à m'allonger sur mon lit. Buste droit, bras tendus, mains prêtes, mes deux jambes relevées comme des accolades entourant le mot maudit agrandissaient considérablement mon champ de vision, l'ampoule électrique braquée sur mon "entre-fête" rose et strié éclairait une forme triangulaire, à la fois sombre et éclatante, pulpeuse et anémiée, vivante et presque morte; j'écartais les deux petits coussinets noirs quand en pleine lumière l'oursin décortiqué m'affligea d'un nouveau sentiment: la PEUR!" 256

Il secondo, invece, da *Madame Edwarda*:

"L'indifférence tumultueuse de la salle à son bonheur, à la gravité mesurée de ses pas, était consécration royale et fête flurie: la mort elle même était de la fête, en ceci que la nudité du bordel appelle le couteau du boucher." 257

Fra Georges Bataille e Nina Bouraoui c'è necessariamente una distanza, un divario, se non altro dal punto di vista cronologico. Abbiamo cercato delle analogie, ma non bisogna dimenticare una profonda differenza, e cioè che l'erotismo di Bataille funziona in quanto ricerca estetica, senza nessun ancoraggio sociale, mentre invece gli autori algerini usano l'erotismo per descrivere una realtà sociale. Ci appoggiamo ad un breve passo tratto da *Histoire de l'oeil*:

²⁵⁵ G. BATAILLE, *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'oeil*, Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert, coll. 10/18, 1986, p. 166.

²⁵⁶ *La voyeuse interdite*, p. 108

²⁵⁷ G. BATAILLE, *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'oeil*, cit., p. 35.

"Le vent était un peu tombé, une partie du ciel s'étoilait; il me vint à l'idée que la mort était la seule issue de mon érection, Simone et moi tués, à l'univers de notre vision personnelle se substitueraient les étoiles pures, réalisant à froid ce qui me paraît le terme de mes débauches, une incandescence géométrique (coïncidence, entre autres, de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante." 258

Bataille ha fornito un'ideologia dell'erotismo, cosa che nessun autore algerino è riuscito finora a stabilire. 259

Ma qual è il fondamentale interesse di rapportare Nina Bouraoui a Bataille ed a Boudjedra? Non è stato svolto uno studio comparatistico, né si tratta di autori in un qualche modo complementari, si tratta semplicemente dell'aver voluto rappresentare il pensiero femminile di Nina Bouraoui rispetto a quello di due uomini che hanno codificato il sistema all'interno del quale la nostra Autrice si muove.

Abbiamo cercato di vedere i vuoti e i pieni, i concavi ed i convessi all'interno di una complessità progressiva. La grafica di Escher ci sembra un grande esempio capace di esprimere simbolicamente la tipologia di figure che diventano insensibilmente e progressivamente altre grazie all'incorporazione di spazi vuoti e pieni, piani e solidi.

L'oggetto-forma esiste e si modifica grazie alla presenza di un fondo. Su questo concetto si basa la nostra analisi.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 119 - 120.

²⁵⁹ Cfr. F. WAHL, *Nu, ou les impasses d'une sortie radicale*, in AA. VV. *Bataille*, Paris, éd. Jean - Jacques Pauvert, coll. 10/18, 1973.

CAPITOLO QUARTO

IV. 1 Erotismo o erografia?

Prima di chiederci che statuto e che funzione assegnare all'erotismo all'interno della produzione della nostra Autrice, dobbiamo, in virtù dello statuto di "mistità" accordato a Nina Bouraoui nelle pagine precedenti, chiederci fino a che punto si possa definire erotica la letteratura algerina. In realtà questo termine è scomodo, inesatto, eppure inevitabile.

Definire la letteratura algerina "erotica", oppure definire così alcuni dei suoi componenti ha un qualcosa di inquietante che rimanda necessariamente alla definizione di erotismo: definizione particolarmente problematica perché rinvia a concetti socio-culturali variabili nel tempo e nello spazio.

Come definire il termine "erotismo"? In un ampio ventaglio di definizioni, scegliamo quella suggerita da Frederika Fenollabate:

"Dans l'érotisme, le corps exulte et, par le simple fait de son exultation, il exprime quelque chose: l'amour ou le désir, et ce, aussi éphémères et aussi légers soient-ils, peu importe. L'érotisme est le seul champ de la vie humaine pouvant se passer du langage car l'érotisme fondamentalement, est lui-même langage. C'est une autre façon de dire et de se dire et si les humains la présentent tant c'est qu'elle est immédiate, directe sans l'intermédiaire du langage quotidien qui forme toujours un écran et une barrière." 260

Ci sembra una riflessione pertinente per quanto riguarda la letteratura araba classica erotica; ora, ribadendo alcuni concetti già espressi nelle pagine precedenti, la letteratura magrebina in generale e quella algerina in generale, ma nella fattispecie la "letteratura migrante", affondano le loro radici in un *humus* arabo, berbero, ebraico, europeo, ecc. Tale *humus* porta in sé sia le caratteristiche di una tradizione arabo musulmana policulturale che quelle di una produzione occidentale, altrettanto eterogenea, che vi si è innestata negli ultimi cinquant'anni.

Questa letteratura, quindi, rispetto alla duplice origine policulturale, non ha una filiazione evidente, poiché, come la psiche umana, si evolve secondo un

²⁶⁰ F. FENOLLABBATE, in AA. VV. *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, Paris, Zulma, 1993., p. 59.

processo che comporta due fasi: una di adattamento ed una di assimilazione ²⁶¹. Quel che ci importa qui è sottolineare che nello spazio di una "amputazione filiatrice", di una *greffe*, la scrittura non muore, ma si sviluppa secondo assi propri.

Se abbiamo ritenuto opportuno richiamare concetti precedentemente analizzati è per dimostrare che, per quanto riguarda il tema dell'erotismo in Nina Bouraoui, ci troviamo di fronte a qualcosa di anomalo, in quanto la materia erotica è trattata, specialmente nella *Voyeuse interdite*, diversamente rispetto alla letteratura arabo-musulmana classica da un lato ed alla letteratura occidentale dall'altro.

Ci si scontra anzitutto con una difficoltà di definizione: l'aggettivo "erotico" mal si adatta ai romanzi di Nina Bouraoui, eppure la presenza di un certo erotismo, seppur isterico, prigioniero di strutture identitarie e sociali è innegabile. Perché non usare allora il termine *erografia*? Solo questo neologismo ci permette di sentirci a nostro agio nel definire tutto ciò che è legato al sesso ed al fantasma nella *Voyeuse interdite*.

Georges Bataille ha fatto dell'erotismo un'estetica ²⁶²; si può dire altrettanto della letteratura magrebina? No, o almeno non nella stessa misura; tuttavia è innegabile che in scrittori come Boudjedra, Choukri o Nina Bouraoui l'erotismo sia una componente della loro estetica e, per quanto riguarda la nostra Autrice, è evidente che il suo processo di maturazione sia passato attraverso la lettura delle opere di Georges Bataille.

In sostanza, in base a queste premesse, avanziamo l'ipotesi che le opere magrebine in generale ed i romanzi di Nina Bouraoui nel nostro caso specifico, contengano non soltanto le premesse di una possibile letteratura erotica, seppur articolata diversamente rispetto a quanto è stato scritto precedentemente, ma anche le conseguenze, le *greffes*, della letteratura erotica sia araba che occidentale, le quali si incrociano, si intersecano creando un gioco di spazi degno di un'incisione di Escher.

Abbiamo avuto modo di dimostrare nelle pagine precedenti che questa letteratura è il prodotto di una *greffe*, ma come fare a passare dal *greffage* all'interdetto ed alla finalità del tema erotico? Inoltre, la questione della finalità del tema erotico è veramente pertinente dal momento in cui non si può usare con naturalezza tale aggettivo? E infine, ammettendo una risposta affermativa all'interrogativo precedente, quale sarebbe la funzione, il ruolo di questo tema all'interno dei due romanzi che qui analizziamo?

²⁶¹ "Le psychisme humain, à tout moment, est riche de certains schèmes qui lui sont propres et, lorsqu'il se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en adaptant les schèmes anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation)." Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Le Seuil, "Coll. Poétique", 1978, p. 25.

²⁶² François Wahl parla di una *ideologia* dell'erotismo. Cfr. F. WAHL, "Nu, ou les impasses d'une sortie radicale", in AA. VV., *Bataille*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. "10/18", 1973, pp. 214 - 215.

Le possibili risposte si trovano, a nostro avviso, nella costruzione del visivo, di ciò che il romanzo dà a vedere, in particolar modo nella *voyeuse*, ove è evidente che la costruzione del vedere e del dire e del dire attraverso il vedere passano per una scrittura voyeuristica che sfrutta tecniche cinematografiche.

Alla domanda del ruolo dell'erotismo nella letteratura, gli scrittori rispondono solitamente che si tratta di un mezzo di provocazione, di trasgressione, di una strategia per liberarsi dai tabù imposti dalle tradizioni e dalla religione; una sorta di valvola di sicurezza capace di dar sfogo alle frustrazioni ed al silenzio. Il primo passo di una presa di parola, di una manifestazione del desiderio di libertà si situa all'interno del discorso sulla sessualità e della descrizione dell'atto erotico.

Dal canto nostro, pensiamo che queste giustificazioni siano un po' riduttive: l'erotismo non ha una semplice funzione provocatrice.

Forse la vera questione non è quella di sapere se questa letteratura è erotica, ma perché lo è. Prendiamo l'esempio della *Répudiation*: Rachid Boudjedra mette in moto il meccanismo dell'erotismo per tentare di annullare i traumi, i conflitti di tutte le esperienze dolorose dell'infanzia. Compariamo questo romanzo a quello di Nina Bouraoui e ci accorgeremo che l'erotismo, per la nostra Autrice, non ha uno scopo provocatorio e neanche catartico, ma serve a dare un moto interno, una forza centrifuga tale da permettere uno sviluppo nel senso della letterarietà e non della descrizione.

Ci sembra evidente in Nina Bouraoui un fondo di provocazione, una volontà di rimettere in questione lo statuto del corpo, (è anche quanto emerge dal nostro breve approccio alla ricezione) però c'è qualcosa di molto più profondo: l'unità del personaggio, di Fikria, e del suo rapporto - inesistente - con l'Altro.

In sostanza, ci sembra possibile avanzare l'ipotesi che nella *Voyeuse* l'erotismo abbia una funzione trasgressiva e tale trasgressione, nel momento in cui accede alla rappresentazione o alla descrizione, si fa discorso, e diremmo, con una frase di R. Dorey:

"Ainsi considérée, l'activité symbolique de jeu représente, à la fois, le sujet désirant et sa négation, et c'est de cette double opération que résulte l'engendrement du sujet du discours, c'est-à-dire le 'je'." 263

L'erotismo rimanda tanto ad un fenomeno di investimento narcisistico quanto al desiderio di seduzione. Nel caso specifico della *Voyeuse*, il secondo aspetto è in massima parte assente, come se fosse stata operata una mutilazione: l'Altro è assente. L'assenza di dialogo lungo tutto il romanzo ne è un indizio sintomatico.

Il narcisismo diventa così una sorta di nombrilismo, lo spazio si restringe sempre più fino al punto centrale del romanzo: il fantasma. Saremmo perfino tentati di usare il termine di *implosione*: il personaggio si ritira all'interno di

²⁶³ R. DOREY, "Le détour", in AA. VV. *L'interdit et la transgression*, Paris, Dunot, 1983, p. 84.

uno spazio embrionale, elementare, per poi progredire, e da questo spazio tenta di stabilire un equilibrio: vedere/essere visto; dentro/fuori, etc.

Infatti, il primo scoglio in cui ci si imbatte leggendo i due romanzi di Nina Bouraoui consiste nella difficoltà di caratterizzare una narrazione letteraria più di una narrazione cinematografica.

Divisi fra il verbale ed il visivo, entrambi i romanzi, ma specialmente la *Voyeuse*, sono lacerati fra due sensi contraddittori, tanto da indurci a chiederci se questa "letteratura migrante" in genere, e la produzione della nostra Autrice in quanto esempio sintomatico, sia concepibile secondo una nozione unitaria.

Affronteremo perciò il tema dell'erotismo da due angolazioni: letteraria la prima e cinematografica la seconda.

La voyeuse interdite: titolo indicativo, sul quale abbiamo già avuto modo di soffermarci, offre uno spunto rimasto ancora inesplorato, e due quesiti sorgono spontanei: come può collocarsi l'attività visiva rispetto ai processi di enunciazione e di narrazione? Inoltre, è lecito affermare che la letteratura, assegnando al lettore il ruolo di *voyeur*, dimostra di riposare su un implicito erotico?

IV. 2 Il lettore *onnivoyeur*

Attenendoci ai due romanzi oggetto della nostra analisi, ci rendiamo conto che le ipotesi che intendiamo formulare riguardano anzitutto il Lettore - spesso interpellato direttamente - specialmente nella *Voyeuse interdite*.

Abbiamo parlato, nel paragrafo I. 3. delle diverse categorie di lettore proposte da Lintvelt ²⁶⁴; Umberto Eco opera una distinzione fra lettore empirico e lettore modello: il primo è colui il quale legge un testo per il proprio uso e consumo, il secondo, invece è un lettore-tipo previsto dall'Autore, previsto in quanto collaboratore. Il lettore a cui noi ci riferiamo è in un certo senso un "derivato" del lettore modello, ma appartiene ad una tipologia diversa: quella del *voyeur*.

In sostanza, poiché il romanzo riposa su un implicito voyeuristico bisogna chiedersi *chi vede chi*; Gérard Genette ²⁶⁵ ha usato il termine di *focalizzazione* per distinguere i ruoli di "chi parla" e di "chi vede". Ora, nella *Voyeuse*, tale processo risulta moltiplicato in modo esponenziale, come in un gioco di scatole cinesi.

Il titolo, dicevamo, è il primo, palese elemento suscettibile di indicare il meccanismo di funzionamento del romanzo, e lungo tutto il testo è evidente come il voyeurismo sia trattato secondo le modalità della *mise en abyme*. È da sottolineare,

²⁶⁴ cfr. J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative, le "point de vue"*, cit., in particolar modo la prima parte: "Les instances du texte narratif littéraire".

²⁶⁵ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

benché nel corso di questa ricerca non ci si soffermi su aspetti socio-culturali, che *La voyeuse interdite* poiché esprime in ogni caso un'algerinità, riposa su una cultura²⁶⁶ che ha velato, celato la donna per sottrarla agli sguardi, dietro il pretesto che essa costituiva un'attrazione sessuale. Evidentemente l'interdetto del vedere ha causato una forte feticizzazione dello sguardo.

L'Autrice, nel suo atto di scrivere, è anche lei una *voyeuse* che ci offre un ampio ventaglio di focalizzazioni diversificate; Fikria, il personaggio principale, è la *voyeuse* della narrazione, e, di conseguenza, anche il lettore diventa un *voyeur*, anzi, un *onnivoyeur* che guarda i fantasmi di una *voyeuse*, entrando in quel meccanismo così splendidamente descritto da Roland Barthes:

"... je puis m'en faire le voyeur: j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (...) double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini." ²⁶⁷

Il personaggio, la nostra *voyeuse*, dunque, nel tentativo di proiettare i propri fantasmi sul lettore, deve ricorrere a strategie di persuasione per controllarlo; inserisce perciò nel suo discorso elementi destinati ad aiutare il lettore non soltanto ad integrarsi nell'universo immaginario, ma anche ad entrare più agevolmente nel sistema non convenzionale dell'organizzazione del discorso. Fikria, il nostro personaggio, non può mettere in gioco la propria credibilità: situata in uno spazio esiguo, limitata alla sua sola voce, non le resta da fare altro che inviare degli appelli al lettore, operando manovre metadiscorsive.

"Ouais, j'ai laché prise mon Dieu, ça vous étonne?" ²⁶⁸

Questo gioco speculare ci rimanda, a seconda delle distanze dal mondo e dalle cose, immagini deformate. Il gioco di distanze fra l'autore ed il personaggio,

²⁶⁶ La cultura islamica ha prodotto una gran quantità di testi erotici, pur indicando la donna come uno dei massimi pericoli per l'equilibrio sessuale dell'uomo, dunque per l'intero ordine sociale. Parecchi *Hadith* legiferano sulle leggi dello sguardo, e in tali precetti, il corpo della donna era suddiviso in "zone" sulle quali lo sguardo era permesso, tollerato o interdetto. L'attività dell'occhio, portatore dell'onnipotenza della pulsione erotica è difficilmente controllabile dalla legge, tanto da poter quasi definire un *coito dello sguardo*. La donna, velata, vi era naturalmente esposta ad ogni momento dalla minima particella del proprio corpo, intravista nell'ombra del velo, dando così la possibilità al voyeurismo ed all'esibizionismo di favorire tutte le possibili proiezioni. Cfr. A. BOUHDIBA, *La Sexualité en Islam*, Paris, P.U.F., 1975, p. 52.

²⁶⁷ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 1973, p. 31.

²⁶⁸ *La voyeuse interdite*, p. 105.

fra il "je" e Fikria, una Fikria che a sua volta mima il "je" e viceversa, dando così luogo a focalizzazioni che mirano a confondere il lettore.

Il passaggio repentino a pagina 103 dal "je" ad una terza persona denominata Fikria fa subito prendere in considerazione il rimbaldiano *Je est un autre*, ma si potrebbe altrettanto comodamente dire *Je suis un autre* ed arrivare perfino ad un *tu es un autre*, operando una perfetta dissociazione ed anche sdoppiamento del personaggio.

A ton tour Fikria! Ajourd'hui c'est moi. Moi, moi, moi! 269

L'effetto di distanza è inevitabilmente legato alle prospettive, alla focalizzazione. Il momento in cui il personaggio viene chiamato col proprio nome ha una duplice importanza: da un lato permette al lettore di riconoscere durante il racconto la persona di cui si parla e, in secondo luogo, il nome marca il personaggio, lo denota.

La nostra indagine ci induce a credere che entrambi i romanzi di Nina Bouraoui, assieme alla forte tendenza alla *letterarietà* e malgrado la ricchezza di linguaggio, siano, prima di ogni cosa, un atto di *mostrazione*, e ciò specialmente nel primo romanzo. In sostanza, viene detto al lettore: *Vuoi guardare? Ebbene, vedi questo!*

"Cultiver l'imagination qui vous déportera dans un autre temps, si elle ne suffit pas, prendre alors appui sur la rue, du haut de votre fenêtre" 270

Questo *vous* è non solo indice di un esplicito dialogo col lettore, sia esso modello, empirico o *voyeur*, ma anche stimolo per una "passeggiata inferenziale" 271. In sostanza, nel momento in cui il "je" è rappresentato nell'atto di guardare da un buco di serratura, c'è uno sguardo che lo sorprende nel suo ruolo di *voyeur* e questo sguardo è proprio quello del nostro lettore *onnivoyeur*.

"Pareilles à des lascives pieureuses, les Mauresques récitèrent les premières sourates du Coran pour se faire pardonner d'un Dieu trop lointain qui les méprisait et pour la première fois une voyeuse se sentait regarder, mais il était trop tard! " 272

²⁶⁹ *La voyeuse interdite*, p. 126.

²⁷⁰ *La voyeuse interdite*, p.65.

²⁷¹ Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 66.

²⁷² *La voyeuse interdite*, p. 141.

Julia Kristeva vede il voyeurismo come una necessità strutturale nella costituzione della relazione fra soggetto ed oggetti, e dice:

"Le voyeurisme est une nécessité structurale dans la constitution de la relation d'objet, il se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject, et ne devient perversion véritable que de l'échec de symboliser l'instabilité sujet/objet. Le voyeurisme accompagne l'écriture de l'abjection. L'arrêt de cette écriture fait du voyeurisme une perversion." 273

Ma come avviene nella *voyeuse* quest'investimento dello sguardo?

"Je suis l'oeil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrures afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais!" 274

Ecco una delle tante frasi che ben mostrano come l'opposizione soggetto/oggetto crei una barriera inaccessibile e spesso ed al tempo stesso trasparente e permeabile, che solo lo sguardo può attraversare. Allo sguardo si può dare un corpo, è uno sguardo che sorprende, dal quale si è sorpresi, capace di cambiare le prospettive, le linee di fuga.

"Par un mouvement réflexif et du coup positif, mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant en pleine figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence inutile qui me mène sans détour vers un paysage abyssal: mon décès." 275

E questo sguardo indiscreto è a sua volta sorpreso nella sua funzione di *voyeur* dallo sguardo *onnivoyeur* del lettore.

IV. 3 Specularità e concentricità

Il fantasma innesca dunque un processo di ricorsività e di concentricità, sentiamo perciò la necessità di concentrare la nostra attenzione sulla ricorsività e concentricità dello sguardo. Abbiamo parlato di feticizzazione dello sguardo, di voyeurismo, ma manca ancora qualcosa: il considerare cioè lo sguardo come dimensione spaziale.

²⁷³ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 1980, pp. 57 - 58.

²⁷⁴ *La voyeuse interdite*, pp. 15-16.

²⁷⁵ *La voyeuse interdite*, p. 106.

Sguardi concentrici che si inglobano vicendevolmente sono una costante del romanzo, tanto da mettere in discussione quanto detto precedentemente e chiederci se anche il *voyeurismo* non sia un mero pretesto. Citiamo un breve esempio:

"Les voyeurs se concentrent puis se détachent péniblement de la pierre. (...) Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien. Ils m'attendent. Je le sais depuis longtemps." ²⁷⁶

La *voyeuse* che vede i *voyeurs*, e in questa trasmissione dello sguardo, in questa successione, si stabilisce una duplice specularità: un incrocio ed un rimando di immagini.

La specularità e la concentricità sono la struttura portante su cui è costruito tutto il romanzo. Si tratta di una vera e propria struttura di fondo fatta di cerchi concentrici che, dall'esterno verso l'interno, si situano, gli uni rispetto agli altri, in una progressione spaziale che conduce fino al fantasma. Lo spazio diventa sempre più ristretto ed esiguo e la tensione - anche la tensione erotica - sempre più forte.

La diegesi del romanzo consiste nel mostrare piani estremamente ravvicinati che vanno diventando man mano sempre più panoramici: dalla vagina di Fikria alla strada, fino al porto di Algeri ed a ciò che c'è al di là del Mediterraneo.

La situazione di claustrazione descritta nella *Voyeuse* permette all'Autrice l'uso di una parola che corrisponde ad un'introspezione, quella di un io-narrante rinchiuso in una prigione sociale (l'Algeria), spaziale (la casa) e fisica (il corpo). Tale introspezione potrebbe essere considerata la causa di un erotismo esacerbato, benché "fantasmato". Tale dimensione è quasi inesistente in *Poing mort*.

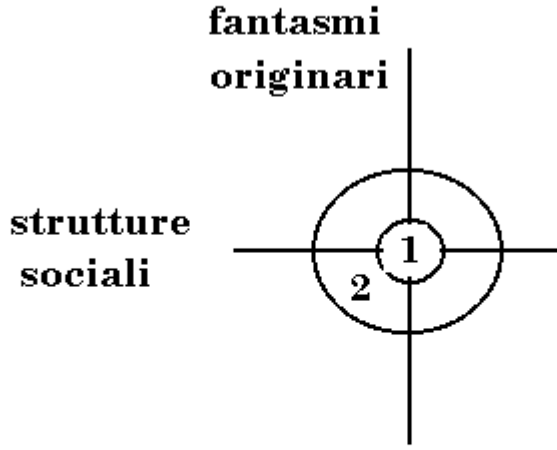
L'analisi di questi spazi ci fa passare dallo spazio urbano a quello familiare e dallo spazio fisico a quelli dell'allucinazione e del fantasma. Questi passaggi si effettuano secondo una struttura concentrica che si potrebbe riassumere così: all'interno della città il quartiere, all'interno del quartiere la casa, all'interno della casa la famiglia, all'interno della famiglia Fikria, e nel corpo di Fikria il suo sesso, il suo sangue, la sua paura ²⁷⁷. Il luogo nel luogo, insomma, fino all'infinito.

²⁷⁶ *La voyeuse interdite*, pp. 20-21.

²⁷⁷ "Ces territoires clos les uns sur les autres ménagent toutefois quelques sas de passage et des possibilités de franchissement, à certaines conditions. Les relations entre les uns et les autres s'ancrent sur le mode de la projection plus que sur celui de l'introjection, le mauvais, le menaçant se trouvant toujours déplacés et écartés vers l'extérieur. Seule la femme représentera un espace intermédiaire entre un dedans et un dehors, et plus encore que la femme, la fille vierge. (...) La femme est, de fait, un espace biface: tournée vers le dedans grâce à un sexe invaginé et à un intérieur, objet des projections les plus ambivalentes, et en même temps tournée vers le dehors puisque le lien entre les hommes et moyen d'échange entre eux, dans le sens positif de l'alliance ou négatif du combat." F. COUCHARD, *Le fantasme de seduction chez les femmes de culture musulmane*.

grafico
 seguente:

Schematizzando il nucleo più interno, si potrebbe immaginare un
 come il



1 Imene

2 Immagine femminile

Fantasmi originari: di seduzione, di castrazione e scena primaria

Strutture sociali: miti, modelli culturali e familiari

Al di fuori di tale schema, nella zona più esterna, più "geografica", diremmo, si dovrebbe prendere in considerazione la struttura della città araba ²⁷⁸, con le sue mura, il cui interno è rappresentato dalla medina ²⁷⁹, dalle strade strette,

Seductions maternelle et paternelle. Influences des processus culturels sur la fantasmagorie originarie, Doctorat d'Etat en Psychologie clinique et pathologique. Université de Paris X Nanterre, 1988, pp. 1273 - 1274.

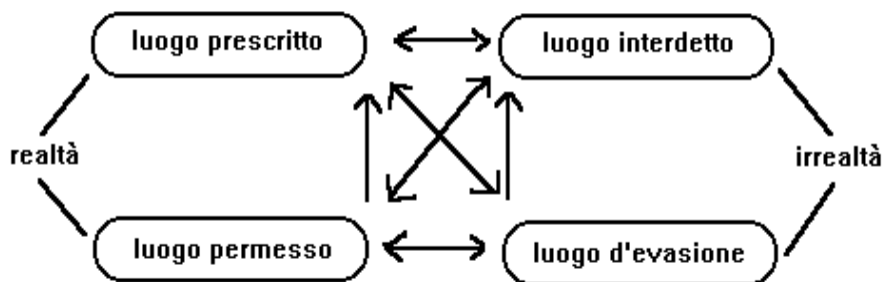
²⁷⁸ Cr. AA.VV. *Regards croisés. La ville de l'autre, Actes de la Vème session de l'Université euro-arabe itinérante, recueillis par Paul Siblot, Université paul Valéry, Montpellier, 2 - 10 mai 1990*, Montpellier, Editions Espaces.

²⁷⁹ Cfr. T. ZANNAD, *Symboliques corporelles et espaces musulmans*, Tunis, Cerès Productions, 1984.

labirintiche (l'erotizzazione della medina è stata descritta da più studiosi, con la simbologia delle stradine, dei passaggi, come anche quel mondo intermedio che è quello delle terrazze), e infine la struttura della casa musulmana. La specificità di quest'ultima insiste sulla dicotomia dentro/fuori: sbarrata al mondo della strada e della città, dispone invece di una totale apertura verso l'interno, apertura che facilita i piaceri del vedere e del sentire. Nel romanzo lo spazio urbano ha un'importanza limitata e quindi non ci soffermeremo su questo aspetto, ci importa invece notare come ogni spazio sia separato da membrane che, andando dall'esterno verso l'interno si assottigliano sempre di più, creando delle soglie, dei punti di passaggio da una zona all'altra, ed il lettore deve, avvinto dal ritmo della narrazione, oltrepassare queste soglie per potersi stabilire all'interno della narrazione, in posizione di *voyeur*, inserendosi così a sua volta in una dicotomia dentro/fuori.

Interrogandoci sul ruolo degli spazi prescritti o interdetti all'interno dei quali può muoversi il personaggio, ci accorgiamo della loro organizzazione significativa, anche quando si tratta di spazi fittizi, tanto da poter individuare zone interdette e zone autorizzate, le prime riguardano essenzialmente gli spazi esterni e le seconde gli spazi interni.

Queste due coordinate permettono di precisare meglio la natura di questi spazi, e, ricorrendo ad uno schema semiotico, otteniamo il seguente grafico:



Luogo prescritto: la camera

Luogo permesso: la casa e i suoi ambienti

Luogo interdetto: La stanza di Zohr, la strada, il mondo esterno

Luogo d'evasione: il fantasma, l'allucinazione

Questi luoghi sono legati fra loro da relazioni di opposizione ed incompatibilità, infatti:

luogo prescritto \Rightarrow luogo interdetto, cioè dalla camera, luogo reale, si passa a quello dell'irrealtà;

luogo permesso \Rightarrow luogo di evasione, e cioè, dalla casa, da un ambiente chiuso, si passa a luoghi aperti, come, per esempio, le allucinazioni riguardanti il deserto, oppure ampi spazi verdeggianti.

Naturalmente un luogo esclude l'altro. Tutto ciò che riguarda la quotidianità, la veglia diurna, rientra nell'ordine della reclusione, tutto ciò che invece riguarda i vari momenti onirici che si susseguono nel romanzo, rientra nell'ordine dell'evasione. Elemento di grande importanza è, come abbiamo visto, lo sguardo: esso permette l'evasione all'interno della reclusione, e al tempo stesso è una delle fonti, delle cause e dei mezzi delle allucinazioni notturne.

La società algerina, forse più di altre, funziona all'interno di due sfere: il mondo *intra muros* e quello *extra muros*

Il mondo che qui ci interessa è quello *intra muros*, che si restringe fino a quando l'ultimo stadio dei cerchi concentrici determina il crollo della barriera fra il dentro e il fuori, come se la pelle diventasse invisibile cedendo allo spargimento del contenuto: il sangue. L'ematofobia è nella *Voyeuse* una delle principali cause del fantasma: i limiti del corpo non risultano essere diversi dagli altri limiti.

IV. 4 Scrittura-delirio

Quando l'asse costituente soggetto/oggetto diventa un'insormontabile muraglia, allora l'Io è instabile, minacciato, intoccabile perché impuro e quindi delega il fantasma ²⁸⁰, l'allucinazione per affrontare l'Altro.

Le allucinazioni sono frequenti lungo tutto il romanzo (vedi tabelle) tanto da chiedersi quale sia la loro funzione, che non ci sembra assimilabile né all'immaginario romanzesco, né tanto meno al mondo reale a cui si fa allusione.

Proponiamo il seguente triangolo semiotico:

²⁸⁰ Usiamo questo termine nel senso di "imaginationes conscientes ou subliminaires dont le type est la rêverie diurne". J. LAPLANCHE et J. B. PONTALIS, *Fantasma originario. Fantasmi delle origini. Origini del fantasma*, Paris, Hachette, coll. "Textes du XX siècle", 1985, p. 56.



Nella finzione romanzesca, il passaggio da un elemento all'altro opera un atto che potremmo definire di trasgressione, atto che può corrispondere a quello che Jacques Lacan denomina *Ligne mince*. In pratica, si tratta di una linea che unisce da un lato l'Immaginario ed il Simbolico, e dall'altro il Reale. Lo spezzarsi di questa linea comporterebbe lo sviluppo delle allucinazioni. Vediamo alcuni passi della *voyeuse* suscettibili di esemplificare le nostre ipotesi:

"Grâce à elle j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant: le monde de l'imaginaire... (...) Assaillie par des germes de perversion que j'évitais de canaliser et surtout de comprendre, mon esprit se glaçait de peur, mon visage suffoquait sous l'oreiller, lorsque les formes multicolores commençaient à valser sous mes paupières, j'appelais Ourdhia toujours dispose pour calmer les angoisses enfantines. (...) Deux rochers avaient surgi au pied de mon lit, une douce bise soulevait mes rideaux, derrière la fenêtre, un étang de sel cloqué de fleurs lunaires se dessinait, sous la porte, trois roses fossilisées dans les grains du sable naissaient, aussi fragiles que le verre, elles glissaient leurs pétales de sable entre les rainures du bois et embaumaient ma chambre d'une odeur nouvelle." 281

²⁸¹ *La voyeuse interdite*, pp. 52-53.

