



HAL
open science

Constructions identitaires du sujet périphérique migrant dans les nouvelles “ And the subway takes me home ” (1988) de Zoila Ellis, “ La Miss ” (1995) de Luis de Li3n et “ El Picasso que me espant3 ” (2001) de Humberto Ak’abal ”

Vanessa Perdu-Ortiz

► **To cite this version:**

Vanessa Perdu-Ortiz. Constructions identitaires du sujet périphérique migrant dans les nouvelles “ And the subway takes me home ” (1988) de Zoila Ellis, “ La Miss ” (1995) de Luis de Li3n et “ El Picasso que me espant3 ” (2001) de Humberto Ak’abal ”. Cahiers d’Etudes Romanes, 2018, 36, pp.103-124. 10.4000/etudesromanes.7317 . hal-02064981

HAL Id: hal-02064981

<https://amu.hal.science/hal-02064981v1>

Submitted on 12 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Constructions identitaires du sujet périphérique migrant dans les nouvelles

« And the subway takes me home » (1988) de Zoila Ellis, « La Miss » (1995) de Luis de Lión et « El Picasso que me espantó » (2001) de Humberto Ak'abal

Vanessa Perdu-Ortiz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/7317>

DOI : 10.4000/etudesromanes.7317

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 12 juillet 2018

Pagination : 103-124

ISBN : 36979-10-320-0168-4

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Vanessa Perdu-Ortiz, « Constructions identitaires du sujet périphérique migrant dans les nouvelles », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 36 | 2018, mis en ligne le 02 octobre 2018, consulté le 14 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/7317> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.7317



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Constructions identitaires du sujet périphérique migrant dans les nouvelles

« And the subway takes me home » (1988)
de Zoila Ellis, « La Miss » (1995) de Luis de Lión
et « El Picasso que me espantó » (2001)
de Humberto Ak'abal

Vanessa Perdu-Ortiz

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

L'expérience de la migration, une constante pour les Centraméricains, est une thématique récurrente dans la production littéraire de la région. Ce travail s'intéresse plus particulièrement à la représentation de sujets périphériques migrants à travers l'analyse de trois nouvelles d'auteur·e·s centraméricain·e·s. À partir de l'exploitation du concept de « littérature hétérogène » et de la dichotomie centre/périphérie, nous étudierons comment la présentation de personnages périphériques immergés dans un espace hégémonique permet de mettre en œuvre des reconfigurations identitaires tout en questionnant la validité d'une confrontation entre ces deux pôles.

La experiencia de la migración, una constante para los centroamericanos, es una temática recurrente en la producción literaria de la región. Este trabajo se ocupa más particularmente de la representación de sujetos periféricos migrantes a través del análisis de tres cuentos de autores/as centroamericanos/as. A partir de la explotación del concepto de « literatura heterogénea » y de la dicotomía centro/periferia, estudiaremos cómo la presentación de personajes periféricos inmersos en un espacio hegemónico permite implementar unas reconfiguraciones identitarias a la vez que cuestiona la validez de una confrontación entre estos dos polos.

En 1978, Antonio Cornejo Polar¹, faisant écho aux théories développées par d'autres chercheurs pour aborder la production littéraire latino-américaine, telles que la « transculturación narrativa » d'Ángel Rama ou la « literatura de mestizos » de José Carlos Mariátegui, propose une définition des « littératures hétérogènes » qui pourrait englober une grande partie de la production littéraire des sous-régions centre-américaine et sud-américaine. À l'opposé des littératures « homogènes », qui sont produites au sein d'un même ordre socio-culturel et mobilisent toutes les instances du processus littéraire propres à cet ordre, de leur élaboration à leur réception, les littératures dites « hétérogènes », sujettes à un double statut socio-culturel, sont « situées au croisement conflictuel entre deux sociétés et deux cultures² ». Leur processus de production s'inscrit sur des niveaux appartenant à des ordres socio-culturels distincts, ce qui crée une zone de conflit ou d'ambiguïté quant à leur filiation. Parmi les différents types d'hétérogénéité qui peuvent surgir de la confrontation entre ces différents niveaux, celui qui intéresse particulièrement Cornejo Polar, et qui constitue le cadre théorique pour aborder les textes analysés dans cet article, correspond à un décalage entre l'identité socio-culturelle du référent d'une œuvre littéraire et celle du système au sein duquel est produite cette œuvre. Si Cornejo Polar exploite la notion d'hétérogénéité pour aborder la production littéraire des romanciers indigénistes et néo-indigénistes, qui convoque deux univers en profonde contradiction en parlant des « indigènes » tout en s'inscrivant dans un système littéraire « non-indigène », elle peut être transposée dans un contexte distinct, à savoir le cas d'une production littéraire qui ne se contente pas de représenter des sujets périphériques immergés dans une société dominante, comme c'est le cas de l'indigénisme, mais émane directement de ces mêmes sujets périphériques. Cette littérature peut être qualifiée d'hétérogène en ce que le référent, mais également le sujet écrivain, périphérique, appartiennent à un univers distinct de celui dans lequel s'inscrit la production et la diffusion de l'œuvre littéraire. Nous employons ici le qualificatif de « périphérique » en écho aux études postcoloniales, développées en particulier à partir des années 1990, qui envisagent la dichotomie centre/périphérie comme grille d'interprétation pour les relations asymétriques de pouvoir entre les différentes régions du monde et les groupes humains qui les composent, héritage des

1 Antonio Cornejo Polar, « El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año IV, n° 7-8, Lima, Latinoamericana Editores, 1978.

2 *Ibidem*, p. 8.

rapports historiques de domination coloniale. Si les postulats des études postcoloniales ont été vivement critiqués, notamment en leur reprochant une vision manichéenne et figée de l'opposition centre/périphérie, les théories plus récentes visent à réconcilier les différentes branches critiques tout en défendant la validité de certains modèles théoriques, entre autres les concepts de centre(s) et de périphérie(s)³.

À la lumière des apports théoriques des études postcoloniales, le concept d'hétérogénéité développé par Cornejo Polar peut être relu et interprété non seulement comme une relation de confrontation entre deux univers socio-culturels distincts, mais comme une mise en dialogue d'un référent ou sujet périphérique qui se déploie dans un système dominant ou hégémonique. En d'autres termes, l'hétérogénéité définie et identifiée par Cornejo Polar comme caractéristique d'une partie de la production littéraire latino-américaine peut être interprétée comme une forme de « colonialité », terme employé par les chercheurs pour désigner des schémas de pensée et des relations de pouvoir hérités des modèles coloniaux mais qui perdurent dans le temps et excèdent, chronologiquement et conceptuellement, les seules bornes du colonialisme. C'est ce que nous souhaitons laisser entendre dans l'usage de l'adjectif « périphérique », en courant peut-être le risque d'une redondance avec le terme « migrant », dont l'emploi courant est réservé à des individus se déplaçant, généralement par contrainte économique, des périphéries vers d'autres périphéries ou vers les centres régionaux et mondiaux, soit des sujets nécessairement périphériques – le terme migrant n'est habituellement pas employé pour se référer à des individus se déplaçant en sens inverse, des centres vers les périphéries ou vers d'autres centres. Dans cet article, nous aborderons la représentation de sujets périphériques migrants dans trois nouvelles d'auteur·e·s centraméricain·e·s, « And the subway takes me home⁴ » (1988) de Zoila Ellis, « La miss⁵ » (1995) de Luis de Lión et « El Picasso que me espantó⁶ » (2001) de Humberto Ak'abal, et en particulier les reconfigurations identitaires de ces

3 Voir par exemple Walter D. Mignolo et Arturo Escobar, *Globalization and the Decolonial Option*, London/New York, Routledge, 2010.

