



Territoires de la non fiction

Claudio Milanesi, Dante Barrientos Tecun

► To cite this version:

Claudio Milanesi, Dante Barrientos Tecun. Territoires de la non fiction. Cahiers d'Etudes Romanes, 38, 2019, 10.4000/etudesromanes.8826 . hal-02457763

HAL Id: hal-02457763

<https://amu.hal.science/hal-02457763>

Submitted on 25 Jan 2023

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.

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 38 (1/2019)

■
Territoires de la non fiction
■



Centre Aixois
d'Études Romanes

Aix Marseille Université



38 | 2019

Territoires de la non fiction

Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8826>

DOI : 10.4000/etudesromanes.8826

ISSN : 2271-1465

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 27 juin 2019

ISBN : 979-10-320-0226-1

ISSN : 0180-684X

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



Référence électronique

Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún (dir.), *Cahiers d'études romanes*, 38 | 2019, « Territoires de la non fiction » [En ligne], mis en ligne le 18 octobre 2019, consulté le 15 janvier 2023. URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8826> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.8826>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Volume sous la direction de
Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecùn

Équipe éditoriale de ce numéro
Carlo Baghetti, Anne-Sophie Canto, Françoise Garcia, Maud Gaultier, Pierre
Lopez, Judith Obert, Nelly Rajaonarivelo, Brigitte Urbani

Cahiers d'Études Romanes
Aix-Marseille Université

Direction
Claudio Milanesi

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecùn, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez,
Stefano Magni, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecùn, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier,
Armelle Girinon, Yannick Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni,
Estrella Massip, Claudio Milanesi, Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela
Toppino, Daniela Vitagliano, Brigitte Urbani, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix-Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecùn, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan,
Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanesi, Sophie Saffi,
Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECIMO), Andrea Fabiano (Université
Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit
Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP),
Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica,
Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro
Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière
Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana
Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo
(Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor Ponce (Université Rennes 2,
ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université
de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani
(Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università
degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita
Verdirame (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

cahiers d'études romanes
38

Territoires de la non fiction

Centre aixois d'études romanes
CAER EA 854

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Sommaire

Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecùn

Introduction

Territoires de la non fiction

7

Non fiction

Claudio Milanesi

Les Journaux en public d'Enrico Deaglio

La non fiction italienne des années quatre-vingt-dix

21

Yael Natalia Tejero Yosovitch

Miradas sobre el territorio

Crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff

67

Roberto Lapia

Nominare l'attuale: Alessandro Gazoia, Roberto Calasso

E il racconto del tempo conteso

103

Emanuela Jossa

Vidas precarias: los migrantes centroamericanos en las crónicas

de Óscar Martínez

115

Cinzia Scarpino

«Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile»

The White Album di Joan Didion

129

Fiction non fiction

Stefano Magni

Il dramma di Mayerling analizzato e rappresentato da G.A. Borgese

149

Laura Balaguer

Entre témoignage, archives et invention. Trois œuvres pour raconter

le militantisme au Colegio Nacional de Buenos Aires

163

Gerardo Iandoli

Le dire-vrai sur un savoir-faire

Tabloid Inferno de Selene Pascarella

et l'aveu d'une productrice de mystifications

183

Hybrides

Néstor Ponce	
Archivo, memoria, cementerio	
<i>Los que duermen en el polvo</i> (2016) de Horacio Convertini	205
Margarita Aurora Vargas Canales	
Bouleverser la non fiction	
Haïti chez Michel Soukar	221

Théories

Rodrigo Díaz Maldonado	
<i>Like a Rolling Stone</i> : histoire et littérature chez Hayden White	245
Anne-Sophie Canto	
Compte rendu de Ivan Jablonka	
<i>L'Histoire est une littérature contemporaine</i>	
<i>Manifeste pour les sciences sociales</i>	267

Textes d'auteurs

Rodrigo Rey Rosa	
Retorno a Chichicastenango	273
Filippo Tuena	
Senza addentrarmi in questioni teoriche	283
Carlo Baghetti	
<i>Non fiction e working class</i>	
Intervista a Alberto Prunetti	287
Nicoletta Vallorani	
Polaroid	299
Nicoletta Vallorani et Alan Maglio	
Oggetti smarriti/Objets trouvés	307

Introduction

Territoires de la non fiction

Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecùn

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

Les formes de la *non fiction* ont une longue trajectoire dans les littératures européennes, italienne, et latino-américaines. Il faut néanmoins s'entendre sur les contours chronologiques et les frontières génériques de cette modalité d'écriture qui se propose de rendre compte de faits ayant réellement eu lieu. Doit-on remonter aux journaux et récits de voyage de la période des explorations et des découvertes ? Aux livres de mémoires des romantiques ? Aux journaux des témoins des guerres, des dictatures et des révolutions du ^{xx}^e siècle ? Doit-on par ailleurs considérer que ce genre s'inscrit dans une chronologie qui ne s'ouvre qu'avec l'après deuxième guerre mondiale, ou encore plus tard, à partir des années 1970 ? Des éléments de réponse nous viendront des communications comprises dans ce volume.

Dans le cas de la tradition italienne, si l'on veut dans un premier temps limiter notre regard à la deuxième partie du siècle dernier, on doit remarquer que l'un des grands romans qui ouvrent cette phase créative de la nouvelle littérature italienne libérée après vingt ans de dictature a été *Se questo è un uomo* de Primo Levi. Il s'agit d'un récit hybride qui pourrait – selon les critères adoptés – rentrer à plein titre dans la catégorie de la non fiction : écrit en adoptant les structures narratives du roman de fiction, le livre de Primo Levi constitue en réalité un témoignage de l'expérience vécue par Levi dans le camp d'extermination de Auschwitz. Mais il est plus commun de faire coïncider la naissance du genre avec la transformation industrielle du pays, l'éclosion du journalisme moderne, la naissance d'un nouveau public de lecteurs qui cherchent dans le roman des réponses ayant trait aux événements de l'actualité et aux transformations sociales que les médias tels la télévision ou les quotidiens ne savent pas traiter en profondeur de par leur nature éphémère. Dans ce cas, ce serait alors au début des années soixante-dix qu'il conviendrait de se tourner, c'est-à-dire à la production narrative non fictionnelle liée à l'attentat de Piazza

Fontana d'abord et aux terrorismes des années de plomb qui s'en suivirent : que l'on pense au livre collectif *Le bombe di Milano* ou aux livres enquêtes de Giorgio Bocca ou de Corrado Stajano. Ceci sans compter l'explosion plus tardive des récits mémoriels des protagonistes et des témoins, des acteurs, des victimes ou des descendants des victimes, tels Enrico Fenzi d'un côté, Mario Calabresi ou Benedetta Tobagi de l'autre. C'est sans doute à partir de ce noyau de récits de non fiction consacrés au terrorisme que le genre commence à élaborer une conscience de ses propres potentialités ¹.

À partir de là, ce sont alors les grandes transformations sociales qui suscitent les écritures non fictionnelles : les conséquences des crises économiques et des restructurations industrielles, les mouvements des femmes et de la jeunesse, le crime organisé qui remonte la péninsule, les nouvelles guerres du nouvel ordre mondial, la corruption, les conflits entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir politique... Sur ces terrains, les grands journalistes et les écrivains de métiers convertis au récit non fictionnel se croisent et se superposent : l'on peut évoquer entre autres Leonardo Sciascia et Enrico Deaglio, Antonio Franchini et Adriano Sofri, Edoardo Albinati et Luca Rastello. Pour arriver finalement à la consécration du genre qu'ont permis d'une part le succès multimédia de *Gomorra* de Roberto Saviano, et de l'autre celui de cet hybride que Remo Ceserani a qualifié de « grand roman italien », la restitution narrative de l'histoire récente du pays qu'est *Patria. 1978-2010* d'Enrico Deaglio, avec son prequel *Patria. 1967-1977* ².

Quant à l'histoire littéraire latino-américaine, certains suggèrent de considérer le long parcours du genre de la chronique, qui commence au XVI^e siècle avec les « chroniques des Indes » et continue plus tard avec les auteurs modernistes du XIX^e siècle (Rubén Darío, José Martí, Enrique Gómez

-
- 1 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi, 1958 [I. éd. Turin, De Silva, 1947] ; AA.VV., *Le bombe di Milano*, Milan, RCS, 2009 [I. éd. Parma, Guanda, 1970] ; Giorgio Bocca, *Il terrorismo italiano 1970-1978*, [I. éd. Milan, Rizzoli, 1978], puis Milan, Rizzoli, 1981 ; Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*, Turin, Einaudi, 1982 ; Enrico Fenzi, *Armi e bagagli. Un diario delle Brigate rosse*, [I. éd. Gênes, Costa & Nola, 1987], San Gavino Monreale, Egg edizioni, 2015 ; Mario Calabresi, *Spingendo la notte più in là*, Milan, Mondadori, 2007 ; Benedetta Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore*, Turin, Einaudi, 2010.
 - 2 Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Palerme, Sellerio, 1978 ; Enrico Deaglio, *Raccolto rosso*, Milan, Feltrinelli, 1993 ; Antonio Franchini, *L'abusivo*, Venise, Marsilio, 2001 ; Adriano Sofri, *La notte che Pinelli*, Palerme, Sellerio, 2009 ; Edoardo Albinati, *Maggio selvaggio*, Milan, Mondadori, 1999 ; Luca Rastello, *La guerra in casa*, Turin, Einaudi, 1998 ; Roberto Saviano, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006 ; Enrico Deaglio, *Patria. 1978-2010*, Milan, Il Saggiatore, 2010 et id., *Patria. 1967-1977*, Milan, Feltrinelli, 2017.

Carrillo). Plus près de notre époque, il est désormais acquis de considérer que le début du genre à l'époque contemporaine coïncide avec la publication de *Operación masacre*, l'ouvrage de l'écrivain et journaliste Rodolfo Walsh, l'un des pionniers dans la pratique du « nouveau journalisme », et dont la trajectoire littéraire part justement de la mise en scène fictionnelle du crime pour aller vers l'écriture des faits réels ³. Les complexes et violents processus historiques et politiques connus tout au long du xx^e siècle et au tournant du xxi^e dans le continent (périodes dictatoriales, tentatives d'ouvertures démocratiques, luttes sociales, ethniques, de genres, etc.), ont donné lieu à différentes phases de reconstruction mémorielles, à l'élaboration de témoignages, de documents et d'essais historiques impulsés par la volonté d'éviter les tentations de l'oubli et de l'impunité et contribuer à la recherche de la justice. Ce contexte historique et politique constitue un terreau extrêmement fertile pour le développement des écritures non fictionnelles. Ainsi dans les dernières décennies, sous l'impulsion d'auteurs comme Gabriel García Márquez – et sa *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano* (1995) –, de Tomás Eloy Martínez et la *Fundación Tomás Eloy Martínez*, pour promouvoir la création de fiction et de non fiction, d'Elena Poniatowska ou encore de Juan Villoro, les écritures de non fiction (en particulier le « journalisme narratif ») ont connu une importante production dans l'ensemble des pays du continent et une reconnaissance explicite de la part des auteurs de fiction. Sergio Ramírez, Martín Caparrós, Leila Guerriero ou encore Fabricio Mejía Madrid font partie d'une génération d'auteurs qui suivant les traces de leurs aînés Gabriel García Márquez ou Tomás Eloy Martínez, construisent des nouvelles formes narratives en s'inspirant du roman, de la nouvelle, de l'essai littéraire ainsi que des stratégies propres aux enquêtes policières ⁴.

3 Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1971 [I éd. Buenos Aires, Ediciones Sigla, 1957].

4 Gabriel García Márquez *Relato de un naufragio*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970; Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985; Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, México, Era, 1971 ; Juan Villoro, *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Biblioteca Joven, 1986; Sergio Ramírez, *Señor de los Tristes sobre escritores y escritura*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006 et id., *Tambor olvidado*, San José, Costa Rica, Aguilar, 2007; Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004, et id. *El hambre*, Buenos Aires, Planeta, 2014; Leila Guerriero, *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires, Tusquets, 2005, et id., *Una historia sencilla*, Barcelona, Anagrama, 2013 ; Fabricio Mejía Madrid, *Pequeños actos de desobediencia civil*, México, Ediciones Cal y Arena, 1996, et id. *Arde la calle: la novela de los ochenta*, México, Suma de Letras, 2014.

Dans l'aire espagnole, depuis les années 2000, le développement sans précédent de la non fiction s'est également imposé comme le phénomène littéraire le plus marquant du début du siècle. Javier Cercas a en effet théorisé récemment, à partir et au-delà de sa propre œuvre, l'avènement contemporain du « roman sans fiction » dans un essai, *El Punto ciego*⁵, qui annonce un déplacement des catégories du littéraire et un nouveau champ d'hybridation paradoxale pour le roman contemporain.

Javier Cercas⁶ fait ainsi partie d'un mouvement littéraire qui est perceptible dans toute l'aire hispanique, comme à l'échelle mondiale, et qui place le document au centre de l'écriture littéraire, pour explorer un nouveau champ narratif qui mettrait en tension l'attestation factuelle et l'invention fictionnelle. Toute une génération de romanciers espagnols, profondément influencés par la littérature latino-américaine des années 1970 et 1990 a ainsi proposé à partir du début des années 2000 de nouvelles formes de récits docu-fictionnels qui brouillent les frontières entre fiction et non-fiction. Ignacio Martínez de Pisón, Andrés Trapiello, Benjamin Prado, Isaac Rosa ont mené des approches formellement très similaires, mais axiologiquement et politiquement très dissemblables du « roman sans fiction ».

Ce brouillage des genres est encore en cours de mutation, car il s'articule désormais avec une remise en cause des frontières des disciplines de savoir, puisque le « roman sans fiction » ambitionne actuellement une intervention directe dans le champ de l'histoire, de l'ethnologie, de la sociologie, de la science politique, du droit ou de la géographie. Des écrivains latino-américains, tels que Patricio Pron, Leonardo Padura, Jordi Soler, Rodrigo Rey Rosa, revendiquent une « écriture d'enquête » qui serait aussi une écriture d'intervention et de participation démocratique⁷.

Dans un monde des lettres désormais globalisé, les écritures non fictionnelles se sont amplement développées et certains critiques parlent même d'une sorte de « boom » de la non fiction. Ce phénomène a d'ailleurs connu récemment une consécration publique majeure, comme en témoigne le

5 Javier Cercas, *El Punto ciego*, Barcelona, Literatura Random House, 2016.

6 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009, id., *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014 ; et id., *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House, 2017.

7 Ces notes sur la non fiction dans l'aire hispanophone ont été rédigées par Agnès Delage (Aix Marseille Université, Telemme, Aix-en-Provence, France), que nous remercions chaleureusement.

prix Nobel de littérature 2015 décerné à l'écrivaine biélorusse russophone Svetlana Aleksievitch pour ces récits de témoignages ⁸.

Pour un lectorat désormais avide de non fiction, de nombreuses manifestations culturelles et médiatiques (festivals, rencontres d'auteurs, revues, publications en ligne, blogs d'auteurs, etc.) viennent relayer la force et l'amplitude d'une production contemporaine de non fiction qui ne s'identifient pleinement comme roman ⁹.

Cette situation conduit à interroger ce phénomène et à l'appréhender de manière critique, pour se demander si on se trouve face à une saturation de fiction qui aurait par réaction conduit à un besoin et à une demande de réalité. Ou bien si l'issue de ces pratiques narratives ne finit pas par constituer une autre forme de fiction. Comme l'a remarqué Françoise Lavocat dans son *Fait et fiction. Pour une frontière* ¹⁰, l'avènement contemporain de la « non fiction » ne doit pas manquer de susciter une analyse qui permettrait de repenser les enjeux esthétiques, mais aussi sociaux, cognitifs, anthropologiques et politiques de la délimitation entre le vrai, le faux et le fictif.

Ce volume

Un premier moment de notre réflexion sur la non fiction est constitué par le présent volume. Il comprend un ensemble de seize travaux, parmi lesquels un compte rendu et quatre textes d'auteurs. Le contenu du volume se focalise spécifiquement sur deux aires géographiques et culturelles, l'Italie et l'Amérique latine, avec une ouverture vers l'espace anglo-saxon et français. Cette série de travaux sont organisés en cinq sections qui reflètent les différentes modalités de la non fiction mises en pratique par les auteurs des œuvres qui constituent l'objet d'étude des articles. Ainsi la première section (« Non Fiction ») rassemble les travaux sur des productions non fictionnelles relevant d'un pacte explicite de référentialité à partir de supports textuels comme la chronique journalistique,

8 Svetlana Aleksievitch, *Les cercueils de zinc*, Paris, Christian Bourgois, 1991 [éd. russe 1990], *La fin de l'homme rouge*, Arles, Actes Sud, 2013 [éd. russe 2013].

9 Entre autres manifestations : « Narrativas de Realidad. Encuentro de periodismo literario » (Argentine, 2011), « Encuentro Nuevos Cronistas de Indias » (octobre 2012, Mexique), le Festival « Basado en hechos reales », premier festival de non fiction organisé en Argentine (30 novembre – 2 décembre 2017) ; les revues *Anfibia* ou *Gatopardo*, le site web *Periodismo Narrativo en Latinoamérica*.

10 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

l'essai ou le *New Journalism* (Milanesi, Tejero, Lapia, Jossa, Scarpino) ; en revanche, la deuxième section (« Fiction non fiction ») comporte des articles qui s'attachent à étudier les stratégies d'écriture pour représenter et questionner la non fiction – les faits réels – à partir du regard spécifique de la fiction dans des textes littéraires et/ou filmiques (Magni, Balaguer, Iandoli). Pour sa part, la troisième section (« Hybrides ») contient deux études (Ponce, Vargas) qui montrent les jeux et les perméabilités qui s'établissent entre la fiction et la non fiction, entre l'histoire et sa mise en fiction, dans un entrelacement qui conduit à interroger les notions mêmes de « fiction » et de « non fiction ». La section quatre du volume (« Théories ») propose aux lecteurs deux contributions de nature théorique qui réfléchissent sur le statut de la non fiction, de l'histoire et de la littérature à partir de l'analyse des travaux des théoriciens tels que Hayden White et Ivan Jablonka. Enfin, la dernière section offre cinq textes d'auteurs : le premier, « Regreso a Chichicastenango », est un récit de l'écrivain guatémaltèque Rodrigo Rey Rosa, les quatre autres appartiennent à trois auteurs italiens : « Senza addentrarmi in questioni teoriche » de Filippo Tuena, l'interview de Carlo Baghetti à Alberto Prunetti et les deux suivants, « Polaroid » et « Oggetti smarriti », de l'écrivaine et universitaire italienne Nicoletta Vallorani.

La série d'études recueillis dans la première partie de l'ouvrage – « Non fiction » –, s'ouvre avec l'article de Claudio Milanesi, qui s'attache à déconstruire les éléments narratifs de trois récits de non fiction de l'écrivain et journaliste Enrico Deaglio, qui raconte par une alternance d'histoires panoramiques et de récits minimes l'Italie des années quatre-vingt-dix. Yael Tejero part d'un examen de l'importance du genre de la chronique dans l'histoire de la littérature argentine, et latino-américaine, ainsi que de son rôle politique actuel en tant que discours contestataire face aux pouvoirs dictatoriaux et à l'hégémonie des conglomérats de presse. Puis elle s'intéresse à Leila Guerriero et María Sonia Cristoff et leurs chroniques sur les espaces oubliés de la Patagonie, la vague de suicides qui y ont eu lieu, résultats de l'imposition de politiques néolibérales. Tejero met en relief les politiques territoriales et les conceptions de la Nation marquées par la violence exercée contre les communautés. Roberto Lapia part de l'idée que le roman soit porteur d'une vérité sur le monde, et il le montre concrètement à travers l'analyse de deux textes portant sur la terreur contemporaine : le premier, celui d'Alessandro Gazoia, semble déjà adhérer aux codes esthétiques de la non fiction, le second, de Roberto Calasso, veut par contre créer une forme hybride et presque expérimentale d'écriture. C'est aussi sur le genre de la chronique journalistique sur lequel Emanuela Jossa se penche pour aborder l'un des phénomènes les plus

tragiques de l'actualité : l'histoire des migrants centraméricains en route vers les États-Unis. À travers les chroniques du journaliste salvadorien d'immersion Óscar Martínez, elle montre la dimension éthique et esthétique que peut acquérir le genre quand il nomme et donne la parole à ces êtres humains oubliés et dépossédés de leur identité et de leur humanité. La chronique devient ainsi un territoire possible d'expression pour les sans nom et les sans voix. Cinzia Scarpino revient sur la naissance du genre, à travers l'analyse de l'œuvre narrative de l'intellectuelle californienne Joan Didion. C'est dans ses écrits que l'on trouve réunis certains traits qui deviendront propres au genre quand il deviendra un phénomène mondialisé : l'irruption du sujet dans la narration, l'analyse sociétale, la valorisation du fait divers comme révélateur des phénomènes de mentalité, l'enquête, le crime, la violence, l'horreur même (dans ce cas, il s'agit du massacre perpétré par la secte de Charles Manson) qui s'installent au cœur des sociétés opulentes.

Dans la deuxième partie – « Non fiction – Fiction » –, Stefano Magni met l'une face à l'autre deux écritures du même fait, la tragédie de Mayerling (30 janvier 1889) : une enquête d'un côté, une pièce de l'autre, ce qui contribue à faire ressortir les traits distinctifs, les atouts et la complémentarité avec l'écriture théâtrale de cette non fiction avant la lettre. C'est la volonté de conserver la mémoire du militantisme politique des jeunes dans les années 1970, et des « disparus » à Buenos Aires, en Argentine, qu'étudie Laura Balaguer à partir de trois genres distincts : un roman historique de Gaby Meik, un documentaire et un film de fiction du couple de réalisateurs Ernesto Ardito et Virna Molina. Au cœur de ces dispositifs narratifs se trouve l'amitié réelle entre Meik et Magdalena Gallardo, quinze ans, la plus jeune « disparue » du Colegio Nacional de Buenos Aires. Si la sauvegarde de la mémoire est le point de départ de ces récits, prolonger l'activisme et conserver cet héritage politique, dans les temps actuels, semble constituer l'un des messages forts des trois œuvres pour les jeunes générations. L'article de Gerardo Iandoli pourrait constituer un paradigme de l'entrelacement inévitable entre la fiction et la non fiction, puisqu'il traite d'une sorte de *mémoire* d'une écrivaine de littérature populaire de fiction.