Dal punto di vista narrativo l'apparizione della *Ligne mince* consiste in una sequenza che si svolge in un certo lasso di tempo e che possiede una dinamica propria con un crescendo e con un decrescendo; dal punto di vista psicologico, l'allucinazione serve per affrontare un'alterità indesiderabile, inquietante, perturbante - per usare un termine freudiano - è un'alterità incarnata nella figura di Siyed Bachir, il futuro marito imposto e perciò fonte di fobie, ma è anche tutto il sistema sociale produttore di miti e tabù. Proprio nella loro forma di tabù, ed in quanto tali, sono descritti parecchi aspetti della società magrebina, come il rito nuziale, il valore del sangue della deflorazione o quello mestruale, etc..

Nel romanzo i punti maggiormente sviluppati sono il sangue mestruale e la deflorazione rituale, e teniamo a citare qui un breve passo che allude al Corano ed alle pratiche di infibulazione ²⁸² che, per la verità, sono raramente praticate in Algeria:

"Où est l'indécence? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré? D'où vient l'erreur? De la nature qui a voulu faire dans la nuance?! deux sexes dérisoirement différents... et votre main chercheuse de sexes, est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses? Qui est le coupable? Un dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou Vous, les campagnardes au sexe cousu?" ²⁸³.

Benché Nina Bouraoui affermi ²⁸⁴ che per "sexe cousu" intende un sesso muto, senza piacere e che non si riferisce alle pratiche dell'infibulazione, tuttavia la frase "ma mère voulait coudre mon sexe" ²⁸⁵ pronunciata da Fikria mentre delira, esprime tutta la paura del personaggio nei confronti di questa pratica ²⁸⁶. In realtà l'associazione fra verginità e segreto trova una perfetta illustrazione nell'interdizione di parlare e nell'infibulazione ²⁸⁷.

²⁸² Cfr. il n° 141, 1° trimestre 1987 della rivista "Présence africaine" interamente dedicato alle mutilazioni sessuali femminili, ed in particolare l'articolo di Ch. PATTERSON, "Les mutilations sexuelles féminines: l'excision en question" pp. 161 - 167.

²⁸³ *La voyeuse interdite*, p. 13.

²⁸⁴ Cfr. l'intervista riportata in appendice.

²⁸⁵ *La voyeuse interdite*, p. 133.

²⁸⁶ "... pourquoi est-ce une femme qui mutile une autre femme? le faible exerce un pouvoir sur un plus faible, fait de culture ou de nature? Ces mutilations féminines ont des explications multiples tant sur les plans symboliques, rituels, psychanalytiques qu'au niveau propre du signifiant et du signifié culturel bien que le fait culturel soit irréductible à la seule réflexion intellectuelle aussi poussée soit-elle. (...) Les opératrices - celles qui mutilent - sont toujours des femmes. (...) Castration supérieure à celle matérialisée dans la chair vive par l'acte suprême de la mutilation la plus grave: c'est une virilisation effroyable que s'octroient les vieilles femmes en torturant les petites filles. Intervention par le fer, le couteau, le viol et le sadisme, toutes nuances pleines de soi-disant composantes

Volontariamente tralasciamo di approfondire ulteriormente certi aspetti che il passo su citato ha messo in evidenza quali, appunto, l'infibulazione, la clitoridectomia oppure lo statuto di inferiorità della donna perché già argomento di altre analisi ²⁸⁸; come pure tralasciamo di svolgere un tipo di indagine in chiave psicanalitica, limitandoci ad esporre le nostre intuizioni.

IV. 5 La "cornice vuota" dei luoghi onirici

Fra gli spazi del reale e dell'immaginario ne scorgiamo uno, per certi aspetti simile alla *ligne mince* lacaniana, ma sostanzialmente diverso, difficilmente definibile e determinabile; è una specie di "cornice vuota" che permette al lettore di capire che sta per assistere ad un'allucinazione. Si tratta di quei momenti perfettamente resi dalla tecnica cinematografica grazie alle dissolvenze, su cui ci proponiamo di ritornare in seguito.

Dal punto di vista narrativo, però, ci preme sottolineare che tanto il tempo quanto lo spazio mentale sono significati da un vuoto, da un "non-luogo", una *no man's land* che si riferisce al tempo stesso ad un soggetto astratto, al lettore ed al personaggio. Grazie a degli slittamenti dei luoghi onirici, appena percettibili, la narrazione imbocca sentieri già tracciati, in modo da fornire una sorta di alibi al lettore.

Vediamo da vicino alcune sequenze di questi luoghi "assenti", mischiati fra irreali ed invisibili:

"Au sang. Ô sang! J'essuie avec le couvre-lit puis bariole mes murs de teinture d'iode (...) Je cogne ma tempe gauche contre la poignée de ma fenêtre, le fer résonne dans ma tête mais ça ne suffit pas, l'ouverture ricane de plus belle. (...) Etourdie par le bruit et le vin de la mort je me relève maladroitement. Mon corps bute contre l'espace soudain noir. Deux yeux. Deux yeux semblables à des bulles d'encre accrochées à un papier glacé occupent ma chambre. (...) Sous le fer, l'horizon n'est plus. La rumeur s'accroît. Le ciel s'embrase, les terrasses de l'Atlas s'effritent et déboulent les cailloux du désert sur le parvis de la capitale. (...) Dehors, la petite fille agonisait. Dedans, j'ouvrais mes veines et appelais le plaisir. Solitaire, indécent

masculines, l'agression et le sadisme." G. EL KHAYAT, *Le monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 42.

²⁸⁷ Cfr. V. AEBISCHER, *Les femmes et le langage. Représentation d'une différence*, Paris, PUF, 1986.

²⁸⁸ Cfr. A. BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, cit.; M. CHEBEL, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., 1984; M. CHEBEL, *L'esprit de sérail. Perversion et marginalités sexuelles au Maghreb*, Paris, Lieu Commun, 1988; e infine anche l'ottima tesi di dottorato di F. COUCHARD, *op. cit.*,

mais bien mérité! La ligne du passé coupait la ligne du présent en un point grossier: le point final de la mort." 289

In sostanza, appoggiandoci al materiale fornitoci dalla narrazione, possiamo stabilire il passaggio da alcuni "luoghi" che così definiamo:

luogo definito spazialmente chiuso (la stanza di Fikria) ⇒ luogo non definito indeterminato (la nostra "cornice vuota") ⇒ luogo non definito ma determinato (l'allucinazione) ⇒ luogo non definito indeterminato (la nostra "cornice vuota") ⇒ luogo definito aperto (la narrazione).

Questo tragitto ci permette di notare che la nostra "cornice vuota" ha proprio il compito di fare da cuscinetto all'allucinazione, determinando il suo inizio e la sua fine, assolvendo un compito difficilmente verbalizzabile e altrettanto difficilmente visibile, tranne che con intenzionali tecniche cinematografiche.

IV. 6 Fikria, ovvero l'intelligente

Siamo di fronte ad una scrittura che *imita* l'autobiografia, con una forte implicazione da parte dell'Autrice che si riflette nell'Io narrante, non tanto nel suo fisico, nella sua esistenza, nel suo vissuto quotidiano, quanto nella sua intelligenza: *Fikria*, il nome del personaggio, in arabo significa *l'intellettuale, l'intelligente*. E l'intelligenza stabilisce una distanza che a sua volta è suscettibile di generare una dimensione enigmatica.

"Fikria n'avait jamais mal à cause des choses; pendant toute son enfance elle avait cultivé dans son jardin la fleur de l'observation et par une curieuse osmose ratifiée par le pacte du sang, elle devenait elle-même objet, chose, matière. Fikria, la Mauresque intellectuelle s'amusait à épier sans être vue et pourtant, depuis des mois, elle ignorait qu'un terrible complot se tramait sous sa chambre: elle allait devenir une femme. Une femme sous le corps d'un homme." 290

Quest'enigmaticità ci conduce ad interrogarci sul possibile rapporto fra "autobiografia mimata" ed una possibile dimensione erotica. Per trovare una risposta bisogna necessariamente riproporre la dicotomia fra spirito e corpo, una dicotomia che può diventare una *n*-cotomia, se si prendono in considerazione i

²⁸⁹ *La voyeuse interdite*, pp. 88 - 94.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 103 - 104.

singoli elementi che entrano in gioco; e chiedersi se da lì può scaturire una dimensione erotica.

Per quanto riguarda l'esperienza erotica e ciò che essa comporta, il suo campo è indubbiamente quello del corpo, perché l'erotismo riguarda il corpo e si esprime tramite esso; il secondo termine della dicotomia, lo spirito cioè, è da intendersi nel nostro caso come intellettualizzazione di una precisa condizione.

Fikria, si distingue dalle anonime "mauresques" non tanto perché si rivolta, ma perché pensa, riflette, e questa sua attività intellettuale le permette di desolidarizzarsi da una massa informe e non meglio definita. Le "mauresques" ²⁹¹ non hanno nessuna voce, solo Fikria ha il diritto alla parola. La seguente citazione mostra bene come il *notre* ed il *leur*, il *vous* ed il *nous*, servano a marcare e distinguere dei gruppi di appartenenza:

"Descendez de vos tanières ne perdons plus *notre* temps et le *leur*, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos moeurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps! "

"*vous*, grand-mères au doigt inquisiteur, détective de fautes et de souillures, vous les "rabat-plaisir", moralistes à la gomme bourreaux obsédés par la similitude, voleuses d'extases, empêcheuses d'amour! *Nous*, les duplicatas exacts de la première génération pécheresses passives et soumises!" ²⁹²

L'intellettualizzazione, e quindi la distanza ricercata, voluta ed instaurata nella dicotomia fra spirito e corpo, fomenta, secondo noi, una dimensione erotica. Il momento erotico della divisione di tale corpo serve paradossalmente a ricondurlo verso una possibile unità ²⁹³, verso una ri-unione dei due elementi.

²⁹¹ "Chaque nuit, à tour de rôle compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes d'un nouvel élan strictement spirituel; les Mauresques plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur, il faut être attentive et vigilante afin de l'attraper au vol avant qu'il ne s'écrase sur la chaussée séparatrice. Un jeu d'ombres, de lumières et de nuances habiles entre le clair et l'obscur révèle la présence des jeunes filles avides d'événements, encadrées par leurs fenêtres, debout, droites et sérieuses derrière la popeline des rideaux clos, elles ornent comme des statues érigées à la gloire du silence et de l'aparté les immeubles vétustes; réduites à l'état de pierre inanimée, prêchuses muettes, guetteuses clandestines, vicieuses ignorantes suspendues par un fil divin au dessus de la chaussée des fantômes, elles narguent les hommes, le désir et la promiscuité. Appâts, moqueuses, voleuses d'images, elles sont cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser, la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne..." *Ibidem*, pp. 11-12.

²⁹² *Ibidem*, pp. 13 e 14. La sottolineatura è nostra.

²⁹³ "On reconnaît là le mouvement de la transgression dans sa véritable spécificité, et l'on voit comment l'expérience érotique permet de le comprendre en fonction du jeu dialectique pulsionnel. Le but ultime du désir étant l'unification (...) celui-ci ne peut être atteint que par la mise en jeu de la pulsion de mort dont l'action est étroitement et profondément intriquée à celle d'Eros" R. DOREY, "Le détour", in AA. VV. *L'interdit et la transgression*, cit., p. 88.

"Les yeux jouent un rôle secondaire, la pensée, chef d'orchestre de l'opération, occupe la totalité du champ plane et sans encombre, celui de la solitude raccordée à l'ennui. (...) Comme la terre autour du soleil, je tourne autour de moi, semblable à une mouche affamée d'aventures. Ronde inutile qui fait de l'esprit l'épicentre du corps, du corps l'épicentre de l'esprit." 294

In che modo allora interpretare l'eroticismo quando l'intelligenza stabilisce una distanza? Nel momento in cui emerge quest'interrogativo si sente all'interno della narrazione un corto circuito emotivo, lo stesso che si avverte leggendo Bataille. Philippe Sollers spiega così la percezione di questo attimo traumatico, di questo corto-circuito:

L'instant, (...) est pour ainsi dire la forme renversée, positive, économique du trauma, la trace qui succède à la perte de conscience de même que la conscience apparaît là où cesse la trace mnésique. L'instant est un court-circuit dans la constitution de l'après-coup, un coup dans le coup." 295

IV. 7 Oscillazioni del desiderio e della perversione

Questo "corto-circuito" è attribuibile alla mancanza dell'Altro? Ci sembra di sì. L'amputazione del desiderio di seduzione comporta una rimessa in questione dello stesso concetto di erotismo come è concepito sia nell'area arabomusulmana classica che in quella occidentale. Nella *Voyeuse interdite* siamo in presenza di un erotismo senza antagonista e senza articolazione. Si potrebbe quindi parlare di erotismo incompleto, fantasmato, allucinato, e la questione che allora sorge spontanea è: l'eroticismo si basa necessariamente su un'intimità con l'Altro? E la letteratura che qui analizziamo, per il suo statuto di "letteratura migrante", non è forse segnata da un rapporto perverso e/o impossibile con l'Altro?

Troviamo una possibile risposta in uno studio di R. Dorey 296 che dimostra come il limite del desiderio allucinatorio, nel nostro caso il desiderio dell'Altro assente, diventi contemporaneamente un limite costitutivo del *soggetto*. Il "je", in quanto espressione del pensiero e del linguaggio, si oppone al soggetto del desiderio, il che significa che è legittimo considerare che il movimento di trasgressione di questo limite costituisce la dimensione dell'Altro. Nel tentativo di

²⁹⁴ *La voyeuse interdite*, pp. 61 - 62.

²⁹⁵ PH. SOLLERS, "L'acte Bataille", in AA. VV., *Bataille*, cit., p. 19.

²⁹⁶ Cfr. R. DOREY, "Le détour", cit., pp. 81 - 82.

meglio definire il concetto di "limite" ci troviamo concordi con quanto afferma Julia Kristeva:

"Métaphore projetée ou hallucination, l'objet phobique nous a conduits, d'une part, aux frontières de la psychose, de l'autre, au pouvoir puissamment structurant de la symbolicité. De part et d'autre, c'est devant une *limite* que nous sommes: elle fait de l'être parlant un être séparé qui ne dit qu'en séparant..." 297

Questa citazione ci offre spunto per due considerazioni: la prima riguarda il concetto di limite e la seconda quella di oggetto fobico.

Per quanto riguarda il primo, esso ci sembra rappresentato nella nostra narrazione a più livelli, per esempio, nel passaggio al fantasma, del quale abbiamo parlato precedentemente; oppure in tutto quanto riguarda l'imene e la sua fragilità cui viene attribuito un valore sacro. Secondo Freud, il "tabù della verginità" cela sempre la paura di un pericolo insito nel sesso femminile, e tale pericolo, materiale o psichico che sia, verte nel sangue della deflorazione 298. Inoltre, non bisogna dimenticare che nella cultura musulmana la donna non più vergine ha perso tutto il suo valore. Questo aspetto è messo in luce in parecchi momenti della *Voyeuse*, e vale la pena evocarne qualcuno:

"Adolescentes, vous vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et votre pureté. Pures trop impures!" 299

"...toi drap maculé de sang et d'honneur ? Dans ton tissu se dessine à l'encre carmin l'espoir et la crainte des mères, des pères, de l'homme, de la patrie, de l'histoire! (...) la pureté ne se borne pas à un dérisoire écoulement de sang! La nuit le rideau se déchire et je les entends ces hyènes affamées, ces prétendues figures de vertu! La toile de muqueuse se déchire par les branles de l'esprit, et nos plaintes narguent la jeunesse de la rue sans femme;" 300

"...mon sang honorera le sang de notre famille et je ne crierai que de douleur." 301

297 J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 58.

298 S. FREUD, "Le tabou de la virginité" in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

299 *La voyeuse interdite*, p. 13.

300 *Ibidem*, p. 14.

301 *Ibidem*, p. 142.

Si vede bene come l'imene rappresenti una soglia, non solo fisica: il dentro contrapposto al fuori, ma sociale, perché su di esso riposa la metafora del corpo femminile e, conseguentemente, di quella parte di società a cui questo conferisce una parte del proprio senso. Sul valore di tale limite Michel Foucault si è interrogato e nel tentativo di definirlo è arrivato a trovare i punti di contatto e di confine fra limite e trasgressione:

"La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être: inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence véritable en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie? Que serait-elle, après, et que pouvait-elle être, avant? Et la transgression n'épuise-t-elle pas tout ce qu'elle est dans l'instant où elle franchit la limite, n'étant nulle part ailleurs qu'en ce point du temps?" 302

Il passo di Foucault illustra il modo di rappresentare il proprio corpo, non attraverso l'esterno, ma attraverso l'interno e l'interno viene a trovarsi fuori 303.

IV. 8 Oggetto fobico ed oggetto feticcio

Dalle ipotesi qui avanzate, l'imene risulta, assieme a parecchi altri oggetti, essere al tempo stesso un oggetto fobico ed un oggetto-feticcio.

Bisogna sottolineare che lungo tutto il romanzo le cose, gli oggetti, hanno un forte valore semantico, non solo in quanto oggetti nominati, ma anche in quanto oggetti in senso astratto. Ci troviamo dinanzi ad una proliferazione di oggetti che hanno un ruolo, benché non connotati o semplicemente nominati:

³⁰² M. FOUCAULT, "Extraits de 'Préface à la transgression'", in AA. VV. *L'interdit et la transgression*, cit., pp. 95 - 96.

³⁰³ Anche Roland Barthes, parlando del pittore Réquichot, mette in evidenza il problema di questo limite del corpo: "Réquichot ne peint que son propre corps: non pas ce corps extérieur que le peintre copie *en se regardant de travers*, mais son corps du dedans; son intérieur vient dehors, mais c'est un autre corps, dont l'ectoplasme, violent, apparaît brusquement par l'affrontement de ces deux couleurs: le blanc de la toile et le noir des yeux fermés. (...) le corps commence à exister là où il répugne, repousse, veut cependant dévorer ce qui le dégoûte et exploite ce goût du dégoût, s'ouvrant ainsi à un vertige". R. BARTHES, "Réquichot et son corps", in *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Le Seuil, 1983.

"Accouplées, les choses enfantent l'erreur, l'horreur ou la beauté. C'est selon." 304

"Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme." 305

"Sur moi, les choses, la rue. 306

"Aujourd'hui: leçon de choses ou comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane." 307

"... prendre en compte les choses et uniquement les choses en oubliant que de l'autre côté de la mer, des adolescents marchent main dans la main sans un Dieu ni un père pour entraver leur route," 308

"Architecture hystérique, projection de mes pensées sur les choses." 309

"Fikria n'avait jamais mal à cause des choses;" 310

"Concentrée sur les choses, sur mes gestes et sur toutes mes pensées, je devenais mon propre témoin," 311

"toutes ces choses insignifiantes prenaient corps et me questionnaient."
312

³⁰⁴ *La voyeuse interdite*, p. 10.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 64.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 65.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 66.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 103.

³¹¹ *Ibidem*, p. 124.

³¹² *Ibidem*, p. 138.

Ora, dopo questa carrellata di oggetti, nell'ambito del tema dell'*erografia* che qui ci sta a cuore, non possiamo, affinando ulteriormente l'analisi, escludere il valore che ha un oggetto come la gruccia, il cui ruolo è pure dublice: feticcio e fobico, ed allo stesso piano sono da considerare l'imene, il sangue mestruale e quello della deflorazione.

Per poter avanzare nella nostra analisi, e per evitare qualsiasi ambiguità, ci sembra necessario definire il termine di perversione, e ci appoggiamo a quanto dice Robert Stoller:

"La perversion, forme érotique de la haine, est un fantasme, habituellement agi, mais occasionnellement limité à une rêverie. C'est l'aberration habituelle préférée nécessaire pour une complète satisfaction, en premier lieu motivée par l'hostilité. (...) En d'autres termes, la perversion est une névrose érotique."³¹³

Ora, la gruccia è un oggetto particolarmente indicativo, strumento di desiderio e di perversione al tempo stesso, metafora del sesso maschile, adoperato dalla personificazione della morte:

"Comme un enfant découvrant un nouveau jouet, le petit cintre s'amusait à l'intérieur de moi, piquant au vif les plus gros organes, taquinant les plus petits, contournant les plus longs, puis, brûlé par les rouages de la mécanique en marche, il sortit incandescent de la blessure pleine de sang qui ne cessait de couler sur mon drap. " ³¹⁴

Si tratta sicuramente di un oggetto-feticcio, e, basandoci sull'analisi di Guy Rosolato ³¹⁵, gli attribuiamo il ruolo di controparte nei confronti della scissione del soggetto. Infatti, poiché sempre uguale a se stesso, privo di fluttuazioni, è *trascendente* e questa sua caratteristica gli permette di evocare in permanenza il desiderio e quindi il dolore. Non appartiene al corpo ma è in continuità con questo e tale limite conduce all'evidente rapporto con la castrazione, la mutilazione, e, nel nostro caso, la deflorazione, che altro non è se non una forma di mutilazione.

³¹³ R. STOLLER, *L'imagination érotique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 25.

³¹⁴ *La voyeuse interdite*, p. 109.

³¹⁵ Cfr. G. ROSOLATO, "Etude des perversions sexuelles à partir du fétichisme", in AA. VV. *Le désir et la perversion*, Paris, Le Seuil, 1967.

"Mais surtout, trait capital, l'objet, quel qu'il soit, sert de cache, est un voile qui laisse supposer et donne à voir à travers son prosaïsme, voile d'abord posé sur un corps." 316

IV. 9 Fantasma ed auto-erotismo

Una chiave di lettura psicanalitica permetterebbe di vedere una feticizzazione in parecchi oggetti della *Voyeuse interdite*, la *nageuse*, per esempio, che compare come un *alter ego* libero del personaggio.

Noi ci siamo limitati a sottolineare solo alcuni dei tanti aspetti che il romanzo offre, e, seguendo il filo conduttore dell'*erografia*, non possiamo non soffermarci sulla descrizione dello stupro operato dalla morte e della scena primaria a cui l'io narrante assiste. In entrambi questi momenti la materia erotica è tratta da una sorta di odio nei confronti del corpo femminile, odio presente non solo nella *Voyeuse*, ma anche in *Poing mort*.

L'atto sessuale è indissolubilmente legato alla morte: il futuro sposo è il sosia della morte. Fikria può difendersi soltanto ricorrendo al fantasma, fantasma che è testimonianza di un processo di rimozione. Concordando con Guy Rosolato,

"Les phantasmes inconscients, qui soutiennent le symptôme ou l'attaque', sont organisés autour d'un rapport sexuel où une force masculine attaque et une force féminine se défend. (...) il faut entendre la chair comme corps qui métaphorise le sexe, mais qui, par là, l'écarte et lui fait violence" 317

ci sembra proprio di riconoscere, nei due momenti, sia in quello della scena primaria che in quello dello stupro fantasmato, una metaforizzazione del corpo femminile, che a sua volta è una metafora del sesso rendendolo capace di operare violenza su se stesso.

Appare chiaramente come l'attività della costituzione del senso sia interamente fondata su una serie di fantasmi latenti, talvolta di ordine sado-masochista, offerti crudamente ma prudentemente al lettore, grazie ad indici testuali ricorrenti: il letto, la morte, il dolore, il sangue, etc.

In questa prospettiva, il masochismo può essere considerato come una dimensione essenziale, dato che l'Altro è assente?

Ci sembra lecito chiederci anche se l'allucinazione ove la morte si serve di una gruccia per compiere violenza sul corpo di Fikria non sia la descrizione di una forma di auto-erotismo.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 21, in corsivo nel testo.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

Il fantasma sembra condurre il personaggio verso un forma di auto-erotismo concreto e reale perché opera una sorta di saturazione e di materializzazione effettiva; proprio come quando, durante un esperimento di chimica, la soluzione satura precipita se si aggiunge una quantità infima di soluto, dando così luogo ad un precipitato visibile, cristallizzato, mentre prima era invisibile, completamente disciolto nella soluzione.

In realtà in questo fantasma si intersecano, a nostro avviso, due fantasmi: quello della scena primaria descritta precedentemente nella narrazione ed una scena di seduzione altrettanto violenta dominata dalla paura della deflorazione.

"J'énerve mes sens pour mieux qu'ils s'endorment, j'accélère mon tempo carotidien pour mieux mourir. (...) je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des pinçons "tourbillonnaires": pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse. Mon père a été le déclencheur de ma violence." 318

La possibilità di parlare di auto-erotismo ci è data dalla mancanza dell'Altro, sebbene non ci sembri il termine più appropriato nonostante quanto affermano Laplanche e Pontalis:

" N'est-ce pas parce qu'il existe à ses yeux (di Freud) entre le fantasme et l'auto-érotisme une corrélation dont ne rend pas compte seulement l'idée que le second serait camouflé par le premier? (...) Le fantasme trouverait son origine dans la satisfaction hallucinatoire du désir (...) En ce sens, les fantasmes les plus fondamentaux seraient ceux qui tendent à retrouver les objets hallucinatoires liés aux toutes premières expériences de la montée et de la résolution du désir." 319

Se effettivamente esiste un paradigma fra Identità ed Alterità, l'autoerotismo dovrebbe permettere di inglobare il posto dell'Altro, e la ricerca di una forma si cristallizza, si solidifica in e grazie al fantasma che sfocia in una materializzazione esterna. Il fantasma acquisisce spessore, concretezza e diventa un'immagine ossessionante. La scrittura permette il passaggio da una forma allucinatoria del fantasma ad un'azione reale: entrambi i registri sono identici e quindi facilmente interscambiabili.

Allora, quale meccanismo permette il passaggio dalla descrizione del fantasma al lettore? Questi, come abbiamo già affermato, ricopre il ruolo di *onnivoyeur*, ma qual è il suo ruolo se il personaggio si trova inglobato in una forma di auto-erotismo? Il lettore, grazie alla sua posizione è l'*inglobante* del racconto, è il cerchio più esterno di tutta una serie di cerchi concentrici. Nella scena sopra citata,

³¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

³¹⁹ J. LAPLANCHE et J. B. PONTALIS, *op., cit.*, pp. 68 - 69.

anche il lettore risulta essere *inglobato*, e ci chiediamo se la scomparsa dell'Altro non vada a vantaggio del lettore, che finisce per prenderne il posto.

IV. 10 Scena primaria e fantasma

Prendiamo ora in considerazione il momento della scena primaria reale e non fantasmata cui il personaggio assiste in posizione di *voyeuse*, posizione, questa, che ha un ruolo di "cornice" nell'ambito della narrazione:

"Une sieste avait déshydraté mon corps, je me rendis donc à la cuisine pour chercher un verre d'eau quand je les surpris, là, vautrés sur le carrelage. (...) Formant un seul bloc animé sur les côtés par quatre membres bien agités, on aurait dit une outre grasse et pousrive qui se débattait sur la berge; elle soufflait, haletait, se reprenait, bavait sur un sol soudainement étranger! mon père avait retroussé sa robe, ses petits mollets sanglés par des chaussettes noires battaient misérablement la cadence, coincé entre les cuisses lourdes et peu agiles de ma mère, il s'agrippait tant bien que mal à cette chaloupe beuglant comme un animal traqué. (...) Il roulait, rebondissait, se cognait contre ces formes qu'il avait lui-même rendues inhumaines sa tête enfouie sous une aisselle où pendait une dentelle rousse, s'inventait un corps plus désirable et moins fatigant. Plein d'envies inassouvies, il se vengeait sur le ventre de ma mère en lui administrant des coups violents et réguliers avec une arme cachée dont il était le seul détenteur. (...) Je voyais sans être vue ma pauvre mère allongée sur le carrelage dont les parties dénudées se couvraient peu à peu de bleus." 320

Ci chiediamo: in cosa consiste il traumatismo della scena primaria? Fondamentalmente nel linguaggio, nella descrizione, nelle metafore, nel ritmo incalzante. Il personaggio, durante il resto del romanzo non sembra ossessionato da questo traumatismo, è ossessionato invece dalla coesistenza contraddittoria della violenza e del desiderio primari.

Fikria si fa specchio della madre ed è dunque in questa proiezione che vive i suoi fantasmi e la paura della prima notte di nozze.

"Projection de moi sur ma mère. Projection de ma mère sur moi. Je sens mon sexe se huiler." 321

Forse va letta dal punto di vista di questa proiezione la scena in cui Fikria si vede violentare dalla morte tramite una gruccia.

³²⁰ *La voyeuse interdite*, pp. 36 - 38.

³²¹ *Ibidem*, p. 127.

Ben si nota la relazione fra la paura, o meglio, fra i tre diversi strati di paura che coesistono: paura della morte, della deflorazione, del matrimonio, e la scrittura. Una scrittura agile, vertiginosa che si insinua nella trama del non-detto, dell'inter-detto. A partire dal momento in cui il non-detto e l'inter-detto sono detti, passando attraverso un'elaborazione scritturale, si compie una trasgressione.

Si innesta un meccanismo: il primo ingranaggio, quello della paura, articola quello del desiderio che a sua volta genera il fantasma espresso da un linguaggio simbolico e metaforico. Tale descrizione evidenzia la paura di una presenza maschile, irreali ma temuta e apparentemente inevitabile, che attacca Fikria nelle sue parti più intime, più femminili:

"... la mort me proposa un dilemme sagement monstrueux. C'était lui, l'homme sans visage de la voiture ou elle. Elle ou lui? Lui ou elle!" ³²².

Tralasciamo volutamente di analizzare ulteriori spunti che ben si presterebbero ad un'analisi di tipo psicanalitico, come per esempio il desiderio del pene ³²³ da parte della madre, oppure la scena primaria vista dall'interno del corpo materno ³²⁴, o infine il rapporto col padre, ben illustrato da una scena di seduzione ³²⁵, perché comporterebbe per la nostra ricerca una deviazione che ci allontanerebbe troppo dal nostro obiettivo, cioè la ricerca di una sintomaticità nella scrittura di Nina Bouraoui.

IV. 11 Il battesimo del sangue

Un elemento che colpisce per la frequenza e la violenza delle immagini è sicuramente il sangue, sia quello mestruale che quello della deflorazione, ma non

³²² *Ibidem*, p. 107.

³²³ "Encombrée par ses seins, ses hanches, son bassin, son ventre, ma mère désirait un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie, et là, enfin, on la respecterait, s'il avait pu jaillir de son bas-ventre lors des incantations, elle aurait été une femme comblée et, qui sait, peut-être adulée ?!" E ancora, "Enfant d'un géniteur muet mais point sourd, d'une génitrice déguisée en eunuque" *Ibidem*, pp. 42 e 65.

³²⁴ "Elle mange avec les doigts, comptabilise les coups de pied, rarement les coups de main, pas de rires, quelques rêves, loin de nous, dans un ventre humide et chaud, bercée par le sang et la lymphe, baignant dans le curieux paysage sous- marin du placenta." *Ibidem*, p. 48.

³²⁵ "Seul homme de la maison, j'oubliais avec une étrange facilité les liens du sang, faisant ainsi du géniteur aux yeux indiscrets un objet de convoitise et la cause première de nos maladies respectives!" *Ibidem*, p. 96.

solo: esso ha anche un altro valore prettamente cromatico, proprio come in un film di Almodovar.

Cosa informa il lettore sul perché la nostra *voyeuse* è *interdite*?

"Pubère, il m'a rendue inapprochable, dans le royaume des hommes je suis LA souillure, sur l'échiquier des dames, le pion en attente caché derrière une reine hautaine qui choisira seule le bon moment pour se déplacer." 326

Il sangue mestruale è sempre stato considerato un pericolo che, poiché viene dall'interno dell'Identità, minaccia anche l'Alterità³²⁷. Ora, nella letteratura algerina in generale e nel caso specifico del primo romanzo di Nina Bouraoui, questa minaccia è particolarmente acuita dalla minaccia di fondo e costante che è la minaccia dell'Altro, un Altro "perturbante".

Si tratta di una componente maledetta, irriducibile ed inquietante da guardare con apprensione per via indiretta: in posizione di *voyeur*.

La nostra *voyeuse* è reclusa e il padre non le parla da...