4 Zoila Ellis, « And the subway takes me home », *On heroes, lezards and passion*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Productions, 1988.

5 Luis de Lión, « La Miss », *La puerta del cielo y otras puertas*, Guatemala, Editorial Artemis-Edinter, 1995.

6 Humberto Ak'abal, « El Picasso que me espantó », *Grito en la sombra*, Guatemala, Artemis Edinter, 2001.

sujets qu'entraîne le déplacement – spatial mais également culturel et social – d'un espace à un autre.

Les trois auteurs dont nous étudions une nouvelle dans cet article sont des écrivains doublement périphériques, d'une part à travers leur origine géographique, l'Amérique Centrale, qui reste marginale en termes de reconnaissance de sa production littéraire malgré les évolutions des dernières années, et d'autre part à cause de leur origine ethnique, puisqu'ils font partie de groupes marginalisés dans leurs pays respectifs. José Luis De León Díaz, dont le nom littéraire est Luis de León, est né le 19 août 1939 dans une famille cakchiquel aux revenus modestes, à San Juan del Obispo; à l'âge de 44 ans, le 15 mai 1984, il « disparaît » comme des milliers d'autres Guatémaltèques à la même époque et ses restes n'ont pas pu être localisés. Ses deux premiers recueils de nouvelles, *Los zopilotes*⁷ (1966) et *Su segunda muerte*⁸ (1970) correspondent à sa période en tant qu'instituteur en zone rurale, dans lesquels commence à poindre son intérêt pour construire une vision critique de la situation des communautés mayas guatémaltèques à travers sa littérature. Le recueil *La puerta del cielo y otras puertas*, publié de façon posthume en 1995 à partir des manuscrits remis au poète Francisco Morales Santos par l'épouse de Luis de León quelques jours après la disparition forcée de ce dernier, manifeste une évolution dans les thématiques récurrentes des deux premiers recueils, à la fois par une réflexion identitaire et culturelle qui n'était pas forcément présente dans les textes précédents, et par la collision de l'univers périphérique de San Juan del Obispo avec le monde extérieur qui s'immisce dans tous les aspects de la vie quotidienne et vient reconfigurer les rapports sociaux et intimes. Humberto Ak'abal est né en 1952 dans le village guatémaltèque de Momostenango. Intégralement autodidacte, il parle et écrit le ki'che', l'espagnol et le français. Sa poésie est internationalement reconnue, traduite en français, anglais, allemand, italien, catalan, japonais, suédois, hébreu, et il est le premier poète latino-américain à obtenir le Prix International de Poésie Blaise Cendrars en 1997. L'écrivain fait sa première incursion dans le genre narratif avec *Grito en la sombra*, publié en 2001, expérience qu'il réitère en 2006 avec *De este lado del puente*⁹, une réédition amplement augmentée du premier recueil. Alors que Humberto Ak'abal est surtout connu pour son œuvre poétique, cette incursion dans le genre narratif, relativement inédite dans la littérature maya

7 Luis de León, *Los zopilotes*, Guatemala, Editorial Landívar, 1966.

8 Luis de León, *Su segunda muerte*, Guatemala, Nuevo Signo Editores, 1970.

9 Humberto Ak'abal, *De este lado del puente : relato cuento*, Guatemala, Ediciones Tz'ukulik, 2006.

contemporaine, revêt une dimension particulière en opérant un brouillage des genres, entre littérature testimoniale, tradition orale et récit classique. Enfin, Zoila Ellis, membre de la communauté garifuna, est née à Dandriga, au Belize, le 13 mai 1957, et a étudié le droit à la prestigieuse University of The West Indies de 1974 à 1980. Le recueil de nouvelles *On heroes, lezards and passions* est son unique ouvrage, publié en 1988 par la maison d'édition bélizienne Cubola Productions et traduit en espagnol en 2003. Les sept nouvelles du recueil présentent diverses facettes de la réalité bélizienne, notamment sa composition ethnique particulière et les conflits que cette situation engendre, en se centrant souvent sur des personnages féminins. Elles abordent la thématique de la recherche de l'identité au sein de contradictions profondes, qu'elles soient ethniques, religieuses ou politiques; les conflits générés par le contact entre tradition et modernité; et la question de la migration qui touche particulièrement la population bélizienne.

L'expérience de la migration est une constante pour les Centraméricains, notamment depuis les années 1980 où les effets conjugués des guerres civiles sanglantes et de la crise économique qui secouent l'isthme entraînent d'importants déplacements de population, intra-nationaux mais aussi transnationaux et en particulier vers le nord. Les trois personnages présentés dans les nouvelles étudiées ont un parcours à la fois similaire et distinct, puisqu'ils se trouvent tous, pour quelques jours, quelques semaines ou quelques années, en « territoire étranger », loin de leur terre d'origine, mais les motivations de leur déplacement sont différentes. Carla, la protagoniste de la nouvelle « And the subway takes me home » de Zoila Ellis, vit et travaille depuis neuf ans aux États-Unis tout en subvenant aux besoins de sa famille restée au Belize. Le narrateur-protagoniste de « La Miss », de Luis de Lión, est un jeune homme qui décide de faire un voyage à New York en quête de « la Miss », objet de ses fantasmes, découverte via une photographie dans une revue. La nouvelle « El Picasso que me espantó » d'Humberto Ak'abal, développe également l'expérience d'un narrateur-protagoniste en terre étrangère, mais il s'agit ici de la ville de Paris, où le narrateur séjourne quelque temps. Toutes ces nouvelles présentent une forte hétérogénéité entre le personnage principal, périphérique, et l'espace hégémonique dans lequel il évolue, ainsi qu'entre le référent de l'œuvre – lui-aussi périphérique – et le système littéraire hégémonique dans lequel il s'inscrit. L'une des manifestations de cette hétérogénéité, au niveau extratextuel, est le décalage entre le niveau de la production – des écrivains périphériques – et celui de la réception – les textes sont destinés majoritairement à un public de lecteurs hégémonique. Au sein des trois nouvelles étudiées, la présentation de personnages périphériques immergés dans un espace hégémonique permet

de mettre en œuvre des reconfigurations identitaires qui varient fortement d'un texte à l'autre, symbolisant les multiples vécus de la migration qui permettent d'en montrer les différentes facettes, loin d'une conception monolithique et unique de l'expérience du sujet périphérique migrant.