Les deux articles que comporte la troisième partie – « Hybrides » –, s'appliquent à montrer comment la fiction s'approprie et restitue les faits réels, dans deux traditions historiques et des géographies distinctes, l'Argentine et Haïti. Néstor Ponce se penche sur le roman hybride de Horacio Constantini – un auteur de roman policier –, *Los que duermen en el polvo*, roman noir et de science-fiction post-apocalyptique. Ponce montre comment ce récit dystopique et d'horreur se propose de récupérer mémoire et histoire de l'Argentine du XIX^e

et du xx^e siècles – avec des projections sur le xxi^e – en s'appuyant autant sur une alternance entre le passé et le présent de la diégèse, que sur l'affrontement entre des personnages « zombies », les infestés, et les « non infestés » qui renvoient à des épisodes de corruption, d'exclusion et de violence pendant la dictature argentine des années 1970, tout en évoquant d'autres périodes historiques. Ainsi, l'hybridité du récit constitue une stratégie autant pour questionner l'histoire présente que pour manifester l'importance de l'engagement à son égard. Margarita Vargas, à partir de l'analyse de trois romans très récents (2009, 2012, 2013) de l'écrivain haïtien Michel Soukar, inspirés de faits historiques qui ont eu lieu au xix^e siècle, s'intéresse aux stratégies de construction des personnages historiques pour les « humaniser », leur donner de la « chair » et, par ce processus stylistique, rendre l'histoire « vivante ». Les techniques journalistiques (interviews, témoignages, lettres) utilisées pour rendre véridique le récit, participent à la construction à la fois tragique et satirique des trois personnages historiques centraux – Cora Géffard, Antoine Pierre-Paul et Cincinnatus Leconte – des romans étudiés (*Cora Géffard*, *La prison des jours* et *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte*). À travers la construction de ces personnages, entremêlant éléments de fiction et de non fiction, émerge une histoire haïtienne marquée autant par l'absence d'héros et de dimension épique, que par la fatalité, et qui semble ne pouvoir s'écrire qu'en déplaçant les limites conventionnelles de la non fiction et de la littérature.

Dans la section « Théories », Rodrigo Díaz Maldonado propose un essai qui passe en revue et discute les critiques adressées à Hayden White sur son relativisme et sur le caractère postmoderne de ses positionnements théoriques, cherchant à démontrer le regard réducteur qui, à son avis, a caractérisé la lecture de ses travaux. De son point de vue, c'est la relation que White met en place entre histoire et récit, qui se trouve à la base des polémiques autour de ses positions. Díaz Maldonado prétend également, non sans accents parfois très polémiques, que les critiques des travaux de l'historien étatsunien ont ignoré ses idées sur l'utilité sociale de l'histoire. C'est donc à partir de ces deux postulats que Díaz Maldonado se propose de donner à lire l'œuvre de White sous un nouvel angle. Anne-Sophie Canto, dans son dense compte rendu de l'ouvrage méthodologique de Ivan Jablonka, expose les grandes lignes du concept du critique et romancier français sur l'Histoire en tant que « littérature contemporaine ».

La section finale de cet ouvrage – « Textes d'auteurs » – s'inscrit dans une tradition et une conviction maintenues depuis plusieurs années par l'Axe Roman Policier, l'importance du dialogue avec les écrivains. Rodrigo Rey Rosa propose, dans « Regreso a Chichicastenango », un parcours à travers

l'univers sacré des mayas contemporains et les avatars d'une modernité (et d'une postmodernité) marquée par la violence et la corruption. Le texte suivant, « Senza addentrarmi in questioni teoriche » est le regard personnel, émotionnel et impliqué, de Filippo Tuena à propos de la non fiction et de sa complexité, qui se manifeste à la fois dans son écriture et dans sa réception. L'interview de Carlo Baghetti à Alberto Prunetti permet de voir concrètement comment les interrogations sur le rôle respectif de l'imagination et de la réalité ont structuré son travail de création. Les deux contributions de Nicoletta Vallorani, « Polaroid » et « Oggetti smarriti », qui ferment ce volume, jouent sur les renvois entre les faits, l'écriture et la photographie, en rapport d'une part avec l'histoire récente d'Italie et de l'autre avec le hasard. Les images retrouvées par Alan Maglio deviennent ainsi une déconcertante mise en abîme de ce jeu sur la frontière entre le réel et l'imaginaire.

CAER - AXE ROMAN POLICIER

Programme « Les territoires hétérogènes du roman policier »

Volet : Des écritures policières à la non-fiction

Responsables: Claudio Milanesi, Dante Barrientos Tecún

L'Axe « Roman policier » du CAER a développé depuis 2012 un programme intitulé « Les territoires hétérogènes du roman policier », s'intéressant aux transformations qu'a connu le genre au fil des dernières décennies dans les littératures européennes – italienne, espagnole – et latino-américaines. Les travaux ont montré que si le genre modifie ses codes, les stratégies et les composants qui lui sont propres (enquête, crime, enquêteur) investissent également à leur tour d'autres genres (nouvelles, poésie, théâtre, cinéma) dans un travestissement et un processus de déplacement des frontières génériques qui est une marque de la postmodernité. Le programme a parallèlement ouvert un deuxième sujet de recherche centré sur l'étude des origines du roman policier dans ces littératures ¹¹.

11 *Cahiers d'études Romanes : Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain*, 9, 2003 ; *Roman policier et Histoire*, 15, 2006 ; *Réécritures policières*, 25, 2012 ; *Les formes hétérogènes du roman policier*, 31, 2015 ; *Aux origines du roman policier*, 34, 2017. Claudio Milanesi (dir.), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, Bologne, Astræa, 2009 ; Dante Barrientos Tecún (dir.), *Escrituras policiacas, la historia, la memoria*, Bologne, Astræa, 2009.

Par ce volume, le programme se propose d'ouvrir un nouveau chantier en direction de ce que l'on pourrait appeler « les territoires de la non fiction ». Cette ouverture trace une ligne de recherche qui a commencé par – et continue – l'étude de la production des fictions policières et s'achemine vers les productions non fictionnelles relevant d'un pacte explicite de référentialité. Il s'agit d'une ligne de recherche qui trouve sa cohérence et sa justification dans les notions de crime et/ou d'enquête, d'histoire et de faits réels, notions clés autant des écritures policières contemporaines que des récits factuels, notamment dans les genres tels que le journalisme d'investigation, les récits d'enquête journalistique, les reportages, les témoignages, les chroniques, les biographies, etc. Il convient de souligner que le roman policier et la non fiction sont originellement des genres marginaux – souvent délaissés par la critique académique –, tout en étant pratiqués non seulement par de journalistes mais par des auteurs très reconnus dans le domaine de la fiction. Cette approche donne l'occasion de traiter des sujets en rapport avec la vie sociale, politique et culturelle contemporaine des pays européens et latino-américains.

Prenant pour objet d'étude la diversité des récits factuels produits dans l'actualité, le programme « Les territoires de la non fiction » de l'Axe « Roman policier », se propose autant de problématiser la notion même de « non fiction » que de réfléchir à la constitution des formes contemporaines de récits d'enquêtes et d'écritures du réel, qui brouillent les frontières entre le journalisme (sous ses diverses formes, écrit ou audiovisuel), les sciences humaines et la littérature, mais aussi induisent une mise en question des espaces de la narration.

La non fiction : bibliographie critique

- AGUDELO Darío Jaramillo (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- AMAR SANCHEZ Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh : Testimonio y escritura*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- BOVO-ROMŒUF Martine & RICCIARDI Stefania (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Firenze, Franco Cesati, 2006.
- CANTAVELLA Juan, *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002.
- CARRIÓN Jorge (ed.), *Mejor que ficción. Crónica ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- CERCAS Javier, *Le point aveugle*, Arles, Actes Sud, 2016.
- CONTARINI Silvia, DE PAULIS Maria Pia, TOSATTI Ada (a cura di), *Nuovi realismi : il caso italiano*, Massa, Transeuropa, 2016
- JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

- KŁOSIŃSKA-NACHIN Agnieszka, « Hacia una literatura sin ficción. Juan José Millás, Javier Cercas y Antonio Muñoz Molina », *e-Scripta Romanica*, 2015, vol. 2, p. 7-16.
- KŁOSIŃSKA-NACHIN Agnieszka, « Memoria de la Transición: entre la no-ficción y el falso documental », *Studia Romanica Posnaniensia*, 2017, vol. 44, no 1, p. 51-61.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- MARTÍNEZ RUBIO José, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona, Anthropos, 2015.
- PUERTA MOLINA Andrés Alexander, « Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción ? », en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (1), 2017, 165-178. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/55589/50447>
- RICCIARDI Stefania, *Gli artifici della non fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.
- RONDINI Andrea (a cura di), *Pianeta Non Fiction, Heteroglossia*, 14, 2016, <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>
- ROTKER Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.
- SALAZAR Jezreel, « La Crónica: una Estética de la Transgresión », *Razón y Palabra*, vol. 10, núm. 47, octubre-noviembre, 2005, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=199520655007>
- SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011.
- SOMIGLI Luca (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno della realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013.
- TIRZO Jorge, « ¿Nueva? crónica latinoamericana », *Revista Mexicana de Comunicación*, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2014/03/11/nueva-cronica-latinoamericana/>
- WOLFE Tom (ed.), *The New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973 (éd. esp. *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1984).
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques, Garnier, 2014.

Non fiction

Les *Journaux en public* d'Enrico Deaglio

La non fiction italienne des années quatre-vingt-dix

Claudio Milanesi

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

Résumé : Si l'émergence de la *non fiction novel* dans le contexte italien ne fait plus de doute, les caractères qui en font un genre à part restent à préciser. Il convient d'en étudier les formes de composition, et d'en déceler les composantes narratives. Enrico Deaglio est l'un des auteurs les plus originaux qui se sont distingués dans le genre. L'article étudie les limites chronologiques et la géographie, les sources, les méthodes et styles de composition, les modalités du discours de trois de ses ouvrages des années quatre-vingt-dix, *Raccolto rosso* (1993), *Besame mucho* (1995), *Bella ciao* (1996).

Mots clés : non fiction, journalisme, Enrico Deaglio, Berlusconi, Mani Pulite, Forza Italia, néo fascisme, xx^e siècle, Italie.

Riassunto: Se la cristallizzazione della *non fiction novel* nel contesto italiano è ormai consolidata, i caratteri che ne fanno un genere a parte restano ancora da precisare. È necessario studiarne le forme della composizione e identificarne le componenti narrative. Enrico Deaglio è uno degli autori più originali che si siano distinti nel genere. L'articolo studia i limiti cronologici e la geografia, le fonti, i metodi e gli stili della composizione, le modalità del discorso di tre delle sue opere degli anni Novanta, *Raccolto rosso* (1993), *Besame mucho* (1995), *Bella ciao* (1996).

Parole chiave: non fiction, giornalismo, Enrico Deaglio, Berlusconi, Mani Pulite, Forza Italia, neofascismo, xx secolo, Italia.

Si les frontières entre la fiction et la non fiction peuvent paraître bien évidentes à un premier regard superficiel, une analyse plus élaborée de leurs caractères respectifs montre bien que les limites entre les deux écritures sont loin d'être bien délimitées. Dans la plupart des cas, des traits non fictionnels sont présents dans le roman d'invention, mais l'inverse aussi est vrai : dans les textes qui s'inscrivent, ou que la critique inscrit, dans le territoire de la non fiction,

les aspects fictionnels ne manquent pratiquement jamais. C'est le cas d'abord des procédés narratifs, auxquels aucun texte ne peut se soustraire, et des marques plus ou moins évidentes de la subjectivité, qui peuvent être plus ou moins caractérisées, mais qui sont en tout cas incontournables dans tout procédé narratif. Bien au-delà de ça, le fait est que les auteurs de textes qui se veulent de non fiction, qu'ils soient des journalistes de métier éprouvant la nécessité de s'exprimer dans des formats narratifs plus élaborés que l'article de journal, ou des écrivains de romans d'invention convertis le temps d'un ou plusieurs écrits à la recherche du vrai et du réel, tous, quand ils écrivent des reportages narratifs, des romans enquêtes, des docufictions, des *non fiction novels*, sont amenés à franchir d'une façon ou d'une autre, plus ou moins souvent, la frontière poreuse qui semblerait en principe séparer la réalité de la fiction. C'est peut-être le cas pour tous les genres littéraires, de prétendre se constituer selon des règles qui devraient en définir les traits, et de se retrouver ensuite à chercher en permanence de devoir redéfinir sa propre sphère car l'évidence de la contamination et de l'hybridation finit régulièrement par s'imposer. Dans le cas du *non fiction novel*, le caractère artificiel du clivage ressort tout particulièrement. Toutefois, on ne peut pas nier qu'un *non fiction novel* a vu le jour dans les différentes traditions littéraires en époque postmoderne, et qu'à partir de Rodolfo Walsh en Argentine et de Truman Capote et de Norman Mailer aux USA, ce nouveau genre s'est constitué, pour devenir de nos jours une réalité incontournable de la production d'histoires presque de partout, aux USA comme au Mexique, en France comme en Espagne, en Russie comme en Italie ¹.

C'est justement sur la cas italien que nous allons poursuivre nos analyses. Et notamment sur la production de textes d'un auteur, journaliste, homme de médias et de télévision mais aussi écrivain, qui a marqué par ses écrits l'évolution de la non fiction italienne. J'ai déjà consacré à Enrico Deaglio (1946 - ...) un certain nombre d'analyses ². Cet article constitue une pièce supplémentaire

1 La bibliographie sur la question est déjà très fournie. Pour des raisons d'espace, je me limiterais à indiquer un numéro de la revue de l'Université de Macerata *Heteroglossia* : Andrea Rondini (dir.), *Pianeta non fiction, Heteroglossia*, n° 14, 2016, <https://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/issue/view/84>.

2 Claudio Milanesi, « I diari di Enrico Deaglio: identità, memoria e cronaca », dans Sabina Gola et Laura Rorato (éd.), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Bruxelles Bern Berlin, Peter Lang, 2007, p. 289-305 ; id., « Enrico Deaglio, *Bella ciao, Besame mucho, Patria*: dalle storie minime alla Storia per frammenti », in Hanna Serkowska (a cura di) *Finzione cronaca realtà*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 69-80.

dans l'étude de caractères narratifs de sa façon de concevoir et réaliser la non fiction.

Limites chronologiques

L'arc temporel des événements évoqués dans les trois ouvrages de Deaglio que nous étudions ici va de la fin des années soixante à nos jours. Deaglio se propose d'écrire une sorte d'histoire du présent, sans pour autant respecter forcément les règles académiques du genre ; c'est pourquoi la publication du récit est décalée de très peu de temps par rapport à l'événement rapporté : c'est le cas d'une grande partie de ses deux « journaux en public », *Besame mucho* et *Bella ciao*, qui sont publiés à la fin de chaque année et qui rapportent des événements ayant eu lieu dans le courant de l'année même.

Dans la plupart des cas, Deaglio, pour qui l'approche historique reste primordiale, joue sur les deux plans chronologiques de l'actualité proche et du passé récent ou lointain, en les croisant et en les superposant. Dans ses journaux, Deaglio fait un montage de séquences entre le récit d'événements très proches – comme par exemple la campagne électorale de 1994 – et de blocs narratifs constitués de récits appartenant à sa mémoire personnelle ou à la mémoire collective, tels, par exemple, les événements de Soixante-huit à Turin auxquels Deaglio prit part, ou la fuite en direction de Shanghai d'un groupe de juifs allemands et autrichiens en 1939. Le jeu sur les plans chronologiques différents produisant des effets de sens constitue de fait l'un des principes de la composition de ses écrits.

Un exemple typique de croisement chronologique producteur de sens est l'enchaînement du récit de la fuite vers la Chine d'un groupe de juifs allemands en 1939, avec celui du départ du professeur Molciani, présenté comme un ami de la famille de Deaglio, vers la même destination, en 1994 : par cette simple juxtaposition, Deaglio réussit à suggérer un sens sans l'expliciter. Grâce à sa sagesse, à sa mémoire et à son programme de création du *Club de la mémoire olfactive*, le vieux professeur Molciani devient une sorte de Virgile, de guide de Deaglio à travers le passé et le présent du pays. Son départ pour Shangäi, qui lui permet de laisser derrière lui l'Italie de la *télécratie* et du *fascisme light* – deux néologismes désignant la politique italienne en 1994 –, croisé avec le souvenir du départ des juifs à bord du paquebot *Conte rosso* en 1939, suggère sans l'expliciter la continuité existant entre la période de la dictature et l'arrivée au pouvoir de ses héritiers, et ceci par le miroir de l'exil volontaire. L'histoire du *Conte rosso*, qui après Shangäi sera saisi par les autorités italiennes et fera

naufnage au large de la Sicile, est une histoire de départ, de fuite, d'exil hors d'Europe juste avant la montée en puissance du nazisme dans le continent. L'évocation de cette terrible aventure devient ainsi, par la simple juxtaposition de séquences temporelles distinctes, une sorte de commentaire indirect à l'entrée des héritiers du fascisme dans la majorité qui soutient le premier gouvernement Berlusconi. Les pires fantômes de l'histoire semblent revenir ; c'est cela que nous suggère la comparaison entre le voyage du professeur Molciani, à la fin de l'année 1994, et celui du *Conte rosso* en 1939 :

I fascisti, per la prima volta in Europa, sarebbero andati al governo ³.

C'est ainsi que Deaglio part de l'actualité pour remonter le cours de la mémoire individuelle et collective jusqu'aux années de la dictature, et établit de la sorte un parallèle entre cette période et le présent, par l'arrivée au gouvernement des héritiers de la tradition politique du fascisme, ceux que le jargon médiatique qualifie de *post fascistes*, les adhérents au parti qui a longtemps incarné l'héritage fasciste, le *Movimento Sociale Italiano*, lequel, juste au milieu des années quatre-vingt-dix, entamait sa mutation coupant ses liens explicites avec l'idéologie totalitaire au congrès de Fiuggi (janvier 1995) en prenant le nom d'*Alleanza Nazionale*.

Le point de départ de Deaglio est la nécessité de s'interroger sur les liens avec le passé de cette nouvelle Italie qui est en train de se construire entre la fin de la Première république et la naissance du premier gouvernement dirigé par Silvio Berlusconi et soutenu par une coalition entre son nouveau parti *Forza Italia*, le parti alors sécessionniste de la *Lega* et le parti post-fasciste de l'*Alleanza Nazionale*. Deaglio réagit au discours public des intellectuels favorables à ce tournant de la vie politique italienne, qui insistaient sur la nécessité de rompre avec les valeurs de l'antifascisme qui étaient à la base de la naissance de la République et de sa Constitution. D'après certains intellectuels de la nouvelle droite, il était nécessaire de clore cette parenthèse antifasciste et de réintégrer le passé fasciste dans l'histoire et la mémoire nationales. En réaction à cette remise à plat des valeurs fondamentales de la communauté nationale, et pour mieux appréhender le sens des mutations qui se réalisaient sous ses yeux, Deaglio faisait alors le choix de remonter aux sources des valeurs

3 E. Deaglio, *Besame mucho. Diario di un anno abbastanza crudele*, Milan, Feltrinelli, 1995, p. 33 : « Les fascistes, pour la première fois en Europe, allaient entrer au gouvernement ». Ici, ainsi que pour toutes les citations à venir, c'est nous qui traduisons.

de la République, et de revenir à la période de la guerre civile, entre l'armistice du 8 septembre 1943 et la libération du 25 avril 1945.

C'est pourquoi les *Diari* de Deaglio doivent être lus comme une contribution au débat culturel et politique qui a accompagné cette mutation italienne du milieu des années quatre-vingt-dix. Ce débat avait été ouvert par la publication de deux essais historiques sur la question de la fin du fascisme et sur la Résistance, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza* de Claudio Pavone et *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943* de Elena Aga Rossi. Ensuite, l'essai polémique d'Ernesto Galli della Loggia, *La morte della Patria. La crisi dell'idea di nazione fra Resistenza, antifascismo e Repubblica* relança le débat⁴. Au début des années quatre-vingt-dix, le contexte international était marqué par la chute de l'empire soviétique et la mise en place du « nouvel ordre mondial » faisant suite à la fin de la guerre froide ; parallèlement, entre 1989 et 1994, en Italie, on avait assisté à la dissolution de l'ancien Parti Communiste Italien et de la Démocratie Chrétienne, et à la désagrégation progressive de tout le système politique qui avait accompagné la sortie de l'Italie de la dictature et la construction de la démocratie parlementaire. Le débat culturel se concentrait ainsi sur la recherche du sens et de l'actualité des valeurs qui avaient été à la base de la naissance de la République, en revenant sur la période clé comprise entre le 8 septembre 1943 et le 25 avril 1945. Claudio Pavone, Elena Aga Rossi, Ernesto Galli della Loggia, et bien d'autres avec eux, étudiaient cette période avec les méthodes traditionnelles de l'histoire et de la science politique, s'interrogeant sur les grandes questions qui l'avaient marquée.

L'arrivée au gouvernement, en 1994, d'une coalition qui suscitait une certaine appréhension dans une partie de l'opinion à cause de la présence en son sein de formations et de courants politiques directement ou indirectement liés aux années de la dictature, ne pouvait que confirmer la nécessité de ce retour et de cette révision des fondements de la collectivité nationale. Publiant en 1996 son essai sur la *Morte della Patria*, le journaliste et historien Ernesto Galli della Loggia entendait contribuer à ce débat sur le rôle et le sens de l'antifascisme

4 Ernesto Galli della Loggia, *La morte della Patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Rome/Bari, Laterza, 1996. La comparaison entre ce texte de Galli della Loggia et les deux ouvrages de Elena Aga Rossi, *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943*, Bologne, Il Mulino, 1993 et de Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Turin, Bollati Boringhieri, 1991, nous aidera à comprendre la différence entre la révision, nécessaire et toujours renouvelée, de l'histoire nationale, et le révisionnisme historique, dont le texte de Galli della Loggia est un exemple parlant.

dans l'histoire de l'Italie contemporaine. Galli della Loggia estimait que le vide laissé par ce qu'il appelait la *mort de la patrie*, c'est-à-dire l'effondrement militaire et politique de l'armée et de l'Etat qui eut lieu le 8 septembre 1943, n'avait jamais été comblé par les valeurs de l'antifascisme et de la République. Il considérait qu'avec la fin de la guerre froide le moment était venu de réintégrer l'expérience de la dictature et du fascisme dans l'histoire du pays. Une véritable renaissance de la patrie ne serait possible qu'en abandonnant la prétention à l'exclusivité des valeurs de l'antifascisme, car, à son avis, elles ne pouvaient être considérées comme les valeurs de toute la patrie, mais seulement comme celles d'une partie de la communauté nationale.

De la part de cet intellectuel qui se déclarait libéral, cette provocation finissait par légitimer l'arrivée au pouvoir du parti des héritiers du fascisme, le parti de l'*Alleanza Nazionale*, et par discréditer définitivement, en niant sa légitimité, l'ensemble des partis des forces antifascistes ayant fondé et marqué la vie politique de la République de 1946 à 1992. Au moment de la publication du livre de Galli della Loggia, le dernier survivant de ces forces politiques était le Parti Démocratique de Gauche, héritier de l'ancien Parti Communiste Italien. De la part de Galli della Loggia c'était une façon indirecte, au sortir de la guerre froide, de nier à l'ancien Parti Communiste Italien sa légitimité à incarner le socle des valeurs de la République. Sur le plan historique, cela se rattachait, dans le sillage de l'historien du fascisme Renzo De Felice, à un autre argument de la nouvelle droite, selon lequel, pour refonder une deuxième république, le moment était venu de considérer que la balance était égale entre fascisme et antifascisme, entre le choix des soldats et des miliciens ayant choisi de s'enrôler dans l'armée de la République de Salò alliée à l'Allemagne nazie, et celui des jeunes partisans du même âge ayant combattu le nazisme et le fascisme dans les rangs de la Résistance.