"Deux ans. Deux ans déjà qu'il ne me parle plus. Deux longues années au cours desquelles mon corps n'a pas arrêté de suinter l'impureté. Et ça continue! (...) j'ai beau me laver panser mes "plaies" cycliques et épiler les poils de mon intimité, je reste sale et indigne de sa parole; (...) Cette nuit-là, lui non plus ne dormait pas, (...) J'entourais mes cuisses avec mon drap qui, très vite, fut cloqué de rouge. Tout mon corps bavait. (...) Mon père surgit dans ma chambre. Furieux, il se tenait la tête. Nue, les jambes entravées par le drap du crime, je tombais à ses pieds et plaidais mon irresponsabilité; (...) Il me roua de coups et dit: "Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre." Ce furent ses derniers mots. 328

Le sostanze emesse dal corpo femminile, e in modo più specifico dal sesso, suscitano dei tabù di isolamento, universalmente diffusi e ripetuti attraverso tutte le culture³²⁹. Il sangue mestruale può essere considerato come un equivalente del sangue della circoncisione maschile³³⁰, infatti entrambi indicano un

³²⁶ *Ibidem*, p. 61.

³²⁷ Cfr. M. DOUGLAS, *De la souillure*, Paris, Maspéro, 1971.

³²⁸ *La voyeuse interdite*, pp. 31 -33.

³²⁹ Cfr. J. KRISTEVA, "De la saleté à la souillure", in *Pouvoirs de l'horreur*, cit. pp. 84 - 90.

³³⁰ Il mito fondatore parla di una sorella che non volendo concedersi al fratello lo ferì al sesso e questi le inflisse come punizione le mestruazioni. Le rispettive perdite di sangue sono dunque la traccia del mancato incesto fratello-sorella. Cfr. J. - T. MAERTENS, "Le corps sexionné" in *Ritologiques*, Aubier, Paris, 1978, pp. 35 e seg.

cambiamento di stato: la prima mestruazione non comporta ragioni di festeggiamenti, al contrario della circoncisione.

"le petit frère devient un homme, il y a du sang sur sa robe et du henné sous ses pieds, la fraîcheur de la cour intérieure" 331 .

Per quanto riguarda il sangue della deflorazione, non possiamo non sottolineare le similitudini fra matrimonio e sacrificio, sia nel romanzo - dove sono volutamente marcate - che nella società algerina ove nel rito della deflorazione e facilmente identificabile quello del sacrificio: la sposa è deflorata come il montone è sgozzato 332.

Entrambi sanguinano, entrambi vittime predestinate di un sacrificio. Nella fantasmatica musulmana le nozioni di verginità e di aggressività sono strettamente legate.

"Allongé sur un lit de pommes de terre, d'ail, de persil et d'herbes rouges, jambes en l'air, cuisses immobiles, sexes farcis, ventre béant et yeux miclos, graisse cirée et chair généreuse, le méchoui attend les doigts dévastateurs. Les moutons décapités en mon honneur dans une baignoire vide puis pleine de sang et de sens. (...) Sous les têtes scalpées, pend une dentelle de sang noir, irrégulière et trouée sur les côtés par un couteau maladroit posées en guise de garniture macabre à chaque extrémité des plateaux, elles me regardent avec des yeux fendus de blanc: " Pauvre Fikria, comme tu es ridicule avec ta robe trop grande et tes petites épaules qui portent le lourd fardeau d'une jeunesse inutile! " 333

Come il sangue della deflorazione, così quello che sgorga dalla gola del montone sgozzato indica il compimento di un rito. Il pene, come il coltello affilato, squarcia una membrana ed il fantasma costruisce la scena in cui la giovane deflorata è esibita in pubblico coperta del proprio sangue. Questo assume tutto il suo valore di tabù ed occupa un ampio spazio nei fantasmi sia maschili che femminili. È un sangue il cui valore non si basa soltanto sulla pulsione di vita, ma anche su quella di morte:

"Auteur du terrible complot, elle attendra, anxieuse, derrière la porte de la chambre nuptiale le déchirement honorifique qui ne flattera que son orgueil de mère. Elle guettera mes moindres soupirs, mes moindres soubresauts, puis

³³¹ *La voyeuse interdite*, p. 82.

³³² Cr. N. TOUALBI, *Religion, rites et mutations. Psychosociologie du sacré en Algérie*, Alger, Enal, 1984.

³³³ *La voyeuse interdite*, pp. 133 - 134.

tambourinera à la porte, trop impatiente de brandir le drap taché: signe infaillible de ma parfaite éducation. Et les youyous de la famille se mêleront aux cris de joie d'une mère confiant sa progéniture à un inconnu. Meurtrière maman! ³³⁴

Questa frase ci sembra sintomatica di una funzione, di un compito: quello di riassumere tutta l'angoscia del personaggio dinanzi alle spietate regole imposte dal sistema socio-religioso.

Forse sarebbe il caso di prendere in considerazione anche la componente mista di Nina Bouraoui che, rispetto alle due società si trova in una posizione di interiorità/esteriorità. Il dramma di Fikria è vissuto in quanto dramma di donna algerina, oppure di donna *tout court*?

Naturalmente, per questo tipo di analisi sarebbero necessari strumenti molto più appropriati di quelli di cui disponiamo.

³³⁴ *Ibidem*, p. 25.

CAPITOLO QUINTO

V. 1 Una scrittura cinematografica

Leggendo i due romanzi di Nina Bouraoui, risulta difficile diversificare una narrazione letteraria da una narrazione cinematografica. Se nel capitolo precedente ci siamo serviti del termine di *erografia*, allo stesso modo potremmo usare quello di *cinografia*, o, più semplicemente di scrittura cinematografica, fenomeno, questo, presente in entrambi i romanzi, ma specialmente nel primo.

Nella *Voyeuse*, in modo particolare, assistiamo ad una lacerazione fra il verbale ed il visivo, tanto da chiederci se e fino a che punto sia possibile condurre un'analisi secondo una nozione unitaria. In realtà ci sembra che, per quanto riguarda la produzione qui in esame, l'enunciazione narrativa e quella cinematografica non sono due modi di vedere un unico problema, ma due assi di riflessione per due diverse realtà che coesistono all'interno della narrazione.

Gli interrogativi variano se ci si pone nella prospettiva del discorso cinematografico o in quella del discorso narrativo, tuttavia ci sembra che per quanto riguarda la letteratura migrante in generale e Nina Bouraoui nel nostro caso specifico, non basti più fermarsi sull'immagine per ritagliarne i segni ma ravvisare un contesto sempre mobile e sempre nuovo.

Abbiamo più sopra accennato ad alcune tecniche proprie della cinematografia, le dissolvenze, per esempio, usate per indicare i passaggi fra il reale e l'immaginario, il presente ed il passato, la veglia ed il sonno, simili per certi aspetti alla *ligne mince* lacaniana, ma sostanzialmente diversi perché difficilmente definibili e determinabili.

Abbiamo usato il termine di "cornice vuota" per designare una serie di indici o indizi che permettono al lettore di capire che sta per assistere ad un'allucinazione, e intendiamo ora avanzare l'ipotesi di una scrittura cinematografica basandoci su alcune considerazioni.

A nostro avviso, nel tessuto narrativo, in ciò che il romanzo dà a vedere, e in particolar modo nella *Voyeuse*, è evidente che la costruzione del vedere e del dire e del dire attraverso il vedere passano attraverso tappe e tecniche ben precise denotando così la presenza di una scrittura cinematografica al tempo stesso sintomatica ed emblematica di un nuovo spazio letterario "meta-franco-algerino".

È nostra convinzione, insomma, che, cercando di vedere come possa collocarsi l'attività visiva rispetto ai processi di enunciazione e di narrazione, la visione intesa come attività, come linguaggio, possa trovare una struttura portante e delle modalità di funzionamento.

Cosa ci induce a parlare di sguardo cinematografico? Benché la materia analizzata non sia una scenografia, riesce facile, in primo luogo, notare notevoli somiglianze con i temi trattati dal cinema magrebino in genere, e da quello algerino

in particolare: le donne recluse, il voyeurismo, lo stupro legalizzato della prima notte di nozze, etc.

Ma cosa intendiamo per sguardo cinematografico? Un testo capace di affermare una soggettività che si separa dal reale e che sia analoga, se non identica, a quella del linguaggio verbale: in questo caso il vedere avrà superato il livello della ripetizione-continuazione del reale³³⁵. La lingua cinematografica contiene gli stessi strumenti del linguaggio verbale? Ovvero, le sue modalità di strutturazione temporali e spaziali dell'inquadratura sono "qualificazioni" o "quantificazioni" della realtà rappresentata? ³³⁶

Come è successo per il fenomeno migratorio, ove il cinema è stato un precursore ed al tempo stesso un complemento del discorso narrativo, così ora, alla base della "letteratura migrante" si intreccia un ampio discorso cinematografico che merita di essere preso in considerazione ed approfondito.

Non solo in Nina Bouraoui, studiata qui come caso sintomatico, ma anche, in modo più generale, nel romanzo magrebino moderno, viene serbato un ampio spazio all'immagine, sia essa statica che in movimento e ci sembra legittimo chiederci quali siano le ripercussioni dal punto di vista scritturale.

In sostanza, ci chiediamo come le parole, solite render conto di una percezione visiva, riescano a tradurre questa nuova visualità che spacca tanto il reale quanto l'immaginario in modo inabituale. Le immagini riescono ad imporre altre relazioni tra significato e significante e giocano su rapporti ambigui in cui finzione e realtà sono interscambiabili, capaci di neutralizzare i significati simbolici del linguaggio.

³³⁵ Cfr. L. CUCCU, "Dalla parte della visione", in AA. VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

³³⁶ "Bisognerà cioè domandarci - e cercare conferma nei testi - se la scelta nella scala dei piani, l'angolo di ripresa, la distribuzione degli elementi all'interno dell'inquadratura possano non soltanto disporre e organizzare la scena e la composizione dei suoi singoli elementi, ma anche attestare la presenza di uno sguardo in termini di relazione spaziale (con concetti come quello di "apertura", di "distanza" e con i loro contrari, che rinviano appunto più all'azione dello sguardo che all'organizzazione della "veduta") e ancora attestare la funzione del soggetto come "qui" al quale si riferiscono e sul quale si fondano i diversi "là" della scena e delle sue scansioni. E dovremo ancora chiederci se la scelta dei "tempi filmici" possa essere vista non solo come determinazione dei rapporti di ordine e di durata inerenti alla realtà ristrutturata narrativamente e cinematograficamente, ma anche come *durata di uno sguardo*, di un'"occhiata sul mondo" che serva ad attestare - prima e al di qua di ogni implicazione eventuale di ordine psicologico od estetico - l'essere presente dello sguardo-soggetto e la sua funzione di asse relazionale di tutta la temporalità filmica, secondo quanto indica Benveniste. Ho detto "dobbiamo chiederci", ma in realtà penso che questa prospettiva sia realmente fondata, penso cioè che siano rintracciabili nei testi esempi anche "forti" di questo disporsi dei parametri spaziale e temporale (durata) in funzione dell'attestazione della presenza di uno sguardo: e non tanto (e soprattutto non sempre) in quanto reso indiziariamente presente dai segni tecnico-formali lasciati sulle immagini-icone, ma proprio in forma di *sguardo-soggetto* attivamente presente, sguardo che segnala se stesso, e in forma di *sguardo-rappresentazione*, sguardo che realizza la sua presenza nella funzione di asse, di centro relazionale dei tempi e degli spazi della scena e della sua dinamica". *Ibidem*, p. 27.

Se siamo effettivamente di fronte ad uno sconvolgimento del modo in cui il romanzo - e quindi anche il lettore - si situa rispetto al reale ed all'immaginario, ci sembra legittimo avanzare alcune ipotesi.

Tale sconvolgimento è carico di virtualità sovversive nei confronti di una letteratura che si evolve progressivamente in contatto con nuovi strumenti tecnologici. Inoltre, una "letteratura migrante", che tende verso orizzonti nebulosi ed incerti, ha bisogno di far propri altri discorsi, non necessariamente narrativi, come dimostra il passaggio dalla *Voyeuse* a *Poing mort*, con un notevole "sfilacciamento" del tessuto narrativo. Ci chiediamo allora: qual è la reazione del romanzo a queste forme di sconvolgimento? Alcune possibili risposte le abbiamo date nelle pagine precedenti trattando dell'erotismo oppure del ruolo del lettore, ora ci preme ricercare nel nostro materiale di studio delle sequenze suscettibili di spiegare come la dimensione cinematografica permetta un altro punto di vista narratologico.

V. 2 Osservazione ed implicazione: una finzione che dice e disorienta

Il rapporto fra reale ed immaginario è una storia vecchia, eppure ogni volta si propone sotto una nuova luce. Partendo dal presupposto che il materiale di entrambi i romanzi non sia reale, ma immaginario, con frequenti ricorsi al fantasmatico, possiamo dire allora che si compie un *transfert*, c'è quindi qualcosa che dal punto di vista del reale non funziona ³³⁷, nonostante la presa di coscienza sia autentica. Da qui scaturisce una forma di assenza, di astrattismo, che, se percepibile nel tessuto narrativo, lo è meno in quello cinematografico, perché, come dice John Cassavetes ³³⁸, in un film i personaggi non nascono dalla trama, ma sono loro che la secernono. E' la descrizione di ciò che Deleuze definisce "un cinema corporeo": dal corpo nasce il gesto, la drammatizzazione, la teatralizzazione. E non è forse ciò che il lettore/spettatore percepisce leggendo i due romanzi di Nina Bouraoui?

"...je réveille mon corps, le sauve in extremis de la chute, le couvre de pensées meurtrières et je m'enfante moi-même! ³³⁹

Il paragone col linguaggio cinematografico trova una sua ragione se - come dice Resnais - il cinema non deve essere concepito come una rappresentazione della realtà, ma come il miglior modo per avvicinarsi al funzionamento psichico; è questo

³³⁷ Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., specialmente il capitolo IV: "I boschi narrativi".

³³⁸ Cfr. G. DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1985, p. 250.

³³⁹ *La voyeuse interdite*, p. 44.

l'itinerario scritturale della nostra Autrice. Il cinema, forse anche più della letteratura, rigurgita di un insieme di fenomeni quali amnesie, allucinazioni, deliri, incubi, fenomeni, questi, ampiamente presenti nella letteratura algerina, come, del resto, in qualsiasi altra letteratura.

E' stato rimproverato a Nina Bouraoui di non descrivere il reale ³⁴⁰, ma non ne ha mai avuto l'intenzione, essa stessa lo annuncia al lettore fin dalle prime pagine:

"Le mensonge s'insurge un jour dans votre vie. Difficile de savoir. Balancier infatigable, il cogne entre les deux sphères opposées, rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. (...) Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure" ³⁴¹.

È evidente che il suo reale consista in una volontà di ricordare. La *Voyeuse* è un romanzo ambientato nell'Algeri degli anni Settanta, cioè quando l'Autrice aveva fra tre e tredici anni, non di più.

"Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme" ³⁴².

Secondo noi, tale posizione di distanza si impone nei pensieri fluttuanti di Fikria, nelle sue visioni che ci appaiono sotto forma di rappresentazioni. Il cinema obbliga qui a distinguere ciò che la narratologia tende a confondere, facendo del monologo una focalizzazione interna purissima perché apre al lettore / spettatore una finestra sul flusso mentale del personaggio.

L'ipotesi avanzata ci sembra confermata dal secondo romanzo, ove tale distanza è ancora maggiore; il contesto non è algerino, non è collegato ad un passato, ed è ancora meno circoscrivibile: si tratta di un cimitero cristiano in Occidente, senza nessun altro riferimento di ordine spazio-temporale. I pensieri del personaggio, che è solo un "je", non ha un nome, sono fluttuanti, come lo è la realtà nebulosa che lo circonda.

³⁴⁰ Cfr. il capitolo sulla ricezione.

³⁴¹ *La voyageuse interdite*, p. 10.

³⁴² *Ibidem*, p. 11.

Non ha quindi senso voler cercare il reale: si tratta di immagini cinematografiche, e come tali, rette da regole cinematografiche: *travellings* bassi e lenti, spesso fissi, frontali o con angolatura costante, i primi piani sono pochi, hanno il ruolo di presentare il personaggio, un personaggio alla volta. Si direbbe appartengano più ad una categoria fotografica, di immagini fisse cioè, che non a categorie cinetiche. Ci riferiamo alla descrizione dei vari membri della famiglia, presentati come in un album di fotografie lentamente sfogliato. "Come la pittura, dice Jacques Aumont, la rappresentazione fotografica presuppone la scelta di una posizione dell'occhio inquadratore, ed anche una *buona* collocazione dell'oggetto visto; (...) Perciò il cinema, attraverso l'immagine fotografica è ossessionato dalla metafora dello sguardo, del punto di vista, nel modo stesso in cui tratta il materiale visivo" 343

"Notre père est assis sur un tapis de prière dont les couleurs sont trop vives pour une carpe sacrée. (...) Emprisonné dans une robe raide d'amidon, le géniteur aux yeux sombres attend son repas. Deux initiales rouges tachent discrètement son col dur. La tête haute, il prend garde de ne pas se laisser aller. (...) Sans cesse, il remonte ses chaussettes pour dissimuler des mollets imberbes, laiteux, presque transparents. Quand il arrive à coincer l'élastique au-dessus de ses genoux, il pousse un bref soupir de soulagement puis plonge ses mains soignées dans une coupelle de fruits. Pointillés de petits pores dilatés, ses doigts tripotent une grappe de muscat. Les grains enflés de sucre roulent, glissent puis crèvent sous la pression du pouce et de l'index limés jusqu'au sang dont les peaux bien repoussées mettent en valeur les demi-lunes rosacées qui envahissent la totalité des cornes arrondies. Des boucles noires coupées très court ondulent sur ses tempes puis réapparaissent dans une fine moustache plaquée à l'aide de quelques gouttes de vétiver; le front chute dans un creux horizontal où logent deux châtaignes marron cerclées d'une céramique neuve: elles fixent un des grains éventrés qui crache son jus et ses pépins sur le rebord de la table basse 344.

Il padre, statico e rigido, descritto minuziosamente, permette un arresto del tempo della narrazione, offrendo un buon esempio di *stretching*, cioè *estensione* che nel cinema viene reso con un effetto di rallentamento chiamato *slow motion*, ove il discorso rallenta rispetto alla rapidità della storia, creando un clima di tensione. Lo *stretching*, così come la scena, non dipende dal numero di parole, ma dal passo che il testo impone al lettore; allo stesso modo, dal punto di vista cinematografico, esso non dipende dalla quantità di immagini ma dal movimento della telecamera. Un altro bell'esempio di *stretching* ci è offerto dalla scena della sigaretta, capace di

³⁴³ J. AUMONT, "Il punto di vista", in AA.VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit., p. 78.

³⁴⁴ *La voyeuse interdite*, pp. 30-31.

rendere non tanto l'impressione del tempo, quanto una grande tensione densa di impliciti:

"Mon champ de vision s'était considérablement agrandi et, joyeusement, j'allumais une cigarette devant la ville entière! Toujours là quand on ne s'y attend pas, mon père me regardait consumer mes derniers instants de plaisir solitaire, lorsque mes yeux rencontrèrent les siens, je chassais d'une main nerveuse et coupable les dernières volutes de mes soupirs délictueux. (...) Il s'approcha de moi. Eclata de rire. Surprise d'entendre le son de sa joie, je me mis à sourire et lui lançai un regard complice. Heureux père, il me proposa une autre cigarette. Gênée, je refusai mais il insista. Tremblante et confuse je n'arrivais pas à l'allumer. Il la retira délicatement de ma bouche et grilla une allumette au bout de la colonnette de tabac blond qui se transforma en braise fumante. Je le remerciai (...) Il me tendit la cigarette, et, au passage, l'écrasa sur mon sourire. Il dessina au fer rouge quatre petites boursouflures puis, une main collée derrière ma nuque, il pressa plus fort afin d'écraser la cigarette contre l'émail de mes dents. "Tu voulais fumer. Eh bien voilà! " dit-il en quittant ma chambre" ³⁴⁵.

Qui il focolaio ottico appartiene al tempo stesso allo spazio diegetico ed a quello intradiegetico, ove il tempo è descritto dall'esterno e dall'interno (pensieri/sentimenti): ecco perché è così difficile stabilire una netta divisione fra una focalizzazione zero ed una rapida successione di focalizzazioni.

Inoltre, il tempo appare tre volte: il tempo dell'azione, della narrazione e della lettura, e parlare di "soupirs délictueux", di "colonnette de tabac blond" che si trasforma in "braise fumante" e infine il gesto di "écraser sur le sourire au fer rouge" rappresentano un *effetto di straniamento* già descritto dai formalisti russi ³⁴⁶.

Uguale strategia, seppur con effetti diversi, permette di ottenere scene rapide ed incalzanti: anche lì il tempo appare sotto una triplice durata, solo che, contrariamente al caso precedente, il tempo dell'azione è più lungo rispetto a quello della narrazione e della lettura.

Scegliamo come esempio un ampio passo della *Voyeuse*: l'entrata in scena della zia. E' uno dei momenti cinematografici più ricchi ed interessanti e merita di essere citato nella sua interezza.

³⁴⁵ *Ibidem*, pp. 66 - 67.

³⁴⁶ Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 66 - 70.

"Cet après-midi, ma mère reçoit sa soeur de lait: tante Khadidja. Excitée par l'arrivée de nouveaux ragots, elle tourbillonne dans le salon avec une légèreté que je ne lui connaissais pas, un sourire est suspendu sur ses lèvres pour le restant de la journée, sa tresse roussie par le henné voltige de droite à gauche et se repose parfois sur un sein tombant comme un serpent qui ferait une halte sur un monticule au bord de l'affaissement, ses allées et venues dans la maison soudainement riante lui donnent l'allure d'une enfant qui va bientôt faire une bêtise, elle aère ses cuisses en remontant sans cesse sa robe d'intérieur qu'elle finit par coincer en noeud entre le ventre et les hanches. Non, je ne rêve pas, ma mère semble être heureuse! elle fait claquer ses tatanes dorées tout en chantant une vieille rengaine de Farid el Atrhach, Zohr l'impassible l'aide à enlever les chaises, roule une carquette, déplace le canapé et arrange un bouquet de fleurs confectionnées dans du papier crépon, les cornes de gazelles s'entassent en montagnes farineuses, l'huile des gâteaux dégouline dans des assiettes creuses comme la lave d'un volcan de beurre rance tandis que les beignets suffoquent sous un sucre de mauvaise qualité. Les mains de ma mère farfouillent dans une boîte à bijoux, Leyla s'est réfugiée derrière le canapé, je l'entends croquer des bouts de pâtes brûlées. On sonne à la porte. La fête commence. Décidément, il se trame une nouvelle histoire, la sonnette de la porte d'entrée n'a pas un son habituel, le carillon se montre plus avenant, plus joyeux aussi. Zohr, la plante malade, tapote une dernière fois les coussins du canapé, ma mère plante une épingle à cheveux dans sa nuque rouge et court en direction du vestibule. Je reconnais dans un youyou perçant la voix de tante K., immédiatement, nous enlevons de ses gonds la porte du salon pour que notre grosse tante puisse entrer." 347

Questo lungo passo offre diversi spunti di analisi cinematografica: i primi piani: della madre, della zia, di Leyla, le inquadrature sul cibo, etc. L'immagine non è statica ma in movimento, filmata con zoommate sia in avanti che indietro dall'occhio statico di Fikria che vive come in un dramma ottico. Il suo è un ruolo di spettatrice, la situazione in cui si trova gli impedisce di reagire, quindi registra, insegue un'azione. Fikria è un apparato assente, che ha visto prima del lettore/spettatore e che ha visto per lui, e quindi gli impone la sua comunicazione. Il lettore/spettatore colloca Fikria al posto della telecamera con la quale poi si identifica 348.

Di non secondaria importanza l'aspetto fonico: rumori d'ambiente ed i ritmi di Farid el Atrhach 349. Col suono, il rumore, la musica, il circuito dell'"immagine -

³⁴⁷ *La voyeuse interdite*, pp. 77-78.

³⁴⁸ In base a quanto Metz ha definito "identificazione cinematografica primaria".

³⁴⁹ Cantante egiziano, di origine siriana, in voga in Algeria ed in tutto il Magreb, autore di canzoni molto popolari, e anche di parecchie colonne sonore. Farid el Atrhach è stato capace di miscelare le due arti: quella musicale e quella cinematografica: i suoi film - è stato anche attore - evocano i temi ed i ritmi delle sue canzoni e viceversa.

movimento" acquista un'altra dimensione, più ricca e complessa. In un film la musica, i rumori, la colonna sonora insomma, è chiaramente esterna alla diegesi, al contrario di quanto succede nel nostro romanzo:

"Claquement de doigts désynchronisé, étranger à la derbouka et aux youyous des femmes excitées, ne rendant que des croches haineuses et froides qui tuent la jeunesse et l'espoir" 350.

V. 3 Dalla focalizzazione all'ocularizzazione

Per quanto riguarda la *scrittura cinematografica* vera e propria, come fa notare Lorenzo Cuccu ³⁵¹, bisogna prendere in considerazione anzitutto la duplice domanda genettiana: "chi parla" e "chi vede", intendendo l'identificazione della focalizzazione con la riduzione dell'attività filmica ad attività percettiva esercitata dal personaggio (focalizzazione interna), oppure dalla telecamera (focalizzazione esterna). Solo così si riesce a prendere atto della presenza di un'attività visiva che non si lascia né assorbire né annullare nella costruzione della narrazione, anzi, al contrario, vi si oppone ed appare sotto forma di focalizzazione esterna.

L'ultima citazione da noi proposta descrive un'azione cinetica, densa, dal ritmo ben diverso da quello di quei momenti - particolarmente statici - legati al fantasma.

Il passo dell'entrata in scena della zia è indicativo anche perché descrive fedelmente una realtà sociale algerina, eppure abbiamo più sopra affermato che il rapporto al reale è falsato, che lungo la narrazione si incontrano delle incongruenze, delle contraddizioni. Allora come giustificare questo ricorso al realismo? In realtà manca un vero e proprio "spessore" algerino, fatto di impliciti, di silenzi, però c'è un eco costruito su una scrittura forte, ricca, dettagliata. Nina Bouraoui si è servita di un processo adeguato a dire ciò che aveva l'intenzione di dire, a costruire l'illusione di un crudo realismo. Forse anche dall'ambiguità di localizzazione di questa scrittura scaturisce una dimensione cinematografica.

Le sequenze "realistiche" sono senza dubbio quelle che descrivono i preparativi nuziali ³⁵², scene dall'inquadratura stretta, proprio perché i limiti di apertura del

³⁵⁰ *La voyeuse interdite*, p. 131.

³⁵¹ Cfr. L. CUCCU, "Dalla parte della visione", in AA. VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit.

³⁵² Cfr. R. TOUALBI, *Les attitudes et les représentations du mariage chez la jeune fille algérienne*, Alger, ENAL, 1984.

quadro servono per restringere, limitare l'informazione, anche dal punto di vista spaziale. Tale limitazione permette di selezionare lo sguardo, esattamente come succede nel cinema, ove la quantità del sapere iconico-diegetico è ridotta, selezionata dal narratore.

Useremmo volentieri il termine di *ocularizzazione* per indicare il rapporto fra quanto mostra la telecamera e quanto si presuma veda il protagonista, e, applicando la griglia genettiana, si potrebbero riferenziare due *ocularizzazioni*: una *interna* (telecamera che coincide con l'occhio del personaggio) ed una *esterna* (l'occhio del personaggio non coincide con quello della telecamera). Prendiamo in prestito tale distinzione da Jost ³⁵³ che, come noi, si chiede in che modo l'immagine significa ed in che modo l'immagine racconta dato che non esiste né una narrazione romanzesca unica, né una narrazione cinematografica unica.

In sostanza, il punto di vista di colui che riprende il film è ben diverso da quello di colui che guarda la scena, questi due punti di vista non solo non si identificano, ma all'interno del nostro testo, si oppongono. Basti pensare alla scena della sigaretta più sopra citata, ove, dal punto di vista narratologico, sono in atto delle oscillazioni fra le due *ocularizzazioni*.

I passi più sopra citati, specialmente gli ultimi tre, offrono un ampio ventaglio di applicazioni narrative affidate al visivo, all'immagine nella sua interezza, e questo enunciato iconico rinvia per la sua struttura all'esistenza di uno sguardo.

Avanziamo quest'ipotesi appoggiandoci su tre criteri che ci permettono di identificare le immagini come soggettive:

a) L'esagerazione del primo piano, che suggerisce la vicinanza di un obiettivo-occhio: le iniziali sul colletto del padre, i suoi capelli, i suoi occhi, la sua fronte.

Tali esagerazioni sono presenti ogni qualvolta appare un nuovo personaggio, la guaritrice, per esempio:

"Une tignasse rarement peignée dépassait en serpents revêches des tourbillons impuissants d'un chèche bleu roi, son visage à demi couvert par un masque de coton était piqué du front au menton par des traits verts et irréguliers, pointus sur l'arête du nez, étirés sur le pourtour de la bouche, inexistants dans l'ombre nichée entre le visage et la gorge, et je les retrouvais plus larges, plus grossiers, sur toutes les phalanges de ses doigts et dans la résille de ses paumes ouvertes" ³⁵⁴.

Questi primi piani conferiscono alla descrizione tutta la sua forza iconica.

³⁵³ F. JOST, "Narrazione(i): al di qua e al di là", in AA. VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit., pp. 179 - 208.

³⁵⁴ *La voyeuse interdite*, pp. 38 - 39.

b) L'abbassamento del punto di vista al di sotto del livello degli occhi: ripresa raso terra, come in questo passo:

"la Mauresque professionnelle balance son ventre de droite à gauche, de gauche à droite, puis, ne distinguant plus la gauche de la droite, elle lui fait exécuter un cercle complet au-dessus du carrelage sans tapis; secoué par les soubresauts de sa compagne, le sexe, lui, s'ouvre devant nous. Ecartèlement de deux petits coussins roux: écrin rugueux d'un élytre carmin" 355.

c) la rappresentazione di una parte del corpo in primo piano, che presuppone il collegamento ad uno sguardo: le unghie del padre, le sue mani curatissime che portano alla bocca gli acini d'uva, i baffetti, se ci riferiamo al passo più sopra citato, ma potremmo scegliere fra una vasta gamma di esempi; anzi, ci sembra che la strategia della zummata per evidenziare dei singoli elementi, sia la più usata in entrambi i romanzi.

Da questa microanalisi risulta che da un punto di vista narratologico è difficile parlare di "ocularizzazione zero". In pratica ci chiediamo come fare, all'interno della narrazione e non dell'immagine realmente cinematografica, a distinguere i momenti in cui

a) la telecamera segue un personaggio, aderisce ai suoi movimenti ma non ha nessun ruolo diegetico;

"Un lit à un seul creux, un pot de terre sans fleur et une vulgaire pendulette amputée de sa grande aiguille sont mes fidèles compagnons de veille" 356.

"Des femmes serrées les unes contre les autres comme des poules craintives caquettent sous l'abri d'un arrêt d'autobus" 357.

"Relié au ciel par de longues branches métalliques, le trolley enflé de monde arrive. Ses antennes s'étirent, se plient puis se stabilisent, les soufflets tendus à mort se relâchent en une vieille peau noire d'animal à cornes, les portes s'ouvrent sur la rue et déversent sans pitié un flot de voyageurs sur l'asphalte" 358.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 129.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 19.

"Nos chambres, toutes précisément carrées, sans la moindre trace de couleur, se ressemblent; une couverture marron sert de couvre-lit, une carpepe, en peau retournée, de descente de lit, un rideau à fleurs plus très fraîches dissimule le petit cabinet de toilette, les fenêtres sont étroites mais efficaces. (...) Zohr a toujours sur sa table de chevet son livre sacré, une bouteille d'alcool à 90, un rouleau de bandage, et un pot de henné, Leyla, elle, a enfoui tous ses objets dans une mallette en tissu écosais: vieilles factures, cailloux, chutes de tissu, poussières remplissent sa petite valise que personne n'ose ouvrir tant elle semble sale et secrète. La chambre de mes parents comporte un placard supplémentaire; une commode râpée sur le dessus, le lit est plus large, plus creusé que les nôtres. Au-dessus de mon bureau, une nageuse en costume de bain d'époque est plaquée contre le mur. Un cadre de bois contourne la sculpture de chair, des pétales cristallisés dorent ses pourtours mais, si on regarde de plus près, c'est en fait l'eau d'un dernier plongeon qui court sur sa peau. Près de ma chambre, il y a un jardin d'hiver" 359.

b) la telecamera segue un personaggio, aderisce ai suoi movimenti, ed ha un ruolo diegetico poiché si identifica con lo sguardo del personaggio

"Perdue au milieu d'immondices et de gravats, posée par je ne sais quelle force étrangère sur ce tas d'ordures, munie de beaux volets bleus attachés à une pierre impeccable, ma maison contraste de l'extérieur avec les habitations adjacentes" 360.