« La Miss » : entre résignation et parodie, l'inadéquation totale du sujet périphérique migrant face au « rêve américain »

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, le narrateur-personnage de la nouvelle « La Miss » décide d'entreprendre un voyage vers les États-Unis dans le but d'y retrouver une mystérieuse inconnue baptisée « la Miss », dont il est tombé amoureux après avoir vu sa photographie dans une revue. L'objectif même de ce voyage, ainsi que les moyens disproportionnés qui sont investis pour y parvenir, se conjuguent avec le ton humoristique d'autodérision adopté par le narrateur pour constituer une parodie de la quête du « rêve américain » entreprise par de nombreux migrants centraméricains. Dès le début du texte, le narrateur adopte l'attitude stéréotypée du héros romantique fou d'amour qui perd le sommeil en rêvant de sa dulcinée. Mais très vite, il se transforme en anti-héros depuis sa première tentative ratée de trouver l'amour, qu'il vit par procuration à travers son cousin, jusqu'à sa préparation du grand voyage dans le but de retrouver la Miss, en passant par son échec scolaire malgré les sacrifices de ses parents. Ses efforts pour réunir l'argent nécessaire à son voyage font de lui un être pitoyable et repoussant :

Poco a poco, conforme fue pasando el tiempo, debajo de mi uniforme de empleo de farmacia, apareció otro uniforme, el de espantapájaros, que afortunadamente nadie veía [...]. Pero si la gente no se fijaba en mi ropa, sí reparaba en mi cuerpo. Nunca he sido gordo, pero de eso a parecerme un lápiz tampoco era lógico. La gente que me conocía, me miraba y me preguntaba si no estaba enfermo, a lo que yo respondía que era diabético¹⁰. (p. 56-57)

10 Toutes les citations suivantes sont tirées du recueil cité plus haut ; afin d'éviter la multiplication de notes, nous indiquerons seulement les numéros de pages correspondants. Nous adopterons le même procédé pour les textes suivants. « Peu à peu, à mesure que le temps passait, sous mon uniforme d'employé de pharmacie surgit un autre uniforme, celui d'épouvantail, qu'heureusement personne ne voyait. Mais si les gens ne prêtaient pas attention à ma tenue, ils remarquaient par contre mon corps. Je n'ai jamais été gros, mais de là à ressembler à un fil de fer, ce n'était pas normal. Les gens qui me connaissaient me regardaient et me demandaient

La multitude de verbes se référant à la vue (*apareció, veía, fijaba, reparaba, miraba*) souligne la dégradation visible de l'apparence du narrateur, tout comme le champ lexical de la décrépitude physique (*espantapájaros, parecerme un lápiz, enfermo, diabético*). L'ironie de la situation réside dans le fait qu'il préfère se déclarer malade plutôt que d'avouer la véritable cause de son amaigrissement, ses nombreuses privations dans le but d'économiser. De plus, tous ses efforts sont vains car il ne parvient pas à économiser suffisamment pour payer son billet d'avion vers les États-Unis, donc il décide de vendre le terrain et la maison qu'il a hérités de ses parents, ajoutant à son dénuement physique un dénuement matériel, puisqu'il n'a littéralement plus rien en sa possession. La description de sa tenue de voyage, véritable costume de carnaval, révèle une fois encore sa position d'anti-héros :

Con un saco oxford de la época en que era estudiante, una camisa blanca, una corbata azul fuera de moda y un pantalón café desgastado de la parte trasera y de las rodillas, me presenté al aeropuerto. En la mano llevaba un maletín, pero en su interior no había nada¹¹. (p. 58)

Les compléments qui suivent l'énumération des différents éléments de sa tenue renvoient tous au passé (*de la época en que era estudiante, fuera de moda, desgastado*), ce qui permet de mettre en évidence leur usure ; l'énumération des différentes couleurs (*blanca, azul, café*) suggère un ensemble peu harmonieux et cet ensemble crée un *continuum* avec l'emploi du terme « *espantapájaros* » un peu plus haut dans le texte. La mention de l'usure du pantalon « *de la parte trasera* » permet d'ajouter une touche d'humour scatologique qui parachève le portrait du narrateur en anti-héros ridicule, tout en insistant sur l'inutilité de cet accoutrement qui ne remplit même plus ses fonctions premières : couvrir les parties du corps considérées comme honteuses, ou, dans le cas de la mallette, transporter des affaires qu'il n'a pas. Il est ainsi inévitablement identifié, quels que soient ses projets et intentions, comme un sujet périphérique migrant, aussi bien par la pauvreté de son aspect que par sa destination, comme l'indique le fait que l'un des hommes qui contrôlent les bagages lui offre un dollar.

si j'étais malade, ce à quoi je répondais que j'étais diabétique. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

11 « Avec une veste bleu oxford de l'époque où j'étais étudiant, une chemise blanche, une cravate bleue passée de mode et un pantalon café usé à l'arrière et aux genoux, je me présentai à l'aéroport. Je portais à la main une mallette, mais il n'y avait rien à l'intérieur. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

Lorsque le narrateur arrive à Miami, porte d'entrée des États-Unis, il fait face à un premier obstacle d'ordre administratif, puisque malgré son passeport en règle il lui manque un visa d'entrée. Son premier contact avec une personne sur le sol américain le renvoie une nouvelle fois à sa condition périphérique :

Le dije que me dejara entrar, que siendo él cubano y yo guatemalteco éramos como hermanos, que éramos latinoamericanos. Me dijo que no lo confundiera, que ciertamente él había sido latinoamericano, pero que ahora era norteamericano¹².
(p. 61)

La tentative frustrée de fraternisation avec l'employé du guichet des migrations est représentée par l'opposition entre les paroles du narrateur et celles de l'employé cubain à travers le parallélisme de construction le *dije/me dijo*. La phrase du narrateur insiste sur la proximité supposée entre eux deux, avec la répétition du verbe être à la première personne du pluriel, le parallélisme *el cubano/yo guatemalteco* et la préposition « como ». À l'opposé, dans la réponse de l'employé ne subsiste plus qu'un seul sujet pour s'auto-désigner, la négation, la conjonction de coordination « pero » et l'emploi du plus-que-parfait avec le verbe être pour renvoyer à son identité latino-américaine permettant de mettre de la distance entre les deux personnages.

Suite à ce premier problème administratif, puis à sa détention à l'arrivée à New York, le narrateur est dépossédé de ses premiers moments de contact avec son nouvel environnement et son appréhension de l'espace est conditionnée par sa situation de sujet périphérique migrant :

Pero ya no pude salir en el vuelo de Pan Am, sino en otra línea. Y siendo ya de noche, me sentí como alguien que entra a una casa a través de la oscuridad para que nadie lo vea. Yo quería ver el mapa y sólo pude ver las luces de la ciudad¹³. (p. 61)

Me condujo por pasadizos, corredores, escaleras, túneles y a mis preguntas y respuestas en español, monologaba con preguntas y respuestas en inglés. Primero me llevó a una especie de cuarto de torturas, situado debajo de quien sabe qué parte del aeropuerto, y en donde me ordenó que me sentara en la

-
- 12 « Je lui dis de me laisser entrer, que comme il était cubain et moi guatémaltèque nous étions comme des frères, que nous étions latino-américains. Il me dit de ne pas le confondre, qu'il avait certainement été latino-américain, mais que désormais il était nord-américain. » (Traduction personnelle).
- 13 « Cependant je ne pus pas prendre le vol de Pan Am, mais celui d'une autre ligne. Et comme il faisait déjà nuit, je me sentis comme quelqu'un qui entre dans une maison plongée dans l'obscurité pour que personne ne le voie. Je voulais voir le paysage et je pus seulement voir les lumières de la ville. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

única silla; después, me llevó a una como cárcel de cristal en cuyo interior había más gente [...]. Más tarde me sacaron nuevamente y me condujeron a un hotel. En éste, me llevaron a un cuarto y me señalaron una cama¹⁴. (p. 62)