Sur tous ces aspects de la question, le point de vue et la méthode choisis par Deaglio sont personnels et originaux. Par sa démarche, qui n'est pas politiquement neutre, Deaglio essaie cependant de trouver le moyen narratif de sortir des clivages idéologiquement marqués à l'avance. Il remonte ainsi dans le temps à travers la mémoire individuelle et retrace la vie et les transformations que les événements produisent sur la conscience des individus dans l'histoire récente du pays. Comme il se place sur le terrain de la narration et non pas sur celui de l'essai critique, il se garde bien de proposer de façon trop directe un sens ou une hypothèse interprétative, laissant ainsi à ses lecteurs la liberté de juger de la valeur de ces parcours mémoriels. Ses interrogations tournent autour des sujets majeurs du débat : quoi garder et quoi abandonner, pour refonder la République, des valeurs qui étaient à la base de sa naissance en 1946 ?

En quoi la mémoire individuelle peut-elle aider à reconsidérer les clivages que l'histoire a d'abord creusés et ensuite déplacés ? Comment recréer un socle commun de souvenirs dans la mémoire collective ? Est-il possible de constituer une mémoire partagée par tous par delà ces clivages ? Sur ces questions, il était évident que les clivages idéologiques et politiques avaient conduit le débat dans une impasse. La solution narrative paraissait alors s'imposer, car la vie des individus est toujours plus riche que l'idéologie et plus complexe que ne le laissent penser les thèses préconstituées ou les rigidités d'une certaine historiographie.

La vie de la journaliste américaine Mildred Gillars en est l'illustration. Pendant la guerre, Mildred, surnommée Axis Sally (la Sally de l'axe), travaillait pour les Allemands ; son rôle était de rédiger en anglais des bulletins de guerre, évidemment « défaitistes », à l'intention des troupes américaines pour en miner le moral ; après la Libération, elle fut rapatriée aux USA, jugée et condamnée à une lourde peine de réclusion. Jusque là, sa vie reste une histoire d'orgueil, de trahison et de juste sanction, presque exemplaire d'une justice qui triomphe sur le Mal. Mais, comme le rappelle Deaglio lui-même en citant Oscar Wilde, « la vita non è mai giusta [...] E forse è una cosa buona per la maggioranza di noi che non lo sia ⁵ ». Il est vrai qu'une fois purgée sa peine, la journaliste termina ses jours dans un couvent, essayant peut-être de se racheter ainsi d'avoir trahi son pays. Mais tous comptes faits, sa vie avait été un véritable roman : Mildred avait étudié l'art dramatique dans son pays et le piano en Allemagne, elle avait travaillé dans la mode à Paris et à Alger et enseigné l'anglais à Berlin ; c'est là qu'elle avait rencontré l'amour de sa vie, un haut fonctionnaire du ministère des affaires étrangères. Elle était ainsi devenue la journaliste la mieux payée du Troisième Reich. La justice ne l'acquitta pas pour cela, et sa condamnation pour sa collaboration à l'entreprise nazie restera sans appel. Mais cette vie romanesque, le trouble qu'inspira au public présent dans la salle du tribunal cette longue silhouette noire qui se présenta au procès retraçant les étapes de sa descente vers la collaboration, allèrent sans doute au-delà des étroites limites des opinions politiques et des jugements moraux.

Par une méthode qui lui vient de l'école de la *microstoria*, sur laquelle nous reviendrons, Deaglio repart donc de l'étude des cas et des destins individuels pour contourner les obstacles que les thèses et les options idéologiques,

5 « la vie n'est jamais juste... et c'est peut-être une bonne chose pour la plupart d'entre nous », Oscar Wilde, *An Ideal Husband* [1895], cité dans E. Deaglio, *Besame mucho*, cit., 1995, p. 37.

ainsi que les manipulations politiques, opposent à une vision complexe et articulée de l'histoire récente de l'Italie.

La comparaison avec un autre « livre de la mémoire », centré sur le même sujet mais élaboré dans un style différent, peut aider à mieux comprendre la particularité de l'approche de Deaglio. *Il filo nero*, le livre de souvenirs de la guerre du doyen du journalisme italien Giorgio Bocca (1920-2011), fut publié la même année que *Besame mucho*, en 1995. Dans une sorte de flux de conscience fait de réflexions, de souvenirs parfois précis parfois très flous, de faits, de sauts logiques et chronologiques, de paradoxes, de séquences autobiographiques, Bocca retraçait l'histoire exemplaire de son adhésion personnelle au fascisme jusqu'en 1939, des étapes de son évolution antifasciste et de son entrée dans les formations de *Giustizia e Libertà* de la Résistance après le 8 septembre 1943. Bocca avait affiné son écriture en publiant sur une vingtaine d'années en moyenne un livre par an, des enquêtes, des biographies, des essais, des livres d'interviews sur les phénomènes les plus marquants de l'histoire du pays, et avait parfois obtenu de remarquables résultats narratifs. Le constat de départ de *Il filo nero* était le même que celui de Deaglio :

Siamo l'unico paese moderno in cui un sistema politico, il fascismo, dato per morto e sepolto il 25 aprile 1945, ha visto tornare al governo nel 1994 un partito neo o postfascista che ne ha ereditato direttamente idee, costume, forme ⁶.

La différence entre Bocca et Deaglio était que Deaglio, sans cacher son malaise pour la victoire électorale de Silvio Berlusconi, « l'uomo con la cipria in faccia e la spilla di brillanti ⁷ », paraît suspendre son jugement sur les caractères de cette nouvelle Italie qui récupère les aspects les moins agréables de l'ancienne, et essaie de comprendre le sens de ce tournant historique en multipliant les histoires, les métaphores, les références au cinéma et aux bandes dessinées, au passé récent et lointain, les oxymores révélateurs, alors que Bocca annonce son point de vue dès le premier chapitre et s'y tient tout le long du livre.

Giorgio Bocca annonce son positionnement idéologique d'emblée, et son livre en est une illustration. Par un choix qui est en même temps existentiel et

6 Giorgio Bocca, *Il filo nero*, Milan, Mondadori, 1995, p. 9 : « Nous sommes le seul État moderne dans lequel un système politique, le fascisme, considéré comme mort et enterré le 25 avril 1945, a vu revenir au gouvernement en 1994 un parti néo ou post fasciste qui a hérité de ses idées, de ses moeurs, de ses formes ».

7 Deaglio, *Besame mucho*, cit., p. 34. « l'homme au fond de teint sur le visage et à l'épingle de diamants ».

esthétique, Bocca adopte la thèse de Piero Gobetti selon laquelle le fascisme est l'autobiographie de la nation, car le système totalitaire fasciste serait un système adapté à certains traits du caractère du peuple italien, notamment son penchant historique pour le dévouement aveugle à l'égard d'une autorité qui incarnerait un destin et son incapacité à assimiler les règles de la démocratie moderne⁸. Bocca s'inscrit dans le courant traditionnel du livre de mémoires, où l'auteur remémore ses réactions aux grands événements ayant marqué une période historique donnée, notamment le débarquement des Alliés en Sicile, la chute et l'incarcération de Mussolini, l'armistice du 8 septembre 1943. Grâce à une écriture qu'il a affinée au cours de sa longue carrière de journaliste, il structure sa narration en adoptant un point de vue subjectif, à travers une sorte de flux de conscience qui ne respecte ni l'ordre chronologique des événements ni l'ordre logique de l'argumentation.

L'originalité de la démarche de Deaglio consiste surtout dans le choix des sujets par lesquels il entend aborder son objet. Il s'interroge sur les continuités et les ruptures de l'Italie fasciste et républicaine, mais à travers l'évocation d'une série de personnages, de phénomènes et d'événements apparemment marginaux, comme par exemple les attitudes électorales de sa femme de ménage Adele, ou les recherches sur les odeurs de la mémoire de l'excentrique professeur Molciani, et il évite de fonder son analyse sur des objets historiques déjà préétablis par les habitudes critiques et le consensus de la communauté scientifique. Son choix n'est pas dicté par le hasard, mais il répond à une orientation méthodologique cohérente, qui considère qu'il est possible de contourner les synthèses déjà faites et les clivages idéologiques préétablis en faisant appel à des sujets d'étude situés en principe à la marge. Nous reviendrons sur les origines de ce choix méthodologique.

Géographie des récits

L'étendue géographique des récits est très variable. La plupart du temps, l'action se place en Italie, mais des exceptions existent. Les histoires italiennes de *Bella ciao* s'accompagnent d'une série d'encadrés où Deaglio restitue un

8 Cf. G. Bocca, *op. cit.*, p. 10, 18, 215. Sur la question des interprétations du fascisme, qui est l'une des questions clés de l'historiographie italienne du xx^e siècle, cf. Renzo De Felice, *Interpretazioni del fascismo*, Rome/Bari, Laterza, 1969; Emilio Gentile, *Fascismo. Storie e interpretazione*, Rome/Bari, Laterza, 2002 et le plus récent Alberto De Bernardi, *Fascismo e antifascismo. Storia, memoria e culture politiche*, Rome, Donzelli, 2018.

événement de l'actualité internationale tiré de ses pérégrinations sur le Web. Les deux *Diari in pubblico* sont publiés au milieu des années quatre-vingt-dix : cette ouverture sur la réalité internationale s'explique par deux faits concomitants et liés ; d'une part, le développement et la banalisation du Web, et par conséquent la fascination pour ce nouveau média qui bouleversait les habitudes et les repères géographiques ; de l'autre, le progrès de la mondialisation dans sa forme actuelle, notamment les phénomènes de la mondialisation des échanges, de l'économie et des flux de l'information. Les annexes sur l'actualité internationale de *Bella ciao* voulaient en fait signifier que pour comprendre ce qui se passait à l'intérieur des frontières nationales il fallait de toute façon les replacer dans le contexte plus vaste de la mondialisation, mais aussi qu'il était nécessaire de relativiser l'importance et la puissance dramatique des événements nationaux en les comparant aux phénomènes majeurs qui bouleversaient la planète.

Dans ce cas aussi, c'est la juxtaposition qui, pour Deaglio, crée le sens : après la description des petites histoires de l'humble province italienne, relater les progrès colossaux de l'industrie chinoise dans le district de Shenzhen et l'apparition des premiers conflits sociaux dans cette région qui était au cœur du miracle économique chinois, relativisait ipso facto les réalités italiennes. Mais la juxtaposition pouvait aussi produire un sens différent : mettre côte à côte l'histoire des cultes du *cargo* de Vanuatu, ces cultes modernes où l'objet de la vénération est constitué par des caisses de nourriture tombant du ciel sans qu'aucune cause apparente puisse leur être attribuée par les habitants des îles, et l'histoire du sang qui aurait coulé des yeux de la statue de la Vierge à Civitavecchia, signifiait suggérer un principe d'explication anthropologique commun à ces deux phénomènes d'apparition de cultes postmodernes, se manifestant l'un dans des régions reculées comme les îles de Vanuatu, l'autre à quelques kilomètres du Vatican.

L'esprit de vagabondage préside à la composition de plusieurs récits des deux *Diari*. Le principe de composition de ces deux « journaux publics » est celui du recueil de fragments narratifs qui rendent compte d'événements éparpillés dans la péninsule à travers un montage qui peut paraître – ou qui se veut – arbitraire. Dans un des récits, Deaglio promène son lecteur de Milan à Budrio, de Corleone à la Turquie, de Palerme à Sollicciano⁹, pour revenir de nouveau en Sicile. Dans ces cas, la variété des lieux aussi fait sens : si l'Italie est encore en partie le pays des cent villes, des différences et des traditions municipales,

9 Enrico Deaglio, « Lo zio Giacomo », dans *Besame mucho*, op. cit., p. 55-70.

des dialectes et des traditions locales qui font sa richesse, c'est aussi désormais un pays où les gens se déplacent rapidement, en masse ou individuellement, où les maux sociaux – comme le crime organisé – mais aussi les avancées de la vie sociale – comme la fermeture des hôpitaux psychiatriques – naissent dans un lieu précis – *Cosa Nostra* en Sicile, la nouvelle psychiatrie à Trieste – et ensuite se déplacent et se démultiplient dans tout le pays, contribuant ainsi à la formation de l'identité de la Nation et à la détermination d'un parcours commun.

Les sources

Très souvent la source primaire des récits se trouve dans les dossiers de la Justice : actes des procès, dépositions – des accusés, des victimes ou de simples témoins lors de l'enquête ou à l'occasion du procès – procès-verbaux des enquêtes, rapports des commissions parlementaires d'enquête, c'est-à-dire de cette forme particulière de pouvoir qui se situe en quelque sorte entre la Justice et la politique. Pour étudier la biographie de Savatore (Totò) Riina (1930-2017), Deaglio plonge dans la lecture des actes de ses procès :

Sfoglio, tra tutti gli atti giudiziari che lo riguardano, anche l'inventario di quanto gli è stato sequestrato nella casa di Budrio ¹⁰.

Deuxième source, les médias eux-mêmes. Souvent, Deaglio cite, ou utilise sans les citer, les archives des rédactions des quotidiens ou hebdomadaires dans lesquels ils exerce en tant que journalistes (Enrico Deaglio était à l'époque le directeur de l'hebdomadaire *Diario*). *Raccolto rosso* est une sorte de répertoire des histoires de mafia des années quatre-vingt : Deaglio y multiplie les récits d'événements divers, les biographies des mafieux et de leurs adversaires, les faits divers, les séries d'assassinats, les règlements de compte. Et ses sources privilégiées ne peuvent être que les archives des journaux.

Mais la vérité telle qu'elle est présentée par les médias a un statut qui lui est propre ; les informations de la presse écrite ne sont pas triées et contrôlées selon les critères de l'historien ; les noms et les circonstances des événements sont relatés sous bénéfice d'inventaire par les journaux et un certain consensus existe quant à la marge d'erreur que l'on peut tolérer. En principe, cette tolérance est beaucoup moins large quand il s'agit d'une enquête publiée dans un livre, et encore moins pour un livre d'histoire. Deaglio présente souvent les vérités

10 « Je feuillette aussi, parmi tous les actes des procès qui le concernent, l'inventaire de tous ce qu'il lui a été saisi dans sa maison de Budrio », E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 66.

des journaux en les utilisant telles quelles sans forcément abonder dans le niveau d'exigence exigé.

Il arrive même que, à certains moments-clés de son enquête, Deaglio glisse, sans le faire remarquer, du territoire de la non fiction à celui de la fiction ; ceci se produit, par exemple, quand il restitue (ou invente ?) le prétendu dialogue entre Luciano Liggio, le futur parrain de *Cosa Nostra*, qui était déjà, à cette époque, accusé de plusieurs meurtres, et le baron Mario Cammarata, qui aurait eu lieu dans la voiture de ce dernier en 1953. Deaglio décrit la scène : le baron décidant de vendre ses terres, un acheteur, en réalité un prête-nom sans ressources, entre dans son bureau du baron à Corleone et sort de son sac de l'argent liquide. Le baron prend alors la valise et monte sur sa Balilla pour aller le déposer à Palerme. C'est exactement à ce moment-là que le récit, qui a déjà un certain degré de fictionnalisation par l'enchaînement cinématographique des plans et des séquences, glisse du côté de la fiction. Deaglio imagine en effet le dialogue entre le baron Cammarata et le jeune Luciano Liggio, que le baron découvre caché dans le siège arrière de la voiture :

- Lucianeddu, che ci fai qui?
- Chiediamo un passaggio.
- Me se non sai dove vado.
- Andiamo dove va Vossia ¹¹.

Ainsi l'exigence de combler les trous de la documentation le pousse-t-il parfois à franchir la barrière entre le fait certifié et l'invention pure et simple de certaines séquences narratives, qui sont certes vraisemblables, mais qui penchent plutôt du côté de la fiction.

Deaglio ne réchigne non plus – et c'est là sa troisième source – à utiliser les écrits des personnages des affaires qu'il étudie. C'est le cas pour la même Riina, dont Deaglio lit et cite son *Una piccola disavventura che mi è successa nel 1982*, une sorte de journal que le parrain rédigea, entre autres, pour communiquer à l'extérieur que lors de son arrestation et des interrogatoires avec le juge Ciacchio Montalto il n'avait pas trahi, il n'avait pas « parlé ¹² ». Deaglio, ici, n'est pas dupe. Il rapporte la version que de l'interrogatoire donne Riina, qui se défend

11 E. Deaglio, *Raccolto rosso. La mafia, l'Italia. E poi venne giù tutto*, Milan, Feltrinelli 1993, p. 159 :

- « - Lucianeddu, qu'est-ce que tu fais là?
- Vous m'amenez ?
- Mais tu ne sais pas où je vais.
- Nous allons là où Vous allez, Monsieur ».

12 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 64-65.

d'avoir fait le nom de Tano Badalamenti, un autre parrain de Cosa Nostra, mais la démonte par sa méthode de la juxtaposition : un an après son arrestation, le juge Montalto (1941-1983) sera tué dans un guet-apens à Trapani.

Parmi les sources de prédilection de ces récits, la quatrième est contituée par les témoignages directs, de source orale : interviews réalisées avec des personnages clés des événements ou simples entretiens avec des témoins de tel ou tel événement ou phénomène, souvent rapportés à la première personne comme s'ils étaient retranscrits sans médiation. Ces sources orales constituent une source de choix dans l'économie des récits. Deaglio, dans ses « journaux », en fait l'un des éléments privilégiés de ses enquêtes. Pour écrire l'un des chapitres les plus forts de *Bella ciao*, celui qui porte sur les violences familiales, il rencontre en prison Nadia Frigerio, une jeune femme de trente-trois ans, accusée d'avoir fait tuer sa mère par son fiancé Marco parce qu'elle s'opposait à ce que ce dernier aille vivre avec elles dans leur trois pièces dans la banlieue de Vérone. La personnalité de Nadia et le contexte dans lequel a surgi l'idée du meurtre sont restitués à travers un montage de ses déclarations lors de son entretien avec le journaliste, et de certaines observations directes faites par Deaglio lui-même. Les propos de Nadia sont rapportés à la première personne, entrecoupés par la description de l'appartement qui a été le théâtre du meurtre, et par certains fragments sur son passé: ses difficultés à l'école primaire, la disparition de son père, sa rencontre avec Marco, ses amis et ses amants transsexuels, les parents qui ne comprennent pas, quand Marco leur présente Nadia, si elle est une « vraie » femme ou un énième « travesti ». La langue de Nadia est épurée et italianisée par Deaglio, qui la décrit pourtant comme quelqu'un qui « parla l'italiano scivolando continuamente nel dialetto veneto »¹³, mais en rapporte les déclarations dans un italien standard, sauf au moment du coup de théâtre qui clôt l'entretien, quand Nadia, après avoir raconté pendant trois heures sa vie, son passé, le crime, ses espoirs dans l'avenir, demande au journaliste ce qu'il pense d'elle. Deaglio, déjà extrêmement troublé par la personnalité déconcertante de cette femme, croit la rassurer en lui disant qu'il la trouve « normale » ; et c'est là qu'elle lui répond avec une phrase qui, à elle seule, révèle sa personnalité et dévoile la perversité de son jeu. Sans doute pour lui donner plus d'authenticité, le journaliste la rapporte en dialecte, telle qu'elle a été prononcée :

13 *Ibid.*, p. 121: « parle l'italien tout en revenant régulièrement au dialecte de Vénétie ».

– Allora vol dir che la perissia la me va nel cul ¹⁴.

Nadia révèle ainsi que, pendant tout l'entretien, elle a joué sciemment le rôle de la victime de troubles mentaux à cause de son passé, pour se préparer à son prochain entretien avec le psychiatre qui devra évaluer ses capacités mentales ; et ce n'est qu'à ce moment-là que Deaglio, et ses lecteurs avec lui, comprennent que le journaliste s'est laissé manipuler par la jeune femme, prenant ses déclarations pour de l'argent comptant, comme l'épanchement sincère d'une femme victime de son milieu, de la disparition précoce de son père, du désamour de sa mère, alors qu'elle ne jouait qu'un rôle de composition destiné à tromper un interlocuteur pourtant avisé, qui a failli tomber dans son piège. Dans ce cas, Deaglio utilise le côté potentiellement trompeur des sources orales comme un élément de la narration, et montre ainsi qu'il est conscient des limites et des dangers d'une utilisation par trop naïve de ce type de source.

Dans un autre registre, pour avoir un aperçu direct des conditions de vie et de travail en Lombardie, Deaglio rapporte les témoignages des maçons exécutant des travaux dans son immeuble :

– Semplice. Sveglia alle cinque meno dieci. Traghetto da Monte Isola a Sale Marasino. Lì c'è un pulmino che ci porta a Milano. Mai stato a Sale Marasino alle cinque e mezza del mattino? Sembra un aeroporto, è pieno di pulmini. Vengono giù tutti a Milano a fare gli edili. La sera torniamo. Alle nove e un quarto sono a casa, mi metto sul divano di fronte alla televisione e, quando mi si chiudono gli occhi, mi sposto nel letto. Tutto qui ¹⁵.

Le choix des citations n'est jamais innocent. Ici, par exemple, il traduit l'admiration du journaliste pour l'abnégation et l'éthique du travail de ce maçon qui vit avec un salaire d'un million et demi des liras de l'époque (à peu près sept cent cinquante euros d'aujourd'hui), se lève tous les jours avant cinq heures du matin et rentre le soir à vingt et une heures, un honnête travailleur que tous les habitants de l'immeuble apprécient, et qui ne se plaint jamais. Tout au plus, rapporte Deaglio, avec un certain désenchantement nuancé d'ironie, le maçon feint de conseiller son fils qui, à dix-sept ans, est déjà sur les chantiers avec lui,

14 *Ibid.*, p. 129 : « Mais alors ça veut dire que l'évaluation psychiatrique j'avais l'avoir dans le cul ».

15 *Ibid.*, p. 52 : « C'est simple. Réveil à cinq heures moins dix. Le bac de Monte Isola à Sale Marasino. Là il y a le minibus qui nous amène à Milan. Jamais été à Sale Marasino à cinq heures et demi du mat' ? On dirait un aéroport, c'est plein de minibus. Tout le monde descend à Milan travailler dans le bâtiment. Le soir on rentre. À neuf heures et quart je suis chez moi, je me place sur le canapé face à la télé et, quand j'ai les yeux qui se ferment, je me déplace jusqu'au lit. C'est tout ».

de s'inscrire à l'Université, mais pas pour s'élever mais pour y apprendre « come si fa a rubare i soldi, che così dopo li passa a suo padre ¹⁶ ».

Pour finir, la source qui donne leur style de narration aux « journaux » de Deaglio est sans doute le témoignage direct de l'auteur. Pour Enrico Deaglio, la présence du narrateur dans le récit va de soi. Il n'en abuse pas, mais il ne s'embarrasse pas des règles du journalisme plus conventionnel, et mélange sans hésiter le récit des faits et l'irruption de la subjectivité. *Raccolto rosso*, par exemple, s'ouvre sur sa visite en hélicoptère à la villa de l'un des plus importants « repentis » de la mafia sicilienne, Totuccio Contorno :

Giravamo in elicottero sopra la città. Avevamo volteggiato anche sopra la famosa contrada Ciaculli et sul « fondo Favarella » del papa della mafia Michele Greco... Scendemmo di quota... – È la villa che si stava facendo costruire Totuccio Contorno, mi spiegò il pilota ¹⁷.