"J'ai vu mon père s'acharner sur ces deux grosses mamelles pleines de veines et de regrets qui pendaient en dépit des empoignades sauvages, sa bouche, largement écartée, essayait d'engloutir une des poches nerveuses de ma génitrice mais il la recrachait aussitôt, ses deux mâchoires ne pouvant contenir la totalité du morceau de chair surpiqué d'une auréole brune" 361.

segue la scena dell'amplesso dei genitori a cui il personaggio assiste in posizione di *voyeuse* ed anche in questo caso si può parlare del ruolo diegetico della telecamera.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 24.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

c) la posizione della telecamera non rinvia ad un personaggio: è il caso della *voyeuse* vista dai *voyeurs* oppure della *voyeuse* non ancora ben focalizzata nel campo visivo della telecamera:

"Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses. On hurle, on flane, on regarde, on triche, on vole. Et ils violent. Le reste n'existe plus; au loin il y a juste un port sans lumière qu'animent des sirènes lugubres, un lieu d'arrêt entre le rien et le rien, une passerelle jetée dans le vide dont personne ne connaît le bout" 362.

"Des hommes des rues voisines étaient venus exprès pour assister aux derniers instants de la *voyeuse*; on raconte qu'une compagnie de transports avait organisé une excursion spéciale pour faire profiter les campagnards de l'aventure! les bonnes attendaient à l'abri du soleil sous des parasols installés pour la cause, les enfants occupaient la totalité des trottoirs, les cages d'escaliers, les arrêts d'autobus, certains s'étaient fabriqué des petits tabourets de plaisance, d'autres se risquaient même jusque dans le jardinet des Aouz Bek; une marée humaine occupait la rue jadis silencieuse et les autres jeunes filles regardaient d'un air inquiet la petite fin tragique de leur compagne." 363.

Naturalmente bisogna tener conto di altri fattori quali le distanze fra i tempi diegetici e narrativi; inoltre, l'ocularizzazione, poiché riguarda il lato visivo, resta al di qua del racconto, contrariamente all'atto narrativo che prevede anche un al di là, reso, cinematograficamente parlando, dalla voce *off*.

V. 4 La voce *off*: un ponte fra il verbale e il visivo

Come fare allora a superare il divario fra verbale e visivo? La voce *off* ci sembra la strategia più diffusa capace di evidenziare l'istanza narrativa all'interno di un film e l'istanza cinematografica all'interno di un romanzo. Ora, la nostra *Voyeuse* è un romanzo interamente costruito sulla voce *off*, i dialoghi sono pochissimi ed anch'essi hanno, per altri versi, una forte dimensione cinematografica.

³⁶² *Ibidem*, p. 9.

³⁶³ *Ibidem*, p. 102.

La nostra Fikria, benché padrona degli avvenimenti diegetici, e responsabile di essi specialmente quando dice "je". Essa è sempre, che lo voglia o no, sotto lo sguardo di una telecamera, e basta il più piccolo movimento di questa, il più piccolo taglio dell'inquadratura perché la narrazione slitti e cambi livello, in quanto sottomessa alla volontà di un grande "venditore di immagini", secondo la bella definizione di Metz. Una sola condizione è necessaria: quella che gli occhi di Fikria guardino l'obiettivo della telecamera, in modo che il lettore/spettatore possa credere che Fikria *gli* racconti l'enunciato. Ecco tre momenti scelti per illustrare quanto il benché minimo movimento sia percettibile:

"Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort! rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence en évitant de se toucher, crachent le venin fatal au beau visage de la Vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime. Avec cette toile de fond plus grise que ma jeunesse, je suis devenue l'ombre d'un tableau raté" 364.

Qui il personaggio sembra seduto davanti ad un fondo neutro: Fikria racconta, racconta se stessa; la grande staticità sembra voler fissare una verità da un piano fisso: la situazione enunciativa è quasi trasparente.

"Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu! Fantômes de la rue, animaux clôtérés, femmes infantiles! Muses inassouvies! laissez-moi rire! jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse! Venez hommes! venez vous reposer de votre quête sans succès sur le creux de nos ventres, venez admirer les embryons d'impureté germer loin de vos caresses! venez sentir l'âcre parfum du vice et de la décadence qui embaume nos jardins solitaires et délaissés! attrapez des fenêtres les rives des Mauresques qui s'imaginent sous leurs couvertures un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père, aussi coupantes que la faux de la mort" 365.

Qui la nostra Fikria retrocede allo statuto di narratore che dovremmo definire *intradiegetico*, eppure questo termine mal si adatta, secondo noi, a definire una situazione ove non solo entrano in gioco due narrazioni, una visiva ed una verbale, ma anche il ruolo del lettore/narratore viene chiamato in causa.

Infine, ecco un terzo esempio di voce *off* in cui la nostra Fikria è presente come personaggio nell'immagine, tuttavia il collegamento fra testo e personaggio visivo si aggancia difficilmente:

"Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos? Est-ce ta posture habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter? Pourtant, c'est bien de face que tu m'as conçue! ah! comme la mémoire est mauvaise fille! J'aimerais tant me

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 12.

souvenir de tes baisers, de tes caresses, d'une accolade, de la chaleur de ton gros sein maltraité, ma gorge t'aspirait et tu devais hurler, j'aimerais me souvenir aussi de ton visage lorsque tu m'as vue pour la première fois" 366.

Nell'analizzare le varie tipologie di narrazione, ne troviamo alcune ove Fikria si sdoppia e si guarda, facendo così pensare di appartenere allo sguardo di un'istanza superiore: il cineasta:

"La tristesse est une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage, un menton incroyablement pointu plonge dans un cou granuleux, mes grands yeux indiscrets tombent sur des os saillants, le derme des joues est de texture parfaite mais sa couleur ressemble à celle d'une poire pourrie. Le désarroi a contaminé les formes faciales et je nomme mes disgrâces: maux de la Beauté" 367.

Narrazione, focalizzazione ed ocularizzazione si intrecciano in modo polifonico all'interno del romanzo, tanto da rendere impossibile una chiara distinzione fra un livello e l'altro. In realtà ci siamo limitati ad applicare lo schema genettiano appoggiandoci anche a testi di grammatica cinematografica, e per maggiore chiarezza proponiamo il seguente grafico, preso in prestito da Jost 368, che così riassume questi tipi di narrazione:

Livello della narrazione (indotto dal verbale)	Relazione con la diegesi	Relazione del narratore con l'immagine
Extradiegetico	Omodiegetico	Presente come personaggio (ocularizzazione zero) Assente dall'immagine (ocularizzazione interna)

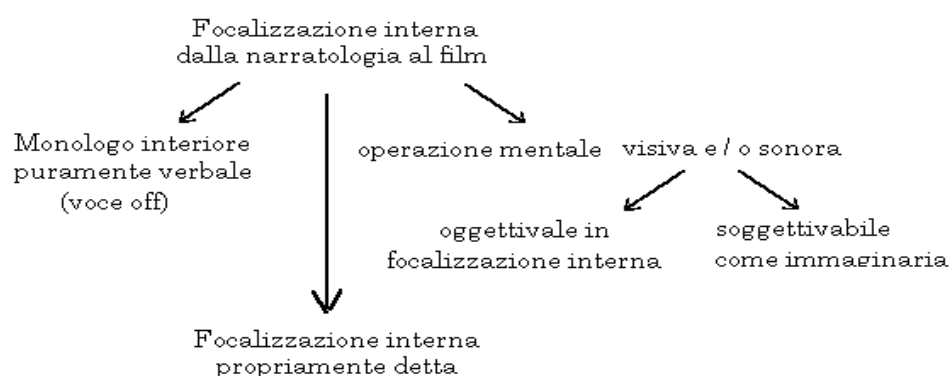
³⁶⁶ *Ibidem*, pp. 34 - 35.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁶⁸ F. JOST, "Narrazione(i): al di qua e al di là", cit., p. 200.

	Eterodiegetico (racconta una storia dalla quale è assente)	Assente dall'immagine (ocularizzazione interna)
--	--	--

Abbiamo citato soltanto alcuni dei possibili casi di voce *off*, ma ce ne sono altri in cui essa scompare di fronte al racconto visivo, dando luogo ad interventi *in* del narratore-personaggio oppure ad altri interventi di ordine sonoro. Tuttavia dallo schema precedente non emerge con chiarezza il passaggio dal momento narrativo a quello cinematografico, proponiamo quindi il seguente grafico:



Non ci sembra lecito andare oltre nelle nostre ipotesi perché non ci troviamo di fronte ad un film bensì di fronte ad un romanzo che, con le opportune modifiche, può diventare una sceneggiatura, anzi, che è già diventato una sceneggiatura, il che ci incoraggia a procedere nelle nostre ipotesi, la cui produzione però non ha ancora visto la luce e, a quanto pare, non la vedrà mai a causa degli inevitabili problemi economici.

È stato chiesto ad Assia Djebar, in virtù non solo della sua duplice attività di scrittrice e di cineasta ma anche perché donna ed algerina, di curare l'adattamento cinematografico della *Voyeuse*.

Abbiamo avuto modo di incontrarla ³⁶⁹ e di discutere di questa sceneggiatura che è già ultimata e depositata presso la Società degli Autori ma non di pubblica consultazione, almeno fino ad ora. Sapere di quest'adattamento ci induce a ritenere le nostre ipotesi più solide, pur se destinate a restare tali.

Il lavoro di Assia Djebar è stato reso particolarmente ingrato dalla quasi totale mancanza di dialoghi all'interno del romanzo che quindi è stato necessario scrivere di sana pianta; inoltre, anche nella trama narrativa si avvertono parecchie zone vuote che devono essere colmate per dar luogo ad una trama cinematografica coerente.

Il difficile rapporto col padre è uno degli elementi cui è stato dato maggior risalto, modificando così la relazione tematica interna del romanzo. Spesso nell'adattare romanzi o novelle si operano modifiche sia a livello spaziale che temporale, tanto da poter parlare di transposizione diegetica. Tali transposizioni fanno sì, in genere, che l'ipertesto filmico trasporti l'ipotesto narrativo all'interno di un quadro più immediato, più direttamente fruibile da parte dello spettatore, da qui l'esigenza di evidenziare certi aspetti a scapito di altri. In pratica qualsiasi trasposizione pone il problema della *trasformazione intersemiotica* ³⁷⁰, poiché le immagini in un film hanno la funzione di parole.

V. 5 Un denominatore comune con la filmografia algerina

Ci sembra legittimo riferirci, seppur brevemente, alla produzione cinematografica algerina, perché, dopo aver messo in rilievo alcune delle peculiarità di questa scrittura che definiamo cinematografica, vorremmo evidenziare alcune tematiche comuni e consolidare le nostre ipotesi basandoci su un *corpus* cinematografico che ci sembra significativo ed indicativo.

Il cinema magrebino attuale è, a nostro avviso, incentrato su queste tematiche, come ben traspare dal film franco-tunisino *Les silences du palais* di Moufida Tlatli, un'esordiente cineasta tunisina, coronato da un bel successo al festival di Cannes 1994. Ci sembra utile aprire questa breve parentesi per due motivi: intanto, la scelta di un film di una cineasta esordiente e giovane i cui temi sono quelli della claustrazione e dell'alienazione della donna ci sembra offra alcuni

³⁶⁹ In occasione del convegno "Point de rencontre:le roman" tenutosi ad Oslo dal 7 al 10 settembre 1994.

³⁷⁰ Cfr. F. JOST, "Discorso cinematografico, narrazione: due modi di considerare il problema dell'enunciazione", in AA. VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit., p. 126.

buoni spunti di riflessione e di confronto, inoltre, *Les silences du palais* ³⁷¹, proprio perché non algerino è indice di una sintomaticità che accomuna tutto il Magreb.

Come Nina Bouraoui, Moufida Tlatli ha scelto di mostrare ciò che è solitamente sottratto allo sguardo, e come Nina Bouraoui descrive la vita di donne eternamente prigioniere, tanto più umiliate perché devono cieca obbedienza ad un'aristocrazia agonizzante: sono le serve nel palazzo dei *bey*: gli ultimi re di Tunisia. Attraverso lo sguardo di Alia, una giovane cantatrice il cui talento serve solo a far da cornice a sontuosi banchetti e festini nuziali si scende attraverso un passato fatto di vestigia e di fasti e grazie a questo viaggio, delicato e paradossalmente onirico, si accede, accompagnati dai lenti movimenti della telecamera, ad una denuncia sconvolgente, benché sussurrata. La memoria di Alia è quasi proustiana, e il suo sguardo malinconico osserva il teatro d'ombre della condizione di donna reclusa.

Prendiamo ora l'esempio di un film franco-belga-algerino: *Femmes d'Alger* ³⁷², la storia di uno sguardo femminile all'interno di una società in cui lo sguardo è solo maschile. Queste donne si raccontano, imponendo il loro sguardo alla cinepresa per un viaggio all'interno di quella metà dell'Algeria sottomessa al silenzio e ad una vita clandestina.

Il film *Vent du sud* ³⁷³, trasposizione del romanzo di Abdel Amid ben Haddouga, non mette in scena una parola di donna, ma il suo silenzio. Nafissa, il personaggio principale, rifiuta di sottomettersi al volere paterno, e riesce a fuggire assieme a Rabah al quale apre gli occhi sulla sua condizione permettendogli di scoprire le prospettive dell'alfabetizzazione e della rivoluzione agraria. In questo film Rabah non situa Nafissa sul piano sessuale, almeno in un secondo tempo, tuttavia emerge con chiarezza come una ragazza vergine sia assimilata al tesoro domestico: basta conoscerne il nascondiglio ed appropriarsene per poterne disporre a proprio piacimento. *Une femme pour mon fils* ³⁷⁴ è un film che racchiude anche il problema dell'immigrazione: a diciott'anni Fatiha abbandona gli studi e le amiche per essere sposata secondo la tradizione ad Hocine, immigrato in Francia, già trentacinquenne. Fatiha non sopporta la vita di sottomissione in casa della famiglia del marito e fugge prima di partorire. E' la storia della negazione della parola che ha parecchi tratti in comune con la *Voyeuse*, i preparativi del matrimonio, per esempio, sono resi con la stessa drammaticità.

Il personaggio-tipo femminile del film algerino è la ragazza vergine venduta dalla famiglia per un vantaggioso matrimonio. La passività e l'ubbidienza sono le misure per stabilire il valore della ragazza determinando così il suo statuto di

³⁷¹ Cfr. l'articolo e l'intervista pubblicati su *Libération*, vendredi 9 septembre 1994.

³⁷² Regia di Kamal Dehane, 1992.

³⁷³ Regia di Mohamed Slim Riad, Algeria, 1975.

³⁷⁴ Regia di Ali Ghanem, adattato dall'omonimo romanzo dello stesso Ali Ghanem, Algeria, 1982.

oggetto. Da questa base si sviluppa lo svolgimento drammatico, con un ampio ventaglio di varianti. In ogni caso, qualsiasi sorta di sisma viene sempre dalla parola e dalla memoria femminili, soli elementi dotati della profondità del passato, del vissuto, che si richiamano l'un l'altro all'infinito, in una borghesiana *mise en abyme*.

Il film algerino, stranamente, si ispira in modo discontinuo alle opere letterarie, e ce ne chiediamo il perché, dato che i punti di contatto sono parecchi.

Probabilmente il rapporto letteratura - cinema risiede anche nel fatto che l'immagine esprime la realtà altrimenti. Il cinema pone alla letteratura un nuovo problema: quello di una tematica ove il concetto stesso di realtà viene messo in discussione. "En effet, dice Jean- Marie Clerc, le paradoxe de ces textes et leur intérêt consiste à déplacer l'effet de mimesis: il ne s'agit pas de donner l'illusion du réel, mais l'illusion de sa transposition préalable dans un système de représentation iconique." 375.

V. 6 La scrittura cinematografica attesta una soggettività o una realtà?

L'illusione del reale: ecco il punto. Indipendentemente da una possibile ed eventuale realizzazione cinematografica, riteniamo di trovarci davanti ad una scrittura cinematografica, situata in un *entre-deux* generato dallo stato di continuo dissestamento bradisismico della letteratura migrante.

Dal punto di vista letterario, facendo nostro il pensiero di Maurice Blanchot, la scrittura comincia col crimine, con una catastrofe che si abbatte sul mondo, sulle cose e sul linguaggio, su tutto lo spesso strato di parole che vengono così scosse, sbriciolate, trasformate in macerie su cui è pericoloso avventurarsi. Ecco perché lo scrittore deve cominciare con una certa incapacità di parlare e di scrivere, e con l'indispensabile bisogno di sentire di non aver *nulla* da dire 376.

Dal punto di vista cinematografico, invece, si tratta di una nuova forma di realtà, che opera diversamente, i cui legami non sono solidi perché non tende a riprodurre la realtà. Il reale, come dice Bazin 377 a proposito del cinema neo-realista, non deve essere riprodotto, ma *visé*.

Riproponiamo una domanda: il rapporto col reale nella *Voyeuse* è falsato? Di primo acchito abbiamo detto di sì, in realtà non siamo in grado di fornire una risposta precisa perché la domanda forse non è legittima, in quanto Nina Bouraoui non è condizionata dalla realtà e questo anche in virtù del suo statuto di esponente sintomatica di una letteratura migrante.

³⁷⁵ J.-M. CLERC, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p 118.

³⁷⁶ Cfr. M. BLANCHOT, *La part du feu*, cit., p. 74.

³⁷⁷ Citiamo da G. DELEUZE, *op., cit.*, p. 7.

Più sopra abbiamo parlato di una forma di "realismo" ove manca un vero spessore algerino, e siamo costretti a procedere in quest'ambiguità, che, in quanto tale, è anch'essa sintomatica di una scrittura in divenire. Teniamo a sottolineare che tale interrogativo si può porre per il primo romanzo, ma non per il secondo ove lo sforzo di distinzione nei confronti di uno spazio geografico di appartenenza è stato maggiore.

V. 6. 1 Le incongruenze

L'azione si svolge in una città che si chiama Algeri, in un quartiere apparentemente borghese, eppure circondato da *bidonvilles* ³⁷⁸. Certo, l'espansione edilizia si è svolta in modo disordinato, tuttavia un quartiere così strutturato non sembra credibile. La casa dà sul mare, si potrebbe dunque pensare al quartiere della kasbah, che però non ha nulla a che vedere con le *bidonvilles*. In definitiva, il ruolo della topografia della città è abbastanza secondario nel romanzo, lo tralasciamo quindi, per passare ad un altro aspetto: si tratta di una famiglia tradizionale che vive in una casa tradizionale in cui le tre figlie abitano camere singole. Leyla, la sorella più piccola sembra camminare appena,

"elle s'agrippait aux tabourets pour marcher, mais ses deux jambes en arc ne pouvant la soutenir, elle retombait, penaude, à jamais clouée au sol. Elle n'a jamais parlé. Juste des grognements. Parfois, elle lève les yeux vers nous, regard tendre lubrifié par une larme lourde de sens mais, ne trouvant personne pour le voir briller, il regagne le sol javellisé: son compagnon de toujours". ³⁷⁹

eppure ha una stanza tutta per sé, con dei segreti,

"Leyla, elle, a enfoui tous ses objets dans une mallette en tissu écossais: vieilles factures, cailloux, chutes de tissu, poussières remplissent sa petite valise que personne n'ose ouvrir tant elle semble sale et secrète". ³⁸⁰

³⁷⁸ "Jadis, notre quartier était résidentiel, mais depuis quelques années des bidonvilles viennent s'y greffer; par manque d'argent, les citernes et les écoulements d'égout n'ont jamais été entretenus d'où cette terrible odeur de cadavre en décomposition très avancée remontant des trottoirs lors des grandes chaleurs du mois d'août. Perdue au milieu d'immondices et de gravats, posée par je ne sais quelle force étrangère sur ce tas d'ordures, munie de beaux volets bleus attachés à une pierre impeccable, ma maison contraste de l'extérieur avec les habitations adjacentes". p. 22.

³⁷⁹ *La voyeuse interdite*, p. 48.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 24.

Nell'*harem*, nel gineceo, nelle famiglie tradizionali, tutte le donne vivono riunite, i due universi: maschile e femminile sono separati ³⁸¹. C'è dunque da pensare all'applicazione di un modello occidentale; anche la permanenza della guaritrice prima e di Ourdhia subito dopo, con relativa attribuzione di una stanza, sembra un'usanza poco algerina: solitamente i domestici dopo la giornata lavorativa tornano a casa.

Sebbene la nostra scrittrice non si senta condizionata dalla realtà, perché "migrante", non ha per questo il diritto di sovvertirla, può invece manipolarla in funzione della letterarietà. Non ci sembra ci sia un'incompatibilità fra gli enunciati che indicano il punto della diegesi e quelli di una *Voyeuse* non tanto segregata quanto affascinata da un universo che non capisce, che le è estraneo, nel quale non si sente implicata e che le permette di *dire*. Si tratta forse, del concetto di *immaginità*? Il termine è usato da Jacques Aumont in questa accezione: "*immagine astratta che è sovrapposta alla rappresentazione e che la interpreta*" ³⁸²

La claustrazione descritta da Nina Bouraoui esiste veramente ed in questi termini in Algeria? Sì, è possibile, ma non si può generalizzare. Come viene narrata questa claustrazione? Non come gli altri temi del romanzo. E' in realtà poco narrata, non ci sono dettagli realistici, c'è invece - come in un film - un'atmosfera soffocante, capace di comunicare allo spettatore/lettore una sensazione di opprimente angoscia.

Se il luogo è già chiuso, dal punto di vista spaziale è la struttura diegetica che riesce a comunicare un soffocamento visivo.

Considerare la scrittura di Nina Bouraoui come cinematografica permette di uscire dal solco fedeltà/infedeltà alla realtà e di considerare la possibilità di una nuova forma, dispersiva, errante, che non riproduce il reale ma che lo spia. Il ruolo di Fikria non è quello di agire, ma di guardare, ed il suo punto di vista di *voyeuse* le impedisce di reagire. Ecco perché registra, segue un'azione con uno sguardo fisso, come una cinepresa, capace di avvicinare l'immagine dell'oggetto senza muoversi.

In *Poing mort*, si verificano altre contraddizioni in un contesto ancora più ambiguo: la città è così descritta:

"Ma ville était trouée en son milieu par un lac aux rives très éloignées les unes des autres. Oeil poché, regard de cyclope, huître pleine ouverte au ciel, ses eaux étaient toujours noires et remuantes. Entourée de montagnes, l'étendue glacée grignotait la lumière et le souffle de la cité. Des animaux d'une autre époque forniquaient les jours de grande lune et les oeufs remontaient du pochoir, semblables aux ampoules des miroirs de loge. La lagune était morose, seules les

³⁸¹ Cfr. G. TILLON, *Le Harem et les cousins*, Paris, Le Seuil, 1966.

³⁸² J. AUMONT, "Il punto di vista", cit., p. 102.

racines arrivaient à percer son secret. Elle partait de la rive et tissait en profondeur un canevas de corne. Le bois mouillé ressemble à la peau d'un serpent d'eau" 383.

L'azione si svolge in un cimitero cristiano la cui guardiana è una ragazzina in età scolastica che trova anche il tempo per zappettare fra le tombe. E' credibile? Non sembra forse di leggere una sceneggiatura del cinema neo-realista? Un film non presenta soltanto immagini, ma crea attorno a loro anche un mondo, estendendolo, e ricorrendo spesso a concatenamenti con immagini-ricordo, immagini-sogno, immagini-fantasma, agevolando il passaggio da un mondo all'altro.

La nostra analisi, per quanto riguarda l'aspetto cinematografico di questa scrittura, non si spinge oltre, ci siamo limitati a sollevare delle problematiche, ad avanzare delle ipotesi, ma riteniamo giusto tracciare una possibile pista per un diverso approccio alla letteratura algerina di espressione francese in generale e ad una letteratura "migrante" in particolare, ove il bisogno di riferirsi a campi non letterari è particolarmente forte.

Anche se la situazione descritta da Nina Bouraoui è stata già "vista", ci chiediamo se la sua scrittura cinematografica non trovi una ragione d'essere non solo all'interno di una problematica di ampie proporzioni quali quella della letteratura migrante in genere, ma anche all'interno di una problematica molto più limitata cioè quella di una scrittura che tende a dissociarsi ed a distinguersi. C'è una distinzione nei confronti dei punti di riferimento geografici, spazio-temporali. Nasce un vuoto, che bisogna riempire. Ed alla fine di questo capitolo, ci piace citare una frase di André Gardies: "Si impongono nuovi approcci, altri sistemi chiedono di essere elaborati. In questo rilancio dell'attività di riflessione si manifesta, forse, il tratto più significativo della modernità: essa si misura sul progresso teorico al quale ci costringe. Che lo spazio filmico intervenga come una componente fondamentale in questa rivalutazione generalizzata che così si profila, non può meravigliare, poiché esso è il luogo di un'intensa attività significante, poiché esso è, per me lettore, il luogo nel quale si gioca il senso del testo" 384

383 *Poing mort*, p. 66.

384 A. GARDIES, "Lo spazio nel racconto filmico", in AA. VV. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit., p.75.

CAPITOLO SESTO

VI. 1 La transizione

Riferendoci allo schema proposto all'inizio della seconda parte, dopo aver visto da vicino due dei temi, a nostro avviso, peculiari di questa scrittura, quali quello erotico e quello cinematografico, aspetti, questi, che ci hanno condotto a prediligere il primo romanzo, intendiamo ora affrontare alcuni punti che - seppure in misure e con ruoli diversi - si riferiscono ad entrambi i romanzi e sono sintomatici di un'evoluzione operatasi nel passaggio dalla *Voyeuse* a *Poing mort*.

In sostanza, in quest'ultimo capitolo, ci chiediamo come si compie quest'evoluzione, se essa è veramente tale, cosa comporta e, infine, se tutto ciò è rapportabile alla ricerca di un nuovo spazio letterario.

Ormai i sentieri che ci hanno condotto all'interno di questo "bosco narrativo" sono stati tracciati, quindi possiamo individuare facilmente almeno tre tappe che costuiranno la fase conclusiva del nostro lavoro, fermo restando che l'indagine qui iniziata possa benissimo allargarsi ad altre problematiche o ad altre strategie interpretative della stessa autrice oppure ad altri autori che, come lei, tentano l'avventura di un nuovo spazio al di fuori delle appartenenze nazionali.

Siamo infatti convinti che il desiderio di voler uscire dalla "ghettizzazione" della letteratura del paese di origine sia riscontrabile non solo in altri autori dell'area magrebina, ma anche in autori di altra origine, africana, asiatica, antillesse, etc. che operano all'interno della loro produzione una differenziazione rispetto sia al paese d'origine che rispetto alla letteratura europea che ha creato la loro notorietà ed il loro pubblico.

Nel passaggio dal primo al secondo romanzo, ci sembra necessario soffermarci su alcune particolarità scritturali individuabili in base alle seguenti considerazioni:

- specialmente in *Poing mort*, ci troviamo dinanzi ad una scrittura che trascina immagini e situazioni, atto indicativo di una volontà di dire quanto Nina Bouraoui porta in sé: *les mots et les maux*. Si tratta di un immaginario sofferente che opera una ricerca semantica al di là delle parole, che erra al di fuori del senso delle parole.
- Una costante dei due romanzi è il "je" attorno al quale ruota la costruzione del personaggio. Ma questo "je" di cosa è indice? Ed è veramente così "singolare", non potrebbe invece nascondere un "nous" plurale?
- Infine, il secondo romanzo si differenzia dal primo per molti aspetti: la volontà di uscire dall'ambiente algerino, la ricerca di una scrittura più astratta, la ricezione.

Abbiamo già avuto modo di sollevare questi problemi, seppur in modo non sistematico: lo scopo della nostra ricerca è infatti quello di cogliere in Nina Bouraoui gli aspetti sintomatici di una nuova letteratura che si pone in un'area di *entre-deux* estremamente fertile; non abbiamo perciò sentito la necessità di applicare una griglia analitica che sarebbe stata di scarsa utilità per affrontare non solo la "sintomaticità" di Nina Bouraoui nel nostro caso specifico, ma anche la "sintomaticità" di una realtà più ampia che è quella della "letteratura migrante".

La "linea mortifera" è senza dubbio il denominatore comune dei due romanzi, e questo sarà il tema che intendiamo prendere in esame in *Poing mort*.

VI. 2 Una scrittura adolescenziale

È legittimo avanzare l'ipotesi di una "scrittura adolescenziale"? Ci appoggiamo ad alcune considerazioni:

- a) apparentemente *La Voyeuse* permette a Nina Bouraoui di "pareggiare i conti" con la sua parte algerina.
- b) *Poing mort* ci offre una scrittura altrettanto violenta e carica mostrando il corpo femminile sotto una luce ancora più cruda. Bisognerebbe allora pensare che Nina Bouraoui voglia, in questo caso, "pareggiare i conti" con la sua parte femminile.
- c) Non ci sembra che in questa scrittura ci sia una voglia di far quadrare qualcosa, di operare una catarsi, ma, al contrario, di sovvertire, di scardinare, di sconvolgere esprimendo tutta la sofferenza insita nell'essere donna: per quanto riguarda il primo romanzo, nel significato di essere donna in un ambiente musulmano laddove la donna non è riconosciuta come persona, e per quanto riguarda il secondo, nel significato di essere donna *tout-court*.
- d) In Nina Bouraoui c'è il tentativo di fantasticare sulla sessualità, la morte, portando la sofferenza del femminile all'estremo. Le sue fantasie sono espresse con un linguaggio che tende verso un certo ermetismo, tendenza, questa, particolarmente marcata in *Poing mort*. È un fatto indicativo: nel linguaggio autentico, la parola ha una funzione non soltanto rappresentativa, ma anche distruttiva. Rende l'oggetto assente, lo fa sparire e nel passaggio dal primo al secondo romanzo si assiste a questo graduale annichilimento.

"La littérature apprend qu'elle ne peut pas se dépasser vers sa propre fin: elle s'esquive, elle ne se trahit pas. Elle sait qu'elle est ce mouvement par lequel sans cesse ce qui disparaît apparaît. Quand elle nomme, ce qu'elle désigne est supprimé;

mais ce qui est supprimé est maintenu, et la chose a trouvé (dans l'être qu'est le mot) plutôt un refuge qu'une menace." 385

e) Sebbene il contesto di *Poing mort* non sia algerino, non per questo possiamo espungerlo da una certa *algerinità*, è presente nel romanzo, seppur in modo velato, e che ci sembra un indice di connotazione di un'area letteraria, tanto da suggerire un parallelo con *Le corps en pièces* di Zoulika Boukourt 386. Al tempo stesso, lo slancio verso un'appartenenza letteraria senza nessuna aggettivazione di sorta risulta evidente: la tendenza verso una letterarietà che si vuole affrancare dal discorso etnografico è più netta e marcata. Si tratta di una scrittura che esprime una rabbia frenata, contenuta e poi tradotta con uno stile epurato, cristallino. La stessa rabbia la si ritrova pure in alcuni giovani scrittori *beurs* e ci chiediamo se anche questo non sia un fattore aggregante per definire una tipologia di scrittori appartenenti ad una nuova sensibilità letteraria.

f) Infine, *Poing mort*, come anche *Le corps en pièces*, può essere definito una sorta di diario, il diario di un'adolescente, ove, nell'impossibilità di raccontare la propria morte, si descrive l'operato della morte in un corpo che non è necessariamente quello di un essere fittizio.

Lungo tutto il romanzo è presente ciò che in termini freudiani potrebbe essere definito un corpo "perturbante" che passa dalla vita alla morte, e quindi alla decomposizione; la scrittura punta ad infrangere il tabù legato alla descrizione ed alla rappresentazione della morte.

Perché avanzare l'ipotesi di una "scrittura adolescenziale"? Il tipo di analisi che qui conduciamo non ci porterà a conclusioni di tipo stilistico e non adottiamo nessuna griglia semantico-linguistica, tuttavia, se avanziamo tale ipotesi è perché ci sembra che Nina Bouraoui cerchi una maturità non soltanto all'interno della propria scrittura ma anche all'interno di una sensibilità letteraria che è ancora ad una fase iniziale.