Dans la première citation, la comparaison établie par le narrateur entre sa situation et celle de quelqu'un qui pénètre dans une maison sans se faire repérer, sans doute animé de mauvaises intentions à l'instar d'un cambrioleur, tout comme le champ lexical de l'obscurité (*noche, oscuridad*) et l'emploi du verbe « ver » dans des tournures négatives (*nadie*) ou de restriction (*sólo*), suggèrent son invisibilité en tant que sujet périphérique. La deuxième citation souligne pour le narrateur la dépossession de sa capacité à se déplacer librement, comme l'indique la répétition de verbes de mouvement à la troisième personne du singulier ou du pluriel précédés par le pronom complément à la première personne, qui font de lui un objet et non plus un sujet. Les éléments constitutifs de l'espace dans lequel évolue le narrateur sont tous des lieux de passage (couloirs, escalier, tunnels) ou des lieux clos et gardés qui évoquent l'enfermement (salle de tortures, prison de verre, chambre d'hôtel), signalant l'impossibilité pour le protagoniste de s'approprier cet espace comme sien; l'impossibilité de communiquer qui se manifeste par la répétition de l'expression « preguntas y respuestas » émise par un seul locuteur ainsi que par le verbe « monologaba » contribuent à cette représentation du narrateur en totale inadéquation avec son nouvel environnement.

Après deux jours passés à attendre, entre la chambre d'hôtel et la « prison de verre » de l'aéroport, le narrateur finit par s'enfuir pour enfin retrouver la Miss, qui n'est en réalité autre que la statue de la Liberté. La ville de New York, qu'il parvient enfin à contempler derrière les vitres du taxi qui doit l'emmener voir la Miss, est décrite comme un milieu hostile :

Del aeropuerto salimos hacia el centro de Nueva York por una autopista diez veces más ancha que la mayor de las nuestras. Conforme nos adentrábamos en la ciudad, su inmensidad me asustaba. Barrios enteros de edificios de muchísimos pisos, vehículos que circulaban a la velocidad de la angustia,

14 « Il me conduisit à travers des couloirs, des corridors, des escaliers, des tunnels, et à mes questions et réponses en espagnol, il monologuait des questions et réponses en anglais. Il m'emmena d'abord dans une sorte de chambre des tortures, située sous dieu sait quelle partie de l'aéroport, et où il m'ordonna de m'asseoir sur l'unique chaise; ensuite, il m'emmena dans une espèce de prison de verre à l'intérieur de laquelle il y avait d'autres personnes. Plus tard on m'embarqua à nouveau et on me conduisit à un hôtel. Là, on m'emmena dans une chambre et on m'indiqua un lit. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

chimeneas que ennubecían el cielo y gentes, miles de gentes. [...] La ciudad era un bosque de araucarias y eucaliptos sin hojas, de árboles de cemento productores no de oxígeno, sino de carbono¹⁵. (p. 66)

L'immensité oppressante de la ville est suggérée par la profusion de comparatifs et d'augmentatifs ainsi que par l'omniprésence du pluriel qui indique l'impossibilité de dénombrer avec précision la quantité d'éléments qui la composent. Aux topiques de la verticalité, de la vitesse et de la surpopulation, s'ajoute celui de la pollution, souligné à la fois par le verbe « ennubecían » et par les métaphores végétales qui permettent de représenter la ville comme une anti-forêt empoisonnée; l'emploi de termes qui renvoient à la flore du pays natal du protagoniste permet de surcroît une opposition implicite entre l'espace new-yorkais et l'espace guatémaltèque. Lorsque le narrateur pense enfin atteindre son but, il doit à nouveau essayer une frustration puisqu'il ne peut pas réellement accéder à la statue de la Liberté, située sur une île :

Sí. Allá estaba el fin de mi viaje, la razón por la cual estaba yo desnutrido y roto, sin propiedad privada y lleno de deudas. Sólo que yo pensé que podría tocarla, hablarle algunas palabras en mi español. Pero la Miss de la antorcha aún estaba lejos de mis ojos, de mis manos, de mis palabras. Solitaria en otra isla, se veía pequeña y borrosa por la distancia y la niebla¹⁶. (p. 67)

La réalité de la migration apparaît brutalement dans l'énumération de tous les malheurs du narrateur, en opposition avec la rencontre idéale qu'il avait imaginée, évoquée dans l'usage du verbe « podría » au conditionnel. Le champ lexical de l'éloignement (*allá, lejos, pequeña, borrosa, distancia, niebla*) manifeste l'impossibilité pour le protagoniste, comme pour tout sujet migrant périphérique, d'accéder réellement à tout ce que symbolise la statue de la

15 « Depuis l'aéroport nous partîmes vers le centre de New York par une autoroute dix fois plus large que la plus grande des nôtres. À mesure que nous nous enfoncions dans la ville, son immensité me terrifiait. Des quartiers entiers d'immeubles d'innombrables étages, des véhicules qui circulaient à une vitesse effroyable, des cheminées qui enfumaient le ciel et des gens, des milliers de gens. La ville était une forêt d'araucarias et d'eucalyptus sans feuilles, d'arbres de ciment qui produisaient non de l'oxygène, mais du carbone. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

16 « Oui. Là-bas se trouvait la fin de mon voyage, la raison pour laquelle j'étais affamé et brisé, sans propriété privée et criblé de dettes. Seulement j'avais pensé pouvoir la toucher, lui dire quelques mots dans mon espagnol. Mais la Miss à la torche était encore loin de mes yeux, de mes mains, de mes mots. Solitaire sur une autre île, elle avait l'air petite et floue à cause de la distance et du brouillard. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

Liberté; tout comme il lui faudrait encore traverser le bras de mer qui le sépare de la Miss, il semble que l'essence même du migrant est le déplacement incessant, indiquant que le sujet périphérique ne peut accéder que partiellement au centre. Dans ces conditions, le retour vers le pays natal semble l'unique option pour le narrateur qui se réjouit de retrouver un espace dans lequel il se sent en adéquation malgré les inconvénients :

A partir de Miami, sin embargo, no desprendí los ojos del mar hasta divisar mi tierra. De tanto ver hacia abajo me dolió la cabeza, es cierto, pero deseaba el nidito que había dejado, la ciudad que se me había vuelto chiquita cuando subía al cielo dos días antes. Cuando bajé, no besé la tierra pues, aunque sagrada, recordé que tenía microbios. Bajé limpio, sin un centavo¹⁷. (p. 68)

Les suffixes diminutifs employés par le narrateur pour se référer à son pays renferment une dimension affective dans laquelle transparait son attachement, également suggéré par l'usage du possessif « mi tierra ». La mention des microbes contenus dans la terre ainsi que de sa situation précaire, tout comme le ton humoristique donné par l'opposition antithétique de *sagrada/microbios* et l'expression familière « limpio », indiquent un retour à une vision plus prosaïque du monde qui l'entoure, à l'opposé de l'idéalisation de la Miss. Ce retour à la réalité s'accompagne également de l'accomplissement amoureux du protagoniste qui retrouve son premier amour, Aura. La nouvelle, par sa dimension parodique, fonctionne comme un pamphlet anti-émigration depuis la périphérie, avec un ton implicitement anti-impérialiste en accord avec le contexte socio-historique de sa production. En effet, bien que le recueil dont elle est tirée ait été publié à titre posthume en 1995, l'écriture du texte est antérieure et des éléments contextuels, comme la mention du Concorde qui a commencé à effectuer des vols depuis l'aéroport de New York à partir de 1977, laissent à penser qu'elle se situe entre cette date et la disparition de l'auteur en 1984, soit en pleine guerre civile guatémaltèque dont les origines remontent à l'intervention de la CIA en 1954 pour renverser le gouvernement révolutionnaire et démocratiquement élu de l'époque. L'échec de la migration