Dans le même roman-enquête, Deaglio, pour témoigner du désintérêt progressif de l'opinion publique du Nord du pays à l'égard des événements siciliens, compose le récit de la guerre qui déchira *Cosa Nostra* au début des années quatre-vingt, puis il enchaîne les souvenirs de sa vie de journaliste basé à Milan mais que le journal envoyait en Sicile pour suivre les affaires de mafia :

Per anni sono andato su e giù dalla Sicilia, in una debilitante altalena. Quasi con una sensazione di liberazione al momento del decollo dell'aereo da Punta Raisi. Raccontavo le mie storie agli amici, che volevano sapere, certo. Ma fino a un certo punto. Ben presto capivo che si annoiavano ¹⁸.

Dans les deux « journaux », les souvenirs de l'auteur deviennent souvent le contrepoint du récit et jouent ainsi le rôle d'un principe de véridicité assimilable aux précédents. Sa mémoire personnelle devient une source parmi d'autres, avec une force qui lui vient autant du caractère émotionnel de ses souvenirs personnels que de la garantie que représente la parole de l'auteur-narrateur dans l'économie du récit. Deaglio se souvient de l'époque où il était un militant

16 *Ibid.*, p. 53 : « comment on fait pour voler l'argent, comme ça après il le passera à son père ».

17 E. Deaglio, *Raccolto rosso*, op. cit., p. 7 : « On tournait en hélicoptère au-dessus de la ville... Nous avions survolé le fameux quartier Ciaculli et le domaine Favarella du parrain de la mafia Michele Greco... Nous perdîmes de l'altitude... – C'est la villa qu'était en train de se faire construire Totuccio Contorno, m'expliqua le pilote ... »

18 *Ibid.*, p. 54 : « Pendant des années j'ai fait le va-et-vient entre Milan et la Sicile, comme dans une sorte d'épuisante balançoire. Avec quasiment un sentiment de libération quand l'avion décollait de Punta Raisi. Je racontais mes histoires aux amis, qui, bien sûr, voulaient savoir. Mais jusqu'à un certain point. Je comprenais vite qu'ils s'ennuyaient ».

de *Lotta Continua*, le mouvement d'extrême gauche dont il dirigera plus tard le quotidien homonyme :

Nel gruppo politico di cui facevo parte da giovane – Lotta Continua – Gasparazzo, proprio lui, il Gasparazzo di Bronte, protagonista del film di Vancini, diventò il simbolo della rivolta operaia nelle grandi fabbriche del Nord ¹⁹.

C'est l'occasion pour Deaglio d'enrichir ses chroniques de souvenirs personnels qui ajoutent une nouvelle dimension au récit. Mais aussi de revendiquer une sorte de continuité entre l'engagement des représentants de cette génération dans les luttes des années soixante-dix et leur engagement dans la vie professionnelle trente ans après. Quand il croise Mauro Salizzoni, le médecin spécialisé dans les greffes de foie à l'hôpital des Molinette de Turin, Deaglio se souvient aussi de l'époque où le médecin était l'un des leaders du Soixante-huit turinois et du jour où il alla avec lui, à la fin d'une manifestation, lancer des œufs contre le siège de *La Stampa*, le quotidien turinois accusé de représenter le point de vue des entrepreneurs :

Il mio ricordo di Salizzoni in quella occasione riguarda un episodio minore. Tirò fuori dalla tasca dell'esquimo due uova, me ne propose una e disse: « Dai, tiriamolo! » Così due uova fresche, che probabilmente venivano da qualche cascina del Canavese e che Salizzoni si era portato dietro da Ivrea a Torino – forse per berle o forse già meditando di tirarle – si spiaccicarono sulla vetrina della *Stampa*, proprio dove erano indicati tariffe e orari dello sportello inserzioni, con grande scandalo dei benpensanti ²⁰.

19 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 77 : « Dans le groupe politique dont je faisais partie dans ma jeunesse - Lotta Continua - Gasparazzo lui-même, le Gasparazzo de Bronte, le personnage principal du film de Vancini, devint le symbole de la révolte ouvrière dans les grandes usines du Nord ». Le film que cite ici Deaglio est *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (Florestano Vancini, 1972), un film historique exemplaire sur le *Risorgimento* vu du côté des opprimés. Calogero Gasparazzo était le leader de la révolte du village sicilien de Bronte, réprimée en 1860 par Nino Bixio, le général des « chemises rouges » de Giuseppe Garibaldi. Sur le film de Vancini, voir Sarah Pepey, « La scène du procès : point d'orgue de la problématique du film de Vancini, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* », *Italia*, n° 15, *L'envers du Risorgimento. Représentations de l'anti-Risorgimento de 1815 à nos jours*, 2011, p. 343-356.

20 E. Deaglio, *Bella ciao. Diario di un anno che poteva anche andare peggio*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 12 : « Mon souvenir de Salizzoni cette fois-là concerne un épisode mineur. Il sortit de la poche de son parka deux œufs, il m'en offrit un et me dit : - Allez, on les jette ! Ainsi deux œufs frais, qui venaient sans doute d'une ferme du Canavese et que Salizzoni avait apportés d'Ivrea à Turin - peut-être pour les gober ou peut-être déjà en pensant les utiliser comme projectiles - s'écrasèrent sur les vitrines de *La Stampa*, juste là où étaient indiqués les prix et les horaires du guichet des annonces, et cela suscita la réaction indignée des bien-pensants ».

Quand, trente ans après, il retrouve Salizzoni devenu désormais le chef d'un service de pointe dans les greffes du foie, il reconnaît dans son ancien compagnon le même courage et le même élan qu'autrefois :

Stessi capelli, stessi baffi folti, stesso atteggiamento combattivo di quel Mauro Salizzoni di cui ero stato compagno d'Università una trentina d'anni fa²¹.

L'héritage des années Soixante-dix, ainsi que celui de *Lotta Continua*, est souvent revendiqué dans les « journaux ». C'est une façon pour Deaglio, qui est devenu entre-temps journaliste de la presse écrite et de la télévision, mais qui était sans « un posto di lavoro » au moment de la rédaction du premier journal²², de ne pas renier son passé ni celui de sa génération, et d'ajouter cette dimension de la mémoire personnelle à sa méditation sur l'actualité à travers les faits divers. L'Italie du milieu des années quatre-vingt-dix n'est pas seulement celle de *Cosa Nostra*, de Silvio Berlusconi ou de Nadia Frigerio. C'est aussi celle du centre des greffes du foie de Turin, des maçons de Montisola, des juges courageux qui ont poursuivi la classe politique avec les enquêtes de *Mani Pulite*. Et c'est aussi celle de ses anciens camarades de *Lotta Continua* qui ont poursuivi avec cohérence leur combat pour la justice dans leurs professions, sur leurs lieux du travail ou dans la lutte politique. Parmi eux, certains, comme Mauro Salizzoni, ont pu, contre vents et marées, œuvrer concrètement pour améliorer la vie de leurs malades. D'autres ont eu une vie beaucoup plus dure. Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani et Ovidio Bompressi, qu'une partie de l'opinion publique considère comme innocents, ont été poursuivis pour l'assassinat du commissaire Luigi Calabresi et ont passé pour cela plusieurs années en prison. Mauro Rostagno, qui avait dénoncé la corruption de l'administration sicilienne et ses liens avec le crime organisé, s'est fait tuer à Catane en 1988. Alexander Langer, le parlementaire européen qui avait consacré toute sa vie au rêve d'ouvrir le dialogue entre les peuples d'Europe et de la Méditerranée, se donnera la mort en juillet 1995. L'Histoire n'a pas épargné cette génération, et le témoignage direct de Deaglio renforce cette sensation, sans jamais céder ni à un triomphalisme déplacé ni à un pessimisme qui ferait des échecs de sa génération une raison pour douter de la capacité du pays à sortir de la crise.

21 *Ibid.* : « Les mêmes cheveux, la même moustache fournie, la même attitude combative de ce Mauro Salizzoni dont j'avais été l'ami à l'Université une trentaine d'années auparavant ».

22 *Ibid.*, p. 133 : « sans emploi ».

Méthodes

Les personnages des « journaux » d'Enrico Deaglio représentent à ses yeux des illustrations exemplaires de certains dysfonctionnements, sociaux et/ou politiques, de l'Italie qui leur est contemporaine.

Nadia Frigerio est une jeune femme de Padoue matricide par intérêt. Riccardo Carbin, un jeune homme de Bussolengo (Vérone), un jeune ouvrier qui, pour tromper l'ennui de la vie provinciale, va jeter des pierres sur les voitures qui passent sur l'autoroute et finit ainsi par tuer Monica Zanotti, une jeune femme de vingt-cinq ans qui rentrait chez elle, à San Giovanni Lupatoto, un village à quelques kilomètres de Vérone. Ces sujets ont en commun le fait d'être en même temps des sujets marginaux car singuliers et exceptionnels et de concerner des personnages exemplaires car révélateurs de certains dysfonctionnements de la société et de certains phénomènes profonds qui bouleversent les mentalités.

Deaglio assume le parti pris d'étudier des personnages marginaux et exceptionnels et en même temps exemplaires et révélateurs des normes sociales. Nadia Frigerio est une femme déconcertante, une matricide qui participe à l'enterrement de sa mère enveloppée d'une minijupe rouge très serrée, mais le journaliste qui l'interviewe la trouve somme toute « normale », une femme de la Vénétie profonde qui, comme tant d'autres, rêve d'une maison, de jeans Coveri et de bas Filodoro, d'un mariage qui arrange tout. Quant à Riccardo Carbin et à ses deux amis, qui, entre une bière et une pizza, passent leur dimanche sur le pont de l'autoroute lancer des pierres sur les voitures qui passent, ils ne sont finalement que des jeunes gens comme les autres : « Purtroppo erano normali. Non si ubriacavano. Non si drogavano. Non avevano troppi soldi in tasca ²³ ». Et leur geste est peut-être révélateur du mal de vivre qui investit « la provincia di Verona – zona tra le più ricche d'Italia – teatro di un disagio fosco, incomprensibile ²⁴ ».

Ces personnages apparemment marginaux éclairent par leur singularité certaines tendances profondes de la société italienne à la fin du siècle. Ce procédé fondé sur des enquêtes, menées sur des faits apparemment à la marge mais révélateurs des normes sociales, est issu de l'école historiographique

23 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 47 : « Malheureusement ils étaient normaux. Ils ne se soûlaient pas. Ils ne se droguaient pas. Ils n'avaient pas beaucoup d'argent en poche ».

24 *Ibid.*, p. 44 : « la province de Vérone – l'un des endroits les plus riches d'Italie – le théâtre d'un malaise sombre et incompréhensible ».

appelée *microstoria*. Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Adriano Prosperi et leurs disciples l'avaient forgée au milieu des années soixante-dix dans la tentative de contourner les obstacles à la connaissance qu'étaient devenues les synthèses déjà faites et les paradigmes heuristiques des sciences humaines, comme, par exemple, l'histoire sérielle et quantitative, et pour trouver un moyen de compenser l'état lacunaire de la documentation sur des sujets d'enquête situés très loin dans le temps. Tel était le cas, par exemple, de l'enquête phare de cette école historique, *Le Fromage et les vers* de Carlo Ginzburg, une étude magistrale sur la vision du monde de Menocchio, un paysan du *Cinquecento* vivant dans le territoire de la République de Venise. Selon l'historien, la cosmogonie apparemment excentrique du meunier de Montereale, qu'il avait pu retrouver en étudiant les actes de son procès par l'Inquisition, lui permettait de retrouver une culture populaire que le temps et son caractère oral avaient presque effacée.

In conclusione, anche un caso limite (e Menocchio lo è certamente) può rivelarsi rappresentativo. Sia negativamente – perché aiuta a precisare che cosa si debba intendere, in una situazione data, per 'statisticamente più frequente'. Sia positivamente – perché consente di circoscrivere le possibilità latenti di qualcosa (la cultura popolare) che ci è noto soltanto attraverso documenti frammentari e deformati provenienti quasi tutti dagli 'archivi della repressione'²⁵.

Enrico Deaglio, pour éclairer de façon exemplaire certains aspects de l'histoire et des mentalités de l'Italie de la fin du xx^e siècle, éprouve le même besoin de contourner les obstacles à la connaissance, avec cette différence que ces obstacles ne sont ni la lourdeur des interprétations des phénomènes (même si cet aspect reste non négligeable) ni l'état lacunaire de la documentation, mais ce bruit de fond, ce miroir déformé que constituent les vérités des médias et de la Justice, lesquelles, par accumulation plus que par soustraction, ont fini par devenir un véritable écran qui se superpose à la réalité et déjoue notre capacité d'arriver à la connaître. Dans un court essai sur la perception de l'attentat aux Tours Jumelles et sur ses conséquences sur la démocratie américaine,

25 Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Turin, Einaudi, 1976, p. XX (éd. française *Le fromage et les vers*, Paris, Aubier, 1976) : « Pour conclure, même un cas limite (et sans aucun doute Menocchio en est un) peut se révéler représentatif. Autant de façon négative – car il aide à préciser ce qu'on peut considérer comme « statistiquement plus fréquent » dans une situation donnée, que de façon positive – car il permet de circonscrire les potentialités latentes de quelque chose (la culture populaire) qui ne nous est connu qu'à travers une documentation fragmentaire et déformée qui vient pour la quasi totalité des archives de la répression ».

Norman Mailer a voulu souligner que, par son essence même, la télévision est toujours un filtre qui amoindrit les effets de la réalité sur les spectateurs :

La seule promesse de la télévision est qu'en fin de compte ce qu'elle nous montre n'arrive pas vraiment. Voilà la raison de la légère incertitude qui caractérise les émissions télé. Les événements les plus incroyables, même les plus épouvantables, prennent un aspect irréel quand ils passent à la télé. Ils ne nous terrorisent pas. Bien sûr, on y voit des choses horribles, mais on n'est pas choqué pour autant ²⁶.

Et il est vrai que, pour différentes raisons, l'on pourrait étendre cette analyse à toutes les vérités rapportées par les médias. En 2005, à propos des cérémonies de la commémoration du 8 mai 1945 et de l'utilisation de l'histoire à des fins politiques de la part du pouvoir en place et des médias qui le soutiennent, Ignacio Ramonet écrivait :

Le paradoxe est le suivant : les médias rappellent [...] pour mieux oublier [...] Les grands médias, qui ne possèdent pas la rigueur des historiens, reconstruisent au gré des modes, un passé trop souvent déterminé, corrigé, rectifié [...] par le présent ²⁷.

Enrico Deaglio arrive, de la même façon, à traiter des questions majeures qui marquent l'évolution du pays en passant par des digressions, des événements minimes, des phénomènes qui semblent à une première vue secondaires ou marginaux. C'est une façon pour lui d'aller au-delà des visions trop fermées, des angles de vue déjà établis, et de rénover ainsi la façon de considérer l'actualité sociale et politique. Parfois, les apparences sont trompeuses et, pour comprendre le sens d'un phénomène, il est nécessaire de saisir le détail qui se révèle parfois plus révélateur que l'analyse systématique. Cette méthode est éclairée par Deaglio à travers une anecdote rapportée dans *Besame mucho* : le professeur Molciani raconte à Deaglio que le premier ministre anglais Winston Churchill, qui visita Wall Street juste la semaine précédant la grande crise de 1929, fut fasciné par la grande agitation des courtiers qui achetaient et vendaient les actions, et il déclara à la presse que la bourse de New York était, selon lui, une sorte de paradis, « la sede della più grande prosperità capitalista » ²⁸. Molciani rappelle en revanche que Joe Kennedy, le grand-père

26 Norman Mailer, « XI/IX », *Sunday Times Magazine*, 29 avril 2003 (éd. it. *Perché siamo in guerra?*, Turin, Einaudi, 2003, p. 9).

27 Ignacio Ramonet, « Leçons d'histoire », *Le monde diplomatique*, mai 2005, p. 19.

28 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 125 : « le siège de la plus grande prospérité capitaliste ».

du futur président des Etats-Unis, dans les mêmes jours, avait décidé de rester loin de la Bourse, car après que son *shoe shine* lui eut conseillé les actions qu'il fallait vendre, il avait estimé qu'un endroit où le cireur de chaussures peut se transformer en conseiller financier n'est pas un lieu où un capitaliste intelligent peut investir son argent. Et Deaglio de commenter : « Joe Kennedy [...] al contrario di Churchill, era andato ad annusare l'aria intorno, e non dentro, la borsa ²⁹ ».

Pour revenir à des sujets plus proches de l'actualité italienne, c'est sur la base de ce raisonnement que Deaglio peut négliger le programme de Forza Italia, le « parti instantané » de Silvio Berlusconi, et décider que, pour mieux comprendre ce phénomène unique de création et de succès d'un parti à partir des services de marketing d'une entreprise de communication, ainsi que le caractère et les aspirations de son créateur, il valait mieux assister à la convention nationale des représentants de Publitalia et discuter directement avec eux, ou sinon aller rendre visite au mausolée que le Président du Conseil s'était fait construire dans le parc de sa résidence à Arcore. Il s'agit d'une chapelle privée dont la construction a duré quatre ans, décorée de statues et de bas-reliefs en marbre par le sculpteur Pietro Cascella et sa femme Cordelia von den Steinen, et qui est destinée à recevoir les dépouilles mortelles de Silvio Berlusconi lui-même, des membres de sa famille ainsi que de ses amis et collaborateurs les plus proches. À partir de là, nul besoin d'une analyse politique pour saisir le caractère du créateur de Forza Italia : Deaglio évoque plutôt les villas des architectes *pastrufaziani* de Carlo Emilio Gadda, qui connaissaient tout « salvo forse i connotati del Buon Gusto ³⁰ », et surtout les vicissitudes qui ont marqué l'exposition des dépouilles mortelles de Lenin d'abord et d'Evita Peron ensuite. Ainsi, par le jeu des citations et des juxtapositions, et en partant d'un détail révélateur de la vie privée, le lecteur arrive à se faire une idée de la complexité du personnage et des aspects surprenants de sa personnalité, de ses rapports avec sa famille et ses proches, et par là de l'image qu'il se fait de lui-même et de son destin, en politique et au-delà.

29 *Ibid.* : « Joe Kennedy [...] contrairement à Churchill, était allé flairer l'air autour, et non pas à l'intérieur de la Bourse ».

30 C. Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Turin, Einaudi, [1963], Milan, Garzanti, 1997, p. 23, cité par E. Deaglio, *Besame mucho*, *op. cit.*, p. 136 : « sauf peut-être les caractères du Bon Goût ». *Pastrufaziani* est un néologisme que Gadda a forgé pour qualifier les habitants de Pastrufazio, la ville imaginaire du pays sudaméricain, tout aussi imaginaire, du Maradagàl, où se déroule l'action du roman.

Juxtaposer : on reviendra sur l'importance de ce procédé au moment d'étudier les procédés de composition qui sous-tendent les textes analysés. Il nous importe ici de souligner que parfois le sens d'une histoire est créé par la simple juxtaposition de phénomènes et d'événements qui peuvent paraître secondaires. C'est le cas par exemple, de ce même chapitre 8 de *Besame mucho*, qui est sans doute l'un de ceux où la méthode de travail de Deaglio s'expose le mieux : la juxtaposition de deux histoires montre combien l'amitié peut être à la base de sentiments et de liens radicalement opposés, et en même temps peut révéler les caractères de deux Italies différentes et incompatibles. D'un côté, il y a l'amitié fondée sur la convergence d'intérêts, sur la complicité, sur la constitution d'une sorte de *gens*, de clientèle, célébrée dans le mausolée d'Arcore, entre Silvio Berlusconi et ses amis et principaux collaborateurs Fedele Confalonieri et Marcello Dell'Utri ; de l'autre, il y a la simple amitié qui lie « la Bea » et « Pino della Phillips »³¹. Dans les années soixante-dix, « la Bea » était étudiante et allait distribuer des tracts devant le portail de l'usine Philips à Monza ; Pino, travaillait chez Philips comme ouvrier. Le 14 octobre 1994, vingt ans après, ils se retrouvent par hasard dans la manifestation contre la réforme des retraites, et leur amitié paraît renaître, intacte, comme si le temps ne s'était pas écoulé :

Baci e abbracci. E a quel punto succede una cosa strana, perché Pino della Philips le chiede: 'E allora Bea, ti è poi nato il figlio?' E Bea non capisce. E lui, perplesso: 'Ma l'ultima volta non eri incinta? Avevi il pancione, il montgomery blu e noi dicevamo, dai Bea, cosa vieni a fare qui, vai a casa a riposarti'. Finalmente la Bea capisce. 'Pino! Sono passati vent'anni!' Pino si è rannuvolato: « È vero, mi sembrava ieri »³².

C'est ainsi que, derrière deux histoires d'amitié si différentes, se révèlent deux Italies opposées et apparemment inconciliables, d'un côté celle de Silvio Berlusconi et de ses associés, de son mausolée et de ses liens avec les pouvoirs occultes, de leur culte de l'argent et de la réussite, et de l'autre celle qui remplit les places d'Italie pour protester contre

31 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 134.

32 *Ibid.* : « On s'embrasse et on s'étirent. Et à ce moment-là une chose bizarre se produit, car Pino de Philips lui demande : – Et alors Bea, cet enfant, tu l'as eu ? Mais Bea ne comprend pas. Et lui, perplexe : – Mais, la dernière fois, tu n'étais pas enceinte ? Tu avais ce gros ventre, le *duffel-coat* bleu et nous on te disait allez Bea, qu'est-ce que tu viens faire ici, rentre à la maison te reposer... Enfin, Bea comprend : – Mais Pino ! C'était il y a vingt ans ! Pino s'est assombri : – Tu as raison, j'avais comme l'impression que c'était hier ».

l'evidente ingiustizia di chi ostenta ricchezza, motoscafi, ville e poi va a contestare le marchette di trentacinque anni di lavoro a quelli che le tasse le pagano direttamente sulla busta paga [...], quella stessa parte d'Italia, quella non egoista, generosa, che scende in strada a protestare contro le bombe, le stragi, la mafia³³.

Le roman et la réalité

Les intrusions d'auteur contribuent à éloigner le statut des écrits que nous analysons de celui des études historiques. Nous en avons déjà donné plusieurs exemples à propos de *Raccolto rosso* et des « journaux » d'Enrico Deaglio.