In sostanza, entrambi i romanzi hanno parecchio del *journal intime*, che rappresenta proprio uno spazio in cui si può dire ciò che non è lecito dire altrove, perché si tratta di una scrittura non socializzata, che quindi sfugge ad un certo controllo, e come afferma Béatrice Didier,

"Écrire son journal, c'est faire l'expérience du néant. Et comme on s'en doute, il ne peut s'agir que d'une expérience limite: la prise de conscience de la mort, non

385 M. BLANCHOT, *La part du feu*, cit., p. 318.

386 Montpellier, Coprah, 1977. "Ce texte est comme un cri du corps confront à son morcellement et son dédoublement. L'auteur y analyse ses limites, son impuissance et ses tricheries pour vivre. (...) La plainte est profonde: désir de ne pas être mutilée, réduite en pièces dans l'indifférence" J. DEJEUX, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993, p. 352.

seulement de sa propre mort physique (mais comme elle est au futur, cela n'empêcherait pas d'écrire dans le présent, au contraire), mais davantage de sa mort physique, risque, en effet, d'entraîner la mort du journal et donc l'impossibilité désormais pour ce cahier d'être archives de la mort. (...) Avec la mort, qu'elle soit physique ou psychique, et quels que soient l'obstination et le courage des diaristes, on arrive toujours à un non-dit, à un silence qui risque d'être définitif. La mort dans le journal entraînerait finalement la mort du journal." 387

In sostanza, siamo dell'idea che questo secondo romanzo sia qualcosa che si costruisce, malgrado l'autrice, lungo un'introspezione o un'autoanalisi condotta per analogie, per continuità, con altrettanta frammentarietà.

"La mémoire, une fois énervée par l'ambiance, arrache ses croûtes et creuse les plis du temps d'une façon malade. Des aphtes béants inaugurent maintenant une voie vers la chambre secrète. Le passé se livre, le passé se lit. Je crache l'histoire et j'entends, au loin, un violon briser à coups d'archet le souffle rectiligne d'une seule corde pincée." 388

Tale frammentarietà è indicativa di una volontà, già esistente nella *Voyeuse* ma particolarmente marcata in *Poing mort*, di scrivere senza troppo sapere di cosa scrivere. È una frammentarietà schizofrenica, i cui frammenti sono difficilmente ricostruibili. Non c'è un'armonia interiore, ma la dissonanza più totale, come ben denota il passaggio su citato.

Questo stato di cose ci fa subito venire in mente Maurice Blanchot, secondo cui

"l'écrivain ne débute pas toujours avec l'horreur d'un crime qui lui ferait sentir son instabilité dans le monde, mais il ne peut guère songer à commencer autrement que par une certaine incapacité de parler et d'écrire, par la perte de mots, par l'absence même des moyens dont il surabonde. Ainsi lui est-il indispensable de sentir d'abord qu'il n'a *rien* à dire." 389

³⁸⁷ B. DIDIER, "Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture", in AA. VV. *La mort dans le texte*, sous la direction de Gilles Ernst, Colloque de Cérisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 140

³⁸⁸ *Poing mort*, cit., p. 102.

³⁸⁹ *La part du feu*, cit., p. 74. Blanchot, nel suo saggio, insiste a più riprese su quest'impossibilità del *dire* della letteratura: "C'est pourquoi, pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant, qu'elle ait "tremlé dans les profondeurs et que tout ce qui en elle était fixe et stable ait vacillé". Le langage ne commence qu'avec le vide; nulle plénitude, nulle certitude ne parle; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. La négation est liée au langage. Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole n'est rien. Cette formule explique pourquoi l'idéal de la littérature a pu être celui-ci: ne rien dire, parler pour ne

Poing mort è una pura costruzione, meno spontaneo della *Voyeuse interdite*, ove la volontà di costruire qualcosa che non somigli a nulla porta ad una ricerca stilistica, lessicale causando un senso di vuoto, di vertigine. In *Poing mort* la dimensione cinematografica è molto meno interessante e questo perché, come lo schermo linguistico è meno "compatto" di quello cinematografico, così il secondo romanzo, proprio perché "più letterario", denota una minore "compattezza" del testo. La scrittura di Nina Bouraoui si articola anche con termini che "stonano" all'interno del racconto, le immagini sono povere, l'intreccio è sfilacciato:

"Le temps m'avait tendu sa corde, je chevauchais son premier noeud. L'indice de grandeur se mettait à pivoter, à s'ajouter, à se multiplier, et même une main innocente ne pouvait retenir la belle époque, celle où les dents tombent dans un oreiller en forme de bourse très convoitée. La souris ne passerait jamais plus. La bouche avait tenu sa promesse et proposait à l'interlocuteur des carrés d'ivoire définitifs, plantés dans une gencive qui savait être discrète lors d'un sourire ouvert ou d'une morsure à pleines dents. La langue ne suivait pas. Plutôt blanche à l'aube, elle était piquée l'après-midi de points rugueux comme une fraise encore jeune, puis tournait sept fois sur elle-même avant le repos de la nuit. Les enzymes sécrétaient, le palais fleurissait, l'aphte dessinait une belle arête dans un creux mouillé, le reste du corps était ficelé dans une boule de dentelles très fines." 390

Se usiamo il termine di "scrittura adolescenziale" lo intendiamo privo di qualsiasi connotazione negativa, per noi si tratta di una volontà di completamento all'interno della produzione letteraria di Nina Bouraoui e questa volontà si esprime attraverso lo stile, i personaggi, i temi.

In pratica, ci sembra che la nostra autrice, dopo aver creato Fikria - un personaggio presente sia come "je" che come terza persona - operi nel secondo romanzo quel che Todorov definisce una forma di *exotopia*, cioè un movimento di distanziamento. Questa seconda fase permette di completare l'incompletezza strutturale di quel personaggio oppure di quel tema, il tema della morte, per esempio, che è quello che intendiamo prendere in considerazione fra breve.

VI. 3 Il personaggio

rien dire. Ce n'est pas là la rêverie d'un nihilisme de luxe. Le langage aperçoit qu'il doit son sens, non à ce qui existe, mais à son recul devant l'existence, et il subit la tentation de s'en tenir à ce recul, de vouloir atteindre la négation en elle-même et de faire de rien tout. Si des choses on ne parle qu'en disant d'elles ce par quoi elles ne sont rien, eh bien, ne rien dire, voilà le seul espoir de tout dire." p. 314.

³⁹⁰ *Poing mort*, pp. 30-31.

Come nella *Voyeuse*, anche in *Poing mort* la narrazione si articola attorno ad un unico personaggio femminile e, fattore di primo piano, adolescente. Però, per via di un processo di *exotopia* in atto, il lettore riesce a saperne molto di più sia perché la sua costruzione di immagine-personaggio si è arricchita, sia perché la densità del personaggio di *Poing mort* passa attraverso tappe diverse rispetto a quelle del personaggio della *Voyeuse*.

"Je suis gardienne de cimetière. Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie. Habitée au calme d'un curieux village bien hiérarchisé dans son tracé et sa composition, je fuis les veuves et les orphelins, l'effervescence et la plainte. Je ratisse, je tasse, je sème, j'arrose, je fleuris, je taille, j'embellis avec des moyens de fortune la terre des défunts pour le recueillement des vivants. Je suis la main invisible qui arrache l'aspérité et les travers, je calme la douleur en renvoyant l'image colorée d'un plan de culture soigné. Je teins la mort en composant bien au dessus d'elle et chasse en surface l'impression de disparition définitive." 391

Sappiamo che è una guardiana di cimitero, un cimitero presumibilmente cristiano e presumibilmente europeo, ma siamo in possesso anche di altri elementi; l'età, per esempio, si allude a questi dieci anni in più occasioni, il nostro personaggio frequenta la scuola, ed è marcato da una profonda attività che si contrappone alla passività della *voyeuse*. L'insieme di questi elementi offre una connotazione extratestuale di cui possiamo vedere qui un esempio:

"Pour mon dixième anniversaire, la femme en habit d'os fit teinter ses cloches en guise d'annonce du nouvel âge. Pendue au lustre du salon, un doigt pointé sur moi, elle s'égosillait en chantant l'air de la fin. J'embrassai le nombre à deux chiffres et quittai tristement ma peau de numéro solitaire. (...) A dix ans le plaisir est un pincement qui fait rougir. Un index terrorisé s'engouffre dans une datte dénoyautée. Mais on ne sait pas. Le sucre et le suc restent en suspens. L'expérience est lointaine. Bossue, un sifflet autour du cou, les ongles noirs et une envie de tuer coincée entre les bretelles de mon cartable, je m'en allais telle une furie, jambes écartées et ceinturon de guerre sur les flancs, vers la maison où on apprend à se tenir tranquille: l'école." 392

³⁹¹ *Ibidem*, p. 14.

³⁹² *Ibidem*, pp. 30-31.

Tali elementi ci permettono di situare il personaggio di *Poing mort* in una dimensione altra rispetto a quella della *Voyeuse*, una dimensione determinata da due assi: uno referenziale (il rinvio ad una esteriorità maggiormente connotata): "je suis gardienne de cimetièrè", oppure: "Pour mon dixième anniversaire", ed uno discorsivo: "je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie" e ancora: "une envie de tuer coincée entre les bretelles de mon cartable, je m'en allais.." Il personaggio si sviluppa a partire da questi due assi secondo delle modalità ben precise creando così la sua dimensione extra-testuale.

Tale dimensione risulta rafforzata anche da una serie di auto-citazioni che ben denotano che, come afferma la stessa Nina Bouraoui, il secondo romanzo "n'a rien à voir avec le premier et en même temps il le prolonge." ³⁹³

Tutte le auto-citazioni che affiorano in *Poing mort* potrebbero essere considerate una forma di *auto-plagio*, e meriterebbero comunque uno studio a parte seguendo schemi transtestuali. Proponiamo due esempi:

³⁹³ Cfr. Appendice n 1.

<i>La voyeuse interdite</i>	<i>Poing mort</i>
"J'ai envie de m'enfuir, Leyla est clouée au sol à jamais, ma mère voulait coudre mon sexe, les cendres d'un cadavre bouchent les veines de Zohr, la derbouka gronde..." 394	"Le coeur file, la raison déraisonne, la tristesse se mue en désespoir. Je retombe sur la pierre, incapable de lutter. Tapie dans l'ombre de mon ombre, je reste clouée au sol, le front bas, les genoux couverts de bosses, la gorge serrée par les premières convulsions de la honte, ne pouvant me recroqueviller que dans l'ancre de ma propre solitude. Sous mes paumes, le rien s'est arrêté de battre." 395
"Tous les soirs, elle resserre un savant corset de bandelettes qui masque deux seins dont les pointes sans support suffoquent derrière la bande de tissu close par une épingle à nourrice, elle-même logée dans la ridicule rigole séparant les deux pousses qui n'arriveront jamais à terme." 396	"Mon torse avait l'allure d'une planche à battre la pâte et je faisais rouler mes paumes pour aplatir deux cônes qui hurlaient sous la peau" 397.

Queste due citazioni sono indicative non solo di un'evoluzione di quel personaggio, di quel tema o di quella situazione, ma evidenziano anche il ricorso ad una forma di auto-citazione o di auto-generazione che, secondo Dällenbach 398,

³⁹⁴ *La voyeuse interdite*, p. 133.

³⁹⁵ *Poing mort*, p. 13.

³⁹⁶ *La voyeuse interdite*, p. 27

³⁹⁷ *Poing mort*, pp. 42-43.

³⁹⁸ "La parole spéculaire de l'écrivain s'exaltant à l'image réfractée de celui qui écrit, le miroir des premières années réactualisant l'intégration inaugurale du corps et du langage: nul doute que nous n'assistions ici à un scénario typique de réappropriation, dont il appartiendrait à l'analyste de

tradisce una perversione del simbolico che si conclude con un ricorso all'immaginario ulteriormente rafforzato e consolidato.

Questa "perversione del simbolico" destabilizza il lettore, lo disorienta; come lo disorienta anche il "je" che si rapporta ad un asse referenziale complesso e talvolta incoerente.

La destabilizzazione del lettore è essenzialmente imputabile al fatto che in *Poing mort* più che nella *Voyeuse*, il discorso letterario non si riferisce alla presenza di un soggetto ma all'assenza di un interlocutore e questo posto rimasto vuoto chiede di essere occupato. Lo spazio aperto, perché impreciso e parzialmente vuoto, implica l'accordare all'interlocutore una certa libertà in un clima di complicità ³⁹⁹

Vediamo alcuni punti che cogliamo in modo non sistematico lungo la narrazione: le crisi adolescenziali in una scuola alquanto *sui generis*, che parla di punizioni corporali (pratiche abolite attorno agli anni Sessanta) e di giochi in voga negli anni Ottanta ⁴⁰⁰, la città, poi, fra gli spazi descritti è quello più indefinibile;

"J'aimais ma ville, avec ses arcades peu sûres, ses voûtes anguleuses ses échafaudages de fortune, sa lumière mourante, son quadrillage raté, ses impasses sales et ses coupe-gorge d'un soir, elle humait bon l'injustice et l'accident" ⁴⁰¹

circondata da una natura strana, inverosimile ⁴⁰², da un clima altrettanto strano e con dei TGV che sfrecciano un paio di volte nel corso della narrazione ⁴⁰³. Si tratta di una città che potrebbe essere definita mitica, totalmente inesistente, o meglio, che esiste solo in quanto luogo di azione, ricoprendo, per certi aspetti, lo stesso ruolo assegnato precedentemente nella *Voyeuse*, con la differenza che in *Poing mort* non viene accordato alla città alcuno statuto referenziale.

dégager toute la portée." L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, cit., p. 27.

³⁹⁹ Cfr. P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence*, cit., p. 109.

⁴⁰⁰ "Nous jouions à l'élastique, à la corde à sauter, au chat perché; je riais de son manque de souplesse, elle déposait sur mon échine un courant d'air glacé." *Poing mort*, p. 36.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁰² "Ma ville était trouée en son milieu par un lac aux rives très éloignées les unes des autres. Oeil poché, regard de cyclope, huître pleine ouverte au ciel, ses eaux étaient toujours noires et remuantes. Entourée de montagnes, l'étendue glacée grignotait la lumière et le souffle de la cité. Des animaux d'une autre époque forniquaient les jours de grande lune et les oeufs remontaient du pochoir, semblables aux ampoules des miroirs de loge. La lagune était morose, seules les racines arrivaient à percer son secret. Elle partait de la rive et tissait en profondeur un canevas de corne. Le bois mouillé ressemble à la peau d'un serpent d'eau." *Poing mort*, p. 66

⁴⁰³ Cfr. *Ibidem*, p. 54 e p. 74.

Sia nel primo che nel secondo romanzo si tratta di un luogo che si vuole neutro, che ha un'influenza minima sul romanzo, le cui strutture denotano altri valori ed altre problematiche. La città, insomma, è un *deambulatorio*, la cui funzione si limita a creare degli spazi di azione del personaggio.

In un contesto urbano così occidentale, chiesa, cimitero, Via Crucis, convento, etc., la referenza algerina è praticamente assente sia nell'universo spaziale che in quello descrittivo, tuttavia, vi si intrecciano alcuni riferimenti ed immagini magrebine, come la gazzella o la zanzariera:

"Gazelles ignorant la volupté, j'aime tant les voir s'effacer derrière le rose d'une fin d'été; elles s'en vont prier dans un clôître sans clé et s'endorment pour un sommeil entrecoupé de rêves sacrés qu'elles croquent en secret sur des planchettes sans cadre: les images de leur chemin de croix." 404

e poi:

"Elle devait dormir nue, un oreiller tenant à peine sur son ventre exigeant, une moustiquaire mitée au-dessus de la tête, posée là comme une petite tente sur un groupe de louveteaux très excités. Elle buvait de l'huile dans une bouteille en plastique, avalait des sardines, rotait son lait, suçait un coin de mouchoir et grattait sa tête d'où tombaient quelques flocons de neige sèche." 405

Tali immagini sembrano stonare e rafforzano la nostra ipotesi secondo cui, in conclusione, il contesto urbano della *Voyeuse* e quello di *Poing mort*, sono accomunati:

- a) da una connotazione negativa, lugubre, intrisa di atti violenti
- b) da una sessualità femminile esacerbata
- c) dalla morte

La città è un luogo ostile, non soltanto nei due romanzi di Nina Bouraoui, ma nella letteratura magrebina in genere 406, è un fatto sintomatico, si direbbe che lo scrittore magrebino non coincida mai col proprio spazio: il suo è e resta un universo carcerale.

VI. 4 un pluri-je

404 *Ibidem*, pp. 72-73.

405 *Ibidem*, p. 77.

406 Cfr. G CHARPENTIER, *Evolution et structures du roman maghrébin de langue française*, thèse de Doctorat, Sherbrooke, 1977.

La costruzione dell'immagine-personaggio nello spazio di questi due romanzi comporta non solo una certa evoluzione, ma anche una progressione nella creatività del lettore che continua a seguire ed immaginare un'unica figura.

Ci chiediamo allora, il personaggio, a questo stadio della nostra analisi, si presenta come un'immagine mentale satura di significazione, prodotta dall'interazione tra testo e lettore? Pensiamo di sì, quindi il personaggio altro non è, facendo nostro il pensiero di Pavel ⁴⁰⁷ che una "réalité allégorique" il cui senso scaturisce dalla relazione fra mondo referenziale e mondo testuale.

Ci chiediamo ora: come gestire quest'immagine che ci propone il testo? Si tratta di un'immagine unica? Riteniamo di no. L'uso della prima persona fa sì che il lettore si identifichi all'io narrante, seguendo una traiettoria precisa, ma questa traiettoria è unica o multipla? Abbiamo ragione di credere che sia multipla, se pensiamo che il "je" di *Poing mort* è la risultante del je + il (Fikria) + tu (lettore) + elle (Zohr e Leyla) + nous/vous (Mauresques) e questo "nous", per Benveniste ⁴⁰⁸ è un modo per dire sia "moi + vous" che "moi + eux/elles" in caso di esclusione o inclusione, solidarizzazione o desolidarizzazione con la massa informe delle "Mauresques".

La scelta di un pronome personale ⁴⁰⁹ ne comporta altre ed implica anche la scelta delle strutture semantiche. Il racconto alla prima persona dipende dalla *mimesis* formale, imita perciò altri modi del discorso letterario, paraletterario ed extraletterario. Si può parlare di *mimesis* formale quando c'è una certa tensione fra diversi modi di espressione, ma nel nostro caso assistiamo a qualcosa di diverso: una *mimesis* a livello dei personaggi con una tendenza alla loro riduzione numerica per una maggiore "consistenza" semantica:

⁴⁰⁷ Cfr. TH. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1988, p. 100.

⁴⁰⁸ Cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 233.

⁴⁰⁹ Cfr. M. GLOWINSKI, "Sur le roman à la première personne", in AA. VV. *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Le Seuil, 1992.

<i>La voyeuse interdite</i>		<i>Poing mort</i>
Je/ Fikria	{	Je
Leyla	}	
Zohr		madre
madre	→	
padre		
Ourdhia		morte
morte	→	
ragazza uccisa dal tram		Ada (omicidio o incidente?)

Quale forza presiede a questo movimento di regressione e di condensazione di questo "pluri-je" ? Non si tratta soltanto di un "je" frazionato, smembrato, ma anche di un "vous" altrettanto molteplice. Da quest'ottica i due romanzi di Nina Bouraoui dimostrano un pluri-soggetto - le cui identità e funzioni sono multiple - che si evolve a partire da un unico narratore.

Ci chiediamo allora: quest'evoluzione rientra anche sotto un ordine estetico? Questo proliferare di identità si traduce anche in una moltiplicazione dei piani narrativi? Pensiamo di sì. L'analisi discorsiva mostra che l'occultazione dell'identità del locutore, dell'unicità enunciatrice e del discorso univoco tendono non soltanto a sviscerare e a disseminare il senso, ma anche e soprattutto a riavvicinare la parola alla voce ⁴¹⁰.

Il "je" in *Poing mort* è un'entità ex-centrica che riceve l'eco di se stesso e delle sue componenti che derivano dalla *Voyeuse*. Si tratta di un "je" scisso, dall'identità variabile, errante, ricomposto tuttavia nel discorso narrativo perché ivi cerca la propria coerenza, e la propria situazione. Ecco un esempio che ci sembra interessante per un duplice motivo:

⁴¹⁰ Cfr. P. VAN DEN HEUVEL, *op., cit.*, pp. 266 - 267.

<i>La voyeuse interdite</i>	<i>Poing mort</i>
"Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chaire qui lui restait! la mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise!" 411	"La mort s'amusait entre mes doigts. Elle fut mon premier hochet. Je la secouais pour faire du bruit, la balançant tantôt derrière mon épaule, la nichant ensuite dans le creux de ma gorge irritée par les maladies de l'enfance." 412

a) Zohr è assorbita dal "je" di *Poing mort*

b) la morte si è ulteriormente consolidata assumendo il ruolo, non più di "proiezione" ma di un personaggio autonomo a tutti gli effetti.

Tutti i tratti distintivi di Zohr sono stati assorbiti dal "je": il suo stato malaticcio, la simbiosi con la morte, l'età ed i tratti fisici.

"La mort m'appartient. J'en ai fait mon unique souci. Mon unique occupation."
" 413

come Zohr, così è assorbita Leyla ed anche il personaggio della "guerisseuse" che aveva avuto un ruolo abbastanza significativo nella *Voyeuse*,

"je partais à la cueillette des fruits vénéneux, concoctais des bouillons néfastes et je dissimulais sous les oreillers des paquets de mouches écrasées." 414.

È come se il "je" volesse concentrare in sé un massimo di negatività. Il "je" di *Poing mort* non è una vittima come lo era Fikria, al contrario, si fa carnefice di una

⁴¹¹ *Poing mort*, p. 29.

⁴¹² *Ibidem*, p. 24.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 16.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

bambola ⁴¹⁵, tortura ed uccide un uccellino ⁴¹⁶, tortura le gatte gravide ⁴¹⁷, trafigge la mano della maestra con un compasso ⁴¹⁸ e, infine, uccide Ada.

"J'ai empoigné la mèche de rire, remonté sa trajectoire et je me suis lancée dans la fente d'un corps couché aux dents largement sorties. Ada était tombée de tout son poids, de tout son rire. Elle se vautrait dans les traces de pas brouillés, à demi nue, sur le carrelage plein de pieds. Sa robe était relevée. Les autres regardaient. Moi je n'ai vu que la gorge animée par une boule d'où le rire puisait son élan. Je tendais alors ma main en signe d'aide. (...) Elle s'est débattue avec l'eau pendant un temps, me lançant un drôle de regard furieux, et je ne l'ai plus vue. (...) La tête est ressortie, très agitée, et, entre les bulles, un cri pointait. Il n'avait pas le ton de la voix d'Ada, plus désespéré sans doute. L'alerte, l'alarme, l'appel au secours.

⁴¹⁵ Les rares poupées qui arrivaient entre mes mains avaient une durée de vie très limitée. Je coupais d'abord les cheveux synthétiques des beautés silencieuses pour leur donner un air de collaboratrices punies en temps de paix, mitées à souhait, je les plongeais ensuite dans un bidet dont l'usage variait selon l'humeur: urinoir, baignoire pour enfant, lavoir de sexes et de pieds, récipient d'émail qui prend si bien la forme des fesses... Une fois trempées, je les enduisais de farine - le talc des pauvres - puis, avec une pince, j'arrachais un à un les cils de ces yeux toujours ouverts. Je mutilais mes victimes avec respect. Munie d'une clé anglaise miniature je creusais un trou très profond entre les cuisses garnies de plastique, bref, j'étais une faiseuse d'anges plutôt maladroite, avortant les fausses créatures qui n'aspiraient qu'au jeu de l'enfantement. Le travail achevé, je les disposais en rangs symétriques sous le pupitre de mon bureau. *Ibidem*, pp. 21 - 22.

⁴¹⁶ "Emprisonné dans des volets à stries trop larges les matins de grande lumière, un oiseau se débattait entre le bois et le fer. Sous la peur, un cerne de peau recouvrait ses yeux. Plantée dans le bec, la langue noire se dressait comme une cuillère dans un pot de crème épaisse. (...) Deux pales en os raclaient le rebord de ma fenêtre. Deux pales en naufrage. Le ventre grondait au secours. Je le piquai d'un ongle. Puis il s'immobilisa. Le cou ramolli, l'envol oublié, les serres relâchées, il me lançait d'un trou noir une oeillade de tristesse. J'ouvris alors le volet en prenant garde au battant coupant.

Misérable sac de plumes, voyageur aux pattes coupées, useur de corne et de chants, il travaillait des ailes sans pouvoir se détacher de ma paume. Je le déposai au milieu d'un foulard ouvert. Les deux couleurs tranchaient. Comme une bête sur la plaque de l'analyste. Un oeil noir goba le tissu. Sous la plume, une mécanique haletait, terrifiante par sa taille atrophiée, et mes dents se souvenaient d'avoir croqué une aile cuite, d'avoir senti l'os, le témoin pauvre de la vie. D'un doigt novice, je fis l'inventaire des organes. Le côlon devait s'enrouler autour des autres entrailles, la colonne, elle, se montrait courbe, le ventre gonflait puis se relâchait; tel le plongeur à la recherche d'air, il dosait. Et le coeur orchestrait le tout jusqu'à la tête qui hochait à son rythme. L'existence roulait sous mes doigts, une simple pression suffisait à la briser, à anéantir tous ces jours comptabilisés. Au bout d'une heure, la langue de crête roula un air de vieille cantatrice, je pliai le foulard pour qu'il fit noir. Le sac de viande gigota, quelques râles claquèrent contre le bec fermé puis moururent dans un autre silence: le sommeil en plein jour." *Ibidem*, pp.56 - 58.

⁴¹⁷ "J'arrachais les peaux, les croûtes et les boutons, je piquais d'un coup d'aiguille à tricoter le ventre des chattes et assistais à la noyade des indésirables; je tordais le cou des poules et des coquelets". *Ibidem*, p. 24.

⁴¹⁸ "J'interrompis alors sacourse en plantant d'un jeste sec mon compas dans la racine de ses doigts. Il tenait tout seul, prêt à dessiner une belle rosace sur les bourrelets de peau". *Ibidem*, p. 35.

Un pinçon s'est emparé de mon sexe. Le visage hors de l'eau, Ada suppliait puis perdait le fil, gênée par les remous, elle redescendait alors vers le fond très noir du lac" 419.

L'omicidio/incidente di Ada è uno dei pochi passi di scrittura cinematografica in cui si contrappongono l'immobilità del "je" e l'agitazione di Ada che cerca di salvarsi. Questi due poli si articolano attorno al gioco equilibrato e scandito dal "je - elle" e dall'uso dei verbi al passato. Come a far da perno a questo asse, ci sono "les autres", il cui punto di vista garantisce una sorta di obiettività della scena.

Se il "je" risulta rafforzato, la figura della madre, presente nel primo come nel secondo romanzo, risulta affievolita ed impoverita della negatività di cui era carica nella *Voyeuse*. Secondo noi, ciò è attribuibile non solo al processo di *exotopia* che gestisce in modo generale i rapporti di forza dei personaggi nell'evoluzione dal primo al secondo romanzo, ma anche, in modo più specifico, all'assenza del padre: mentre nel primo romanzo la figura paterna era in cima ad una piramide oppressiva, nel secondo viene a mancare questa sorta di "ordine gerarchico" ed è il "je" che nell'acquisizione di una forma di "onnipotenza" diventa l'apice a cui tutto fa riferimento.

Infine, è significativo che la presenza della madre sia costantemente legata, nel primo romanzo, a realtà socio-culturali che evocano la claustrazione, la dittatura paterna ed una forte indigenza affettiva. Tutto ciò manca in *Poing mort*.

L'assenza del padre permette quindi uno sviluppo che si orienta in due direzioni:

- a) il "je" non è più passivo e sottomesso alle regole paterne che sono a loro volta un riflesso di quelle sociali;
- b) la figura della madre, meno massiccia e determinante rispetto al primo romanzo, non si contrappone al "je", anzi, è in atto una forma di solidarizzazione:

"Je pense à ma mère qui me donna son ventre et son sang, sa bouche et son sein pour me tenir en vie. J'imagine le torse nu, la pomme d'Adam si nette, si sortie de la gorge, les cuisses et le muscle, les mains de porcelaine qui serrent mon dos." 420

Se la figura del padre è completamente assente, quella della madre, rispetto alla *Voyeuse*, è più forte e più "complice". È un indizio che può essere ritenuto come sintomatico di un allontanamento dall'area algerina?

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 80 - 84.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 92.

Il padre ⁴²¹, nel romanzo magrebino, è il rappresentante di un mondo gerarchizzato, e la sua mancanza in *Poing mort* è indice dell'uscita da tale mondo e dell'entrata in un altro più autonomo, libero.

"La panoplie de l'espèce humaine est au complet. Le voleur vide ses poches, la femme adultère presse le bras de son mari, le dictateur pleure, l'assassin se lave les mains, le philosophe se tait, l'opprimé dissimule sa trop grande douleur, la mauvaise mère chante une berceuse; le plaisant solitaire lance des oeillades, le père fouettard offre des roses, les fillettes jouent au jeu de l'Oie et le menteur dit qu'il ne ment plus. Les haleines sont fortes, ça pue la mauvaise conscience et le repentir."
422

È il solo passo in cui viene nominato il padre che anziché frustare, offre delle rose, ma è la descrizione di un mondo ultra terreno, dove tutto è capovolto.

VI. 5 Una linea mortifera

Perché entrambi i romanzi sono legati da una linea mortifera la cui intensità si fa sempre più forte? Forse perché "l'espace romanesque a rejoint l'espace de l'écriture; ce qui s'en suit est une sorte de suicide: l'écriture n'étant plus possible, l'écriture cessant, c'est la vie elle-même qui, d'une façon symbolique se termine" ⁴²³.

In realtà non ci sembra che la morte sia soltanto uno dei tanti temi della produzione di Nina Bouraoui, ma che tutta la sua opera vi si riferisca. La morte è invocata dovunque, anche laddove non è nominata. Essa non è un avvenimento ma l'eco del nulla che risuona in ogni parola, la figura dell'assenza, *les maux des mots*, oppure

"un lieu d'arrêt entre le rien et le rien, une passerelle jetée dans le vide dont personne ne connaît le bout." ⁴²⁴

⁴²¹ Così lo definisce Jean Déjeux: "Soleil terrifiant et tout puissant, sacralisé et sans intermédiaire pour modérer son courroux, ne dialoguant que pour interdire ou commander, le père symbole de la loi, des ancêtres, de la tradition, de l'ordre établi, des bienséances séculaires et naturellement de la ligne à suivre si l'on ne veut pas subir ses foudres et être banni de sa chaleur hostile" *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973, p. 287.

⁴²² *Poing mort*, p. 95.

⁴²³ G. CHARPENTIER, *Evolution et structures du roman maghrébin de langue française*, cit., p. 42.

⁴²⁴ *Poing mort*, p. 9.

Come, nel primo romanzo, l'incontro con l'Altro era sempre accompagnato o metaforizzato dalla morte, così nel secondo la morte è l'Altro, è un Altro.

"Je décidais d'échapper à la surprise en me liant à la femme en habit d'os qui tenait sérieusement ses comptes dans un agenda noir à feuillets mobiles." 425

Ogni corpo, specialmente quello femminile, annuncia il proprio cadavere. Non c'è vita in quest'universo che sorge su un orizzonte di morte e non c'è paesaggio che non si sovrapponga a quello di un cimitero.

"Une voilette faite de croisillons et de résille s'accroche à un index et découvre deux joues adipeuses sur lesquelles roulent à toute vitesse des flots moroses: les larmes d'une mère. Le visage occupe toute la surface du cimetière qui ne respire maintenant que par ses pores. La peau de la femme glisse sur les hôtes, plantés dans un arc de cercle pitoyable. Elle tend un poignet à moitié mort, prolongé par une main ridicule par rapport au coffre du corps." 426

Il cimitero è lo spazio del romanzo, ove il personaggio si muove con fare degno di una delle pagine uscite dalla penna di Blanchot :

"Le drap de granit tendu à mort contre la mort reste froid et dédaigneux, un tambour signale au loin la défaite, une colonne de fumée sèche les rigoles d'humidité, les branches des saules pleureurs se resserrent au-dessus des corps étendus un autre ciel, cordé et résineux, abrite les chats hurlants. Les croix ont perdu leur éclat. Un goût de terre mouillée s'empare de ma langue. Sous une feuille transparente, des dentelles roses gémissent d'avoir été cueillies pour si peu. J'ai enfourché la sépulture il y a dix minutes à peine après avoir refermé la grille du lieu sur un dos courbé par les pleurs et une âme anéantie par le vide." 427

Non c'è morte, nell'arco dei due romanzi, che non sia descritta con tenerezza e repulsione, orrore ed avidità

"J'ai perdu aussi tous les symptômes de l'être en vie. Je me venge alors sur un chat en chaleur. Je l'empale sur un des barreaux de la grille et il pend au soleil telle la mascotte effrayante d'un jardin des morts. La vie est si fragile, le plaisir si personnel. Moi je me vautre sur la dalle quand les autres regrettent leurs morts. (...) Clouée dans le fossé de mon enfance, je suis le porte-parole de la femme en habit

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 90.

⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 13 - 14.

d'os, le fantôme de chair des années passées, la porteuse de faux et de couteaux et, les nerfs à vif, je me jette dans la gueule du loup: une nuit sur une dalle." 428

Il cimitero esiste con i suoi annessi e connessi, e con tutto ciò che si può vociferare su una guardiana di cimitero, la cui attività non può non destare sospetti

"Elles parlent de messes noires, de funérailles joyeuses, de sacrifices de nuit, de sorts et de danses sataniques; avec mes faux airs de fille de la campagne, elles disent que j'égorge brebis et moutons, renards et mulots et que je garde plus d'un sabot malade au fond de mon lit; elles disent que je parle avec les morts sur une couche pleine de sang. Les défunts m'offrent un repos à demi éveillé dans le lit sacré des dormeurs éternels. Je traverse la pierre, creuse la terre, j'arrache les gravats séparateurs et j'empoigne des corps abîmés par l'inertie. Quelques os, un reste de chair tatouent mon esprit, et, guidées par l'imagination, mes mains caressent les anciens hommes aux rires enfermés dans un coffret de sapin aux poignées d'or, voilà tout !" 429

Naturalmente non manca la scena di un funerale ⁴³⁰, e non manca la cornice mistico-religiosa che qui, volutamente, non approfondiamo.

Lo statuto cadaverico del corpo, la "decomposizione nella sua composizione" che gli è propria, è stato evidenziato da Georges Bataille, e, per altri versi, da Maurice Blanchot ⁴³¹, ma quel che è interessante in Nina Bouraoui è che va al di là sia della minuziosa analisi del cadavere tipicamente bataillana sia della dimensione

⁴²⁸ *Ibidem*, pp. 52 -53.

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 69 - 70.

⁴³⁰ "Tôt ce matin, ils sont arrivés en cortège, les bras en travers du torse, tels des porteurs de croix, les jambes serrées assurant la marche lente de la mort, avec un fil de soie tendu entre les corps pour les tenir groupés. Ils traversent le jardin à petits pas, dans la cadence de circonstance, imitant une colonie de fourmis noires et besogneuses. Les plus robustes transportent au-dessus des têtes le coffret brillant où repose un jeune défunt qu'on a toiletté avant de l'y enfermer. Les poignées d'or sont solidement plantées dans le meuble de sapin, la croix de fer est soudée à l'horizontale et retient dans ses branches une couronne de fleurs blanches. J'imagine la nuque posée sur un coussin, le visage en lame cerclé de boucles, le genou à plat, la pomme d'Adam immobile, les doigts encastrés, le menton déjà piqué d'une légère barbe, fraîche et nouvelle. Ils prennent garde de ne pas trop le bousculer. Les mains sont fortes, l'épaule est plus sûre que d'habitude, comme si un choc pouvait encore se sentir, là, dans le coffret clos, prêt à s'enfoncer dans le sol du jardin des morts. On a enfermé le geste et la voix dans un vaisseau d'éternité qui vole au-dessus des promeneurs funèbres tel le bagage sacré de quelques nomades égarés. La caravane parcourt le cimetière, butant parfois contre une carcasse imaginaire, s'arrêtant devant un feu follet, se cassant la nuque à coups de sanglots et de désespoir. Les enfants, travestis en veufs, ferment la marche. Ils suivent la traîne invisible d'une mariée absente. Ils se sont peut-être trompés de fête." *Ibidem*, pp. 84-85.

⁴³¹ Cfr. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973.

della scrittura blanchottiana ove l'"intematizzabile" diventa un tema; in lei c'è una distanza enigmatica che si traduce con una forte metaforizzazione:

"Et les trous communiquent en fosses. Les cadavres se chevauchent, pompent la chair, se piquent aux os puis s'effilent à l'infini. Une grande famille jumelle se reconnaît dans la terre seule la taille les fait se distinguer les uns des autres jusqu'à ce que le cartilage se détache. Une pelote de laine et ses aiguilles tissent dans la nuit, le bois est troué, les mains se serrent, les côtes embrassent le bassin, une vertèbre danse la gigue en haut d'un crâne, les orbites ont perdu leur matière à voir, la tête roule puis s'arrête. En surface, il reste un nom pour la mémoire de ceux qui se recueillent. Un éclat de rire qui hésite encore entre l'oubli et l'éternité." 432

Innegabilmente l'immagine funebre è carica di quelle tinte che fanno pensare ai "Trionfi della morte", il suo fascino è insito nel legame fra desiderio e morte, nell'ambiguità costante della violenza orgiastica inerente al sessuale ed al mortifero congiunti in questo testo. La morte, come il sesso, è tabù, anzi, è anche più potente perché la morte implica il silenzio, implica la cessazione di qualsiasi attività di comunicazione e le parole dette o scritte, malgrado la loro apparente consistenza, sono in realtà vuote. "A l'avance, la mort nous entoure d'un silence sans fin comme une île est entourée d'eau. Mais c'est là justement l'*indicible*. Qu'importe des mots qui ne percent pas ce silence. Qu'importe de parler d'un 'moment de tombe' quand chaque parole n'est puisqu'elle n'atteint pas l'au delà des mots" 433.

VI. 5. 1 Una linea di silenzi

"Toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même", ci dice Pierre van den Heuvel 434, tutto il problema, infatti, non sta nel *dire*, ma nel *tacere*, e *Poing mort* è un romanzo fatto di silenzi e su questo silenzio narrativo si costruisce in modo ossessivo il tema della morte.

Il silenzio è imposto volutamente ed esplicitamente nel discorso narrativo, e ci appoggiamo ad alcuni esempi:

"les autres, à l'affût du sang, se gorgeaient en silence jusqu'à épuisement" 435

432 *Poing mort*, pp. 17 - 18.

433 G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1971.

434 P. VAN DEN HEUVEL, *op., cit.*, p. 65.

435 *Poing mort*, p. 19.

"Je coupais d'abord les cheveux synthétiques des beautés silencieuses pour leur donner un air de collaboratrices punies en temps de paix" 436

"Combat perdu d'avance, on rumine la défaite en silence, puis la douce mélancolie atténuée la révolte." 437

"Je meuble le plan de solitude, égaye le silence" 438

"Le silence est encore plus menaçant lorsqu'il est entrecoupé par les râles d'un vieux chat qui n'arrive plus à copuler." 439

"Le sac de viande gigota, quelques râles claquèrent contre le bec fermé puis moururent dans un autre silence: le sommeil en plein jour." 440

"Je fréquentais l'église, seul lieu où le silence n'est pas inconvenant." 441

"J'ouvre et je ferme la grille du jardin silencieux comme la détentrice d'une clé merveilleuse qui embellirait les maux et les défaites (...) je dois peser mon mot ou l'étouffer dans un silence imposé. Il est bon de se taire devant les bijoux de tristesse qui pendent au cou des malheureux du matin au coucher". 442

"elles sautillent entre les tombes grâce à des sandalettes de cuir qui glissent en silence sur le socle des habitacles de recueillement. 443

"Je m'approchais de son corps dans un moment de silence puis reculais, abasourdie par ses quintes de rire". 444

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁴³⁹ *Ibidem*, p.40.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.64.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 69.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 77.

"Nous étions deux conquérantes silencieuses, tranchant l'air et les herbes avec le courage des orgueilleux. Les animaux s'étaient tus"⁴⁴⁵

"ils murmurent la question puis mâchent en silence un morceau de rire, un bout de nerf qu'il faut absolument avaler avant l'éclat".⁴⁴⁶

"Elle est dans le faux silence du cimetière, dans le dialogue étranger des morts qui accueillent l'autre mort, celui à la voix hautaine."⁴⁴⁷

Non si tratta di silenzi *muti*, ma di silenzi *detti*, cioè, non si tratta di silenzi tipografici narrativizzati all'interno del racconto, ma di silenzi descritti. Come dice Pierre van den Heuvel, "ces silences appartiennent à la surface narrative, au *showing*, et peuvent être étudiés comme des absences dans le cadre de la *mimesis*, en rapport avec le *mode*, la *focalisation* et le *temps*"⁴⁴⁸.

In sostanza, questi silenzi narrativi mostrano come la non-comunicazione permetta di mettere la parola in una sorta di "stato di attesa", concetto che ci consente di raggiungere quanto ci dice Bataille nella frase più sopra citata.

Gli esempi a cui ci siamo appoggiati sono indicativi della corrispondenza testuale e narrativa fra morte e silenzio, ed al tempo stesso sintetizzano e mettono in risalto uno degli aspetti su cui ci siamo soffermati precedentemente: la polifonia delle voci narrative. *Les autres, je, on, il, elles, nous, ils, elle*, sono tutti lì, impegnati a consolidare quest'interiorità, a fissare la morte nelle sue sfaccettature, come un collezionista di farfalle che fissa con uno spillo le sue vittime, per metterle in mostra.

VI. 6 Estetica del frammento e frammentazione del corpo

L'erranza di questa letteratura in genere e di Nina Bouraoui in particolare, non trova qui il punto di arrivo, anzi, al contrario, tutta la nostra indagine è finalizzata a dimostrare che ci troviamo dinanzi ad un'opera aperta, e forse più aperta di qualunque altra, perché appartenente ad un'area non ancora configurata. Come dice Luce Irigaray,

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁴⁸ P. VAN DEN HEUVEL, *op., cit.*, p. 75.

"L'intégration réciproque du corps et du langage, d'où s'origine l'imaginaire, décentre l'homme par rapport à lui-même et marque le début de son errance. L'impossible retour au corps comme au lieu sûr de son identité à soi est l'inéluctable corollaire. Il n'est plus que médiatisé par le langage et sa trace ne pourra être retrouvée que dans la parole de l'autre." 449

Il ricongiungimento ad un corpo unico, come ad una scrittura unica è impossibile, nasce un vuoto, che bisogna riempire. Si impongono nuovi approcci, altri sistemi chiedono di essere elaborati.

In conclusione della nostra indagine, sentiamo il bisogno di riassumere le nostre congetture:

a) tanto *La Voyeuse interdite* che *Poing mort* si trovano già in un'area che non coincide più con quella della letteratura algerina di espressione francese all'interno della quale si muovono autori come Mohammed Dib, Rachid Boudjedra o Assia Djebar.

b) tanto il primo quanto il secondo romanzo tendono, seppur in diversa misura, ad una letterarietà all'interno di un'area che non è né quella algerina né quella francese.

c) *Poing mort*, seppur libero da un contesto algerino, non fa altro che prolungare ed approfondire *La voyeuse interdite*, tanto che si possono evidenziare alcune linee comuni con un romanzo altrettanto disorientante e sconcertante quale *Le corps en pièces* di Zoulika Boukourt 450.

d) In definitiva, Nina Bouraoui ha già un suo spazio, che non porta ancora un nome e che, a seconda dei punti di vista, può sembrare situato in un *entre-deux*, ma non è così. "Au Maghreb comme ailleurs (...), l'écriture n'a plus, pour fonction essentielle, que de mettre au jour des monstres intérieurs. Les romanciers sont devenus des tératologistes." 451

⁴⁴⁹ L. IRIGARAY, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 15.

⁴⁵⁰ Cfr. AA. VV. *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, sous la direction de Christiane Achour, Alger, Enag, 1991, pp. 360 - 365.

⁴⁵¹ G. CHARPENTIER, *Le "Noussoiement". Essai de caractérisation du roman maghrébin*. Comunicazione presentata al Congresso dell'A.P.F.U.C. (Association des professeurs de français des Universités Canadiennes) Edmonton, 1975.

Perché il parallelo con *Le corps en pièces* ⁴⁵²? Semplicemente per sottolineare che Nina Bouraoui, come Zoulika Boukourt è una voce che grida la propria angoscia. Generalizzando, potremmo dire che la forza del romanzo femminile algerino deriva dall'esplosione di un desiderio di vivere esacerbato dalla claustrazione, troviamo questa *stessa* esplosione in entrambi i romanzi di Nina Bouraoui, ove tale esplosione è coinvolta all'interno del moto vorticoso della letteratura migrante, di cui la nostra autrice, per tanti motivi, può esserne considerata un sintomo.

Nina Bouraoui, quindi, appartiene in definitiva ad un campo letterario proprio, il che non comporta necessariamente una *atopia*, comporta invece una difficile negoziazione fra luogo e non-luogo e questa costante difficoltà di stabilizzarsi potremmo definirla col termine di *paratopia* ⁴⁵³. Tale condizione *paratopica* non assegna altro spazio che quello di frontiera aprendo così di volta in volta una divaricazione, una distorsione, che però, in funzione dell'inevitabile ricerca del proprio spazio letterario deve operare, al tempo stesso, un continuo tentativo di congiungere gli spazi instabili di una scrittura migrante.

Si tratta di una scrittura di iniziazione che invita il lettore a trasformarsi in Argonauta ed a lasciare dietro a sé le sue abitudini ed i suoi *clichés*.

Lungo queste pagine la nostra preoccupazione è stata quella di analizzare, sulla base di una serie di trasformazioni strutturali, i cambiamenti e le evoluzioni sopravvenute in questa recentissima letteratura, tale è in ogni caso, lo scopo di questa ricerca, che ci ha condotti lungo sentieri che si biforcano o che si incrociano e che si vuole attenta ai sintomi di una moderna letterarietà.

⁴⁵² Si tratta di un breve racconto di una sessantina di pagine, difficilmente reperibile perché ne sono state stampate solo duecento copie e l'editore è fallito. È l'unica opera di Zoulika Boukourt di cui non si ha alcuna notizia biografica. È strutturato in sei parti che sviluppano una tematica unitaria: il corpo e la testa, la passività ed il movimento, la madre e il padre, gli amori e la quotidianità. *Le corps en pièces* è una condanna della donna che non può non essere altro che mutilata.

Rimandiamo ai seguenti lavori: J. DEJEUX, "Récits de vie et témoignages d'Algériennes", in *Présence francophone*, Sherbrooke, CELEF, n° 36, spécial littérature féminine francophone. 2 sem. 1990, pp. 35 - 44 e S. REZZOUG, "Écritures féminines algériennes: histoire et société" in *The Maghreb Review*, Londres, n° 9, 3 - 4, spécial: Maghrebian literature, mai-août 1984, pp. 86 - 89.

⁴⁵³ Cr. D. MAINGUENAU, "La paratopie de l'écrivain" in *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, cit.

TABELLE

LA VOYEUSE INTERDITE: PRIMA SEZIONE PP. 9 - 15.

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>Stamattina</p> <p>Tutta l'azione sembra vissuta in sogno. Finita la notte e finito l'incubo si ritorna al tempo abituale: "la journée j'erre..."</p>	<p>Ancora imprecisato: Algeri non è nominata.</p> <p>I luoghi, malgrado il sole, sembrano emergere da una fitta nebbia.</p> <p>Alcuni elementi di ordine geografico quali il porto, fanno pensare ad una città di mare.</p> <p>Si avverte che non viene narrata la realtà.</p> <p>Le Mauresques designano il Maghreb, come la deflorazione la religione musulmana</p>	<p>Narratore extradiegetico indica "cette femme cachée derrière la fenêtre".</p> <p>Mauresques con cui il personaggio si identifica o si desolidarizza.</p> <p>Identificazione con un nous più generico.</p> <p>Ils. On. Vous. Leur.</p> <p>Demarcazione fra il nous e il vous.</p> <p>Adolescente, sarà poi schiacciata dal bus?</p> <p>Appello al lettore: "Un message? Oui"</p> <p>Identificazione del "je" con l'occhio</p>	<p>Statica.</p> <p>All'interdett o dello sguardo, corrispondo no i fantasmi delle Mauresques</p>

SECONDA SEZIONE, PP. 16 - 22

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>Pesante come il piombo.</p> <p>Indefinibile e anacronistico: domani diventa ieri.</p> <p>Appuntamenti iterativi: alla stessa ora alla fermata dell'autobus.</p> <p>Tempo indefinibile, ciclico.</p> <p>tre minuti</p> <p>Anno 1830 dell'Egira = inizio degli anni Settanta.</p> <p>Il quartiere: prima / ora</p>	<p>Gli ambienti della casa</p>	<p>Identificazione con tutte le altre donne recluse e all'interno della cellula familiare femminile</p>	<p>Staticità</p> <p>Arrivo del bus.</p> <p>Azioni in movimento a cui il personaggio non partecipa (sequenza cinematografica)</p>

TERZA SEZIONE PP. 23 - 28

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>Proiezione nel futuro: la notte della deflorazione. (verbi al futuro)</p> <p>Momento del pranzo (verbi al presente)</p> <p>Tempi statici e ripetitivi: le azioni quotidiane di Zohr.</p> <p>Tempo del ricordo all'interno di una continuità sinonimo di staticità delle cose, delle persone e degli atteggiamenti. (verbi all'imperfetto)</p>	<p>Ancora la casa ed i suoi ambienti.</p> <p>L'allusione ad un baule della Kabilia sottintende l'Algeria che non è ancora stata nominata esplicitamente.</p> <p>Gli spazi sembrano divisi secondo criteri europei</p>	<p>L'io è celato da un più generico noi che lo assimila alla famiglia.</p> <p>Zohr, Leyla e la nuotatrice.</p> <p>Presentazione di Zohr, la sorella maggiore.</p> <p>Ruolo consolatorio di Zohr.</p>	<p>Statica.</p> <p>Luoghi filmati da un occhio che non è implicato nell'azione</p>

QUARTA SEZIONE PP. 29 - 33.

tempo	spazio	personaggi	azione
Ricordo di un passato, verbi all'imperfetto.	Ricordo non definibile dal punto di vista spazio - temporale.	Personificazione della morte.	Iterativa nel passato.
Attività del padre al presente.	La casa.	Il padre.	Azione della morte.
Due anni di silenzio.	Dentro /fuori casa /strada casa/giardino	Folla all'esterno, per la strada.	Padre che prega e che mangia.
Ritorno al presente.		Un individuo che entra dal giardino	Azione in movimento: il sangue mestruale e le percosse paterne.
Quella notte. Tempi all'imperfetto.			Il "je" partecipa all'azione, non è in posizione di voyeur.
Uso del passato remoto per azioni rapide concluse nel passato.			

QUINTA SEZIONE, PP. 34 - 44

tempo	spazio	personaggi	azione
--------------	---------------	-------------------	---------------

Verbi al presente.	Cucina.	La madre.	Descrizione dei movimenti della madre in cucina.
Proiezione nel passato. Giorno della nascita. Condizionale	Montagne della Kabalia, luogo di origine della guaritrice.	La madre e il padre (scena primaria)	Dialogo mentale fra il Je e il Tu.
Tre secondi.		Tre figlie superstiti.	Amplexo dei genitori. Il "je" è in posizione di <i>voyeuse</i> .
Prima /Oggi		La guaritrice / fattucchiera.	Il padre frusta la madre.
Imperfetto. Scena primaria. Più di un'ora.		La madre, recuperando le teorie freudiane, è un uomo senza pene.	Gli aborti precedenti.
Passato remoto.			Riti magici per procreare figli maschi. Immagini in movimento. Elementi sonori.
Per la prima volta.			Ritorno al silenzio. Musica di morte.
Imperfetto. Tempo passato e iterativo.			Si è trattato di un sogno?
Durante la notte.			
Imperfetto.			
Tempo scandito.			
Ritorno al presente dopo la partenza della guaritrice			

SESTA SEZIONE, PP. 47 - 53.

tempo	spazio	personaggi	azione
La nascita e l'infanzia di Leyla. Passato remoto ed imperfetto. Passaggio al presente. Con Ourdhia il tempo si arresta. Imperfetto. Calar della notte	La casa. La camera di Zohr è un luogo interdetto. Il personaggio si addormenta lontano dalla propria camera, dove? Nel mondo fantastico raccontatole da Ourdhia. La camera. Immagini oniriche del deserto.	Presentazione di Leyla, la sorella minore. Ourdhia, domestica targui. Il personaggio preferisce Ourdhia a VOI. L'Io narrante si rivolge al lettore per spiegargli chi sono i Tuareg.	Staticità della rimembranza. La vita di Leyla passata e presente. Il suo attaccamento alla vita, i suoi giochi. Silenzio. Grida di Leyla. Le attività di Ourdhia: ordina la casa e consola. Malgrado i verbi transitivi, le scene sono statiche e silenziose. In dissolvenza emerge il mondo immaginario.

SETTIMA SEZIONE PP. 54 - 59

tempo	spazio	personaggi	azione
Indeterminato.	Il deserto. Un'oasi.	Ourdhia, chiamata anche con l'appellativo di Nomade.	I Tuareg e Ourdhia nel deserto. L'azione sembra svolgersi in stato di veglia.
Fine del sogno	Il Ténéré visto sulla cartina geografica.	La madre.	Ourdhia si occupa delle commissioni esce per strada e viene aggredita.
Imperfetto.	La strada.	Uomini eccitati sessualmente.	Azione dal ritmo incalzante.
Tempo non immaginario ma reale	La città è come una campana di vetro. Le cime dell'Atlante. La strada, i muri.	Bambini che giocano per strada.	Insulti e urla. Ourdhia va via.

OTTAVA SEZIONE PP. 60 - 66

tempo	spazio	personaggi	azione
Presente parecchie ore;	Passaggio dalla strada alla stanza	Presentazione della "foto di famiglia".	Statica. Punto di vista fisso. Nessuna zoommata.
L'indomani /ieri Fine della giornata.	Il personaggio è seduto su una sedia della sua stanza.	Ricordo di Ourdhia che si apprende essere morta.	Effetto di rallentatore. Il personaggio si addormenta.
Tempo del ricordo.	Abbandono del pianeta Ego per il mondo dell'assurdo.	Dio I genitori	Azione inesistente. Dialogo interiore.
Presente lontano.			
Domani	La casa.	Il padre	
Oggi Ignorare il tempo che non passa	Siamo in un paese musulmano L'Occidente dall'altro lato del mare.	appello al lettore. giustificarsi ai suoi occhi per prepararlo a cosa verrà dopo	
Era un giorno d'autunno	La camera e i suoi oggetti.		

NONA SEZIONE PP. 67 - 73

tempo	spazio	personaggi	azione
Indistinto passato reso dall'uso dell'imperfetto e del passato remoto. Ritorno al presente. La città descritta prima con l'imperfetto e poi al presente.	Casa Dietro la finestra La città descritta in un glorioso, lontano e fittizio passato. Baia d'Algeri nominata per la prima. Algeri di oggi. Descrizione di una gran quantità di luoghi: dalle strade ai negozi ai quartieri. Senso di disorientamento. Un liceo straniero	Il "je" e suo padre. Il personaggio o chiede al lettore: "come resistere?" Quantità di personaggi: vecchi, bambini, commercianti, ragazzi, madri, figlie, etc. Le Saracene i Mozabiti Barbuti Zohr il padre che violenta Ourdhia	Il personaggio fuma una sigaretta al padre che gliela spegne sulla bocca. Interruzione del silenzio. Discorso diretto del padre: il primo del romanzo. Osservazione della strada. Algeri nel passato e ciò che l'occhio vede nel presente. Descrizione fitta, quasi delirante con zoommate che offrono immagini da vicino e da lontano. Scene caotiche e rumorose

DECIMA SEZIONE PP. 77 - 86

tempo	spazio	personaggi	azione
Oggi pomeriggio. Verbi al presente.	Il salotto di casa Fra Parigi ed Algeri	Madre Zia Khadidja.	La visita della zia, molto movimentata e sonora. Punto di vista fisso.
Più tardi. Futuro	Nel ricordo la città è lontana, una stanza sul mare all'est di Algeri.	Farid el Atrhach Zohr Leyla	Descrizione della zia. Ricordi di gioventù della madre e della zia.
Ritorno all'imperfetto .		Rime	Circoncisione
Con la fine del ritorno si ritorna al presente	Ritorno alla realtà La stanza e la finestra	Siyed Z. Lo zio Sam Richiesta di solidarietà al lettore	La madre e la zia bevono il té. Il personaggio sale in camera sua e si mette dietro la finestra.

UNDICESIMA SEZIONE PP. 88 - 96

tempo	spazio	personag gi	azione
--------------	---------------	------------------------	---------------

<p>Indefinibile, allucinatorio</p> <p>Verbi al presente.</p> <p>Lo spazio diventa buio, probabile tempo notturno.</p> <p>Verbi al condizionale per una fuga in un altro tempo, un altro luogo ed un altro spazio.</p> <p>Ricordo di un ipotetico passato del padre definitio dai verbi all'imperfetto .</p> <p>Dopo questo ricordo uso del presente.</p> <p>La linea del passato interseca quella del presente.</p> <p>Domani</p>	<p>La stanza</p> <p>Nel delirio vengono evocati altri luoghi: il Ténéré.</p> <p>Fuori/den-tro</p>	<p>Il "je" si rivolge al padre in stile diretto, irreal, con un'altra voce, come in trance.</p> <p>Il padre</p> <p>La figura del padre è frutto di delirio</p> <p>Mozabiti</p> <p>Saracene</p>	<p>Attacco di rabbia. Il personaggio distrugge la sua stanza. Ritmi serrati.</p> <p>Sangue e da questo sangue si generano fantasmi ed allucinazioni.</p> <p>Bambina schiacciata da un autobus.</p> <p>Delirio</p> <p>Le allucinazioni si succedono a ritmi serrati.</p> <p>Rapporto incestuoso fantasmatico col padre</p>
---	---	--	---

DODICESIMA SEZIONE PP. 99 - 104

tempo	spazio	personag gi	azione
--------------	---------------	------------------------	---------------

<p>E' giorno. tutta la descrizione è al presente indicativo</p> <p>La notte precedente.</p> <p>Domani, dopodomani, il dopodomani del dopodomani. Verbi all'imperfetto , azioni che continueranno a ripetersi anche in futuro. Il narratore parla di un futuro avvenuto nel passato.</p>	<p>La stanza.</p> <p>La strada vista dall'alto della finestra.</p> <p>Rue du Phantasme</p>	<p>Je</p> <p>Identificazione con Cassandra</p> <p>L'autista della macchina</p> <p>Il lettore è interpellato</p> <p>Gente della strada.</p> <p>Nella macchina siede un altro personaggio che sembra un fantasma.</p> <p>Fikria è il nome del "je" . Si passa alla terza persona.</p> <p>Presentazione di Fikria al lettore</p>	<p>Il personaggio si sveglia dopo una notte di incubi.</p> <p>La visione di una grossa macchina nera. Descrizione di questa e dell'autista.</p> <p>La strada e i suoi rumori.</p> <p>La <i>voyeuse</i> vede ed è vista.</p> <p>La <i>voyeuse</i> diventa un'attrazione.</p>
---	--	---	---

QUATTORDICESIMA SEZIONE PP. 115 - 122

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>Stamane. Presente</p> <p>Le preghiere sanciscono il passaggio ai verbi passati.</p> <p>Improvvisamente Oggi. Cos'è il tempo? Presente, passato e futuro non hanno senso. Oggi Fikria si sposa</p>	<p>La stanza</p> <p>La strada è calma</p> <p>Le cime dell'Atlante.</p> <p>Il porto. Spazio fantomatico ed irreale.</p> <p>Dall'altra parte del mare.</p> <p>Paese dell'infortuni o e del trinceramento</p>	<p>Ritorno al "je"</p> <p>ricerca della complicità, dell'assenso del lettore a più riprese.</p> <p>Solidarizzazione ed identificazione con le Saracene.</p> <p>Madre, zia K. e Zohr</p>	<p>Risveglio. La realtà ritrova un suo ordine ed una sua armonia.</p> <p>Silenzio. Monologo interiore</p> <p>Descrizione di paesaggio tipico di un paese mediterraneo alle prime luci del giorno.</p> <p>Il canto delle donne more piangenti. Il personaggio prega con loro. Elemento insolito nella religione musulmana.</p> <p>La realtà entra sfondando la porta. Interruzione della rêverie.</p> <p>Preparativi per il matrimonio: depilazione e trucco.</p>

QUINDICESIMA SEZIONE PP. 123 - 131

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>La somma dei giorni non conta più. Oggi è l'unico giorno valido.</p> <p>Perdita di identità, il personaggio si guarda vivere. Verbi all'imperfetto .</p> <p>L'inizio della festa: i verbi tornano al presente</p>	<p>Il salone di casa</p> <p>Algeri</p>	<p>Le donne</p> <p>More</p> <p>La folla degli invitati alla festa</p> <p>Personificazione della tradizione che interpella Fikria.</p> <p>La madre</p> <p>La suocera</p> <p>Leyla</p> <p>I Saraceni</p> <p>Zohr</p> <p>Personificazione della morte</p>	<p>La festa nuziale.</p> <p>Monologo interiore</p> <p>La casa è addobbata a festa</p> <p>Scene rumorose. Scomparsa della voce "off".</p> <p>Le danze. Ritmi incalzanti. <i>Youyous</i> Derbouka. La musica si diffonde a dense ondate.</p>

SEDICESIMA SEZIONE PP. 132 - 143

tempo	spazio	personaggi	azione
<p>Minuti</p> <p>Dal presente all'imperfetto per la descrizione dell'abito da cerimonia.</p> <p>Si tratta di un presente prossimo.</p> <p>Ritorno al presente</p> <p>Passaggio all'imperfetto dei ricordi.</p> <p>Prospettiva di vivere con Siyed Bachir. Uso del futuro. Come se si trattasse di un giuramento.</p>	<p>Contrada immaginaria dove vanno i montoni dopo il sacrificio.</p> <p>Partenza dalla casa paterna</p>	<p>Zohr</p> <p>Siyed Bachir</p> <p>Leyla</p> <p>Le donne more</p> <p>Gli ospiti della festa</p> <p>Le donne invitate</p> <p>Ricordo di Ourdhia.</p> <p>La madre</p> <p>La zia K.</p>	<p>Monologo interiore</p> <p>Descrizione del montone, vittima dello stesso destino, che dialoga col personaggio.</p> <p>Suoni cupi e sordi</p> <p>Il banchetto</p> <p>Fine del banchetto</p> <p>Le donne more recitano le prime Sure del Corano.</p> <p>L'addio della derbouka e delle sirene del porto. Ultimi suoni.</p> <p>La partenza è seguita da un branco di cani.</p>

POING MORT PRIMA SEZIONE PP. 11 - 24

tempo	luogo	personaggi	azione
<p>Presente</p> <p>Dieci minuti fa</p> <p>Il tempo non ha alcuna importanza.</p> <p>Affinità con la morte fin dalla più tenera età.</p> <p>Verbi all'imperfetto.</p> <p>Calar della notte</p>	<p>Faccia di un cadavere.</p> <p>Pietra tombale</p> <p>Sepoltura</p> <p>Cimitero.</p> <p>Un lago: luogo d'incontro con la morte.</p>	<p>"Je"</p> <p>Il "je" è una guardiana di cimitero.</p> <p>I visitatori</p> <p>Personificazione della morte.</p> <p>Le madri dei bambini che si lamentano con la madre del personaggio</p>	<p>Mosche chesi accoppiano, ronzano.</p> <p>Immagini barocche, disordinate.</p> <p>Giardinaggio fra le tombe.</p> <p>Descrizione dei cadaveri.</p> <p>Ricordi d'infanzia</p> <p>L'incontro con la morte.</p> <p>Allucinazioni notturne.</p> <p>Bambole mutilate torturate e seviziate.</p> <p>Sguardo attento per ogni tipo di infortunio.</p> <p>Torture agli animali.</p>

SECONDA SEZIONE PP. 25 - 36

tempo	luogo	persona ggi	azione
Fra il giorno e la notte, la sera. Presente Decimo compleanno Quel giorno a scuola	cimitero tombe variegate. La scuola	Je La morte I compagni La maestra	Si piazza fra le tombe. Descrizioni e considerazioni delle/sulle sepolture, bare. Compleanno festeggiato con la morte. Il personaggio va a scuola. Danza del diavolo fra i banchi. Punizione della maestra. Pianta il compasso nella mano della maestra. Visita della morte nel cortile

TERZA SEZIONE PP. 37 - 50

tempo	luogo	personaggi	azione
A Natale	Il cimitero	"Je"	Le stagioni nel cimitero. Voce "off".
In primavera	La mia città, con porticati e vicoli ciechi.		Ricordi dell'infanzia
L'infanzia. Passato remoto e imperfetto.			Anoressia
Tutte le mattine: azioni ricorsive.	La mia camera		
Tempo sospeso			
Ieri, Mattino traditore			

QUARTA SEZIONE PP. 51 - 63

tempo	luogo	personaggi	azione
Oggi. Presente		Je	Monologo interiore.
Un giorno di primavera. Verbi al passato		Allusione alla madre allertata dall'odore dell'uccellino in putrefazione	Il piacere di uccidere un uccellino. Scene di sangue, ogni tipo di sangue. Si taglia il viso con un rasoio

QUINTA SEZIONE PP. 64 - 84

tempo	luogo	personaggi	azione
Passato indeterminato. Verbi all'imperfetto	La chiesa La strada La città con in mezzo un lago	"Je" Preti Fedeli	Culto cristiano Scene surrealiste di questa città, il cui lago diffonde miasmi e malattie
Cambio di luogo Verbi al presente.	Il cimitero	La Morte	Una confessione circa le attività crudeli del personaggio.
Riferendosi ad un avvenimento che ha avuto luogo, i verbi tornano al passato e all'imperfetto	Riferimenti ad un chiostro. Ritorno al lago	Visitatori del cimitero. Ada, futura vittima, compagna di scuola	Momenti di mistica preghiera La religione è deludente, tentativi di suicidio. Ritratto di Ada Omicidio di Ada. Ada annega nel lago.