17 « À partir de Miami, cependant, je ne quittai plus la mer des yeux jusqu'à ce que j'aperçoive mon pays. À force de regarder vers le bas j'attrapai mal à la tête, certes, mais je désirais le petit nid que j'avais quitté, la ville devenue minuscule quand je m'élevais dans le ciel deux jours plus tôt. En arrivant, je n'embrassai pas la terre car, bien que sacrée, je me souvins qu'elle était pleine de microbes. J'arrivai plumé, sans le sou. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

du sujet périphérique représenté revêt ainsi une dimension politique, en adéquation avec les postures de l'auteur engagé.

D'une périphérie à l'autre : déplacements et travestissements identitaires dans « And the subway takes me home »

La nouvelle « And the subway takes me home », de Zoila Ellis, met en scène le personnage de Carla, jeune femme bélizienne en situation irrégulière et employée domestique chez Mrs Bowerly, riche veuve habitant dans l'un des quartiers les plus huppés de la ville de New York. Le quotidien de Carla est marqué par le déplacement permanent entre deux mondes, deux espaces qu'elle perçoit comme propres : le Belize d'une part et son appartement new-yorkais d'autre part, selon une dichotomie centre/périphérie elle-même déclinée en plusieurs réalités. Si, dès le début du texte, le lieu d'énonciation est identifié comme l'espace new-yorkais grâce à la mention de « Ralph Avenue » (p. 51), et un peu plus tard des quartiers du Bronx et du Queens (p. 54), très rapidement un deuxième lieu d'énonciation vient s'y superposer avec l'espace bélizien qui s'immisce dans l'espace new-yorkais, à travers les nouvelles que Carla en reçoit régulièrement et qui impactent fortement son quotidien, mais aussi avec la présence du créole dans les lettres échangées avec sa famille, les dialogues, les pensées de Carla qui envahissent le texte en anglais standard et se placent comme un vecteur de communication dans l'espace hégémonique du centre. Les mots eux-mêmes révèlent ce double lieu d'énonciation puisque « home » désigne, dans le titre, l'appartement new-yorkais de Carla, mais également son Belize natal, comme dans l'expression « that letter from home » (p. 52). Cette situation particulière de double énonciation est ainsi évoquée par Antonio Cornejo Polar, dans un article consacré au discours migrant qu'il analyse comme une forme d'hétérogénéité, près de vingt ans après son essai sur les littératures hétérogènes :

Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. [...] Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización (García Canclini, 1990), considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del

sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado¹⁸.

Tout au long de la nouvelle, ce discours doublement situé est perceptible non seulement dans l'alternance entre l'anglais standard et le créole, ou dans les références croisées entre l'espace new-yorkais et l'espace bélizien, mais également dans l'attitude et les pensées de Carla, à cheval entre ces deux mondes et pétrie des contradictions propres à cette situation ambiguë. Par exemple, la vision de la société du Belize, très stratifiée, dans laquelle les Créoles d'ascendance britannique occupent une place avantageuse, est présente à la fois dans le discours de Carla qui se réfère au Belize – elle n'accepte pas que son fils souhaite se marier avec une femme garifuna, qu'elle désigne avec le terme péjoratif « Kerub » –, mais également dans sa perception raciste des individus qui l'entourent à New York : l'infirmière Elma est ainsi désignée par « Nasty, corn tortilla and beans, Spanish. Everywhere, everywhere the same » (p. 55), rappelant l'exclusion dont sont victimes les populations métisses d'ascendance hispanique au Belize. D'un autre côté, la protagoniste est elle-même victime de discriminations racistes qui la situent au bas de la pyramide sociale nord-américaine, en tant que femme noire, en situation irrégulière et employée domestique : la femme qui l'emploie, Mrs Bowerly, l'assimile par exemple à l'employée domestique de sa tante, leur attribuant à toutes deux une même nationalité jamaïcaine du fait de leur couleur de peau ; elle doit également affronter le mépris de la secrétaire de l'avocat qui gère sa demande de régularisation, qu'elle décrit, ironiquement vu ses propres positions, comme « Racist white so-and-so » (p. 64).

La dichotomie entre deux espaces distincts n'est pas limitée à ce discours doublement situé qui renvoie alternativement à New York et au Belize : elle est reproduite à l'échelle de l'espace new-yorkais, lui-même divisé entre le quartier de Mrs Bowerly où travaille Carla et celui où elle habite, des espaces que tout

18 Antonio Cornejo Polar, « Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, n° 176-177, Pittsburgh, Julio-Diciembre 1996, p. 841. « Ma première hypothèse est liée à l'idée que le discours migrant est radicalement décentré, dans la mesure où il se construit autour d'axes variés et asymétriques, d'une certaine manière incompatibles et contradictoires d'une façon non dialectique. À l'inverse de certaines tendances qui veulent voir dans la migration la célébration presque apothéotique de la déterritorialisation, je considère que le déplacement migratoire double (ou plus) le territoire du sujet et lui permet ou le condamne à parler depuis plus d'un lieu. C'est un discours doublement ou multiplement situé. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

oppose. Le déplacement entre ces deux espaces, leitmotiv du texte qui transparaît dès le titre renvoyant au transport en métro, s'apparente à une migration entre un espace perçu comme barbare, sous-développé, et un espace de luxe et de raffinement, autrement dit à une migration de la périphérie vers le centre. La description de ces deux quartiers fonctionne selon une série d'oppositions binaires qui souligne le déploiement par Carla d'une mentalité coloniale :

The street was lined with huge oak trees that gave full shade [...]. On a morning like that everything was green and quiet. Carla loved this street where no noise disturbed the tranquility¹⁹. (p. 54)

The whole length of her street was littered with crushed beer cans and other garbage. Everywhere there was noise, shouting, laughter²⁰. (p. 69)

Les deux principaux pôles d'antagonisme sont l'ordre/la propreté et la tranquillité d'une part, face au désordre/à la saleté et au bruit d'autre part. Notons l'antonymie entre le verbe « lined » qui renvoie à une organisation ordonnée alors que « littered » évoque un éparpillement d'ordures, tout comme « full » s'oppose à « crushed », alors que le parallélisme entre « everything » et « everywhere » et la répétition de « street » permettent d'insister sur la comparaison entre ces deux espaces. Même l'air est ressenti différemment par Carla, de même que la façon dont elle s'auto-perçoit :

Walking down Ralph Avenue to the subway station, Carla felt the heat rise in steamy waves from the damp asphalt. The rain hadn't helped at all. In fact, it just made her feel twice as miserable as the pantyhose she was wearing seemed to plaster itself to her skin and, Oh Christ!, she wanted to pee²¹. (p. 51)

Here, the air was sharp and cool with just a hint of warmth. [...] Her stylish heels click-clicked on the pavement. She liked the sound. It made her feel like