Un autre exemple peut nous aider à comprendre dans quel sens ce genre d'écriture est capable de construire un type de vérité que d'autres formes de connaissance s'interdisent. Il est évident, ainsi que nous l'avons déjà souligné à propos de l'utilisation des sources, que la vérité judiciaire est influencée par les limites que pose le contexte du procès à la vérification des faits ; que la vérité des médias est, elle, rigoureusement définie par les règles linguistiques, les procédés d'écriture et les contraintes rédactionnelles, et qu'elle dépend toujours de l'espace de liberté octroyé aux médias par les pouvoirs économiques et politiques, en plus d'être soumise au contrôle de la Justice. La vérité historique est souvent liée à des catégories d'interprétation influencées par l'idéologie de l'école d'où elle est issue, et elle est souvent soumise aux exigences d'un langage académique et institutionnel. Un roman de fiction est certes plus libre que n'importe quel autre langage formalisé, mais il trouve ses limites dans sa propre liberté ; le romancier n'a pas de contraintes qui pèsent sur sa façon de construire un récit, il n'est pas obligé par le statut du roman de fiction de rendre compte d'événements qui se sont réellement produits, il ne doit répondre à aucune nécessité formelle de véracité. Sa valeur heuristique est soumise à d'autres critères que ceux du récit qui se veut véridique. Et son rapport avec la vérité des faits racontés penche plutôt du côté de la vraisemblance que de celui de la véracité.

Le quatrième chapitre de *Besame mucho* montre bien par quelles articulations entre enquête, témoignages, digressions, intrusions d'auteur, citations, Deaglio sait faire émerger, du portrait d'un personnage, une image à la fois cohérente et fragmentée du pays, sans déroger au principe de la vérité des faits racontés, et tout en exploitant les ressources de la fictionnalisation.

33 *Ibid.* : « l'injustice évidente de ceux qui exhibent richesse, bateaux, villas et qui, en même temps, veulent remettre en question les cotisations de trente-cinq ans de travail de ceux qui payent les impôts directement sur leur salaire » ; « non égoïste, généreuse, qui descend dans la rue protester contre les bombes, les attentats, la mafia ».

L'enquête part des conditions déplorables de la prison de San Vittore pendant l'été 1994, de la visite d'un groupe de parlementaires et de leur rencontre avec un homme de quatre-vingt-six ans dans le quartier de haute sécurité. Après un *flash back* sur la législation *antimafia* de 1992, le récit se concentre sur le personnage en question, Giacomo Riina, de Corleone (Palerme), « oncle » de Luciano Liggio et de Totò Riina, deux parrains de la branche *corleonese* de *Cosa Nostra*. Contrairement à ce que l'on pouvait s'attendre, Riina n'a pas longtemps vécu en Sicile ; depuis 1969, il résidait à quelques kilomètres de Bologne, dans le village de Budrio. Suit une digression : Deaglio se souvient alors qu'il a visité à Budrio le centre Inail des prothèses, l'un des plus avancés d'Italie, et qu'il y a même enregistré une émission télé quelques mois auparavant. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'il avait entendu parler pour la première fois de Giacomo Riina, du juge Borsellino qui avait arrêté ce vieux sicilien sur la place du village, et du meurtre, quelques jours plus tard, du capitaine des carabinieri Basile qui avait accompagné le juge au moment de l'arrestation... À partir de là, Deaglio repart à Budrio pour réaliser son enquête sur ce personnage si étrange, vraisemblablement le plus vieux détenu des prisons européennes. Pour réaliser son reportage, il interviewe juges, policiers et agents de la *guardia di Finanza*, le corps chargé du surveiller le respect de la législation en matière de taxes et d'impôts, sans oublier d'ajouter, comme pour annoncer l'in vraisemblance apparente de certains résultats de son enquête, que « è tutto vero »³⁴. Suit un rappel de l'histoire récente des rapports entre l'État italien et la mafia : l'assassinat des juges Falcone et Borsellino en 1992, la réaction de l'État, l'arrestation du parrain Totò Riina, la multiplication des repentis, les travaux de la commission parlementaire qui reconstruit les liens entre *Cosa Nostra* et les partis politiques, les dix mille arrestations, les procès, la réponse de *Cosa Nostra* avec les attentats de Rome, Milan, Florence... et puis, les élections de 1994, le vent qui a tourné et l'arrêt de la guerre contre la mafia.

Deaglio retourne à Budrio, va manger dans une *trattoria* où il rencontre encore des « miraculés » du centre des prothèses, et puis il rend visite au secrétaire de la section locale du Parti Démocratique de la Gauche (PDS), l'ancien parti communiste. Avec lui, il retrace la biographie extraordinaire de Giacomo Riina, dont la carrière criminelle avait déjà commencé à vingt-quatre ans avec l'enlèvement et le viol d'une jeune fille. Dans l'après-guerre, Riina entre dans *Cosa Nostra*, et, en 1969, est enfin envoyé en résidence surveillée à Budrio, à la suite d'un procès où tous les autres accusés avaient été acquittés.

34 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 59 : « Tout est vrai ».

C'est le tournant de sa carrière. À Budrio, il entre comme comptable dans une petite entreprise qui produit et vend des matelas, et qui appartient à une certaine famille Commendatore de Catane.

Flash-back sur la famille Commendatore dans les années soixante : les ventes des matelas sur les places des villages, avec les haut-parleurs, les pizzas aux oignons, les escargots que leurs parents amenaient de Sicile... Et puis, le coup de théâtre : en 1979, la famille Commendatore est impliquée dans l'enlèvement d'un industriel de Cento, un village à côté de Budrio. Au procès, Carmelo Commendatore est condamné à treize ans de prison, mais son frère Francesco est acquitté, et l'activité peut continuer. Deuxième coup de théâtre : Riina lui-même, toujours en 1979, est arrêté par le juge Paolo Borsellino, car, au cours d'une perquisition dans un repaire de la mafia, la police a trouvé une photo où Riina est en compagnie de mafieux notoires. Riina nie tout, et peut rentrer tranquillement à Budrio, alors qu'Emanuele Basile, le capitaine des *carabinieri* qui l'a arrêté, est tué quelques jours plus tard sur la place de Monreale. Trois ans après, l'histoire se répète, Riina est interrogé par un autre juge sur ses liens avec *Cosa Nostra*, s'en sort sans rien avouer, alors que le juge, Ciacchio Montalto, est éliminé quelque temps après à Trapani. La séquence se clôt par une citation du mémoire que Riina a lui-même écrit pour que tout le monde sache qu'il n'a pas parlé. Sa prose est un exemple instructif du langage allusif de la mafia, où rien n'est affirmé avec clarté mais où tout doit être interprété, tout est signe, menace ou clin d'œil :

A questo punto il Sig. Procuratore mi guarda in faccia e mi ripete: ma come, da buon siciliano non conosce un nome così robusto, così altisonante come quello di don Tano Badalamenti? – Signor procuratore, non le deve sembrare strano, ma per me non c'è personaggio più importante del Presidente della Repubblica Italiana Pertini eppure io non l'ho mai visto, qualche volta l'ho visto in televisione o fotografato in qualche giornale, ma il signor Tano, come dice lei, questo piacere di vederlo in televisione io non l'ho ancora avuto³⁵.

35 Giacomo Riina, *Una piccola disavventura che mi è successa nel 1982*, cité dans E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit. p. 65 : « À ce moment-là M. le procureur me regarde dans les yeux et me répète :- Mais comment, en bon Sicilien que vous êtes, vous ne connaissez pas un nom aussi connu, aussi illustre que celui de don Tano Badalamenti ? - M. le procureur, ça va vous paraître bizarre, mais pour moi il n'existe pas un personnage plus important que le Président de la République Italienne Pertini, cependant je ne l'ai pas vu, parfois je l'ai vu à la télé ou sur une photo dans le journal, mais M. Tano, ainsi que vous l'appellez, ce plaisir de le voir à la télé je ne l'ai pas encore eu ». Tano Badalamenti était à l'époque des faits l'un des parrains de la mafia italo-américaine.

Suit une synthèse des activités criminelles dans lesquelles Riina est impliqué – racket, jeux clandestins, commerce de drogue et d'armes, fabrication de faux billets – et des activités légales qu'il a gérées : discothèques, hôtels, carrières de marbre, cimenteries, usines textiles..., des adversaires qui ne lui ont pas survécu – les juges Borsellino et Montalto, le capitaine Basile – et de ses complices qui ont mal fini, comme son bras droit Vincenzo Porzio. Après avoir été arrêté, Porzio, impliqué dans l'affaire du parking de via Salomone, une sorte de centre des trafics les plus divers dans la banlieue de Milan, fut en effet retrouvé pendu dans sa cellule à la prison de Florence. Le portrait de Riina continue ensuite par un détour sur sa culture personnelle, ses lectures – le Tasse, Leopardi, Dante, mais aussi les biographies des grands personnages de l'histoire de la mafia –, ses cahiers de citations, de remarques sur l'histoire des religions, la biologie, la philosophie antique... Une citation de Dante, tirée du chant XXVII de *l'Enfer*, suscite l'attention de Deaglio, qui se met alors à résumer l'histoire de Guido da Montefeltro, condamné à l'Enfer en tant que *fraudolento*, fraudeur, malgré les services qu'il a rendus au pape Boniface VIII, car il ne s'était pas vraiment repenti (« assolver non si può chi non si pente »³⁶) :

Dev'essere piaciuta molto, a Giacomo Riina, l'argomentazione dantesca. Stringente: non si può assolvere chi non s'è pentito. D'altra parte non si può 'volere' e contemporaneamente 'pentirsi'. Troppo comodo, anche se si ha il conforto di un papa. Ci sarà sempre un diavolo che arriverà a far rispettare, con le armi della logica, la Giustizia. Contro la frode. Il tutto dev'essere sembrato straordinariamente attuale al vecchio capomafia. Sono forse veramente pentiti i 'pentiti' di mafia? No, nessuno di loro lo è³⁷.

La biographie approche de sa fin ; avant le dénouement et le coup de théâtre final, Deaglio tire la leçon de cette enquête sur un personnage qui a traversé toute l'histoire de l'Italie républicaine, et qui, en véritable chef mafieux, a su composer avec tous les pouvoirs qui se sont succédé, combattre les uns, négocier avec les autres, attendre que ses ennemis sortent et que ses amis reviennent... D'après lui, Riina, malgré son arrestation et son isolement, ne se sent pas un

36 Dante, *Commedia*, Inferno, XXVII, 119 : « On ne peut pas absoudre celui qui ne se repent pas ».

37 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit. p. 68 : « Ça a dû plaire beaucoup à Giacomo Riina – commente Deaglio – cet argument de Dante. Logique : on ne peut pas absoudre celui qui ne s'est pas repenti. D'ailleurs, on ne peut pas « vouloir » et en même temps « se repentir ». Ce serait trop facile, même si on a obtenu l'appui d'un pape. Il y aura toujours un Diable pour faire respecter la Justice avec les armes de la Logique. Contre la fraude. Tout cela a dû sembler extraordinairement actuel au vieux chef mafieux. Les repentis actuels seraient vraiment repentis ? Sûrement pas, aucun d'entre eux ne l'est ».

perdant. Il n'a jamais accepté la défaite. Simplement, tout comme son neveu Totò, il attend de pouvoir « fare la guerra per poi fare la pace³⁸ », de négocier avec le nouveau pouvoir qui vient de prendre la place du gouvernement qui l'a si durement combattu.

Les conclusions de Deaglio sont en demi-teinte. À Budrio, aux élections municipales de 1994, les forces politiques qui représentent l'antimafia ont gagné. Cependant, en même temps, comme si l'on était en Sicile, toute la bonne bourgeoisie de la ville a voulu se montrer au mariage du dernier des Commendatore. Et surtout, leur entreprise, celle qui, dans les années soixante, vendait les matelas dans les villages des alentours, est désormais leader du marché, possède quarante dépôts dans toute la péninsule, et est connue de tous, en Italie, puisqu'elle est l'un des premiers annonceurs publicitaires des télévisions commerciales contrôlées par... le nouveau Président du Conseil Silvio Berlusconi.

Sauts temporels, *flash-back* et anticipations, juxtaposition et croisement des séquences d'événements différents, citations de Dante et des carnets d'un chef mafieux, digressions et témoignages, souvenirs personnels et rappels à l'actualité et à l'histoire locale et nationale : voilà comment, sans jamais glisser dans la fiction, sans jamais exprimer son opinion de façon explicite, et dans une forme tout à fait personnelle, Deaglio construit son interprétation du phénomène Riina en tant que révélateur des liens étroits entre le crime organisé et le pouvoir politique dans l'histoire de l'Italie républicaine.

La société en tant qu'espace métaphorique

L'espace social représenté dans les « journaux » d'Enrico Deaglio est un espace ouvert. Les faits divers que Deaglio enchaîne pour composer son portrait fragmentaire de l'Italie du milieu des années quatre-vingt-dix paraissent choisis en suivant le principe du vagabondage qui a présidé aux choix de la distribution géographique des faits : Deaglio passe du milieu universitaire du bureau du professeur Molciani à celui de *l'Adele*, sa femme de ménage qui a traversé toute l'histoire de la seconde partie du siècle ; il s'intéresse autant au milieu de la petite bourgeoisie de la province vénitienne qu'aux leaders politiques médiatisés lors de la campagne électorale des législatives de 1994.

Les traces du changement de l'Italie apparaissent à tous les degrés de l'échelle sociale, du bas vers le haut, dans les « grandi avvenimenti » comme dans l'Italie

38 *Ibid.*, p. 69 : « faire la paix après avoir fait la guerre ».

mineure et « inaspettata »³⁹ qui révèle, mieux que celle plus convenue, la richesse et la complexité des transformations sociales et de mentalité. Les histoires recueillies dans les différents chapitres des deux « journaux » concernent le milieu universitaire, quand elles s'intéressent aux recherches du professeur Molciani ou à l'exil volontaire d'un couple d'enseignants algériens menacés par les islamistes, celui des professions libérales, avec le portrait du docteur Salizzoni, le chef de service spécialisé dans les greffes du foie, ou du docteur Alpi, l'urologue père de la journaliste assassinée en Somalie. Mais Deaglio n'oublie pas le monde du commerce, lorsqu'il restitue l'histoire de la réussite de l'Eminflex de Budrio, l'entreprise de literie de la famille Commendatore liée à la famille Riina, ni celui de l'industrie, quand il rappelle le sens du devoir des ouvriers de l'usine Ferrero de Alba qui, au lendemain de l'inondation qui ensevelit la ville sous une couche de boue, étaient déjà tous sur leur lieu de travail pour débayer l'usine. Tous les âges y sont représentés, depuis les jeunes assassins du pont de l'Autoroute de la Serenissima et de Nadia Frigerio, la matricide, jusqu'à l'Adele, la femme de ménage assez âgée pour avoir vu de ses yeux le cadavre de Claretta Petacci pendre la tête en bas à Milan, Piazzale Loreto, en avril 1945. Les journaux n'oublient pas les anciens de Soixante-Huit comme Alexander Langer, le député européen qui se donne la mort en 1995 après une vie consacrée à construire des ponts entre les ethnies et les peuples que l'histoire a séparés, ni ceux qui sont à peine plus jeunes que lui, et que Deaglio représente en train de participer au meeting de Publitalia ou de faire la course sur les charbons ardents, le *fire-walking*, pour montrer leur attachement au réseau d'agents immobiliers Tempocasa dont ils sont les franchisés. Et on pourrait continuer.

Les rôles sociaux sont bouleversés, les appartenances de classe difficilement définies, la sociologie du pays est ébranlée : la femme de ménage s'achète un 4x4, le chef de service du grand hôpital est un ancien révolutionnaire, derrière l'industriel se cache le ravisseur, les enfants tuent leurs parents, l'immigré algérien est un chercheur en physique nucléaire, un réseau de publicitaires forme l'ossature d'un parti politique, les agents immobiliers marchent sur les braises, les maçons deviennent des petits entrepreneurs, une famille d'enseignants chante une petite chanson dans le compartiment du train, le chef de gouvernement est un ancien promoteur qui employait un mafieux comme

39 E. Deaglio, *Bella ciao*, op. cit., p. 7 : « Dans ce livre vous trouverez les grands événements de l'année, mais surtout les histoires de gens peu ou pas connus du tout, qui montrent une Italie inattendue ».

écuyer. La galerie de portraits de cette Italie inattendue est là pour dire que les catégories traditionnelles de la sociologie et des sciences politiques ont été dépassées par une réalité soumise à une évolution rapide et qui, pour le moment, est difficile à ranger dans des cases rassurantes.

L'auteur des deux « journaux », Enrico Deaglio, croit encore à la vertu de la vérité, même si sa confiance dans ses effets concrets a été rendue plus circonspecte par l'histoire récente. L'ironie fait son apparition dans ses écrits, des idées telles que l'exil ou le départ parcourent ses textes, la société y apparaît comme étant désormais éclatée, et l'organisation des récits en fragments reflète la perte des repères idéologiques traditionnels. Les différences de classe, ainsi que les déterminismes politiques n'ont plus l'évidence qui paraissait s'imposer dans l'après-guerre. Les maçons de Montisola, la petite île au milieu du lac d'Iseo, sont devenus de petits entrepreneurs et sa femme de ménage devient le signe de la rupture des liens traditionnels entre la condition sociale et les représentations politiques : anciennement communiste, comme il se doit pour quelqu'un qui est issu des milieux populaires, Adele, au milieu des années quatre-vingt-dix, vote désormais pour les alliés de l'homme d'affaires Silvio Berlusconi, les xénophobes de la *Lega*, et travaille du matin au soir non pas pour assurer sa survie mais pour payer le 4x4 de son fils. Si les parcours des individus sont encore révélateurs des changements de la société, leur sens devient beaucoup plus difficile à cerner que dans la période où la composition de classe et les idéologies étaient plus clairement définies.

Enrico Deaglio est issu des milieux d'extrême gauche des années soixante-dix. Il reste fidèle à son engagement en tant que journaliste, comme directeur de *Diario*, l'hebdomadaire italien qui avait relancé le journalisme d'enquête. Certes, le désenchantement reste l'un des fils conducteurs de l'évolution de son écriture, en parallèle avec un désenchantement plus général sur la capacité de la culture à influencer le cours des événements. C'est Deaglio lui-même qui y fait une allusion indirecte, en rappelant que le réalisme de plus en plus détaillé de chaque saison de la série télé *La piovra* va de pair avec la diminution de sa capacité à peser sur la réalité. Ce qui signifie que même les formes culturelles les plus populaires, comme les films pour la télévision, qui peuvent toucher jusqu'à une dizaine de millions de spectateurs, ont perdu en grande partie leur capacité de modifier, par la simple dénonciation de l'injustice, la réalité. Il ne le dit pas, mais il est évident qu'il pense de même du pouvoir de ses propres enquêtes, sans qu'il renonce pour autant à les mener et à les publier. En effet, l'impression est que, pour lui, ce qui vaut pour la mémoire vaut à plus forte raison pour les enquêtes : pour qu'elles servent à quelque chose, il faut qu'elles produisent des effets concrets, qu'elles aient des conséquences directes. L'histoire des trente

dernières années du siècle paraît par contre démontrer qu'en Italie, plusieurs vérités différentes peuvent cohabiter, et que les journalistes, les historiens, les écrivains, ont eu beau dénoncer et dévoiler certains dysfonctionnements, dans la plupart des cas ces révélations n'ont pas été suivies de changements concrets. D'où le désenchantement, qui ne devient pas pour autant un renoncement, et cette évolution du genre de la *non fiction novel*, initialement une enquête visant le dévoilement de la vérité sur un fait ou un phénomène précis et bien défini, devenue ensuite, d'un côté, un récit marqué par l'éclatement des sujets et des faits traités et, de l'autre, une quête identitaire qui remonte dans le temps et dans le passé individuel et collectif.

Point de vue, voix narrative, focalisation

Enrico Deaglio, d'entrée de jeu, adopte la stratégie narrative du narrateur homodiégétique. À un premier niveau, *Raccolto rosso* s'inspire en permanence de sources journalistiques et judiciaires. Deaglio rapporte des centaines d'histoires de façon apparemment objective, comme s'il se plaçait à l'extérieur et ne faisait que les accumuler et les mettre l'une après l'autre ; mais souvent il se permet des intrusions explicites dans la diégèse, comme c'est le cas – que nous avons déjà évoqué plus haut – dans les toutes premières pages de *Raccolto rosso*, quand il se représente lui-même en train de survoler Palerme dans l'hélicoptère des *carabinieri*. Ou quand il insère un commentaire sous forme d'anecdote de sa vie d'envoyé spécial en Sicile pour la presse milanaise. Il utilisera le même procédé dans les deux « journaux », où il entrelace souvent la narration des faits divers avec le récit de ses rencontres et des entretiens qu'il a avec des amis (vrais ou présentés comme tels) à lui, comme le professeur Molciani, ou des personnages qu'il lui arrive de rencontrer dans sa vie quotidienne, comme sa femme de ménage Adele ou les maçons de Montisola qui travaillent en bas de chez lui.

Parfois, ce procédé de croisement entre le récit objectif et la focalisation subjective obtient des effets particulièrement réussis. C'est le cas du chapitre de *Besame mucho* consacré à l'histoire d'Ilaria Alpi et de Miran Hrovatin, la journaliste et le cameraman de la RAI tués dans un guet-apens à Mogadiscio, pendant l'opération *Restore Hope*, le 20 mars 1994. Deaglio restitue pas à pas le cadre de l'intervention conjointe américano-italienne en Somalie, son échec, la personnalité et la biographie de la jeune Ilaria Alpi, ses études d'arabe à l'Université de Rome, son séjour au Caire, son entrée à la RAI comme envoyée dans les pays arabes, les sept missions qu'elle a réalisées pour le compte de la RAI à Mogadiscio entre 1992 et 1994, jusqu'à son dernier voyage, celui où, après une visite dans le port de Bosaso, une fois de retour dans la capitale,

elle est assassinée par un groupe de guerrilleros somaliens restés inconnus. Deaglio rencontre ses parents, raconte cette énième histoire d'un attentat sans responsables, d'une enquête qui s'enlise dans les réticences et les contre-vérités officielles, d'une victime d'intérêts invouables qui s'opposent à ce que la vérité se fasse jour, et tout d'un coup il tourne l'objectif du récit sur lui-même et se représente en train de profiter des derniers rayons de soleil, Piazza del Popolo :

Ripensavo a Roma, che in quei giorni di inizio novembre – i giorni dei morti e dei santi – si crogiolava ancora nel sole. Uscito da casa Alpi, ero andato a godermelo anch'io, in piazza del Popolo. Quanta gente a passeggio: masse di persone che, se siete tristi, vi possono apparire persino paurose, per il loro languore e la loro volubilità ⁴⁰.

L'enquête sur la mort d'Ilaria Alpi se clôt ainsi sur ce retournement soudain de la focalisation du récit, sur ce brusque saut des ports de la Mer Rouge et des *check-points* de Mogadiscio à la foule se promenant tranquillement dans l'automne romain. Ce virage du récit exprime ainsi avec force, en la communiquant en même temps au lecteur, la frayeur que provoquent cette histoire de mort dans un pays lointain, la brutalité de cette exécution, l'absence d'explication sur ses mobiles, l'éternel rempart de mensonges officiels qu'élèvent les autorités face aux enquêteurs.

Pour conclure sur les modalités de focalisation des « journaux » de Deaglio, on peut dire qu'il a composé ses deux journaux en faisant en sorte que le narrateur n'intervienne qu'en sa qualité de conteur, dont la fonction, en principe, est de susciter des histoires, de recueillir des matériaux et, à la limite, d'exprimer ses opinions, mais qui n'intervient jamais dans l'action et qui confie la fonction d'expression du jugement de valeurs à la simple juxtaposition des faits. Si on excepte ses quelques intrusions d'auteur, Deaglio ne devient que rarement le sujet de l'action qu'il raconte, et la plupart de ses jugements s'expriment de façon implicite par la juxtaposition des faits rapportés.