SESTA SEZIONE PP. 85 - 102

tempo	luogo	personaggi	azione
Stamattina presto. Verbi al presente.	Il cimitero durante il funerale	Il corteo che porta il feretro.	Funerali Cerimonia funebre
Stanotte	Il cimitero la notte	Il prete	Il morto è un giovane e non Ada, come il lettore sarebbe indotto a credere Tumulazione della bara. Il personaggio va sulla tomba del giovane morto. Allucinazioni. Musica celestiale

APPENDICE N 1

Riportiamo un'intervista rilasciataci da Nina Bouraoui nel luglio 1992, *La voyeuse interdite* aveva da poco ottenuto il *Prix inter*, e *Poing mort* sarebbe uscito tre mesi dopo. E' un'intervista particolarmente utile per mettere "i punti sulle i", per spiegare alcune tappe del nostro lavoro e per sentire senza intermediari di sorta il pensiero della nostra Autrice.

Je ne crois pas qu'on puisse t'inscrire dans un courant: sous l'étiquette de "francophone" il y des écrivains qui écrivent en français mais qui sont nés ailleurs, au Maghreb, par exemple, mais toi on ne peut pas te mettre sous la même étiquette parce que tu es née en France, comme veux-tu te définir?

Oui, je suis née en France, je suis de langue française mais j'ai vécu en Algérie jusqu'à l'âge de treize ans. Je ne sais pas si je peux m'inscrire dans un courant, mon premier roman je l'ai écrit sur l'Algérie mais les autres certainement pas.

Le terme de "francophonie" est en réalité assez vague, puisqu'il s'agit toujours du message d'un écrivain et peu importe la langue: c'est une réalité transcrite. Si on imagine cette littérature d'expression française, terme que je préfère, sous la forme d'un livre, on pourrait dire que la première page est Kateb Yacine, la deuxième est la génération de Boudjedra, Assia Djebar ou Mimouni, et la troisième c'est toi, tu représentes vraiment une troisième génération puisque tu as écrit ton roman à vingt cinq ans et dans un "non lieu", comment as-tu été accueillie par la critique?

Dans l'ensemble ça a été très positif, mais ce qui est difficile à accepter c'est qu'en France on met des étiquettes assez vite. Je ne suis pas BEUR, comme les journalistes disent, c'est à dire les enfants des algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas, puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger. Je suis assez ferme là dessus parce que je déteste les étiquettes. En réalité on m'a souvent comparée à des courants littéraires français: on m'a même comparée a Sartre, Duras etc, mais c'est très pompeux. Et puis être comparée c'est toujours un peu délicat. La critique a surtout pris en considération le

texte, le style avec la sonorité des phrases, les couleurs et la musique. La critique a été assez "perturbée" pour le décalage qu'il y a entre ce que j'ai écrit et mon âge parce que ce que j'ai écrit est très violent et moi je ne le suis pas du tout. La violence, la dureté, le pessimisme sont un point de départ.

Oui, faire le rapport avec Marguerite Duras est facile: le film tiré de *L'Amant* a eu un succès fou, et quant on lit ton roman on pense tout de suite à la voiture noire, la violence, le sexe, mais c'est une comparaison très superficielle, ton "maître à penser" ne me semble pas être Marguerite Duras...

J'adore Georges Bataille, parce qu'en littérature j'aime être choquée physiquement, et puis sa musique des mots est très chatoyante. La Nausée de Sartre je l'ai lue assez jeune et ça m'a bouleversée, jusqu'à l'âge de 15-16 ans j'ai dévoré Marguerite Duras que j'adorais, mais maintenant j'ai un peu franchi le cap et je préfère autre chose: d'autres écrivains qui se rejoignent. Chez Georges Bataille il y a cette espèce d'érotisme très bien écrit sans jamais sombrer dans la pornographie ou dans le sordide. Quand on écrit il faut toujours se tenir à la limite: écrire des choses terribles sans sombrer dans la violence ou la pornographie sordides. C'est mon but.

Parmi tes "auteurs de chevet" il y en a qui sont maghrébins?

*J'ai lu Boudjedra quand j'étais petite et pourtant c'est très dur et sa femme était mon professeur de français à Alger... j'avais onze ans, j'étais en sixième. C'est l'auteur que j'ai lu le plus. De Tahar ben Jalloun j'ai lu *La nuit sacrée*, mais à part ça je connais très mal la littérature maghrébine. J'oubliais de dire que j'aime beaucoup Dostoïevski.*

Je trouve que dans ton roman tu jongles avec la focalisation: parfois c'est JE, parfois c'est Fikria et quand il y a le JE, le lecteur est un VOUS; quand tu appelles le personnage avec son nom, le lecteur est un TU

Oui, je change de point de focalisation pour me mettre en retrait et pour valoriser le JE en le regardant. Quand quelqu'un parle tout le temps il faut y avoir un moment d'essoufflement et à ce moment là il faut un décalage et pourquoi pas? faire intervenir même l'auteur pour regarder les choses et se mettre du côté du lecteur.

La diégèse de ton roman est très intéressante, et aussi le jeu de miroir entre les choses et les personnages. Il y a des distances entre le lecteur et le JE, le JE et l'auteur et les choses ont une valeur quand elles sont renvoyées d'un pôle à l'autre, comme un jeu de miroir justement.

Quand on écrit on est très seul et on écrit d'abord pour soi, mais il arrive un moment où on pense au lecteur, parce que si on écrit c'est pour être lu, surtout si on pense à publier l'ouvrage. Il faut donc se mettre en rapport avec le lecteur et ne pas être dans sa tour d'ivoire. Tout à coup il y a un reflet, une espèce de discussion muette puisque le lecteur n'est pas là, mais l'auteur le met dans ses mots.

"Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre", c'est une des premières phrases de ton roman. Tout se passe dans un espace extrêmement restreint et cet espace a un rapport direct avec le JE, le point de focalisation. Cet espace commence à s'élargir au fur et à mesure que le récit continue: de l'intérieur vers l'extérieur. Cet espace est délimité par le regard, s'il n'y avait pas le regard, l'espace n'existerait pas.

Bien sûr, c'est un livre sur le voyeurisme, comme le titre l'indique. La scène est très restreinte et bien délimitée, elle est simple, comme un décor de théâtre: la chambre, la maison et la rue, c'est tout, on ne va pas plus loin. Dans l'imaginaire cet espace s'élargit, il y a le port, la mer et ce qu'il y a au delà de la mer. Il fallait mettre un décor étouffant comme celui là parce que j'avais besoin de parler de ce qui se passe à l'intérieur d'une maison avec très peu de personnages qui ne dialoguent pas.

Oui, il n'y a presque pas de dialogue. Quand on parle de la ville d'Alger c'est le rêve. Le port et tout ce qu'il y a au de là c'est onirique. Il y a deux moments où l'on parle de l'Occident...

Oui, à propos de l'amour et au moment du départ.

C'est quelque chose que tu as prouvé quand tu étais à Alger?

Oui, parce que Alger est une ville extrêmement dure, très violente où on se sent toujours en insécurité, très sale, mais aussi très attachante. Les gens d'Alger sont très attachants et très malheureux

en même temps. La France, c'est vrai, représentait le Paradis perdu, ou le Paradis tout court, j'ai eu la chance de pouvoir voyager beaucoup, je passais mes vacances en France. En France on peut s'asseoir dans café tranquillement, on peut marcher sans besoin de regarder derrière soi, on peut aller au cinéma sans le risque de se faire égorger. En France tout semblait propre, quand on arrivait à l'aéroport tout était propre, luxuriant, facile. On trouvait tout: on avait envie d'un chocolat et on l'achetait tout de suite: à Alger il y a énormément de pénurie. Les magasins sont vides, et c'est marquant quand on est enfants: on a souvent envie de s'acheter des bonbons, des jouets... je connais bien mieux l'Algérie que la France puisque j'y ai passé toute mon enfance.

On voit cette pénurie, cette pauvreté et envie des produits français quand tu fais le portrait de la tante. C'est un passage marrant: il a fallu faire sortir la porte de ses gonds pour la faire passer!

C'est une vraie histoire! Je ne sais pas si c'était vraiment ma tante ou une arrière arrière grande cousine, j'étais petite, mais ma mère m'a raconté après qu'un jour elle est venue à la maison et elle était tellement énorme - parce que là bas les femmes ne bougent pas, elles sont énormes, obèses, toujours enfermées à la maison et elles mangent parce qu'elles n'ont rien d'autre à faire - qu'il a fallu détacher la porte de ses gonds pour qu'elle passe en biais...

...quand tu dis qu'il faut extraire la réalité des choses on remarque bien le travail de scalpel, modeler la réalité pour qu'elle devienne de la matière littéraire. Je cite quelques phrases: "L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire" (p. 9); "Accouplées, les choses enfantent l'erreur, l'horreur ou la beauté" (p. 10) et ainsi de suite...

C'est mon travail d'auteur: les choses prennent corps et ce n'est plus une simple table ou une simple lampe, parce qu'on ramène à soi les choses et par les mots on les rend vivantes.

C'est l'effet de l'écriture-miroir: les choses sont reflétées et elle prennent forme, dimension. Tu dis: "je ne suis pas dupe de ma vision des choses"(p. 10)...

...chacun transforme toujours les choses à son gré. Personne ne voit les choses de la même façon et puis la réalité peut être embellie ou dépréciée.

Tu fais deux ou trois fois un jeu de mots: "les maux de mots"...

Oui, c'est un jeu de mots que j'ai bien aimé, mais il est vrai que les maux trouvent leurs mots et viceversa. L'un exprime l'autre et même s'ils ont signifiant différent et un signifié pareil ils ne peuvent pas se dissocier parce que l'un exprime l'autre.

Tu mets sur les deux plats d'une balance les Mauresques et le JE...

Les Mauresques sont les femmes typiques de là bas et Fikria a un espèce de mépris pour ces femmes. Fikr en arabe veut dire intellect et donc Fikria réfléchit sur sa condition et celle de ces femmes, puisque elle deviendra comme elles, elle est la Mauresque intellectuelle. Fikria sera la seule à se revolter à lutter contre cette résignation, cette fatalité terrible qui permet à la tradition de se transmettre malgré tout ce que ces femmes ont connu et ont souffert.

Oui, tu fais allusion à certaines pratiques sexuelles comme la clitorisctomie et l'infibulation...

...Oui, même si en Algérie elles ne sont plus tellement pratiquées. A un moment donné je parle de sexes cousus, mais je le disais aussi dans le sens de sexes muets, qui n'ont plus de plaisir. Un sexe cousu peut l'être chirurgicalement ou bien métaphoriquement, c'est à dire un sexe qui ne sert qu'à la reproduction et pas au plaisir.

Comme le ventre de la mère, tu prends beaucoup de symboles de la tradition arabe, tu es vraiment imprégnée de cette culture.

Oui, tout s'est passé inconsciemment, ce sont des choses que j'ai enregistré quand j'étais enfant, que j'ai entendu et que j'ai ressorti. Mais je ne voulais pas faire un pamphlet ou quoi que ce soit contre la tradition, j'ai voulu décrire un état de cause en y mêlant énormément d'imaginaire et en noircissant le tableau. Ces références y sont mais ce n'est pas le but.

Il est important d'en parler parce que jusqu'à maintenant ça a été le domaine des sociologues ou des ethnologues. Quelles est la frontière entre l'interdit et le fantasme?

Plus on interdit plus le fantasme est important, l'interdiction est le tremplin pour le fantasme surtout parce qu'elle incite encore plus les désirs, les rêves.

Le rêve du cintre par exemple...

Oui, c'est un rêve extrêmement provocant parce que c'est le contraire de ce qu'elle doit penser, de ce qu'elle doit faire. Il y a une espèce de force entre ces gens qui dicte ce qu'il faut faire: rester vierge, pure et ce qu'il faut penser: il ne faut pas penser à la sexualité. Voilà pourquoi la mère a interdit à sa fille de regarder les fleurs, elles pourraient lui donner des pensées sexuelles.

Il n'y a pas de dialogue, ni dans le roman ni dans la réalité romanesque, mais on voit bien comment tous les tabous ont été parfaitement transmis, d'une façon presque génétique. L'histoire de la cigarette, par exemple, se passe dans un silence lourd et violent.

C'est une vraie histoire. Quand j'étais petite, ma mère travaillait au lycée français, elle était bibliothécaire, et elle m'a raconté d'un lycéenne qui un jour est arrivée avec la lèvre tuméfiée: son père l'avait surprise en train de fumer et il lui avait écrasé la cigarette sur la bouche.

Qu'est qu'ils faisaient tes parents en Algérie?

Ma mère a fait beaucoup de choses: elle était juriste, puis elle a travaillé au lycée français. Mon père était haut fonctionnaire et il travaillait dans une banque.

"Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire?" (p. 11) Tu peux me parler de ton aventure d'écrivain?

Je voulais aussi écrire un livre sur l'ennui, sur la solitude, parce que j'ai profité de mon expérience d'auteur et de mes sensations. Quand on écrit on se sent extrêmement seul, et parfois c'est dur même si c'est une solitude choisie, on fait le vide au tour de soi: c'est une solitude de luxe. Ecrire c'est bénéfique, mais parfois c'est dur à supporter. Même quand on est avec les gens on continue à être ailleurs et on est obsédé par ces personnages qui ont été inventés mais après on a l'impression que ce sont eux qui vous inventent. Ce sentiment de solitude je l'ai retranscrit à travers la solitude de cette jeune fille élevée dans un milieu traditionnel, mais c'était aussi ma solitude en tant qu'être - nous avons tous une part de solitude - et en tant qu'auteur.

A l'époque je faisais mes études, quand je disais que j'écrivais souvent je n'étais pas prise au sérieux... Heureusement mes parents me poussaient parce qu'ils croyaient en moi, mais dans le milieu universitaire quand on dit qu'on écrit et qu'on a vingt ans, les gens ricanent et c'est humiliant, parce qu'on y croit à fond.

Il y a un cliché bohémien de l'écrivain un peu dur à mourir: l'écrivain doit galérer pendant toute sa vie, s'il écrit à vingt ans il balbutie, s'il écrit à soixante il n'a pas d'avenir et de toute façon il va denir connu après sa mort.

Le gens n'avaient pas lu ce que j'avais écrit et puis du moment qu'on sait ce qu'on fait les autres ne comptent pas trop.

Tu as été publiée chez Gallimard...

Oui, j'ai envoyé le manuscrit par la poste. Je l'avais aussi envoyé à d'autres maisons d'édition, Grasset, Le Seuil, etc., mais Gallimard m'a répondu très rapidement et positivement.

Les thèmes du sexe et du sang ont déjà été largement exploités par d'autres auteurs algériens, je pense aux romans de Rachid Boudjedra, de Khatibi, de Tahar ben Jelloun etc. Tu es sur leur sillon, mais il y a du nouveau.

Je ne suis pas tellement sur le sillon, disons que c'est normal parce que l'Algérie est un pays hanté par le sexe. Il y a une séparation très nette des sexes et donc une frustration. Le sexe et le sang se rejoignent par la femme et par la violence, puisque c'est un pays extrêmement violent. Je ne voulais pas écrire quelque chose d'aseptisé, à l'eau de rose, mon but est celui de bouleverser physiquement le

lecteur, non moralement parce que c'est facile, mais je voulais vraiment provoquer du dégoût, de la répulsion, de la tristesse.

Quel est ton lecteur idéal?

Celui qui fait revivre le livre à travers ses yeux et sa pensée et qui arrive même à découvrir des choses auquel l'auteur n'a jamais pensé. Le lecteur peut réécrire un livre... ce livre qui après n'appartient plus à l'auteur.

Pourquoi ton histoire se déroule dans les années 70? Après tout tu n'avais que trois ans!

J'ai vécu en Algérie jusqu'en 81 donc les années 70 je les ai vécues, et puis il y avait un mythe des années 70 et je voulais en parler.

"...je compris à ce moment précis la réelle frustration de cette femme. Oui, elle voulait un garçon, mais plus encore. Encombrée par ses seins, ses hanches, son bassin, son ventre, ma mère désirait un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie, et là, enfin, on la respecterait..." (p. 42) Ce passage exprime bien la théorie freudienne sur l'envie des femmes d'avoir un pénis.

Bien sûr, en plus là bas toutes les femmes auraient tellement aimé être des hommes. Un homme là bas est un roi, un petit garçon qui naît dans une famille c'est une fête incroyable et une fille qui naît c'est presque un deuil. Les petites filles sont très libres jusqu'à douze-treize ans, mais dès qu'elles sont réglées pour elles c'est terminé. Elles deviennent infectes, elle représentent la souillure. Etre femme c'est un malheur, mais être homme aussi, vis à vis de la société il faut avoir au moins un garçon, être un mâle viril. Il y a des famille qui sont détruites moralement parce qu'elles n'ont que des filles et c'est la honte.

"Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre" c'est une des rares frases en style direct de ton roman... "La nuit sacrée" de Tahar ben Jelloun est basé sur la négation du sexe féminin. Chez Tahar ben Jelloun il y a la présence constante de la sorcière, chez toi aussi on trouve la magie noire, d'une façon plus discrète et authentique. Ta sorcière rentre dans le roman avec tout son bagage de puanteur, de mensonge...

Là bas il y énormément de sorcellerie... c'est un personnage immonde que j'ai créé sur des bases réelles.

Quel est le rôle de la nageuse?

C'est l'image de la femme libre, de la femme occidentale. Sa photo a été découpée d'un magazine occidental et collée au dessus du lit de Fikria. C'est sa muse, son inspiratrice, sa fenêtre ouverte sur la liberté, la beauté, un univers un peu plus doux. Elle aussi regarde, elle aussi est un personnage.

Il y a d'autres personnages bizarres, Zohr qui lutte contre sa féminité, elle est habitée par la mort et Ourdhia, le seule personnage positif, tu l'as connue?

Je connais très bien le désert, et j'ai croisé souvent des femmes comme Ourdhia qui sont magnifiques moralement parce que libres. Ordhia est très pauvre, mais elle seule peut apporter la tendresse dont Fikria a besoin.

Ourdhia apparaît à plusieurs reprises, elle est partie, elle est morte ou elle a été violée?

Elle est partie parce qu'elle a été violée par le père, peut être elle est repartie dans le désert, on ne sait pas.

Quand tu décris Alger, tu parles des rats, comme Camus, comme Boudjedra.

Alger est une ville magnifique mais trop petite pour tous les habitants qu'il y a, donc elle n'est pas entretenue, les égouts éclatent, elle est très sale. Elle a été laissée à l'abandon. Les gens qui devaient s'occuper de cette ville après la guerre n'ont pas été les bons. La maîtresse de cette ville et de ses habitants a été la corruption, ce qui se passe en ce moment n'est pas étonnant: les gens qui ont été humiliés pendant 30 ans trouvent un penchant vers l'obscurantisme et l'intégrisme islamique, qui a mon avis n'est pas plus terrible que l'état totalitaire qui a gouverné pendant 30 ans.

Oui, tu fais allusion une ou deux fois au FIS, aux barbus.

Il ne faut pas être dupe, maintenant on parle beaucoup de l'intégrisme, on dit que le FIS a conduit à l'intégrisme, mais ce n'est pas vrai: jusqu'en 1962, jusqu'après l'indépendance, l'intégrisme était là, instauré par les gens qui étaient au pouvoir. On ne peut pas en vouloir aux gens de se tourner vers la foi, ils n'ont rien à manger, ils ont été humiliés pendant des années et des années et il ne leur reste que de se tourner vers Dieu le Père, c'est une réaction archilogique et nous, nous n'avons pas le droit de la condamner. Maintenant on prône la théorie que l'Algérie se batterait pour la démocratie contre l'obscurantisme, mais il n'y a jamais eu de démocratie, il n'y a pas de mouvement démocratique.

Dans tes pages il y a une musique extraordinaire...

Oui, je suis très sensible à la musique des mots, je relis toujours à voix haute, il faut que chaque mot soit à sa place. Cette impression de musique, de sonorité est très importante pour moi cela veut dire donner à un mot plus que ses consonnes, pour le faire devenir son, couleur, souffle.

La dernière chose qu'on voit dans ton roman c'est la grosse voiture noire, symbole de la richesse et symbole du départ de Fikria.

Pour Fikria c'est plutôt un corbillard, mais il est vrai que dans les pays sousdéveloppés les grosses voitures ont beaucoup d'importance, c'est une marque. Les gens sont très sensibles aux grosses voitures. Il ne fallait pas qu'on voit le visage de l'homme, mais rien qu'une ombre un peu menaçante dans une voiture noire.

Parlons un peu de ton deuxième roman.

Il n'a rien à voir avec le premier et en même temps il le prolonge. Il y a encore un seul personnage, c'est l'histoire d'une gardienne de cimetière. On parle de la mort, mais sans tomber dans le macabre. J'ai voulu traiter la mort d'une façon plus ou moins poétique, en la démystifiant et c'est aussi l'histoire de deux enfants cruels. C'est surtout un travail d'écriture, encore plus que le premier.

Tu y a mis combien de temps pour l'écrire?

Deux ans, deux ans et demi. Je l'ai commencé dès que j'ai fini le premier, le lendemain, je ne savais même pas si j'allais le publier.

APPENDICE N 2

Abbiamo chiesto a Rachid Boudjedra, nel corso di una lunga intervista rilasciataci il 20 marzo 1993, di darci la sua opinione a proposito di Nina Bouraoui. Riportiamo qui i momenti più significativi:

- *Je suis pour le métissage, à condition qu'il soit assumé correctement. Il y a beaucoup de métissages qui ne sont pas revendiqués. Il y a des algériens métissés culturellement ou biologiquement qui ont honte de leur double origine: soit ils ont honte du côté algérien, soit ils ont honte du côté français. Ils ne savent pas s'assumer en tant que les deux.*

- **Je trouve que Nina Bouraoui assume bien son métissage, elle le revendique souvent.**

- *Je n'en suis pas sûr. J'ai lu La voyeuse interdite et on sent très bien qu'elle a un problème de culpabilité avec l'Algérie. Elle en veut beaucoup à l'Algérie de ne pas être ce qu'elle voudrait qu'elle soit elle. C'est-à-dire le reflet de sa propre vie. Elle a passé quatorze ans en Algérie plus ou moins cloîtrée, plus ou moins surveillée, elle a un rapport passionnel avec l'Algérie, donc elle n'est pas neutre. Elle peut dire je suis de mère française et de père algérien et je suis contente, mais en littérature elle n'est pas contente de ce métissage, elle a presque honte de son côté algérien, mais c'est justement de ce côté là qu'elle parle et qu'elle écrit uniquement, donc elle le revendique davantage peut-être que le côté français.*

- **Si tout était clair et facile, sans nuances et sans ombres, personne ne se mettrait en cause et il n'y aurait pas d'écriture. L'écriture jallit parfois d'une mauvaise conscience, d'une déchirure, d'une douleur...**

- *Oui, mais il faudrait peut-être que cette difficulté vienne non pas d'un métissage mais d'abord de soi-même. Je ne suis pas métisse, mais j'ai pourtant une douleur permanente dans l'écriture.*

- **Qu'elles sont les causes?**

- *C'est mon propre moi métaphysique qui éclate. Nina Bouraoui n'a pas de moi métaphysique, c'est plutôt son moi*

psychologique qui éclate, parce qu'elle est attirée par quelque chose. Par exemple elle est contre le statut algérien aussi bien de la femme que de l'homme, mais elle peut choisir la France. Moi non. Je suis contre le statut algérien mais je n'ai pas le choix. La France ne veut pas de moi, et moi non plus, je n'en veux pas d'elle, je suis algérien. Il faudrait attendre encore quelque temps pour avoir un métissage harmonieux au point de vue raciale, physique, pour avoir une littérature de la douleur qui ne vienne pas de l'ambiguïté. La double appartenance ne peut être qu'un enrichissement.

APPENDICE N 3

FRANCE INTER 31.08.1992

- On prend un coup de poing quand on lit ce livre très noir.

N. Bouraoui. *Le sujet est noir, c'est vrai, il s'agit de la mort mais je pense que la littérature est faite pour parler des choses graves. La vie existe parce que la mort existe, je n'invente rien, mais je n'ai pas envie d'écrire des petites histoires d'amour à l'eau de rose ni de faire du mal à mes lecteurs, mais je prends la littérature au sérieux et je choisis des thèmes sérieux.*

Quel genre de petite fille étiez-vous?

Je n'étais pas l'héroïne de mon roman, mais, comme tous les enfants, j'étais cruelle: les enfants sont fascinés par la mort car ils ne se rendent pas très bien compte de ce que c'est même s'ils sont parfois touchés directement. La mort est un jeu et puis dans les classes, on a toujours des têtes de turc, ou alors on violente les animaux.

J.M.Stricker: **On est toujours tenté de faire des rapprochements entre le premier et le deuxième livre; cela agace toujours un peu les auteurs mais cela permet aux lecteurs de prendre des marques, des repères. Pour ma part, j'ai perçu une sorte de cousinage entre l'enfant qui en Algérie découvrait l'enfermement et la ségrégation sexuelle, c'est le personnage de "La voyeuse interdite" et puis le personnage de "Poing mort", une adolescente, une chipie qui découvre la cruauté et les liens indissolubles qui unissent la mort et l'érotisme. Entre les deux personnages, vous établissez des passerelles, quand vous dites "mon enfance fut solitaire, je décidai de ne plus grandir". Cela dit, situation, contexte et fable sont totalement différents d'un livre à l'autre: dans "Poing mort", on ne va pas seulement au bout de la solitude, on va au bout de la vie en lui tournant le dos, on se retrouve dans le no man's land qui sépare les morts des vivants, en l'occurrence dans un cimetière, le lieu où les survivants essaient de prolonger symboliquement la vie des morts. Le mentor, dans cet univers insolite, prend une dimension mythique, la femme aux habits d'os, est la personification de**

la mort initiatrice. Ce qu'apprend la terrible jeune fille c'est à inoculer un peu de mort dans la vie des autres - livre morbide,diront certains - la réponse anticipée est dans votre livre: vous écrivez: "morbide n'est pas le mot, erreur est la situation, j'ai choisi l'autre camp, celui des allongés; plus de retard pour me juger, plus de voix pour ordonner".Est-ce que vous recusez complètement la prétendue morbidité du livre?

Ce n'est pas un livre morbide, il y a même de l'humour dans mon livre, il faut le chercher, mais il existe. J'ai essayé de poetiser la mort, j'ai fait un travail d'écriture comme d'habitude, car pour moi, cela importe plus que l'histoire et la mort est incarnée, c'est un personnage romantique, presque poétique, une héroïne de roman. J'ai essayé de parler de la disparition, de la peur de vieillir, de la finitude et ce sont des choses de la vie .

Je voudrai revenir sur un point essentiel du livre: le sexe. Votre personnage en vit la révélation comme une blessure, une malédiction, en tout cas, sans partenaire, sans échange; le sexe est solitaire: l'amour n'existera jamais dans vos livres?

Si, il existera, mais pour l'instant, il est solitaire, obsessionnel et dur; il faut me laisser le temps. C'est vrai qu'il y a un rapport de cousinage avec La voyeuse interdite, car mon but c'est de créer une voix pour une oeuvre: j'aimerais qu'au bout de dix, vingt, trente romans, j'ai mes marques, mon souffle, et qu'on dise: ça, c'est Nina Bouraoui, que toutes les oeuvres s'emboîtent et qu'il y ait un lien réel entre elles toutes .

Est-ce que vous êtes aussi grave que votre héroïne qui n'aime pas rire?

Ce qui est fantastique quand on est auteur: on peut se dédoubler: il y a la personne de tous les jours, qui n'est pas spécialement grave, qui est gaie, aime la vie, les gens et puis je me métamorphose.

Un journaliste: Vous avez l'air pessimiste quant au statut de la femme .

Ce livre n'est pas axé sur le statut de la femme, mon héroïne ne peut avoir qu'un destin tragique puisqu'elle a choisi un métier hors du commun: garder les morts, la mort et aussi envisager sa propre mort; donc, elle se coupe du monde: elle est pessimiste parce que solitaire,

mais elle porte un crime en elle et elle purge sa peine dans la maison des morts en retrait de la vie.

Pessimisme aussi à propos de ce qui se passe en Algérie?

Oui, je suis pessimiste et malheureuse: cela me fait de la peine de voir que maintenant on tire sur les enfants, les femmes, car j'ai laissé ma chambre d'enfant dans ce pays et je n'oublierai jamais mes souvenirs.

BIBLIOGRAFIA

La nostra bibliografia non ha la pretesa di essere esaustiva, riportiamo pertanto solo le opere effettivamente consultate e di fondamentale interesse per la ricerca da noi condotta.

Per ulteriori approfondimenti preferiamo rimandare il lettore alle maggiori fonti bibliografiche a cui abbiamo attinto per quanto riguarda la letteratura magrebina. Oltre a queste, ci siamo serviti anche di banche dati informatizzate:

LIMAG 1 e LIMAG 2: letteratura magrebina;

MIRYADE: tesi di dottorato discusse in Francia;

Banca dati IDEHM

Banca dati dell'Institut du Monde Arabe;

Notizie bibliografiche complementari sono state segnalate volta per volta nelle note e non abbiamo quindi ritenuto necessario ripeterle.

Per quanto riguarda le riviste, riportiamo solo i titoli di quelle maggiormente consultate ed i numeri speciali.

Come la nostra ricerca è stata condotta in modo eclettico, così la bibliografia assume un tono "interdisciplinare", abbiamo perciò sentito il bisogno di inserire sotto la rubrica *strumenti di analisi* tutti i testi di varie discipline di cui ci siamo serviti.

Infine, abbiamo privilegiato fundamentalmente i titoli più recenti e di facile reperibilità, nello scopo di offrire una bibliografia chiara e di agevole consultazione.

Opere analizzate:

BOURAOUI, Nina,

La voyeuse interdite, Paris, Gallimard, 1991.

Poing mort, Paris, Gallimard, 1992.

Lecture complementari:

BATAILLE, Georges,

L'Expérience intérieure, Paris, Gallimard, 1943.

Le Bleu du Ciel, Paris, Pauvert, 1957.

La Littérature et le Mal, Paris, Gallimard, 1957.

L'Erotisme, Paris, Ed. de Minuit, 1950.

Madame Edwarda, Paris, Pauvert, 1966.
Histoire de l'oeil, Paris, Pauvert, 1967.

BEJI, Hélé,

L'Oeil du jour, Paris, Maurice Nadeau, 1985.