19 « La rue était bordée de larges chênes qui faisaient de grandes ombres. Par un matin comme celui-là tout était vert et calme. Carla adorait cette rue où aucun bruit ne troublait la tranquillité. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

20 « Sa rue était parsemée sur toute sa longueur de canettes de bière écrasées et d'autres détritrus. Partout il y avait du bruit, des cris, des rires. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

21 « En descendant Ralph Avenue jusqu'à l'arrêt de métro, Carla sentit la chaleur monter en vagues humides depuis le goudron mouillé. La pluie n'avait rien arrangé. En fait, elle s'était juste sentie deux fois plus désespérée alors que le collant qu'elle portait semblait adhérer tout seul à sa peau et, oh mon dieu, elle avait envie de faire pipi. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

an attractive woman going about attractive business, like dress designing or modelling or something like that²². (p. 54-55)

La profusion de termes renvoyant à des perceptions sensorielles (*felt, heat, feel, plaster, pee, cool, warmth, click-clicked, sound, feel*) souligne le point de vue intime de Carla, tout en opposant des sensations désagréables ressenties dans son quartier, aux sensations agréables liées au changement de quartier. Sa tenue vestimentaire, qui constitue une gêne dans la première citation, devient un attribut valorisant dans la deuxième citation, comme l'indique la répétition de l'adjectif « attractive » et le champ lexical de la mode (*stylish, dress disigning, modelling*). Mais le fait de se changer en arrivant chez Mrs Bowerly et de revêtir son uniforme d'employée domestique la renvoie à sa situation périphérique :

She reached her room in the basement, dragged off her shoes and sat on the bed, carefully unbuttoning her expensive silk blouse before stepping out of her fashionable outfit. She [...] then changed into her uniform. Slipping her feet into the worn pair of suede close-ups she kept under the bed she stood up firmly checking her hair in the mirror as she made her way out of the room²³. (p. 55-56)

La structure de la phrase suggère une symétrie entre les étapes de son changement de tenue à travers une série de termes opposés systématiquement : *in/out, dragged off/slipping into, sat on/stood up, stepping out/changed into*. Les champs lexicaux antagonistes de l'intérieur et de l'extérieur renforcent ce travestissement vestimentaire, également suggéré par les différences de style et de qualité entre ses deux tenues : *expensive, silk, fashionable/uniform, worn*.

De plus, le déplacement horizontal dans l'espace new-yorkais entre les deux quartiers parcourus par Carla et assimilable à une migration de la périphérie vers le centre se double d'un déplacement vertical, comme l'indique la montée des escaliers du métro puis de la rue pentue pour atteindre la maison de Mrs Bowerly, sorte de métaphore de l'ascension sociale que signifie l'accès à ce

22 « Ici, l'air était vif et frais avec juste une touche de chaleur. Le bruit de ses talons à la mode résonnait sur les pavés. Elle aimait ce son. Il la faisait se sentir comme une femme glamour qui faisait un travail glamour, comme la haute couture ou le mannequinat ou quelque chose dans le genre. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

23 « Elle arriva dans sa chambre dans la cave, ôta ses chaussures et s'assit sur le lit, en déboutonnant précautionneusement son onéreux chemisier de soie, avant de se défaire de sa tenue tendance. Elle se changea alors et mit son uniforme. Glissant ses pieds dans la paire de sandales en suédine usées qu'elle rangeait sous le lit, elle se releva d'un mouvement déterminé et vérifia sa coiffure dans le miroir alors qu'elle sortait de la pièce. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

quartier huppé, mouvement ascendant opposé à la descente dans le monde souterrain du métro qui la ramène chez elle. Néanmoins, la maison de Mrs Bowerly est organisée verticalement et l'espace réservé à Carla est celui situé en bas : la chambre pour se changer dont elle dispose « in the basement » (p. 55), la cuisine et le patio, alors que la propriétaire est dans sa chambre au troisième étage. Alors même que la protagoniste s'approprie l'espace de la maison, qui lui est familier, elle reste circonscrite à la partie basse, qui lui est réservée :

Her friends thought she was lucky to have a house like this all to herself. Pleased, she would serve them out in the patio just like she owned it until the insistent ringing of the bell from Mrs Bowerly's bedroom brought her down to earth²⁴. (p. 60-61)

Comme l'indique cette citation, la sonnerie qui retentit joue le double rôle de rappeler Carla à ses obligations d'employée domestique ainsi que de la ramener à la réalité dans laquelle elle n'est pas la réelle propriétaire de la maison. Ainsi, si la présence de Carla dans le quartier huppé de Mrs Bowerly apparaît dans un premier temps comme l'accession d'un sujet périphérique migrant à l'espace du centre, sa situation au sein de la maison la renvoie à sa position périphérique depuis laquelle elle ne peut que rêver d'accéder au centre, comme le suggère la comparaison de l'ascension des escaliers à un chemin de croix :

When she gossiped about the job with her friends, she would describe this daily journey as her stations of the cross. [...] Soon she would buy another house in a neighbourhood like this one. Maybe even buy this one. Smiling to herself, she continued up to the third floor²⁵. (p. 57)

Le leitmotiv du déplacement, qu'il soit horizontal ou vertical, spatial ou social, présent tout au long de la nouvelle renvoie à la position particulière du sujet périphérique migrant, multiple et instable. L'intériorisation de préjugés racistes hérités du modèle colonial bélizien est visible dans la conceptualisation de l'espace selon Carla, qui reproduit à l'échelle new-yorkaise la dichotomie centre/

24 « Ses amis pensaient qu'elle avait de la chance d'avoir une maison comme celle-ci rien que pour elle. Flattée, elle les servait dans la cour comme si elle en était la propriétaire jusqu'à ce que le bruit insistant de la sonnette de la chambre de Mrs Bowerly lui ramène les pieds sur terre. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

25 « Quand elle bavardait de son travail avec ses amis, elle décrivait cette expédition quotidienne comme les étapes de son chemin de croix. Bientôt elle achèterait une autre maison dans un quartier comme celui-là. Peut-être même qu'elle achèterait celle-là. En souriant pour elle-même, elle continua à monter jusqu'au troisième étage. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

périphérie et le système d'oppositions binaires qui lui sont associées. L'ironie de sa situation réside dans son échec d'accéder totalement au centre puisqu'elle est sans cesse ramenée à sa position périphérique, rappelant la relativité des concepts de centre(s) et périphérie(s) en fonction du lieu d'énonciation : si au Belize sa famille fait partie des secteurs dominants grâce à un modèle colonial qui permet aux Créoles d'ascendance britannique d'accéder aux sphères de pouvoir, aux États-Unis, par le biais de ce même modèle colonial, elle est renvoyée cette fois à une position périphérique. Le sujet périphérique migrant est de cette façon doublement victime du pouvoir hégémonique du centre, comme le souligne Michela Canepari :

It is actually the way Carla relates to her new environment that clarifies the colonial mentality the author suggests Belize and its people are incapable of eluding. [...] In fact, it is evident that Carla is still fascinated by the myth of the mother-country as a culturally, economically and socially advanced nation, a myth which was instilled in the protagonist since her childhood²⁶ [...].