40 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit., p. 153 : « Je pensais à Rome, qui en ces premiers jours de novembre – les jours des saints et des morts – se prélassait encore au soleil. Une fois sorti de chez les Alpi, j'étais allé moi aussi en profiter, Piazza del Popolo. Il y avait beaucoup de gens qui se promenaient : des masses de personnes qui, si vous êtes triste, peuvent même vous paraître épouvantables, avec leur languueur et leur inconstance ».

Dialectique entre les formes courtes et les formes longues du récit

La forme courte est la composante de base des unités de narration qui composent *Raccolto rosso* et les deux « journaux » d'Enrico Deaglio. Les différents chapitres des « journaux », qui se caractérisent par une unité thématique et/ou chronologique, sont le plus souvent le résultat du croisement de différentes enquêtes ou reportages sur une ou plusieurs questions d'actualité. Ses différentes unités fondamentales d'information et de narration répondent aux critères formels et de contenu d'un article de journal ou d'hebdomadaire : elles ne dépassent jamais une certaine longueur, sont centrées sur un sujet bien défini, contiennent une série d'informations précises et documentées. Ensuite, plusieurs de ces unités sont montées et entrelacées pour créer le chapitre, qui devient ainsi un bloc de narration à l'architecture plus articulée et dont le sens se fait, par conséquent, plus complexe, et c'est justement la juxtaposition ou l'entrelacement de plusieurs histoires qui permet à Deaglio d'en suggérer le sens sans le dévoiler de façon didactique.

Ceci est peut-être le niveau d'articulation du récit où le talent d'écrivain de Deaglio s'exprime le mieux⁴¹. L'unité narrative de prédilection est pour lui sans doute la forme intermédiaire du chapitre ; c'est là que s'exprime avec la plus grande réussite son goût pour les juxtapositions éclairantes, les parallélismes imprévus, les libres associations de type presque psychanalytique. C'est, par exemple, en mettant côte à côte l'histoire de l'exil italien d'un couple d'enseignants rescapés de la guerre civile algérienne des années quatre-vingt-dix et celle d'une famille italienne de retour d'une visite chez un spécialiste de la dépression nerveuse, que surgit le sens inattendu de leurs péripéties et, par là, un aspect de l'histoire de leurs pays respectifs. C'est en passant sans solution de continuité de la description de la somptueuse villa d'Arcore, la résidence principale de Silvio Berlusconi, à l'évocation de l'*Omino di burro*, le bonimenteur du *Pinocchio* de Carlo Collodi, et à celle de *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941), le film d'Orson Welles sur l'appétit démesuré de pouvoir

41 Rappelons au passage qu'Enrico Deaglio était déjà l'auteur d'un recueil de nouvelles de fiction dont le titre annonçait sa sensibilité pour la question des rapports entre la fiction et la vérité, *Cinque storie quasi vere*, Palerme, Sellerio, 1989 et d'un bref roman de mafia, *Il figlio della professoressa Colomba*, Palerme, Sellerio, 1992. Il a depuis poursuivi sa double carrière de journaliste (il écrit actuellement pour le *Venerdì di Repubblica*) et d'écrivain entre la nonfiction (id., *Patria. 1978-2010*, Milan, Il Saggiatore, 2010 et *Storia vera e terribile fra Sicilia e America*, Palerme, Sellerio, 2015) et la fiction (*La zia Irene e l'anarchico Testa*, Palerme, Sellerio, 2018).

du magnat de la presse américaine William Randolph Hearst, que le lecteur arrive à percevoir certains caractères cachés et pourtant majeurs de la personnalité du premier ministre italien et de ses ambitions.

Dans un autre chapitre de *Bella ciao*, Deaglio dresse par touches successives un tableau de la ville de Milan en 1995⁴². Il y enchaîne événements mineurs et faits qui ont marqué la vie politique de la région, propos de bar et entretiens entre commerçants et voisins, rappels historiques et statistiques économiques. Parfois, un événement devient la métaphore d'un phénomène de portée générale ; dans d'autres cas, le fait évoqué est utilisé comme une métonymie de la vie de la capitale lombarde.

Milan, 1995 : Deaglio commence par une sorte de dérive urbaine entre faits et rumeurs. Le fils de sa femme de ménage part à Cuba chercher une nouvelle compagne après avoir divorcé, un vieux mendiant bosniaque fait la manche au feu rouge en dressant un panneau disant « je suis une jeune fille bosniaque », une fille téléphone en direct à une radio catholique pour conseiller une nouvelle méthode de masturbation, le client d'un bar utilise l'allégorie du fils prodigue pour expliquer la transformation de l'ancien parti néo-fasciste *Movimento Sociale Italiano* en parti de gouvernement. Ensuite, le sujet se précise et se concentre sur la diffusion, dans différents réseaux de vendeurs et représentants de commerce, de la course sur les charbons ardents. Deaglio découvre que cette pratique, où les agents commerciaux sont poussés, pieds nus, à faire une longue course sur un tapis de charbons ardents, est très répandue dans certains réseaux commerciaux pour augmenter la motivation individuelle de leurs employés. Il rappelle l'origine sacrée de ce rituel, appelé *ordalie*, dans l'Europe médiévale, et souligne sa sécularisation. Il interviewe ensuite M. Ferrari, le fondateur et alors PDG du réseau d'agences immobilières franchisées Tempocasa. De là, il passe à l'évocation des données essentielles du marché immobilier en Lombardie, et à l'analyse de la signification sociale des transformations récentes de ce marché. Il enchaîne ensuite sur la vie et la carrière des jeunes agents immobiliers milanais, et sur le fait que cette diffusion de l'ordalie moderne est révélatrice des mutations profondes du monde du travail et de ses contraintes. En contrechant de ces histoires de recherche de la réussite personnelle à tout prix, il fait un détour par un bref rappel cinématographique, le film *Glengarry Glen Ross*⁴³,

42 Enrico Deaglio, *Bella ciao*, op. cit., Le chapitre est le n° 3, *Pullman, carboni ardenti, fogne*, et la partie sur Milan est à p. 44-54.

43 *Glengarry Glen Ross* (James Foley, 1992), tiré d'une pièce du même titre de David Mamet. Traduit en italien par *Americani*, et en français par *Glengarry*.

un drame moderne où des vieux représentants de commerce sont obligés de se déchirer entre eux pour assurer leur propre survie.

Dans le troisième mouvement du chapitre, Deaglio reprend son vagabondage, écrit de football et des supporters de l'AC Milan, fait une allusion à l'énorme succès de la foire de l'érotisme de Milan, évoque les conflits qu'engendre l'ouverture de décharges dans les villages lombards, passe par Pontida, le village près de Bergame où, d'après la tradition, en 1167, fut signé le pacte des libres communes contre l'empereur Frédéric Ier, et qui, à partir des années quatre-vingt-dix, accueille chaque année le meeting annuel de celle qui s'appelait alors *Lega lombarda*, un parti allié de Silvio Berlusconi et qui était, à l'époque, sécessionniste⁴⁴. Deaglio revient ensuite à la course sur les charbons ardents et à son utilisation par le centre de cours particuliers pour étudiants universitaires, le CEPU. Et il termine en évoquant l'irruption de la police dans le Centre social Leoncavallo et la manifestation triste et tendue qui s'en suivit, dans une ville de Milan qu'il peint sombre et effrayée. La dernière scène du tableau est une scène vide : les deux Iraniens qui, depuis des années, montraient les photos des victimes de la répression aux gens qui passaient par la place Cordusio ont disparu, peut-être emportés par les premières enquêtes sur un prétendu réseau de terrorisme islamiste.

Dans ce tableau complexe, on retrouve l'évocation du mythe de la réussite individuelle ainsi que son renversement. On suit le sort de la sécularisation d'un rite anciennement sacré : l'ordalie médiévale se sécularise en devenant une modalité du management des agents immobiliers d'un réseau franchisé. Certaines réactions montrent que les nouveaux partis suscitent la méfiance d'une partie des électeurs, et que, de toute façon, ils ont le même appétit de pouvoir que les précédents. Celle qu'au milieu des années quatre-vingt-dix on appelait « l'Italie de la deuxième République » montrait déjà un visage qui n'était pas forcément meilleur que celui de la première. Une partie de la police paraît reproduire les traits antidémocratiques de la police de vingt ans auparavant. Et déclenche la même spirale de répression et de réaction, avec, sur le fond, une ville qui sombre dans la peur et l'insécurité, dans une sorte de réplique des « années de plomb ». Les phénomènes liés à la globalisation ouvrent et referment le tableau : un homme divorcé va chercher sa nouvelle femme

44 La parti s'appelle désormais *Lega*, et, sous la direction de Matteo Salvini, a abandonné la rhétorique sécessionniste pour devenir populiste et souverainiste. Au moment où nous écrivons (décembre 2018), le parti forme la coalition de gouvernement avec le *Movimento Cinque Stelle*.

à Cuba, un rescapé des guerres de l'ex-Jugoslavie fait la manche au feu rouge, deux exilés Iraniens disparaissent d'un jour à l'autre.

La ville n'est pas simplement « un posto dove puoi dire che hai incontrato un calciatore, che ci hai giocato a poker insieme, che sai chi è sua moglie e chi sono le sue amanti ⁴⁵ », comme le dit Attilio, l'agent immobilier qui habite en bas de chez Deaglio, mais c'est un lieu où se concentrent et se superposent les conflits, les transformations sociales et l'évolution des mentalités : la nouvelle organisation du marché du travail, marquée par la flexibilité et la précarité, la révolution commerciale des nouvelles techniques de vente, de formation et de motivation, les bouleversements du marché immobilier, ses nouvelles opportunités, qui restent marquées cependant par l'éternel fond dramatique de la vie du vendeur, celui que rappelle une réplique de *Glengarry Glen Ross*, le film de James Foley, « Primo premio una Ferrari, secondo premio un servizio di coltelli di cucina, terzo premio il licenziamento ⁴⁶ » ; les nouveaux partis politiques reproduisent les vices de leurs prédécesseurs et devanciers ; la globalisation, le nouveau terrorisme, les flux migratoires changent le visage des quartiers, bouleversent la vie quotidienne. Des phénomènes de longue durée croisent les événements plus récents et restent sous-jacents à leur irruption, les continuités de certaines structures cohabitent avec les ruptures et les transformations sociales caractérisant les sociétés post-industrielles, la répétition de certains dysfonctionnements d'une génération à l'autre est autant un trait structurel de mentalité que le signe de la transmission et de la reproduction de certaines structures particulières, qu'il s'agisse des élites politiques ou des hauts fonctionnaires de l'État. Ce qui donne le ton au chapitre est justement l'absence de choix – de la part du narrateur – d'un principe d'explication qui primerait sur les autres, et le mélange de plusieurs niveaux d'analyse. C'est cela qui rend si vivant et complexe le tableau de la ville : la concentration dans une dizaine de pages de plusieurs événements et phénomènes, de nature différente, de dimension différente, imbriqués les uns dans les autres comme le sont les principes d'explication qui y sont invoqués ou tout simplement suggérés par la composition du récit.

45 Enrico Deaglio, *Bella ciao*, op. cit., p. 51 : « la ville est un lieu où tu peux dire que tu as rencontré un joueur de foot et que tu as joué au poker avec lui, que tu connaît sa femme et ses amants »

46 *Ibid.*, p. 48 : « premier prix une Ferrari, deuxième prix un service de couteaux... troisième prix le licenciement ».

Dans *Besame mucho*, le premier niveau d'intégration correspondant au chapitre s'articule ensuite à un stade plus élevé grâce à l'existence du cadre (*la cornice*) du journal, constitué par la quête de la mémoire, et notamment par les recherches sur la « mémoire olfactive » d'un ami présumé de la famille de Deaglio, le professeur Amedeo Molciani, qui finira, à la fin du livre (et de l'année), par s'expatrier en suivant la trace d'un groupe de juifs allemands et autrichiens qui en 1939 avaient quitté l'Europe nazie du port de Trieste sur un bateau à destination de Shanghaï. Recherche de la mémoire, mémoire olfactive, année « inodore », retour du fascisme, départ, exil : ces thèmes clés du cadre contribuent à donner le sens global de ce journal de 1994, et ceci grâce à l'intégration successive des formes courtes des portraits, reportages, interviews et faits divers, des formes intermédiaires des chapitres où elles s'articulent, et du cadre qui leur donne un sens plus général.

Alberto Papuzzi a écrit que *Besame mucho* est comme la photo « di un virus che sta penetrando nei pori della nostra pelle »⁴⁷. Plus qu'une photo, le procédé de composition des « journaux » de Deaglio rappelle plutôt celui d'un documentaire monté comme un film panoramique du metteur en scène américain Robert Altman, où des dizaines d'histoires particulières qui paraissent indépendantes l'une de l'autre s'entrecroisent, suggérant autant l'irréductible singularité de chaque destin individuel que les liens souterrains par lesquels ces destins communiquent et forment la mémoire collective et l'identité nationale. Ici, la mémoire est celle des grands événements de l'histoire nationale – le Risorgimento, la dictature, la Résistance, Soixante-huit, la crise de la première République – et des reflets et conséquences de cette grande Histoire sur la vie des Italiens. Et le cadre est celui de la dernière crise qui éclate au grand jour en 1994 avec la victoire électorale de la coalition de droite, et les turbulences qui ont accompagné sa première expérience au gouvernement. L'Italie se transforme à un rythme endiablé, semble dire Deaglio, et personne n'est en mesure de définir ou de prévoir l'issue de ces changements. Ce qui reste est la sensation de la force par laquelle ces changements bouleversent la vie des individus (« diario di un anno abbastanza crudele »⁴⁸ est le sous-titre du livre) ; l'impression générale est que l'opinion ressent cette violence avec la superficialité et la frivolité qui sont le résultat de la médiation télévisuelle par laquelle elle appréhende les événements. Le chercheur de la mémoire olfactive

47 Alberto Papuzzi, « Besame mucho, anno crudele (e inodore) », *L'indice dei libri del mese*, n° 2, février 1995, p. 6-7 : « un virus qui est en train de pénétrer dans les pores de notre peau ».

48 E. Deaglio, *Besame mucho*, *op. cit.*, sous-titre : « Journal d'une année assez cruelle ».

arrive parfois à retrouver les odeurs du passé, mais quand il veut définir les sensations olfactives de l'actualité, il retrouve une année « inodore », où la force concrète de la vie réelle est comme stérilisée par l'impression d'irréalité que lui transmet la télévision et la présence envahissante du petit écran dans la vie quotidienne, dans la vie culturelle, dans la vie politique.

Le romanesque

La catégorie du *romanesque*, dans le sens de récit d'aventures et d'actions mêlées d'imprévus et de péripéties, est l'un des axes majeurs d'un livre enquête tels que *Raccolto rosso* ; mais contrairement à la forme primaire du romanesque, celle qui, selon Umberto Eco, se construit par une prétendue absence de problématisation dans la narration, ce type de récits de non-fiction se caractérise par la conscience, de la part de leurs auteurs, de ses enjeux, ce que démontre, par exemple, l'utilisation savante et consciente, de la part d'Enrico Deaglio, de certains artifices et effets qui ne sont pas de simples formalismes mais qui ont une fonction narrative et un sens particuliers : le montage, le jeu sur le plan chronologique, les variations des points de vue et des voix ne sont jamais gratuits, mais sont toujours utilisés pour mieux construire le sens complexe des événements et des phénomènes qui sont racontés.

« L'art viril – écrivait Francesco De Sanctis – sait regarder en face le mal et le représenter dans sa vérité »⁴⁹. L'une des raisons de la réussite des récits de Deaglio est cette capacité à récupérer le romanesque, l'aventureux, comme l'une des clés de représentation de la réalité politique et sociale. Plus d'un siècle après De Sanctis, toujours à propos de la tentation des lettres italiennes vers ce qu'il appelle « la gratuità stilistica » et le « minimalismo dilagante » des romans contemporains⁵⁰, l'écrivain Valerio Evangelisti rappelait que

Trattare temi d'ampia portata, dialogare con la storia, proporre interrogativi cosmici, sporcarsi le mani con la politica e con la società, da noi sembra vietato⁵¹.

49 Francesco De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola* [« Roma », juin décembre 1877], ora in *Opere*, XIV, *L'arte, la scienza e la vita*, Turin, Einaudi 1972, p. 422: « Guardare in faccia il male e rappresentarlo nella sua verità, questa è arte virile ».

50 Valerio Evangelisti, *Sotto gli occhi di tutti*, Naples, L'ancora del Mediterraneo, 2005, p. 5 : « le minimalisme envahissant [...] la gratuité stylistique ».

51 *Ibid.*, p. 6 : « Traiter des thématiques d'une certaine ampleur, instaurer un dialogue avec l'histoire, proposer des interrogations cosmiques, se salir les mains avec la politique et avec la société paraît interdit chez nous ».

À un moment où le roman semblait céder à la tentation, toujours renouvelée dans la tradition italienne, du formalisme et de la sensiblerie, cette littérature de la non fiction récupérerait le romanesque sous les modes de l'historicité et de l'actualité politique et renouait les liens de la littérature avec la réalité.

Voilà par exemple comment, dans le cinquième chapitre de *Besame mucho*, Deaglio restitue le récit de l'élimination d'Enrico Alfredo Incognito, un mafieux de Bronte ayant dérogé à la loi du silence, par son propre frère Marcello Incognito. La scène se passe dans l'appartement d'Enrico, qui depuis des semaines se fait filmer en train de dénoncer ses anciens complices :

Suonano al citofono. Enrico Alfredo Incognito va a rispondere. La telecamera lo segue. La madre resta seduta con la testa china. « No, non ti voglio vedere », grida Enrico Alfredo. All'operatore « Venimi dietro ». Enrico Alfredo è davanti alla porta chiusa. « Non entrerei più in questa casa. È troppo tardi. Non c'è perdono. Tra molto tempo, forse. Ma verrai in ginocchio, in ginocchio a chiedere perdono ».

La madre si alza lentamente e va verso la porta, mentre il figlio declama di fronte alla telecamera.

Il tempo di salire i quattro piani del palazzo e suonano alla porta. Enrico Alfredo: « Ci sei? Stammi dietro ».

« Chi è ? »

« Sono Meli ».

Enrico Alfredo apre la porta, vede Meli e qualcuno dietro di lui. Cerca di richiudere la porta, ma da fuori forzano. Dietro Meli compare Marcello Incognito: impugna una pistola con le due mani all'altezza del viso e spara. È l'ultima immagine sulla cassetta. La telecamera interrompe la ripresa.

Dopo aver sparato, Marcello Incognito fece due passi dentro la stanza, dove giaceva il fratello Enrico Alfredo, ferito al petto. Gli poggiò la pistola alla tempia sinistra e gli sparò il colpo di grazia.⁵²

52 E. Deaglio, *Besame mucho*, op. cit. , p. 83-84 : « Quelqu'un sonne à l'interphone. Enrico Alfredo Incognito va répondre. La caméra le suit. Sa mère reste assise, la tête baissée. – Non, je veux pas te voir, hurle Enrico Alfredo. Et au cameraman il dit: – Suis-moi. Enrico Alfredo est devant la porte fermée. –Tu n'entreras plus dans cette maison. Il est trop tard. Il n'y a pas de pardon possible. Dans très très longtemps, peut-être. Mais tu viendras à genoux, à genoux pour demander pardon.

La mère se lève lentement et va vers la porte d'entrée, tandis que son fils continue à pontifier devant la caméra.

À peine le temps de monter les quatre étages de l'immeuble et quelqu'un sonne à la porte. Enrico Alfredo: – Tu me suis? Reste derrière moi.

– Qui est-ce?

– C'est Meli. Enrico Alfredo ouvre la porte, il voit Meli et quelqu'un derrière lui. Il essaie de refermer la porte, mais de l'extérieur on pousse. Derrière Meli c'est Marcello Incognito qui

À partir de la fin du xx^e siècle, les lettres italiennes, marquées par les expériences de la disparition progressive de l'intrigue, ont vu l'émergence de cette forme que l'on a pu qualifier d'écriture de la réalité. Cela ne signifie pas forcément que le besoin d'histoires est universel et atemporel, mais qu'il est vraisemblable que l'abandon de l'intrigue et de l'action de la part des romanciers postmodernes ait produit comme réaction cette renaissance d'histoires vraies avec de vraies intrigues racontées par des écrivains qui se sont formés hors des cercles littéraires, à la rude école du journalisme.

Modalités du discours

Deaglio ne se place pas du point de vue de la communauté nationale ou de l'Humanité que guide la divinité ou la providence. Son point de vue est celui d'un certain bon sens individuel, bien appuyé sur une documentation solide ; le mode dominant de son discours est celui de l'argumentation rationnelle et de la vraisemblance, mais sans que cette attitude rationnelle glisse vers un positivisme primaire : l'analyse rationnelle et prétendument objective est la plupart du temps nuancée par le relativisme qui s'exprime par la multiplication des voix et par le subjectivisme dérivé de l'irruption du narrateur dans le récit, que ce soit par son implication directe dans l'action, ou par l'articulation plus ou moins explicite de son opinion et d'un jugement de valeurs.

Représentant d'une génération minoritaire et qui est restée pendant longtemps presque aphasique, ayant suivi un parcours cohérent et par là individuel et très personnel, le narrateur de *Besame mucho*, de *Bella ciao* et de *Raccolto rosso* assume une position originale et unique par rapport aux faits qu'il restitue. À la recherche constante des contradictions apparentes, des parcours exceptionnels dans leur normalité, des oxymores révélateurs, c'est le plus souvent par le jeu des juxtapositions qu'il révèle sa propre position de narrateur externe qui peint son tableau avec les couleurs de la vérité pour en faire ressortir un cadre composé, riche et toujours surprenant. L'originalité des sujets traités, qui sont souvent apparemment secondaires ou minimalistes – une famille d'enseignants qui chante *Besame mucho* dans le compartiment d'un train, une

apparaît : il tient un revolver dans les deux mains à hauteur du visage et il tire. C'est la dernière image sur la cassette. La caméra cesse de filmer.

Après avoir tiré, Marcello Incognito fit deux pas dans la chambre où gisait son frère Enrico Alfredo, blessé à la poitrine. Il appuya le revolver sur la tempe gauche et il tira le coup de grâce ».

femme de ménage qui traverse l'Italie républicaine étant d'abord fasciste, puis communiste et enfin électrice de la Lega Nord – est le reflet de l'originalité de la position du narrateur, un commentateur amusé et horrifié de la vie du pays, qui finit parfois par assumer les traits du moraliste moderne.