BELAMRI, Rabah,

Regard blessé, Paris, Gallimard, 1987.

BOUDJEDRA, Rachid,

La Répudiation, Paris, Denoël, 1969.

L'Insolation, Paris, Denoël, 1972.

Topographie idéale pour une agression caractérisée, Paris, Denoël, 1975.

L'Escargot entêté, Paris, Denoël, 1977.

Les 1001 années de la nostalgie, Paris, Denoël, 1979.

Le Vainqueur de coupe, Paris, Denoël, 1981.

Le Démantèlement, Paris, Denoël, 1982.

La Macération, Paris, Denoël, 1984.

Greffé, Paris, Denoël, 1985.

La Pluie, Paris, Denoël, 1986.

La Prise de Gibraltar, Paris, Denoël, 1987.

Le Désordre des choses, Paris, Denoël, 1991.

FIS de la haine, Paris, Denoël, 1992.

Timimoun, Paris, Denoël, 1994.

BOUKORTT, Zoulika,

Le Corps en pièces, Montpellier, Coprah, 1977.

BOURBOUNE, Mourad,

Le Mont des genêts, Paris, Juillard, 1962.

Le Muezzin, Paris, Christian Bourgeois, 1968.

CAMUS, Albert,

L'Etranger, Paris, Gallimard, 1946.

La Peste, Paris, Gallimard, 1947.

Noces, Paris, Gallimard, 1950.

L'Été, Paris, Gallimard, 1960.

Le premier homme, Paris, Gallimard, 1994.

CHRAIBI, Driss,

Les Boucs, Paris, Denoël, 1955.

La Civilisation, ma mère..., Paris, Denoël, 1972.

CHOUKRI, Mohammed,

Le pain nu, tradotto dall'arabo da Tahar Ben Jelloun, Paris, Maspéro, coll. "Actes et mémoires du peuple", 1980.

DIB, Mohammed,

La Grande Maison, Paris, Le Seuil, 1952.

L'incendie, Paris, Le Seuil, 1954.

Le Métier à tisser, Paris, Le Seuil, 1957.

Un été Africain, Paris, Le Seuil, 1959.

Qui se souvient de la mer, Paris, Le Seuil, 1962.

Cours sur la vie sauvage, Paris, Le Seuil, 1964.

Dieu en Barbarie, Paris, Le Seuil, 1970.

Habel, Paris, Le Seuil, 1977.

DJAOUT, Tahar,

Les vigiles, Paris, Le Seuil e Alger, Bouchène, 1991

DJEBAR, Assia,

L'amour, la fantasia, Lattès, 1985.

Loin de Médine, Paris, A. Michel, 1991

FERAOUN, Mouloud,

Le Fils du pauvre, Paris, Le Seuil, 1954.

La Terre et le sang, Paris, Le Seuil, 1963.

KHATIBI, Abdelkébir,

La mémoire tatouée, Paris, Denoël, 1971.

La blessure du nom propre, Paris, Denoël, 1974.

Le livre du sang, Paris, Gallimard, 1979.

MAMMERI, Mouloud,

La colline oubliée, Paris, Plon, 1952.

L'Opium et le bâton, Paris, Plon, 1965.

MEMMI, Albert,

La statue de sel, Buchet-Chastel, 1953, ristampato con prefazione di Albert Camus, Gallimard, 1966.

Portrait du Colonisé. Précédé du Portrait du Colonisateur, Parsi, Buchet-Chastel, 1957, ristampato con prefazione di Jean Paul Sartre, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.

MIMOUNI, Rachid,

Le fleuve détourné, Paris, Laffont, 1982.

Tombéza, Paris, Laffont, 1984.

L'Honneur de la tribu, Paris, Robert Lafont, 1989.

MOKEDDEM, Malika,

L'interdite, Paris, Grasset, 1993.

PELEGRI, Jean,

Le Maboul, Paris, Gallimard, 1963.

Ma mère, l'Algérie, Alger, Laphomic, 1989.

ROBLES, Emmanuel,

Les Hauteurs de la ville, Alger, Charlot, 1948.

SEBBAR, Leïla,

Le Chinois vert d'Afrique, Paris, Stock, 1984.

Parle mon fils, parle à ta mère, Paris, Stock, 1985.

YACINE, Kateb,

Nedjma, Paris, Le Seuil, 1956.

L'homme aux sandales de caoutchouc, Paris, Le Seuil, 1970.

Saggi sulla letteratura magrebina:

AA. VV.,

Approches scientifiques du texte maghrébin, Editions Toubkal, 1987, Casablanca.

Actes du Congrès mondial des littératures de Langue Française, Padova, Centro Stampa di Palazzo Maldura dell'Università di Padova, 1984.

Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo "Letterature e Civiltà nei Paesi Africani di Lingua francese", a cura di Maria Teresa Puleio, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986. Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1990.

Le rose del deserto. Antologia di poesia magrebina contemporanea di espressione francese, Bologna, Patròn, 1982.

Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia magrebina contemporanea di espressione francese, Bologna, Patròn, 1978.

Regards croisés. La ville de l'autre, actes de la Ve session de l'Université euro-arabe itinérante recueillis par Paul Siblot, Université Paul Valéry, Montpellier, 2-10 mai 1990, Espaces, Montpellier, 199?

Du bilinguisme, Paris, Denoël, 1985

Etre marginal au Maghreb, textes réunis par Fanny Colonna avec Zakya Daoud, Paris, CNRS éditions, 1993

ACHOUR, Christiane,

Un étranger si familier. Lecture du récit d'Albert Camus, Alger, ENAP, 1984.

Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie, pref. di Mostefa Lacheraf, Alger, ENAP, 1985.

Voyager en langues et littératures, Alger, O.P.U., 1990.

Anthologie de la littérature algérienne de langue française, ENAP - Bordas, Paris, 1990.

Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire, (in collaboration con Simone Rezzoug), Alger, O.P.U., 1990.

Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française, Alger, ENAG, 1991.

AURBAKKEN, Kristine,

L'étoile d'araignée: une lecture de Nedjma de Kateb Yacine, Paris, Publisud, 1984.

ARNAUD, Jacqueline,

La littérature maghrébine d'expression française, Paris, Publisud, 1986.

La littérature maghrébine de langue française, tome I: Origines et perspectives, Paris, Publisud, 1986.

BASFAO, Kacem(sous la direction de),

Imaginaire de l'espace - Espaces imaginaires, Equipe Pluridisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire, Faculté de Lettres et Sciences Humaines I, Casablanca, 1988.

BAUMSTIMLER, Yves, BONN Charles (sous la dir. de)

Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Paris, Universités Paris-Nord et d'Alger / Editions l'Harmattan, 1992.

BEKRI, Tahar,

Malek Haddad l'oeuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française, Paris, L'Harmattan, 1986.

BEN JELLOUN, Tahar,

La reclusion solitaire, Paris, Denoël, 1976.

La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains, Paris, Le Seuil, 1977.

Les yeux baissés, Paris, Le Seuil, 1991.

BERQUE, Jacques,

Les Arabes d'hier à demain, Paris, Le Seuil, 1960, 3a edizione, 1976.

Langages arabes du présent, Paris, Gallimard, 1974.

BONN, Charles,

La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées, Sherbrooke, Naaman, 1974.

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

Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL, 1986.

Lecture présente de Mohammed Dib, Alger, ENAL, 1988.

Kateb Yacine, Nedjma, Paris, PUF, 1990.

BOUDHIBA, Abdelwahab,

La Sexualité en Islam, Paris, PUF, 1975.

BOUZAR, Wadi,

La culture en question, Silek, Paris, 1982 - SNED, Alger, 1982.

Lectures maghrébines, O.P.U. Publisud, 1984.

BRAHIMI, Brahim,

Le pouvoir, la presse et les intellectuels en Algérie, coll. "Histoire et perspectives méditerranéennes", Paris, L'Harmattan, 1990.

BRAHIMI, Denise,

Appareillages: dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles, Paris, Deuxtemps, Tierce, 1991.

CHEBEL, Malek,

Le corps dans la tradition au Maghreb, Paris, PUF, 1984.

L'esprit de sérail. Perversion et marginalités sexuelles au Maghreb, Paris, Lieu Commun, 1988, trad. it. di Giancarlo Pavanello, *La*

cultura dell'harem. Erotismo e sessualità nel Maghreb (a cura di Gianni De Martino, Milano, Leonardo, 1992.

L'imaginaire arabo-musulman, Paris, PUF, 1993.

CHIKHI, Beida,

Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohamed Dib, Alger, O. P.U., 1989.

DANINOS, Guy,

Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française, Naaman, Sherbrooke, 1979.

DÉJEUX, Jean,

Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs, Sherbrooke, Naaman, 1973; 3e éd. 1980.

Les tendances depuis 1962 dans la littérature maghrébine de langue française, Rencontres culturelles Centre culturel français, Alger, 1973.

La littérature algérienne contemporaine, Paris, PUF, "Que sais-je?" n° 1604, 1975, 2e éd. 1979.

Situation de la littérature maghrébine de langue française, Alger, O.P.U. 1982.

Maghreb. Littératures de langue française, Paris, La Boîte à documents, 1987.

La littérature maghrébine d'expression française, Paris, PUF, "Que sais-je?" n° 2675, 1992.

Maghreb Littératures de langue française, Paris, Arcantère Editions, 1993.

DJAÏT, Hichem,

L'Europe et l'Islam, Paris, Esprit/Le Seuil, 1978.

DUPUY, Aimé,

L'Algérie dans les lettres d'expression française, Paris, Editions Universitaires, 1956.

EL KHAYAT, Ghita,

Le monde arabe au féminin, Paris, L'Harmattan, 1988.

ELBAZ, Robert,

Le discours maghrébin. Dynamique textuelle chez Albert Memmi, Le préambule, Québec, 1988.

GABOUS, Abdelkarim,

La femme et le cinéma arabe: esquisse de filmographie suivie du petit dictionnaire des femmes cinéastes, Paris, Institut du Monde Arabe, 1985.

GAFÄÏTI, Hafid,

Kateb Yacine, un homme une oeuvre, un pays. Entretien, suivi de 'Loin de Nedjma', poème inédit (1947) de Kateb Yacine, Alger, Laphomic, 1986.

Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987.

GAUDIO, Attilio - PELLETIER, Renée,

Femmes d' Islam ou le Sexe interdit, Paris, Denoël, 1980.

GONTARD, Marc,

Violence du texte, Paris-Rabat, L'Harmattan-S.M.E.R., 1981.

Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française, Paris, L'Harmattan, 1993.

GRENAUD, Pierre,

La littérature au soleil du Maghreb. De l'antiquité à nos jours, Paris, L'Harmattan, 1993.

JEANSON, Francis,

Algéries, de retour en retour. L'épreuve des faits, Paris, Le Seuil, 1991.

KHADDA, Naget,

Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française, Alger, OPU, 1991.

KHATIBI, Abdelkébir,

Le Roman maghrébin, Coll. "domaine maghrébin", Paris, Maspéro, 1968.

Figures de l'étranger dans la littérature française, Paris, Denoël, 1987.

LACOSTE, Camille et Yves (sous la direction de),

L'Etat du Maghreb, Paris, La Découverte, 1991.

MADELAIN, Jacques,

L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française, Paris, Sindbad, 1983. Versione italiana a cura di Giuseppina Igonetti, *L'erranza e l'itinerario: lettura del romanzo maghrebino contemporaneo*, Genova, Marietti, 1990.

MERAD, Ghani,

La littérature algérienne d'expression française, Oswald, Paris, 1976.

MDARHRI ALAOUI, Abdallah,

Narratologie, théories et analyses énonciatives du récit, Rabta, Okad, 1989.

MONTEIL, Vincent,

Clefs pour la pensée arabe, Paris, Seghers, 1974. Paris, Librairie Orientaliste Paris Geuthner, 1925.

MOSTEGHANEMI, Ahlem,

Algérie. Femmes et écritures, préface de Jacques Berque, Paris, L'Harmattan, 1985.

NISBET, Anne-Marie,

Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 représentations et fonctions, Sherbrooke, Naaman, 1982.

TENKOUL, Abderrahman,

Littérature marocaine d'écriture française. Essai d'analyse sémiotique, Casablanca, Afrique-Orient, 1985.

TILLION, Germaine,

Le harem et les cousins, Paris, Le Seuil, 1966.

TOUGAS, Gérard,

Les écrivains d'expression française et la France, Paris, Denoël, 1973.

YETIV, Isaac,

Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française, 1952-1956, Sherbrooke, C.E.L.E.F., Université, 1972.

ZEGHIDOUR, Slimane,

Le voile et la bannière, Paris, Hachette, 1990.

WALTER, Wiebke,

Femmes en Islam, Paris, Sindbad, 1981.

Bibliografie generali:

AA.VV.

Dictionnaire de la littérature française et francophone, Paris, Larousse, 1987, 3 vol.

Dictionnaire de littératures françaises et francophones, Paris, Bordas, 1981.

Dictionnaire général de la Francophonie, Paris, éd. Letouzey & Ané, 1986.

ACHOUR, Christiane, (sous la direction de)

Dictionnaire des oeuvres algériennes en langue française: essais, romans, nouvelles contes, récits autobiographiques, théâtre, poésie, Récits pour enfants, Paris, L'Harmattan, 1990.

BEKRI, Tahar,

Littératures du Maghreb. Bibliographie sélective, Paris, CLEF/Notre Librairie, 1989.

BERQUE, Jacques, (sous la direction de)

Bibliographie de la littérature arabe contemporaine, Paris, Sindbad/UNESCO, 1981.

BONN, Charles - KACHOUKH, Fériel,

Bibliographie de la littérature maghrébine, 1980 - 1990. Paris, EDICEF/AUPELF, 1992.

DÉJEUX, Jean,

Bibliographie de la littérature "algérienne" des Français, Paris, CNRS, coll. "Les Cahiers du CRESM, n° 7, 1978.

Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1945 - 1977, Alger, SNED, 1981.

Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française, Paris, Karthala, 1984.

MILIANI, Hadj,

Répertoire des thèses et mémoires sur la littérature maghrébine de langue française soutenues dans les universités algériennes et françaises de 1962 à 1982, Oran, CRIDSSH, 1984.

NAAMAN, Antoine,

Écriture française dans le monde. Bibliographie, Vol. I, "Afrique noire et pays arabes de la Méditerranée", Sherbrooke, Naaman, 1976.

Strumenti di analisi:

AA. VV.

L'interdit et la transgression, Paris, Dunot, 1983.

Le désir et la perversion, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 1967.

ANZIEU, Annie,

La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité, Paris, Dunod, 1989.

ANZIEU, Didier,

Le Corps de l'oeuvre, Paris, Gallimard, 1981.

BAKHTINE, Mikhaïl,

Esthétique et théorie du roman, coll. "Tel", Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland,

Essais critiques, Paris, Le Seuil, 1964.

BESSIERE, Jean,

Enigmaticité de la littérature, Paris, PUF, 1993.

BLANCHOT, Maurice,

La part du feu, Paris, Gallimard, 1949.

L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.

L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

CLERC, Jean-Marie,

Littérature et cinéma, Paris, Nathan, 1993.

CUCCU, Lorenzo - SAINATI, Augusto, (a cura di)

Il discorso del film, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, coll. "Le immagini e le cose", 1988.

DÄLLENBACH, Lucien,

Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, Le Seuil, coll. "Poétique", 1977.

DELEUZE, Gilles,

L'image-temps, Paris, Les Editions de Minuit, coll. "Critique", 1985.

DERRIDA, Jacques,

La dissémination, Paris, Le Seuil, 1972.

ECO, Umberto,

Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano, Bompiani, 1979.

Sei passeggiate nei boschi narrativi, Milano, Bompiani, 1994.

GENETTE, Gérard,

Figures III, Paris, Le Seuil, 1972.

Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Le Seuil, 1982.

Seuils, Paris, Le Seuil, 1987.

GLEIZE Joëlle,

Le double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust, Paris, Hachette, 1992.

JAUSS, Hans Robert,

Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, III teil, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982. Trad. italiana di Carlo Gentili,

Estetica e interpretazione letteraria, Genova, Marietti, 1990.

JOUVE, Vincent,

L'effet personnage dans le roman, Paris, PUF, 1992.

KARATSON, André; BESSIERE, Jean,

Déracinement et littérature, Université de Lille III, Travaux et Recherches, PUL, 1982,

KRISTEVA, Julia,

Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Le Seuil, Coll. "Tel Quel", 1980.

LAPLANCHE, Jean - PONTALIS, J.-B.,

Fantasme originaire. Fantomes des origines. Origines du fantasme, Paris, Hachette, 1985.

LEJEUNE, Philippe,

Le pacte autobiographique, Paris, Le Seuil, 1975.

LINTVELT, Japp,

Essai de typologie narrative, le "point de vue", Paris, José Corti, 1981.

MAINGUENAU, Dominique,

Le contexte de l'oeuvre littéraire, Paris, Dunod, 1993.

RIFFATERRE, Michael,

La production du texte, Paris, Le Seuil, 1979. Trad. italiana di Giorgio Zanetti, *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

SOLLERS, Philippe, (sous la direction de)

Bataille, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. "10/18", 1973.

STOLLER, Robert,

L'imagination érotique, PUF, 1989.

VAN DEN HEUVEL, Pierre,

Parole, mot, silence, Paris, José Corti, 1985.

Tesi

AOULA, Drissia, ép. EL BEKRI,

Techniques narratives comparées (nouveau roman - roman maghrébin), Paris, XIII, 1989.

BELKAID, Naget, ép. KHADDA,

(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française, Paris III, 1987.

BONN, Charles,

Imaginaire et discours d'idées: la littérature algérienne d'expression française à travers ses "lectures". Bordeaux III, 1982.

CHARPENTIER, Gilles,

Evolution et structures du roman maghrébin de langue française, Sherbrooke, 1977.

COUCHARD, Françoise,

Le fantasme de seduction chez les femmes de culture musulmane. Seduction maternelle et paternelle. Influences des processus culturels sur la fantasmatique originaire. Paris X, 1988.

EL AZZABI, Moufida,

Les effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne (étude de Nedjma, Dieu en Barbarie, Le maître de chasse et Le démantèlement), Paris XIII, 1992.

EL RASSY, Ahlem, ép. MOSTEGHANEMI,

La femme dans la littérature algérienne contemporaine, Paris, EPHE, 1980.

SAIGH, Rachida, ép. BOUSTA,

Plysémie et béances des dire dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967 (écriture, mémoire, imaginaire), Paris XIII, 1988.

Riviste

Algérie actualité, Alger.

Annuaire de l'Afrique du Nord, Aix-en-Provence - Paris, C.N.R.S.

Arabies, Institut du Monde Arabe, Paris.

Cahier d'études maghrébines, Köln.

Cahiers Intersignes, Paris.

Cahiers Nord-africains, Paris.

Cinémaction et Grand Maghreb, Paris, Cerf/Institut du Monde Arabe

Dérives, Montréal.

Confluent, n° 15, sept.-oct. 1961; n° 47, janv.-fév.-mars 1967.

Europe, Paris, n° 567-568, juillet-août, 1976.

Francofonia, Bologna.

Grand Maghreb, Grenoble, Institut d'Etudes politiques.

Hommes et migrations, Paris.

Horizons Maghrébins, le droit à la mémoire, Revue des étudiants-chercheurs maghrébins de l'Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

Itinéraires et contacts de Cultures, Paris, L'Harmattan - Université de Paris-Nord

La Révue des deux mondes, Paris.

La Table Ronde, Paris.

Le Monde Dossiers et documents, "L'Algérie depuis 1945", n° 203 - oct. 1992.

Les Cahiers de l'IREMAM, Aix-en-Provence.

Les Lettres Nouvelles, Paris.

Les Temps Modernes, Paris, n° 375 bis, oct.1977; n° 432-433, juillet 1982; mars-avril-mai 1984, n° 452- 453-454.

Maghreb-Machrek, Paris, La Documentation Française.

Notre librairie, Paris, CLEF.

Parcours Maghrébins, Alger, E.N.E.R.I.M.

Présence francophone, Sherbrooke (Québec), Université de Sherbrooke.

Recherches et Travaux, Université de Grenoble, UER de lettres.

Revue CELFAN Review, Philadelphia, Temple University.

Revue du monde musulman et de la Méditerranée, Aix-en-Provence, Edisud.

INDICE DEI NOMI

Achour, Ch., 77; 82
Amrouche, J., 72
Anzieu, A., 218
Audisio, G., 28; 29; 30; 32; 36; 41; 79
Aumont, J., 294
Aumont, J., 325
Bakhtin, M., 27; 210
Barthes, R., 82; 142; 158; 185; 203
Barthes, R., 240
Bataille, G., 7; 130; 131; 132; 150; 151; 208; 209; 210; 212; 213; 214;
223; 224; 225; 228; 229
Bataille, G., 233; 263; 362; 366
Baudelaire, Ch., 166; 191
Bazin, A., 322
Beauvoir de, S., 182; 188
Begag, A., 107; 114
Béji, H., 145
Belamri, R., 101
Ben Barka, M., 144
ben Haddouga, A. A., 319
Ben Jelloun, T., 46; 47; 51; 55; 58; 104; 185
Bencheikh, J. E., 36; 37; 101
Benveniste, E., 349
Berque, J., 32
Bertrand, L., 32
Bessière, J., 48
Blanchot, M., 78; 84
Blanchot, M., 321; 337; 360; 362
Bonjean, F., 32
Bonn, Ch., 24; 29; 30; 31; 52; 53; 116; 135; 136; 137; 145; 153; 186;
187
Boudjedra, R., 2; 7; 15; 19; 30; 51; 54; 56; 58; 62; 63; 64; 65; 90; 127;
130; 131; 132; 150; 151; 154; 180; 184; 188; 190; 197; 208; 210; 212;
214; 215; 218; 220; 222; 223; 229
Boudjedra, R., 233; 235; 368
Boukortt, Z., 334; 369; 370
Boumedienne, H., 95; 144
Bouraoui, H., 35; 138
Bouraoui, N., 331; 333

Bouraoui, N., 2; 3; 5; 6; 7; 8; 15; 16; 17; 18; 38; 40; 46; 54; 57; 63; 85;
 109; 116; 117; 119; 120; 122; 123; 125; 126; 127; 131; 132; 144; 145;
 146; 149; 150; 151; 152; 164; 165; 166; 170; 171; 172; 173; 174; 175;
 179; 180; 181; 182; 183; 184; 185; 187; 189; 190; 191; 192; 193; 194;
 195; 196; 197; 198; 199; 200; 204; 205; 206; 210; 211; 212; 213; 214;
 215; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 225; 228; 229; 233
 Bouraoui, N., 164; 230; 232; 233; 235; 237; 256; 279; 285; 286; 289;
 291; 292; 301; 318; 322; 325; 326; 328; 330; 331; 332; 335; 338; 339;
 342; 347; 350; 358; 362; 367; 369; 370
 Bourboune, M., 141
 Bourdieu, P., 84
 Bouzar, W., 160
 Brahimi, D., 139
 Brua, E., 32
 Brune, J., 32
 Camus, A., 5; 19; 28; 29; 30; 32; 36; 38; 40; 41; 42; 54; 79; 88; 180
 Cardella, L., 198
 Cassavetes, J., 291
 Céline, L. F., 127
 Chaouite, A., 107
 Charef, M., 114
 Charpentier, G., 12
 Choukri, M., 62; 63
 Choukri, M., 233
 Chraïbi, D., 42; 141
 Clerc, J.-M., 320
 Clot, R.-J., 30; 79
 Cuccu, L., 300
 Curel, R., 32
 Dällenbach, L., 207; 208
 Dällenbach, L., 344
 Déjeux, J., 24; 109; 135; 136; 188; 189; 190
 Delacroix, E., 7
 Deleuze, G., 291
 Derrida, J., 130
 Dib, M., 10; 29; 31; 37; 40; 42; 53; 54; 69; 84; 90; 97; 141
 Dib, M., 368
 Didier, B., 335
 Djaout, T., 54; 58; 71; 87; 193
 Djébar, A., 2; 10; 46; 101; 141; 174; 193; 197
 Djébar, A., 315; 368
 Dorey, R., 236; 264
 Duras, M., 172; 180; 182; 188
 Eberhardt, I., 32
 Eberhart, I., 31

Eco, U., 177; 178
Eco, U., 238
el Atrhach, F., 299
Ernaux, A., 180
Escher, M. C., 104; 128; 219; 229
Escher, M. C., 234
Farès, N., 10; 72
Faulkner, W., 208
Fenollabate, F., 230
Feraoun, F., 90
Feraoun, M., 29; 41; 91; 92; 141
Féraoun, M., 54
Fernandez, D., 195
Fouad Allam, K., 156
Foucault, M., 63
Foucault, M., 267
Fouchet, M.-P., 43
Fremiville, de C., 32
Freud, S., 265
Gallaire, F., 173; 174
Gambaro, F., 198
Gardies, A., 328
Genette, G., 203; 211
Genette, G., 238
Germain, G., 32
Gide, A., 7
Gontard, M., 168
Gracq, J., 19
Greimas, J., 89
Gréki, A., 76; 80
Grenaud, P., 190
Haddad, M., 53; 141
Hägin, M., 190
Hargreaves, A. G., 108; 109
Henry, J.-R., 33
Heuvel van den, P., 364; 366
Jauss, H. R., 166; 167; 182; 183
Jost, F., 302; 313
Kacel, K., 95
Kada, Z., 94
Kader, Ch., 94
Kattane, N., 106
Kerouani, D., 174
Khair-Eddine, M., 62
Khaled, Ch., 94

Khatibi, A., 11; 12; 75; 141; 142; 153; 154; 160; 213
Kr ea, H., 76; 141
Kristeva, J., 221
Kristeva, J., 243; 265
Lacan, J., 253
Lachmet, D., 109
Lahlou, N., 102
Laplanche, J., 275
Laporte, R., 32
Laronde, M., 110; 112; 119
Le Cl ezio, J.-M. G., 90; 165; 200
Lejeune, Ph., 183
Lintvelt, J., 161
Lintvelt, J., 238
Madelain, J., 38; 128
Mainguenu, D., 85
Mammeri, M., 42; 141; 154
Meddeb, A., 14; 46; 51; 56; 57; 154; 197
Memmi, A., 29; 31; 32; 33; 67; 141
Metz, Ch., 310
Mimouni, R., 15; 51; 54; 190
Mokeddem, M., 57; 129; 145
Moussy, M., 30; 32; 79
Musette, A., 32
N'Daye, M., 173; 174; 195
Ormesson d', J., 196
Pavel, Th., 348
P el egri, J., 28; 30; 32; 34; 35; 39; 46; 53; 77; 78; 79; 83
Pirandello, L., 39
Pontalis, G., 15
Pontalis, J. B., 275
Proust, M., 180
Randau, R., 31; 32
Remitti, Ch., 94
Resnais, A., 291
Rezzoug, L., 57
Ricoeur, P., 168
Riffaterre, M., 166; 170
Rimbaud, A., 181
Robbe Grillet, A., 181
Robl es, E., 5; 28; 29; 30; 32; 34; 35; 36; 37; 41; 43; 54; 79
Rosfelder, A., 32
Rosolato, G., 271; 272
Roy, J., 30; 32; 41; 79
Sartre, J. P., 179; 180

Schmid, W., 162
Schuller, M., 195
Sebbar, L., 107; 109; 110; 117
Sebbar, L., 118
Sefrioui, A., 141
Sénac, J., 43; 76
Simon, C., 128; 208
Sollers, Ph., 263
Stoller, R., 270
Tengour, H., 197
Tenkoul, A., 137
Tlatli, M., 317; 318
Todorov, T., 339
Tournier, M., 90; 165
Triolet, E., 54
Umm Kulthum, 94
Yacine, K., 30; 37; 38; 40; 60; 61; 106; 126; 127; 167; 208
Zitouni, A., 109

INDICE

1- Il perché di questo studio.....	
2 - Un metodo un po' eclettico.....	
3 - I criteri.....	
I. 1. Segni migratori.....	
I. 2. Forze centripete e forze centrifughe	
I. 3. Letteratura marginale?.....	
I. 4. Una letteratura in vitro	
II. 1. Approccio	
II. 2. 1940-1950: anni di frattura	
b) Nonostante le nostre riserve, accettiamo anche noi questa "data di nascita" non perché la riteniamo tale, ma perché è stata effettivamente una pietra miliare della letteratura algerina di espressione francese a cui anche noi facciamo riferimento.....	
II. 3. L' Ecole d'Alger: un sintomo di letteratura migrante.....	
II. 3. 1. L'Ecole d'Alger: una matrice europeo-mediterranea trapiantata in Algeria.....	
II. 3. 2. Una cerniera fra le due rive del Mediterraneo	
II. 3. 3. Il fenomeno greffe.....	
II. 3. 4. Qui suis-je?	
III. 1 Le componenti di una letteratura errante.....	
III. 2 Alla ricerca della formula adeguata.....	
III. 3 Plurilinguismo interno e plurilinguismo esterno.....	
III. 4 Entre-deux	
III. 5 Trasgressione, estraneità, destabilizzazione.....	
III. 6 arabità, berberità, pluralità	
III. 7 Criteri di legittimità	
III. 8 Algerinità	
III. 9 L'impossibile appartenenza.....	
IV. 1 esilio, exil, ex - il.....	
IV. 2 Per una tipologia dell'esilio.....	
IV. 3 L'esilio come pretesto letterario	
IV. 4 Il fenomeno raï	
IV. 5. Marginalità ed immigrazione	
IV. 6. Il fenomeno beur	
IV. 7. Una letteratura del non-luogo.....	
IV. 8. Una possibile definizione della letteratura beur	
IV. 9. La greffe beur	
IV. 10. Nina Bouraoui è un prodotto della letteratura beur?.....	
IV. 11. Verso un vero metissaggio?.....	
V. 1 La greffe: una problematica generale.....	
V. 2 La greffe come strumento di analisi	
V. 3 Gli approcci critici.....	
V. 4 L'approccio francese.....	

V. 5	L'approccio magrebino.....
V. 6	Attribuzione di uno spazio culturale
V. 7	L'approccio di chi proviene da altri spazi
I. 1.	Un sistema letterario.....
I. 2.	La fusione di due letterature.....
I. 3.	Quale dimensione scritturale?
II. 1.	La ricezione di una letteratura alla ricerca del proprio spazio
II. 2.	L'orizzonte di attesa.....
II. 3.	La ricezione algerina.....
II. 4.	La ricezione francese.....
II. 5	La ricezione universitaria francese
II. 6.	La voyeuse interdite, Prix Inter 1991
II. 7	La ricezione italiana
II. 8	La ricezione di Poing Mort.....
II. 9.	Il titolo
III. 1	Spazi transtestuali
III. 2.	mise en abyme
III. 3.	Transtestualità prismatica.....
III. 4	Filiazione boudjedriana.....
III. 4. 1	Emofobia ed emografia
III. 4. 2	Parola inter-detta e abiezione
III. 5	La filiazione bataillana
IV. 1	Erotismo o erografia?.....
IV. 2	Il lettore onnivoyeur.....
IV. 3	Specularità e concentricità
IV. 4	Scrittura-delirio.....
IV. 5	La "cornice vuota" dei luoghi onirici.....
IV. 6	Fikria, ovvero l'intelligente
IV. 7	Oscillazioni del desiderio e della perversione.....
IV. 8	Oggetto fobico ed oggetto feticcio.....
IV. 9	Fantasma ed auto-erotismo
IV. 10	Scena primaria e fantasma.....
IV. 11	Il battesimo del sangue.....
V. 1	Una scrittura cinematografica.....
V. 2	Osservazione ed implicazione: una finzione che dice e disorienta
V. 3	Dalla focalizzazione all'ocularizzazione.....
V. 4	La voce off: un ponte fra il verbale e il visivo.....
V. 5	Un denominatore comune con la filmografia algerina.....
V. 6	La scrittura cinematografica attesta una soggettività o una realtà?.....
V. 6. 1	Le incongruenze.....
VI. 1	La transizione.....
VI. 2	Una scrittura adolescenziale
VI. 3	Il personaggio
VI. 4	un pluri-je

VI. 5 Una linea mortifera	
VI. 5. 1 Una linea di silenzi	
VI. 6 Estetica del frammento e frammentazione del corpo	
TABELLE.....	
APPENDICE N 1	
APPENDICE N 2	
APPENDICE N 3	
BIBLIOGRAFIA.....	
INDICE DEI NOMI	
INDICE.....	