Recentrer la périphérie, périphériser le centre : le sujet migrant comme porteur d'un projet décolonial

La nouvelle « El Picasso que me espantó » se présente comme une enquête menée par le narrateur-protagoniste qui cherche à établir un lien entre le motif d'un tableau de Picasso qu'il a découvert dans un musée autrichien et les dessins traditionnels des ponchos du village guatémaltèque de Momostenango. Tout au long du texte, le narrateur va non seulement tenter d'élucider le mystère, mais également de s'adapter au nouvel environnement auquel il est confronté, en tant que sujet périphérique migrant immergé dans une ville du centre, Paris. Tant dans son appréhension de l'espace que dans sa relation aux autres

26 Michela Canepari, « Linguistic Hybridity and Fragmented Identities in Belizean Literature », dans Silvia Albertazzi et Claudia Pelliconi, *Cross-Cultural Encounters: New languages, New Sciences, New Literatures*, Roma, Officina Edizioni, 2003, p. 6. « C'est en fait la façon dont Carla est liée à son nouvel environnement qui met en évidence la mentalité coloniale à laquelle le Belize et ses habitants sont incapables d'échapper selon l'auteure. En réalité, il est évident que Carla est toujours fascinée par le mythe de la mère patrie comme une nation culturellement, économiquement et socialement supérieure, un mythe qui a été inculqué à la protagoniste depuis son enfance. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

personnages, le cheminement du narrateur représente un recentrement par rapport à sa situation périphérique, qui lui permet de démontrer sa capacité à accéder, en tant que sujet maya guatémaltèque, à l'univers hégémonique du centre. Cette déconstruction de la dichotomie centre/périphérie, qui passe par la mise sur un pied d'égalité de la peinture cubiste de Picasso, internationalement reconnue et célébrée, et l'art maya du tissage, représente un projet décolonial qui accompagne la progression du narrateur dans son enquête.

La première étape de cette enquête, lors de la découverte du tableau de Picasso, s'avère peu fructueuse en l'absence d'une compréhension de la part de son interlocutrice, Heidemarie, spécialiste d'art, qui voit dans l'intuition du narrateur une erreur de jugement due à ses origines :

Mira esta esquina, me da la impresión que es un dibujo inspirado en el diseño de un poncho de mi pueblo, allá lo llamamos "pepenado".
Oye, Picasso tuvo muchas influencias, pero él nunca estuvo en Guatemala. Aunque puedo comprender tu emoción, tú vienes lleno de tu entorno, de esa explosión de colores y naturalmente esto te provoca confusiones...
Pero este cuadro "no es una explosión de colores", ¿ves?, marrón azul y gris, me refiero al dibujo, realmente estoy viendo el detalle de un poncho de Momostenango²⁷. (p. 98)

L'échange entre le narrateur et Heidemarie s'apparente à un dialogue de sourds puisqu'ils se placent chacun sur un plan différent, comme l'indiquent les champs lexicaux opposés de l'irrationnel auquel Heidemarie renvoie le narrateur (*emoción, naturalmente, confusiones*) et celui du concret employé par le protagoniste pour lui expliquer ce qu'il voit (*ves, realmente, detalle*). L'insistance sur le verbe « ver », la négation de l'affirmation de son interlocutrice ainsi que l'énumération précise des couleurs qui permet de la contredire sont une façon de disqualifier le discours d'Heidemarie et de se placer dans une position d'expert alors qu'elle est elle-même incapable de s'extirper d'une vision stéréotypée représentée par

27 Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à la réédition corrigée et augmentée du premier recueil de nouvelles de Ak'abal : Humberto Ak'abal, *De este lado del puente: relatocuento, op. cit.*, « Regarde ce coin, j'ai l'impression que c'est un dessin inspiré du motif d'un poncho de mon village, on l'appelle « » là-bas. / Tu sais, Picasso a eu beaucoup d'influences, mais il n'est jamais allé au Guatemala. Mais je peux comprendre ton émotion, tu es emplie de ton univers, de cette explosion de couleurs et forcément ça te plonge dans la confusion... / Mais ce tableau, ce n'est pas une « explosion de couleurs », tu vois ? Marron, bleu et gris, je parle du dessin, je vois vraiment un détail d'un poncho de Momostenango. » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

l'expression « explosión de colores », qui l'empêche de percevoir l'intuition du narrateur comme autre chose qu'une projection de son identité ethnique.

De la même façon que le tableau de Picasso fonctionne comme un continuum entre le sujet périphérique et l'espace du centre à travers la reprise du motif traditionnel maya, le narrateur, arrivant à Paris et se retrouvant livré à lui-même en l'absence de la personne qui devait l'accompagner, ayant seulement en sa possession un plan de la ville, explore pour la première fois ce nouvel environnement par le biais d'un cheminement artistique sur les traces des écrivains, sculpteurs et peintres qui y sont passés avant lui :

Ya en la calle doblé a mano izquierda. El primer edificio vecino al nuestro era el Hotel "Istria", una placa de bronce gritaba los nombres de Tristan Tzara, Andre Breton, Man Rey..., allí habían vivido los dadaístas, ese grupo que revolucionó la literatura a principios del siglo XX. Tres cuadras más adelante el cementerio de Montparnasse, visité las tumbas de César Vallejo, Charles Baudelaire, Julio Cortázar, Jean-Paul Sartre²⁸... (p. 99-100)

L'énumération de noms propres renvoyant à des artistes célèbres, intercalée avec des indications toponymiques, signale l'appropriation de l'espace par le narrateur qui se place en tant que connaisseur de l'histoire de l'art européen et latino-américain, comme l'indiquent les précisions sur le groupe dadaïste. De cette façon, il apparaît comme déplacé de son lieu d'origine dans un nouvel espace, mais pas en inadéquation avec cet espace, avec lequel il se familiarise facilement, au grand étonnement de ses connaissances comme Catherine, « sorprendida de que yo no tuviera problemas » (p. 100) ou Paul qui lui demande s'il sait comment se rendre à leur point de rendez-vous. Son emploi du temps n'est pas conditionné par les choix ou les possibilités des sujets hégémoniques, comme le suggère son moment de réflexion avant de confirmer sa disponibilité à Paul. Par ailleurs, sa maîtrise du français, lorsqu'il téléphone à son ami, parachève ce processus de dé-périphérisation du narrateur en adéquation avec l'environnement parisien, métaphore du centre hégémonique dans lequel le sujet périphérique, selon une mentalité coloniale, ne peut trouver sa place. Selon le mouvement inverse et complémentaire, le narrateur engage également

28 « Une fois dans la rue je tournai à gauche. Le premier bâtiment mitoyen du nôtre était l'Hôtel Istria, une plaque en bronze criait les noms de Tristan Tzara, André Breton, Man Rey... c'est là qu'avaient vécu les dadaïstes, ce groupe qui avait révolutionné la littérature au début du xx^e siècle. Trois blocs plus loin le cimetière de Montparnasse, je visitai les tombes de César Vallejo, Charles Baudelaire, Julio Cortázar, Jean-Paul Sartre... » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

un décentrement de cet espace hégémonique, dès le début de la nouvelle avec l'irruption dans le texte en espagnol d'une phrase en ki'che', prononcée par Heidemarie, qui se substitue à une autre langue comme vecteur international de communication et acquiert ainsi un nouveau statut, une utilité au sein même du centre et en déstabilise les valeurs. Mais l'épisode le plus marquant de « périphérisation » du centre est celui de la déjection canine dans laquelle le narrateur marche malencontreusement :

En el trayecto, sin darme cuenta me paré sobre una cagada de chuchos. Al llegar al apartamento, Paul me invitó a sentarme, y crucé la pierna y fue allí cuando me di cuenta que llevaba pegada a la suela de mi zapato, un bodigo de mierda. (En las calles de París no hay basura, solo caca de chuchos)²⁹. (p. 102)

La répétition de trois synonymes pour désigner la déjection, à l'aide d'un vocabulaire très familier, permet de projeter de façon ironique la prétendue propreté des rues parisiennes, en détournant un stéréotype propre aux oppositions systématiques entre le centre et la périphérie qui attribue l'ordre, la propreté et le développement à l'un, le désordre, la saleté et le sous-développement à l'autre. La mention de la présence de saleté dans cette ville représentant le centre par excellence permet une déconstruction de la dichotomie centre/périphérie moyennant un décalage ironique entre l'apparence propre de Paris (« no hay basura ») et la réalité des crottes de chien omniprésentes.