Principes de la composition

Le mode du découpage des séquences est l'un des aspects majeurs de la composition. Dans certains cas, le genre choisi détermine le type de découpage par lequel le récit s'organise ; c'est le cas des « journaux » de Deaglio, où le parti pris est celui de suivre l'actualité par des unités narratives correspondant au mois de l'année. Mais souvent, même quand le principe de la composition est en premier lieu chronologique, l'organisation interne à chaque chapitre devient plus complexe. Les deux principes d'entrelacement de séquences que Deaglio utilise le plus souvent, la juxtaposition et les libres associations, déterminent le sens et font transparaître ses jugements de valeur. Nous avons déjà vu comment le fait d'entrecouper le récit du face à face entre Silvio Berlusconi et Achille Occhetto, les deux leaders des coalitions qui s'affrontaient lors de la campagne électorale pour les législatives de 1994, par l'évocation de *Citizen Kane*, le magnat de la presse américaine du film d'Orson Welles, de Gaston, le cousin fortuné de Donald dans les bandes dessinées de Walt Disney, de *l'Omino di Burro*, le bonimenteur de *Pinocchio* qui amène les enfants dans le pays des *balocchi* pour les transformer en ânes, est une façon indirecte et efficace de saisir par images et suggestions littéraires et filmiques certains traits de caractère de celui qui était alors le Président du Conseil italien.

Un autre exemple peut nous aider à montrer comment la juxtaposition de deux événements ou deux ordres d'événements, l'un de niveau local, l'autre se situant à l'échelle internationale, est utilisée pour suggérer un lien de causalité. Dans le chapitre de *Besame mucho* consacré à un groupe de jeunes ouvriers de Vérone qui passent leurs soirées postés sur une passerelle d'autoroute à lancer des pierres sur les voitures qui passent dessous, et finissent par tuer une jeune fille qui rentre chez elle en compagnie de son fiancé, Deaglio fait glisser le récit de cette histoire, locale et minimaliste, à un niveau plus élevé, celui des guerres d'Irak et du Kosovo⁵³. Ce glissement suggère que le niveau de la politique

53 E. Deaglio, *Besame Mucho*, op. cit., chapitre n° 3, « Piovano pietre », p. 39-54.

internationale exerce une influence qui est à première vue imperceptible mais qui produit des effets concrets sur les comportements quotidiens.

Dans ce cas, le lien causal entre les deux niveaux est explicité. Le passage du niveau local, celui de l'histoire des pierres jetées du pont de l'autoroute, au niveau international, celui des guerres en Irak et au Kosovo, fait fonction d'un principe d'explication, instaurant entre les deux séries d'événements un lien de cause à effet :

e se invece quel lancio di pietre fosse stato un inconscio atto di guerra ⁵⁴?

Dans un autre chapitre, le cinquième de *Besame mucho*, consacré à la Sicile, une chronologie plus complexe faite d'anticipations et de *flash back*, et un entrelacement plus articulé de niveaux différents rend plus difficile d'établir des relations univoques de cause à effet entre les phénomènes ⁵⁵. Le principe qui est à l'œuvre ici est plutôt celui des libres associations : un événement en rappelle un autre par des liens qui sont en fait institués par la mémoire du narrateur. Les histoires qui composent le chapitre sont toutes centrées sur le village de Bronte et sur la présence de la mafia à Catane, même si les digressions qui déplacent le lieu de l'action dans le nord du pays ne manquent pas. Un montage très habile des différentes séquences produit un tableau vivant et multifocal centré sur le thème de la violence politique et des liens entre la politique nationale et le crime organisé, mais aussi sur les grands conflits sociaux et politiques qui ont marqué l'histoire du pays.

Le point de départ est l'assassinat à Catane, le 15 juillet 1995, de Liliana Caruso, la femme d'un repenti de la mafia, et d'un témoin, Agata Zucchetti. Deaglio décrit la scène de l'attentat, et lie cet énième acte de violence à la publication, sur le J.O. du même jour, d'un décret du Conseil des Ministres, le « décret Biondi », qui, en interdisant la détention préventive pour plusieurs types de chefs d'accusation, produit indirectement la sortie de prison de plusieurs milliers d'accusés, dont une partie de détenus liés au crime organisé. Deaglio raconte avoir assisté aux réactions à la sortie de ce décret dans les couloirs du palais de justice de Catane, et décrit d'un côté le frémissement qui gagne les bureaux des juges antimafia mobilisés par l'attentat qui a lieu le matin même, et de l'autre les attroupements des avocats des mafieux venus demander la libération de leurs clients sur la base du nouveau décret. Cette double série d'événements superposés définit l'objet du récit, c'est-à-dire le poids de la

54 *Ibid.*, p. 50 : « Et si ce jet de pierre n'avait été qu'un acte de guerre inconscient ? »

55 *Ibid.*, chapitre n° 5, « Caino e Abele nella telecamera », p. 71-85.

Justice et de la politique nationale sur les liens entre crime et politique en Sicile, et présente déjà un élément de jugement de valeurs quant à l'attitude du premier gouvernement Berlusconi sur la question :

È girato il vento [...] il decreto colpisce a fondo la lotta alla mafia, [...] il governo doveva invece garantire le misure di protezione che avrebbero salvato la vita a Liliana Caruso e a Agata Zucchetto, parenti di un prezioso collaboratore di giustizia⁵⁶.

Mais le récit ne s'arrête pas là. Le voyage de Deaglio en Sicile prend ensuite la direction de Bronte, car le journaliste veut recueillir des informations sur un autre meurtre, celui d'un jeune du village qui s'est fait tuer par son frère. C'est l'histoire des frères Incognito, que nous avons rapportée plus haut, dans le chapitre sur le *romanesque*. L'enquête de Bronte devient l'occasion d'un voyage dans la mémoire collective de la Nation et dans la mémoire personnelle du narrateur, dans une sorte de quête identitaire. Ce voyage dans le temps et la mémoire est réalisée par le croisement entre l'interview avec des témoins, la recherche dans les archives, le reportage et les digressions personnelles, et est composée par le montage de la citation directe des sources historiques, des intrusions d'auteur, des références littéraires et cinématographiques, des faits divers, des descriptions du paysage, des considérations d'ordre éthique et politique.

Bronte est en effet un lieu de mémoire, quoique minoritaire, de l'identité nationale. Village perché sur les flancs de l'Etna, Bronte fut dans le passé le fief de l'amiral Horatio Nelson, qui l'avait obtenu comme signe de reconnaissance des Bourbons pour sa participation à la répression de la révolution napolitaine de 1799. Le village fut ensuite le théâtre d'un premier soulèvement sanglant lors des émeutes de 1820, et il fut surtout ébranlé par une rébellion des paysans contre les propriétaires terriens en 1860, à l'occasion de l'arrivée dans l'île des *camicie rosse* de Giuseppe Garibaldi. Les liens de Garibaldi et de la famille Nelson, et aussi la crainte qu'une révolte sociale n'enflamme toute l'île, poussèrent le guide du patriotisme italien à intervenir pour rétablir l'ordre dans le village. Le général Nino Bixio arrêta ainsi la révolte, et exécuta publiquement ses chefs sur la place publique. Bronte devint de la sorte la marque des limites sociales et politiques du Risorgimento national, l'emblème des contradictions d'une révolution politique qui ne devint jamais une révolution sociale, la métaphore de l'incapacité des dirigeants de la nouvelle Italie, même les plus radicaux,

56 *Ibid.*, p. 72 : « Le vent a tourné [...] le décret frappe au cœur la lutte contre la mafia, [...] le gouvernement aurait dû assurer les mesures de protection qui auraient sauvé la vie à Liliana Caruso et Agata Zucchetto, membres de la famille d'un important collaborateur de la justice ».

à faire évoluer les rapports sociaux en direction d'une plus grande justice, l'image des énormes difficultés pour la classe dirigeante libérale à réaliser un véritable progrès social dans l'île, et par là dans le pays tout entier.

Deaglio raconte cette histoire en citant le témoignage de Benedetto Radice, un historien local qui vécut les événements à l'âge de dix ans, et remonte jusqu'à la révolution napolitaine de 1799. Les éclats de violence marquent, à des dizaines d'années d'intervalle, la vie du village sicilien, à tel point que les héritiers de Nelson, tout comme lui d'ailleurs, ont presque tous refusé de s'y rendre au vu des atrocités qui y étaient commises lors de ces soulèvements. Cette continuité dans l'atrocité est d'ailleurs le lien qui permet à Deaglio de revenir à l'actualité pour restituer les faits liés au meurtre d'Enrico Alfredo Incognito par son frère Marcello : l'ascension d'Enrico dans le clan Santapaola, la prison, son succès commercial, la fermeture de son entreprise décrétée par la Justice, le début de sa « folie ». À partir du moment où le juge l'assigne à résidence, Enrico, petit chef mafieux du village, « dérape » : il rédige ses aveux, rend des déclarations devant les *carabinieri* et le juge d'instruction, enregistre des dizaines de cassettes audio et vidéo où il déclame, pontifie, délire, dénonce complices et protecteurs. C'est pourquoi le *clan* décide de l'éliminer. Le meurtre est enregistré, et Deaglio restitue sa dynamique en utilisant le contenu de cette cassette exceptionnelle.

Entre-temps, il n'a pu s'empêcher de faire une digression, déclenchée cette fois-ci par l'évocation des faits de Bronte et du nom de l'un des leaders des émeutes de 1860, Gasparazzo, qui devint, plus d'un siècle après les faits, une icône de Soixante-huit. Gasparazzo fut en fait le personnage récurrent d'une BD publiée sur le quotidien *Lotta Continua* ; il représentait un jeune ouvrier révolutionnaire toujours prêt à la grève et à la lutte. De là, Deaglio peut alors passer à l'évocation du climat effervescent des usines de Turin devant lesquelles lui et ses camarades de *Lotta Continua* allaient prêcher la révolution, ou plutôt « una specie di marxismo »⁵⁷, pour utiliser ses paroles.

Le chapitre se referme enfin par un retour à l'actualité du « décret Biondi », du nom du garde des sceaux de 1994 : l'opposition accuse le gouvernement de vouloir par là favoriser les intérêts du Président du Conseil des ministres, de ses alliés et clients, et surtout d'adresser de cette façon un signal d'indulgence à l'endroit du crime organisé. La publication du décret provoque les menaces de démission de la part des juges anticorruption, l'arrivée de milliers de fax dans les rédactions des journaux, une sorte de soulèvement populaire moderne

57 *Ibid.*, p. 79 : « une sorte de marxisme ».

et la prise de distance du ministre de l'intérieur à l'égard de son propre gouvernement : le décret est abandonné, et, après l'arrestation, pour des faits de corruption, du frère même du premier ministre et de nombreux avocats d'affaires de ses entreprises, « il mese finisce – écrit Deaglio non sans ironie – in un certo qual marasma ⁵⁸ ».

Cette composition de scènes différentes, caractérisée par de nombreux sauts temporels, géographiques et thématiques, n'entend pas défendre une thèse préconstituée. Elle suggère certes que le gouvernement italien de 1994 était plutôt indulgent à l'endroit du crime organisé. Mais le tableau qu'elle restitue des événements, et la façon de les lier l'un à l'autre par les libres associations de sa propre mémoire individuelle et de la mémoire collective, est riche et complexe. On y voit apparaître les complicités du pouvoir central avec les clientèles locales mais aussi les limites des élans réformateurs de la politique volontariste des patriotes du Risorgimento, les atrocités de certains conflits sociaux qui ont marqué l'histoire du pays mais aussi l'enthousiasme qui en a caractérisé d'autres, le poids du passé qui détermine certaines continuités mais aussi la force des nouveaux mouvements qui sont parfois capables d'infléchir le courant de l'histoire, de faire tomber les gouvernements et les ministres, de mobiliser le courage de générations entières.

Conclusions

Un regard particulier sur le genre de la *non fiction* – qui a le défaut de n'en considérer qu'un aspect mais le mérite d'en comprendre la portée historique et l'autonomie croissante à l'intérieur du système des genres et des domaines de la connaissance – est celui qui fut porté par le journaliste et politologue Giorgio Galli : au tout début des années quatre-vingt-dix, Galli enregistrait l'apparition d'un genre littéraire nouveau, qu'il rangeait dans un espace intermédiaire entre le roman historique et la biographie. Il le définissait en ces termes : « ricostruzione, attorno a una persona, di vicende di ampio respiro storico, ma narrate quasi discorsivamente, nella forma, appunto, del racconto ⁵⁹ ».

58 *Ibid.*, p. 85 : « le mois se termine dans un certain marasme ».

59 Giorgio Galli, « Le memorie del dopo guerra fredda », dans Vittorio Spinazzola (éd.), *Tirature '92*, Milan, Baldini & Castoldi, 1992, p. 30 : « la restitution, autour d'un personnage, de grands événements historiques, qui sont cependant racontés de façon plutôt fluide, dans la forme, justement, du récit ». Galli ne pouvait pas citer Enrico Deaglio, dont le deux « journaux » sortent deux et trois ans plus tard.

Et de citer, dans le désordre, journalistes, intellectuels et historiens comme Giorgio Bocca, Luca Goldoni, Luigi Pintor, Vittorio Foa, Nando Dalla Chiesa, Carlo Ginzburg, mais aussi Corrado Stajano, notamment pour *Un eroe borghese*, sa biographie de Giorgio Ambrosoli, l'avocat liquidateur de la Banca Romana de Michele Sindona⁶⁰.

D'après Galli, le sens de ce genre réside dans un intérêt pour l'histoire du pays qui va au-delà de ce que peut offrir l'histoire en tant que discipline universitaire ; et dans le désir d'un large public au niveau socioculturel relativement élevé de comprendre les événements des dernières décennies sans passer par des recherches historiques de type institutionnel. Galli considérerait que ce nouveau genre était aussi une tentative de résister au réductionnisme qui voulait voir les années soixante et soixante-dix dans l'optique exclusive de la guerre froide. Chacun de ces livres essaie, d'après Galli, de soustraire les personnages et les événements de cette période à cette logique réductionniste. Ce corpus représentait à ses yeux la mémoire historique d'une série d'événements qui étaient propres à la situation italienne, et que la simple logique de la guerre froide ne pouvait pas expliquer de façon exhaustive. Galli remarquait la composante *gialla*, policière, de ce type de narration, qui venait d'après lui de la présence forte du crime organisé dans la vie politique et sociale de l'Italie contemporaine. Pour finir, Galli demeurait incertain sur les limites chronologiques du genre : il remarquait en fait que l'arc chronologique privilégié était sans doute celui qui allait de Soixante-huit jusqu'au moment où il écrivait, mais il incluait dans le corpus qu'il essayait de constituer un projet de biographie sur Italo Balbo, et remarquait ainsi un caractère qui se confirmera ensuite, le fait que le poids du passé, notamment du *ventennio*, sur l'actualité italienne était tel qu'il était parfois impossible de ne pas l'évoquer si l'on voulait pleinement comprendre certains caractères de l'Italie de la fin du xx^e siècle.

Cet article de Giorgio Galli donne un bon aperçu et suggère des pistes intéressantes pour saisir les caractères et le sens qu'avait la non fiction au moment de sa première cristallisation dans un genre à part. Toutefois, avec l'évolution et la véritable explosion qu'a connu ce genre d'écriture dans les années qui ont suivi, il nous a semblé qu'il était trop restrictif de se cantonner à la biographie et qu'il fallait, pour bien esquisser ses limites et ses traits distinctifs, qu'on considère que le domaine d'investigation des récits non fictionnels a énormément élargi son territoire. Quant à ses limites chronologiques, il est

60 Corrado Stajano, *Un eroe borghese, Il caso dell'avvocato Giorgio Ambrosoli assassinato dalla mafia politica*, Turin, Einaudi, 1991 (ora Milan, Il Saggiatore, 2015).

nécessaire d'établir une différence entre la chronologie des publications et celle des événements qui sont traités. Sur le premier point, on peut tomber d'accord avec Galli pour considérer que l'émergence du genre se situe à la fin des années soixante, mais que le corpus est aujourd'hui grandissant, en nombre, typologies de récit et supports narratifs ⁶¹. Quant à la période racontée, s'il est vrai que le noyau en était au début celui qui va de Soixante-huit à nos jours, pour plusieurs raisons, certains ouvrages du genre ont tendance à remonter le fil du temps jusqu'à la montée du fascisme et à la crise de l'Italie libérale. Et que les limites temporelles se sont considérablement élargies par l'effet de la cristallisation du genre et de son succès.

Héritier de la tradition du journalisme littéraire déjà existante dans le courant du xx^e siècle, le récit de non fiction est issu d'un côté de la forme de l'historiographie, en rendant plus souples et moins contraignantes les exigences de la preuve et de la méthode en général, et du roman de l'autre, car il en utilise les modalités de fictionnalisation du récit. Le genre se constitue en tant que genre autonome dans les années soixante-dix et quatre-vingt, et devient ainsi l'un des lieux privilégiés des interrogations sur les grands conflits qui bouleversent le pays. Sa réinvention du romanesque sous forme réaliste a annoncé le retour de l'intrigue, de l'histoire, du réel dans la littérature italienne de la fin du xx^e siècle et des débuts du xxi^e, en renouant avec la fonction de témoignage de la littérature, sa capacité d'enquêter sur la réalité et son ambition d'y peser. Les « journaux » d'Enrico Deaglio en constituent de tous ces points de vue un exemple et un condensé, à tel point que Remo Ceserani a pu se demander si son *Patria*, qui reprend en grand partie leurs structures narratives couvrant un arc temporel plus étendu dans un cadre plus structuré, ne serait pas le « grand roman italien ⁶² ».

61 Dans *Heteroglossia*, n° 14, 2016, *op. cit.*, j'ai fait une proposition pour fixer certaines de ces coordonnées chronologiques : Claudio Milanesi, « La svolta narrativa di Piazza Fontana », p. 83-104.

62 Enrico Deaglio, *Patria. 1978-2010*, *op. cit.* ; Deaglio y a ajouté ensuite un prequel : id., *Patria. 1967-1977*, Milan, Feltrinelli, 2017. Remo Ceserani, « Il caso di un montaggio di cronache, ricordi, documenti e interpretazioni della realtà che sembrano costruire un romanzo italiano: *Patria* di Enrico Deaglio », in Hanna Serkowska (a cura di,) *Finzione cronaca realtà*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 81-94.

Miradas sobre el territorio

Crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff

Yael Natalia Tejero Yosovitch

Instituto de Literatura y Filología Hispánica « Dr. Amado Alonso » (UBA) / CONICET /
Universidad Nacional Arturo Jauretche

Resumen: Las crónicas *Los suicidas del fin del mundo* (2005), de Leila Guerriero y *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos fantasma de la Patagonia* (2005), de María Sonia Cristoff, narran historias de territorios argentinos atravesados por diversas formas de aislamiento. Los textos se inscriben en una tradición literaria argentina que va desde la organización de la experiencia visual en el orden colonial hasta el ensayo de interpretación nacional de los siglos XIX y XX. En estas crónicas, la mirada sobre el paisaje y la topografía contiene una reflexión sobre la interacción entre sociedad, Estado y entorno geográfico y los proyectos de nación en pugna. Palabras claves: No ficción, crónicas, Leila Guerriero, María Sonia Cristoff, siglo XX, Patagonia, Argentina

Résumé : Les chroniques *Los suicidas del fin del mundo* (2005), de Leila Guerriero et *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos fantasma de la Patagonia* (2005), de María Sonia Cristoff, racontent les histoires des territoires argentins traversés par diverses formes d'isolement. Les textes font partie d'une tradition littéraire argentine qui commence avec l'organisation de l'expérience visuelle de l'ordre colonial et continue dans l'essai d'interprétation nationale des XIX^e et XX^e siècles. Dans ces travaux, le regard sur le paysage et la topographie contient une réflexion sur l'interaction entre la société, l'État et l'environnement géographique et les projets de la nation en conflit.

Mots clés : Non fiction, chroniques, Leila Guerriero, María Sonia Cristoff, XX^e siècle, Patagonie, Argentine

Historia de un territorio fronterizo: la crónica

Quizás por el uso del mismo vocablo, se suele ubicar su origen en las crónicas de Indias u otro tipo de crónicas generales históricas. En efecto, la crónica como narración contiene la noción de tiempo inscripta en su nombre. En el prólogo al libro *Mejor que la ficción* (2012), el escritor español Jorge Carrión (1976) ofrece un resumen histórico muy pertinente para pensar en la tradición de los distintos géneros que derivan en la crónica actual. El autor se remonta a las crónicas que históricamente hicieron referencia a biografías, genealogías e historias del poder donde los protagonistas son guerreros, reyes, nobles o imperios. Sin embargo, mientras que los libros de viajes maravillosos, de cruzadas y de conquistas se escribieron con la voluntad de justificar intereses, la crónica actual a menudo intenta denunciar estructuras de poder¹.

Entre los siglos XVII y XVIII se desarrollan algunos procesos que son fundamentales para la evolución ulterior del género: la expansión de los periódicos en Europa y América y la emergencia de la novela moderna. Los primeros periodistas modernos en lengua española como Ricardo Palma o Mariano José de Larra, ya en el siglo XIX se caracterizaron por el desplazamiento. Depusieron el relato de lo colectivo y lo público para priorizar el retrato de lo particular y privado: «de modo que el cronista deviene moralista nacional y analista de lo individual²». La mirada nacional también está presente en aquellas figuras políticas e intelectuales que, en los procesos de la independencia de las colonias españolas, divulgaron sus ideas a través de crónicas, ensayos y diarios de viaje. En ese entonces, en lo que hoy es Argentina, los escritores exploraron en torno al modelo escriturario de los viajeros y exploradores europeos. Tal es el caso en la novela ensayística *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), originalmente publicada por entregas en el periódico chileno *El progreso* en su exilio durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la renovación literaria que implicó el modernismo como movimiento latinoamericano supuso también el pasaje del nacionalismo local al cosmopolitismo. Algunos de los autores pertenecientes a este movimiento –José Martí (1853-1895) o Rubén Darío (1867-1916)– cultivaron la crónica como género y, por su práctica poética, hicieron uso de recursos del simbolismo, entre otras corrientes. Carrión señala

1 Jorge Carrión, «Prólogo: Mejor que real», *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012.

2 *Ibidem*, p. 22.

que, entrado el siglo xx, es la ciudad –y no el país– la patria de los cronistas. Esos cuadros costumbristas del siglo xix y las crónicas de los modernistas de corte poético-filosófico de principios del siglo xx son claros antecedentes de la crónica actual. Pero estos escritores en lengua castellana que produjeron su obra en el cambio del siglo xix al xx (dentro de los cuales Carrión menciona también a José Enrique Rodó, Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo) no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados. Es recién con el fenómeno del Boom Latinoamericano de los años '60 y '70, cuando podemos encontrar la construcción de ese linaje que remite a los cronistas de Indias, y que sin embargo luego fue reapropiado por la escritura de no ficción.

Según el escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo (1947), editor y prologoísta del libro *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012) este género vertebró toda la historia literaria de la Argentina: desde Sarmiento, hasta las obras de Rodolfo Walsh (1927-1977), pasando por las *Agua-fuertes Porteñas* de Roberto Arlt (1900-1942), publicadas entre 1928 y 1933 en el periódico *El mundo*³. La figura de Rodolfo Walsh cultivó este género dentro de las coordenadas políticas propias de su país. En la revista *Mayoría*⁴ se desarrolló un trabajo de divulgación del revisionismo histórico. Allí se publicaron por entrega las obras *Operación Masacre* (1957) y *Caso Satánowski* (1973):

Es una revista cultural donde podemos rastrear los orígenes de un 'nuevo periodismo', una modalidad narrativa cuya historia anglosajona suele indicar a Truman Capote como padre fundador, aunque los trabajos de Walsh en Argentina se anticiparon a él varios años⁵.