Le déroulement de la troisième et dernière étape de son enquête, menée à bien grâce à l'aide de Paul, signale l'aboutissement du projet décolonial du narrateur, qui est désormais sur un pied d'égalité avec son interlocuteur français qui lui présente des tableaux originaux de Picasso :

Me levanté para verlos de cerca, yo estaba emocionadísimo, no pude resistirme y le conté lo del cuadro de Viena. Él se me quedó viendo, nos quedamos callados por largo rato. Paul caminó hacia su biblioteca³⁰... (p. 102)

29 « Sur le trajet, sans m'en rendre compte, je marchai dans une crotte de chien. En arrivant à l'appartement, Paul m'invita à m'asseoir, je croisai les jambes et c'est là que je me rendis compte que sous la semelle de ma chaussure était collé un morceau de merde. (Dans les rues de Paris il n'y a pas de détrit, seulement des étrons de chiens). » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

30 « Je me levai pour les voir de près, j'étais très ému, je ne pus résister et lui racontai l'épisode du tableau de Vienne. Il me regarda fixement, nous restâmes silencieux pendant un long moment. Paul se dirigea vers sa bibliothèque... » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins..

La réaction de Paul est dénuée du jugement négatif qui avait été porté par Heidemarie sur son intuition concernant la ressemblance entre le tableau de Picasso et le motif des ponchos. L'emploi de la première personne du pluriel, « nos quedamos callados », souligne la connivence entre les deux personnages, et l'intuition du narrateur conduit finalement Paul à se rendre à sa bibliothèque pour y chercher des informations, comme dans un aveu de son ignorance face à cette question, ce qui met les deux personnages dans la même situation : ils sont d'accord sur la possibilité d'un lien entre les deux objets mais doivent en trouver la preuve tous les deux. Enfin, après avoir parcouru les tableaux, les photographies et la correspondance du peintre, les deux amis parviennent à trouver une lettre faisant état de l'existence de deux couvertures fabriquées à Momostenango, offertes à Picasso par un ami, ce qui signe la fin de l'enquête et la résolution de l'énigme :

Paul trajo una botella de vino y cigarrillos, brindamos emocionados y el tema de la tarde fue alrededor de tejidos y tejedores; de pintura y de pintores³¹.
(p. 104)

Le champ lexical de la célébration (*botella de vino, brindamos*) indique le succès de l'enquête. Le parallélisme de construction entre *tejidos, tejedores/pintura, pintores*, permet de mettre sur un pied d'égalité deux pratiques artistiques qui sont habituellement comparées de façon hiérarchisée, la peinture étant considérée comme un art supérieur émanant du centre alors que le tissage relèverait de l'artisanat, pratique réservée à des sociétés périphériques. Le parallélisme permet non seulement de briser cette relation hiérarchique, mais également d'en renverser l'ordre en mentionnant en premier, dans l'ordre de la phrase, le tissage, qui comme le révèle l'enquête, peut même constituer une source d'inspiration pour un peintre comme Picasso. Il s'agit donc de la culmination du projet décolonial du narrateur, qui suggère que si la peinture de Picasso est reconnue et admirée internationalement notamment pour ses motifs, il serait logique qu'il en soit de même pour l'art du tissage maya qui a inspiré à l'artiste certains de ses motifs. Le déplacement du sujet migrant de la périphérie vers le centre entraîne une déstabilisation, si ce n'est une implosion, de la dichotomie centre/périphérie, dans une revendication de la valeur intrinsèque de ce qui est produit par la périphérie – y compris, d'un point de vue métatextuel, du texte littéraire produit par le sujet écrivant périphérique que le lecteur a sous les yeux.

31 « Paul apporta une bouteille de vin et des cigarettes, nous trinquâmes avec émotion et le thème de la soirée tourna autour de tissages et de tisserands ; de peintures et de peintres. »

Conclusions

Les trois nouvelles étudiées ici sont un échantillon des multiples possibilités de représentations de sujets migrants périphériques projetés dans un espace hégémonique et de la façon dont ceux-ci négocient leur(s) identité(s) à l'intérieur de la dichotomie centre/périphérie. Si l'inadéquation du sujet périphérique dans l'espace du centre est une réalité perceptible dans le premier de ces textes, elle sert surtout de prétexte à une véritable parodie du rêve américain; dans la deuxième nouvelle étudiée, la protagoniste représente l'échec du sujet périphérique migrant à renégocier son identité au-delà de l'opposition centre/périphérie en révélant la vivacité de la mentalité coloniale parmi la population bélizienne; au contraire, le dernier récit présente un narrateur porteur d'un projet décolonial qui parvient à mener à une implosion de la dichotomie au moyen d'un recentrement de sa situation périphérique doublée d'un décentrement de l'espace hégémonique, dont la portée excède le niveau intratextuel pour inviter à une reconsidération de la production littéraire des périphéries. Ce projet subversif est de fait porté par l'ensemble des nouvelles étudiées qui donnent à voir la capacité du sujet écrivain périphérique à dépasser l'hétérogénéité propre à sa production pour démontrer sa maîtrise des codes de l'univers socio-culturel dans lequel s'inscrit la diffusion de son œuvre, tout en conservant un référent culturel qui lui est propre et auquel il continue de s'identifier. Cette double situation est décrite de la façon suivante par Humberto Ak'abal, à qui nous laissons le mot de fin de cet article :

Francamente, yo soy dos en mí mismo y entonces está el otro yo mío que es el que intenta o el que presume de poeta y está el otro yo que es el habitante común y corriente de este pueblo. Y cada vez que escribo... o mejor dicho, el que escribe es el otro yo, el presunto poeta, y yo quiero que este otro yo me diga las cosas como a mí me gustaría oírlas. Entonces es como que hablara con mi propio eco, ¿no?³²

32 Marie-Louise Ollé, « Entretien avec Humberto Ak'abal », *Caravelle*, vol. 82, n° 1, 2004, p. 218. « Franchement, je suis deux en moi-même, et donc il y a cet autre moi-même qui est celui qui cherche à être ou prétend être un poète, et il y a l'autre moi qui est le simple habitant de ce village. Et chaque fois que j'écris... ou plutôt, celui qui écrit c'est l'autre moi, le soi-disant poète, et je veux que cet autre moi me dise les choses telles que j'aimerais les entendre. Alors c'est comme si je parlais avec mon propre écho, n'est-ce pas? » Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.