A menudo se vincula el desarrollo del periodismo narrativo latinoamericano con la tradición norteamericana (con nombres como Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese, Thomas Wolfe, John Hersey) o europea (con casos como Oriana Fallaci, Günther Walraff y Ryszard Kapuściński). Sin embargo, la crónica en América Latina tiene su propia historia. Mientras que los escritores modernistas hicieron de sus crónicas «pequeños poemas en prosa de contundente actualidad», los novelistas del medio siglo le dieron

3 Darío Jaramillo Agudelo, «Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno», Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

4 Fundada en 1957 por impulso de los hermanos Bruno y Tulio Jacovella.

5 Daniel Badenes (comp.), *Editar sin patrón. La experiencia política-profesional de las revistas culturales independientes*, La Plata, Club-Hem, 2017, p. 153-154.

estructura, construyeron personajes e hicieron uso de flashbacks, monólogos interiores y de organización en capítulos⁶.

Con el inicio de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), comenzó no sólo una etapa represiva de fuerte silenciamiento de los medios de comunicación sino también un proceso de concentración mediática que continuaría durante los años '90. La labor de compromiso político de Walsh y otros tantos periodistas fue constante a través de la colaboración en la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA) y en Cadena Informativa, que «proveyó datos duros a medios de comunicación, embajadas y políticos, entre otros destinatarios, para romper el cerco informativo⁷».

Los inicios de los periodos dictatoriales en países de América Latina coincidieron con el final del Franquismo en España. Carrión ve en ese contexto político una de las causas del desencuentro entre las miradas de los cronistas españoles y los latinoamericanos. Asimismo, el periodismo narrativo hispanoamericano y el norteamericano también sufren destiempos:

La herencia del modernismo y del Nuevo Periodismo americano, por tanto, es asumida en un contexto convulso, entre el duelo por los desaparecidos y la irrupción del neoliberalismo, entre la muerte de la revolución y el nuevo imaginario global, entre el fin de la Ciudad Letrada y la transformación de Buenos Aires, Lima, Caracas o México D. F. en megalópolis difusas. Una posmodernidad herida⁸.

El regreso de la democracia en los países de América Latina, y particularmente en Argentina, presenta a la crónica muchos desafíos políticos y culturales vinculados con la construcción de una cultura democrática. Entre finales del siglo xx e inicios del siglo xxi, la crónica latinoamericana se desarrolla en una extensa red de revistas editadas en diferentes ciudades del continente,

6 Jorge Carrión, *op. cit.*, p. 25.

7 Diego Igal, *Anfibia*, s/d. «Todos los misterios de la carta de Walsh», *Revista Anfibia*, s/f. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/todos-los-misterios-la-carta-walsh/> También es importante destacar el rol de Prensa Latina, la agencia de origen cubana, fundada entre otros por Walsh a instancias de la Revolución de 1959, donde la Triple A, primero, y la llegada de los militares, después, volvieron el trabajo cada vez más riesgoso. Diversas corresponsalías extranjeras coadyuvaron denunciando en el exterior los crímenes de la Dictadura. La publicación de la «Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar», en el primer aniversario del golpe (1977), fue el acto de mayor compromiso de Rodolfo Walsh antes de su secuestro y desaparición.

8 Jorge Carrión, *op. cit.*, 34.

generando así una conciencia de mancomunidad panhispanica⁹. El género migra al formato libro y figura en las listas de los más vendidos. Este boom editorial brindó condiciones para la gestión de espacios de intercambio y formación. La masivización de Internet como fenómeno contemporáneo también permite la ampliación del espacio de la crónica a través de revistas digitales o blogs. El espacio que la crónica hispanoamericana perdió en los diarios, lo pudo recuperar parcialmente en revistas de periodismo narrativo o crítica cultural y en redes inmateriales como Internet.

Dos hitos dan cohesión a esta red de periodismo narrativo y literatura de no ficción: la creación de la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada por el escritor colombiano en 1995, y la apertura de la Fundación Tomás Eloy Martínez, que desde 2010, tras la muerte del escritor, se propone custodiar su legado y promover el periodismo a través de actividades de debate, reflexión, talleres y difusión.

La importancia de la crónica en el contexto actual no se vincula solamente con el auge del periodismo digital sino que responde a una trama histórica compleja donde los medios de comunicación son arena de disputa permanente. En el caso puntual de la Argentina, la historia del período democrático está profundamente marcada por las consecuencias de la dictadura. Durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999), se emite un decreto que se suma a la ley de Radiodifusión de la Dictadura, que habilita la formación de multimedios¹⁰. En los últimos años, un conjunto de publicaciones culturales independientes argentinas resisten a los oligopolios¹¹. Se suman a esta constelación cultural

9 Mencionamos algunas a modo de ejemplo: *Etiqueta negra* (Perú), *Gatopardo* (Colombia, Argentina y México), *El malpensante y Sobó* (Colombia), *Lamujerdemivida y Orsái* (Argentina), *Pie Izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *Letras libres* (México), *The clinic y Paula* (Chile).

10 «Con el triunfo electoral de Carlos Menem en 1989, se abrió una década signada por la espectacularización de la política y una concentración de medios centrada en el negocio televisivo. Una década en la que se mercantilizó cada vez más el quehacer periodístico, se precarizaron las condiciones de trabajo y primaron las modas y la cultura del entretenimiento». Daniel Badenes, *op. cit.*, p. 207.

11 «Lo cierto es que este tejido diverso de publicaciones, que conforman toda una constelación cultural que disputa sentidos, explica en buena medida el pulso de la nueva narrativa periodística local. La Asociación de Revistas Culturales Independientes (ARECIA) agrupa a unas 200 revistas, buena parte de estos emprendimientos editoriales. [...] Con rigor narrativo, con una poética innovadora, con nuevas preguntas, toman riesgos estéticos y políticos para abrir lo que el poder obtura.» Cora Gornitzky, «El periodismo narrativo en las revistas culturales», Daniel Badenes, *op. cit.*, p. 220.

todas las publicaciones –impresas o digitales– que a través de la autogestión o del apoyo institucional, convergen en la disputa por contar la realidad ¹².

En un contexto de poder corporativo cada vez más hegemónico, de militancia periodística contrahegemónica y de discusiones académicas sobre la literatura testimonial y/o documental, los periodistas o escritores de no ficción asumen tareas a caballo entre ambos campos culturales –el literario y el periodístico– ofreciendo un trabajo de compromiso y enjundia con la tarea que emprenden. Por eso, en 2017 se organizó en Buenos Aires el primer Festival de No ficción « Basado en hechos reales », donde distintos escritores disertaron, conversaron y ofrecieron talleres sobre el periodismo narrativo e investigación.

Las dos autoras cuyas obras nos proponemos analizar forman parte de una generación de escritores preocupados por la construcción de una mirada de lo real que nada tiene que ver con la presunción de objetividad de los medios hegemónicos concentrados al calor de las políticas neoliberales. En *Los suicidas del fin del mundo*, Leila Guerriero investiga una ola de suicidios ocurrida en el pueblo patagónico de Las Heras entre 1998 y 2001 poniendo el foco en las realidades que a duras penas son noticia a nivel nacional. En *Falsa calma*, María Sonia Cristoff narra historias singulares de los «pueblos fantasma» de la Patagonia (incluso el caso de Las Heras), donde el aislamiento es la consecuencia de una conjunción de políticas inconclusas y del vaciamiento de los recursos del Estado. Con una trayectoria más ligada a la ficción, como Cristoff, o una tradición más ligada al periodismo cultural, como la de Guerriero, ambas autoras emprenden un viaje no solo a un espacio de alteridad territorial sino a nuevas miradas y testimonios posibles sobre ese espacio.

Topografía de un territorio fronterizo: la crónica

Como caracterización liminar, la de Juan Villoro ha sido retomada por muchos cronistas y críticos: la crónica es el ornotorrinco de la prosa (2006) ¹³. La metáfora ¹⁴ permite dar cuenta de las características del periodismo

12 Algunas nacen en ámbitos académicos, como es el caso de *Anfibia* de la Universidad Nacional de San Martín. Otras de la autogestión, como revista *Cítrica*, compuesta en su mayoría por ex periodistas del diario *Crítica*.

13 Juan Villoro, «La crónica, ornotorrinco de la prosa», *La Nación*, 22 de enero de 2006. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornotorrinco-de-la-prosa>.

14 Juan Villoro se basa en la metáfora que ofrece Alfonso Reyes cuando habla del ensayo como «centauro de los géneros».

narrativo como lugar de encuentro de otros géneros. Si el ornitorrinco tiene la característica de parecer la suma de otros animales, del mismo modo la crónica se mimetiza con otros géneros pero siempre en la búsqueda de un equilibrio armonioso:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de prosenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser¹⁵.

El interés por la alteridad está presente en lo que el género crónica comparte con las prácticas etnográficas y con los problemas sobre el concepto de cultura que esta entraña. Los temas de la etnografía y del periodismo narrativo coinciden en la atención que destinan a los relatos particulares¹⁶. Según Cristian Alarcón, cuyas crónicas toman este camino, el periodismo abre los mismos interrogantes que la literatura en el sentido de que ambas apuntan a lo universal. Un buen cronista pondrá su ojo en aquello que la mirada «objetiva» de la prensa hegemónica omite o desconoce. Concibe la realidad como algo que se interpreta a medida que se narra. Pero el lector debe trabajar en la construcción del sentido de la historia, puesto que el periodismo narrativo carece de una visión de mundo acabada y completa¹⁷. El aporte de la no ficción como género literario permitió pensar el trabajo de selección, montaje y narrativización operados sobre el material testimonial.

15 *Íbidem*.

16 Javiera Carmona Jiménez, «Periodismo y Antropología: Ficción y Lealtad», *Revista RE – Presentaciones: Periodismo Comunicación y Sociedad*, Universidad de Santiago, Año 3, Número 6, 2010, p. 15.

17 Mariana Bonano, «Tendencias del periodismo narrativo actual. Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy», *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, n° 43, Vol 1, 2014, p. 39.

En su texto «Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto», Leila Guerriero parte de una definición muy general: se trata de un periodismo que toma ciertos recursos de la ficción (estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas) para contar una historia real y que a partir de esos elementos «monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento¹⁸». La primera regla que enuncia es que la práctica del cronista supone la investigación de archivos, estadísticas, libros, documentos históricos, mapas, fotos, causas judiciales. Podemos agregar que esta labor aproxima al periodismo narrativo al trabajo del historiador. Además, Guerriero enuncia aspectos que imprimen en su tarea la utopía de la observación etnográfica: «[...] todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después¹⁹». Sólo así considera posible la emergencia de una escena, un detalle, una frase o cualquier elemento que revele el carácter universal de la historia particular que pretende narrar. Para Guerriero, el periodismo –literario o no– es lo opuesto a la objetividad: «Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta²⁰».

En el prólogo a la reedición de *Falsa calma*, de 2014, María Sonia Cristoff elabora una teoría crítica sobre la crónica:

En el exacto principio de este siglo, la narrativa de no ficción salió de ese cono de sombra en el que durante las dos décadas previas habían venido escribiendo extraordinarios textos María Moreno, Raúl Rossetti, Matilde Sánchez y Osvaldo Baigorria y, apartándose de ellos, se extendió hasta convertirse en un tipo de relato mainstream, lo que generó muchas más publicaciones y recetas y premios y malentendidos que discusiones [...]²¹.

Cristoff arremete contra el supuesto de que por crónica únicamente debe entenderse una narrativa escrita bajo los preceptos de los manuales de ética periodística a la que luego se debe edulcorar con literatura: «[...] en esa receta lo que menos me cierra es el edulcorante²²». La literatura no es un conjunto de ornamentos que adosar al relato periodístico resultante de un chequeo de fuentes; si lo fuera, se reduciría a sus técnicas y no a un espacio de búsqueda de la propia poética, en diálogo con «lecturas y precursores y polémicas y apuestas

18 Leila Guerriero, *Zona de obras*, Buenos Aires, Anagrama, 2015, p. 32.

19 *Ibidem*, p. 33.

20 *Ibidem*, p. 44.

21 María Sonia Cristoff, *Falsa calma. Un recorrido por pueblos fantasma de la Patagonia*, Barcelona, Alpha Decay, 2015, p. 11.

22 *Ibidem*, p. 11.

y fantasmas²³», al margen de toda posible autoridad institucional. En una crónica lo que se pone en juego no es «esa entelequia llamada verdad objetiva, chequeable²⁴» sino la articulación de una hipótesis: «las estrategias a partir de las cuales está construida, el trabajo sobre el terreno en el que se apoya, las lecturas con las que dialoga, las posturas con las que discute²⁵». En esa articulación, Cristoff considera perfectamente válido tomarse las libertades técnicas que haga falta. «De hecho creo que es así, en tanto maquinaria propagadora de sentidos –y no en tanto recetario de técnicas– que la literatura ingresa en este tipo de narrativas²⁶».

La crónica no es sólo un texto periodístico producto de una práctica cultural que hace uso de recursos literarios para dar cuenta de determinadas realidades, sino también un texto literario que a partir del trabajo con materiales de archivo, con testimonios y con recursos retóricos genera una forma discursiva y poética que excede los límites de la autonomía estética pero que interviene al mismo tiempo en una doble dirección: al interior de las instituciones vinculadas con la literatura y hacia todo el espectro de la discursividad social.

Podríamos decir, entonces que estos textos se piensan a sí mismos en la zona *border* entre la autonomía literaria y la postautonomía. Con esta idea nos referimos a la noción que acuñara Josefina Ludmer en su artículo «Literaturas postautónomas 2.0» (2009), concepto que hace referencia a escritos del presente que atraviesan la frontera de la literatura y quedan afuera y adentro, en posición diaspórica. Son literatura en la medida en que conservan el formato libro, se definen como tal y circulan en espacios vinculados con lo literario pero se instalan en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido. Representarían a la literatura en el fin de ciclo de la autonomía literaria, puesto que las categorías que acompañaban a la institución moderna llamada «literatura» –tales como la ficción– son puestas en crisis²⁷.

El estatuto literario de estas crónicas se evidencia no solo en el posicionamiento postautónomo de los textos como intervención en la construcción de la realidad –en disputa con el periodismo hegemónico y pretendidamente objetivo– sino también en su inscripción en una tradición eminentemente literaria que en

23 *Ibidem*, p. 12.

24 *Ibidem*, p. 15.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Cfr. Josefina Ludmer, «Literaturas Postautónomas 2.0», *Propuesta Educativa*, n° 32, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, 2009.

este caso está vinculada con la representación y apropiación del territorio. Pero también con la denuncia de la confluencia entre la impericia política, el legado de la violencia estatal, y distintas formas de abandono o aislamiento.

Traspapelando los mapas

Guerriero estructura su crónica en trece episodios donde narra su viaje, sus entrevistas y su investigación a través de diversos documentos. Cristoff, por su parte, cuenta en diez capítulos su experiencia en distintos pueblos del sur argentino (Cañadón Seco, Pico Truncado, El Cuy, Maquinchao, Las Heras). El capítulo diez se ocupa específicamente de Las Heras. En «La región silenciada. Una mirada a la Patagonia Argentina a través de *Los suicidas del fin del mundo*, de Leila Guerriero» Núria Sabaté Lloberá inscribe a la autora dentro de un grupo de escritores que intentan romper con el encasillamiento regional que se le ha dado a la Patagonia. Entre ellos se encuentra también Cristoff²⁸. La hipótesis de la autora es que Guerriero interpreta los suicidios no como crímenes auto-infligidos sino como acciones resultantes de las políticas nacionales e internacionales heredadas de la época de la colonización y la expansión interna argentina del siglo XIX²⁹. La atención que Guerriero brinda a los suicidios de Las Heras es, según Sabaté, una respuesta a la indiferencia de los periódicos hegemónicos. Las entrevistas a familiares y conocidos de los suicidas se convierten en «testimonio plural del imaginario patagónico³⁰» porque dan cuenta de otra Patagonia, que no sale en los panfletos turísticos ni recibe beneficios económicos de la extracción del petróleo. Como indica Sabaté, la voz de Guerriero queda en segundo plano frente a las voces de los principales testimoniados. Mientras que en su texto la inclusión de diálogos mediante guiones es frecuente, en el caso de Cristoff veremos un uso constante del discurso indirecto libre, muy próximo a los personajes.

En el primer capítulo, Guerriero presenta un mapa parcial de la Provincia de Santa Cruz, lo que permite exponer la polisemia del título: «el fin del mundo» es una designación relativa a una forma hegemónica de organizar

28 La autora incluye a figuras como Cristian Aliaga, María José Abeijón, Marcelo Eckhardt, Carlos Sacamata y Luciana Mellado.

29 Núria Sabaté Lloberá, «La región silenciada. Una mirada a la Patagonia argentina a través de *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero». Gustavo Forero Quintero (comp.), *Novela negra y otros crímenes. La visión de escritores y críticos*, Bogotá, Planeta, 2013, p. 234.

30 *Íbidem*, p. 234.

el espacio geográfico (bien podría hablarse del «comienzo del mundo»); pero también puede leerse desde un sentido temporal (y escatológico), pues los casos se producen en vísperas al final del milenio. Por eso, la narración no comienza con el primero de una larga serie de suicidios, sino con referencia al 31 de diciembre de 1999 y los preparativos del fin de siglo. Ya desde el comienzo aparece una prolepsis que anticipa el suicidio de Juan Gutiérrez, de 27 años:

Allí, y en toda la Argentina, se preparaba la juerga del milenio con fiestas, alcohol y fuegos de artificio. Pero en Las Heras, ese pueblo del sur, Juan Gutiérrez, soltero, sin hijos, buen jugador de fútbol, no vería, de todo eso, nada ³¹.

El inicio del siglo xxi no coincide con el primer ni el último suicidio de Las Heras sino con uno más. Pero Guerriero lo hace coincidir con la naturalización de lo extraordinario ³²:

Esa noche, a las doce en punto, estalló el fin del milenio y en Las Heras hubo fiestas. Nadie suspendió los encuentros, las comidas, el brindis de la medianoche. Habían sido muchas: los vecinos ya estaban habituados a esas muertes ³³.

A partir de ahí, la narración se remonta a los orígenes históricos del pueblo y al recuento de una trama ligada al petróleo que se conduce hasta al presente de la narración: el pueblo «brotó» cuando se inició la construcción del Ferrocarril Patagónico desde Puerto Deseado hasta la Cordillera. Durante un tiempo fue un sitio de acopio de lanas y cueros. La construcción se vio interrumpida por el estallido de la Primera Guerra Mundial. En los años '60 se descubrió que la región estaba próxima al yacimiento petrolífero más importante de la zona. Así, Las Heras devino la base administrativa de YPF y aunque los gobiernos dictatorial y democrático desarticularon el ferrocarril argentino, Las Heras seguía teniendo un recurso valioso. La corporación estatal es presentada como: «una patria paralela que encendía los sitios por los que pasaba creando escuelas, rutas, hospitales», incluso en sitios donde «no hay ríos, ni arroyos ni pájaros ni ovejas, los cielos van cargados de nubes espesas, un viento amargo muele y arrasa a 100 kilómetros por hora y la tierra se desmigaja a veinte grados bajo cero ³⁴».

31 Leila Guerriero, *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires, Tusquets, 2005, p. 15.

32 En la obra, la secuencia de suicidios se presenta primero como macabra pero paulatinamente comienza a tener otras explicaciones de carácter sociológico y psicológico.

33 *Íbidem*, p. 16.

34 *Íbidem*, p. 18.

Aquel descubrimiento produjo un incremento de la población local por la llegada de gente en busca de trabajo. Guerriero describe el territorio como un sitio de hombres solos y de migración a donde también llegaron mujeres que ejercieron la prostitución³⁵. Esto produjo la llegada de iglesias del variado espectro ecuménico. Los años 80 fueron años de prosperidad hasta que en 1991 comenzó la privatización de YPF en manos de Repsol y «el paraíso empezó a tener algunas fallas³⁶». En ese entonces, gobernaba la ciudad un intendente peronista de nombre Francisco Vázquez. Durante esa gestión – tal como ocurrió en casi todo el país en la década del '90– se redujo personal y se tercerizaron procesos. El desempleo, para el año 1995, ascendía al 20 % y 7 000 personas dejaron Las Heras: «Quedaron los que estaban cuando fui. No todos, pero sí muchos, eran los solos y los dolientes. Los rotos en pedazos. De algunos –no todos– habla esta historia³⁷».

Entre los hechos más recientes, el texto menciona la gobernación de Néstor Kirchner³⁸ entre 1991 y 2003:

En la publicidad paga que la Subsecretaría de Turismo de Santa Cruz publicaba durante su mandato en diarios de Buenos Aires había un mapa y en ese mapa, donde debía estar Las Heras, no había nada: apenas la línea negra de la ruta 43³⁹.

Como bien plantea Sabaté, la ausencia de Las Heras en un mapa refuerza la metaforización de las localidades patagónicas como pueblos fantasma «cuya estigmatización parte de las instituciones oficiales⁴⁰». Las Heras es un pueblo paradójico: lo suficientemente nuevo como para que permanezcan los recuerdos de los orígenes y lo suficientemente viejo como para volverse fantasmal.

Luego de este relato, aparece el punto de partida del viaje que la cronista emprende para investigar sobre los suicidios que conmocionaron al pueblo y narrarlos de un modo tal que velen y revelen mucho más que todos los intentos

35 Sabaté Lloberá señala esta cuestión en su artículo: «Las Heras, como otros espacios patagónicos, parece regirse por un sentido de atemporalidad, como si la llegada de los habitantes a la Patagonia hubiera sido accidental, a partir de una decisión tomada irracionalmente y justificada por el deseo de una mejora económica que les permitiera regresar a sus poblaciones de origen en otras partes del país, del continente o incluso más lejos.» Sabaté Lloberá, *op. cit.*, p. 241.

36 Guerriero, *op. cit.*, 20.

37 *Íbidem*.

38 Presidente de la Nación entre 2003 y 2007.

39 *Íbidem*, p. 16.

40 Sabaté, *op. cit.*, p. 241.

de inteligibilidad de los testimonios particulares. La llegada de la cronista, por otro lado, está marcada por las problemáticas sociales de la crisis de 2001. Allí permanecerá más tiempo del esperado a causa de un corte de ruta en reclamo de puestos de trabajo ⁴¹.

Falsa calma se inicia con un fragmento autobiográfico que sitúa la genealogía de la autora en tierra patagónica y que ofrece un efecto de extrañamiento al configurarla como tierra de inmigrantes:

Aunque mi padre nació en medio de la Patagonia, todos a su alrededor hablaban búlgaro: mi abuelo había logrado evitar el trabajo en el petróleo que esperaba a la mayoría de sus compatriotas emigrantes y se había comprado un reducto próximo al río Chubut, donde estaba asentada la colonia galesa, en el cual, con el pretexto de cultivar, se dedicó a reanudar su propia Bulgaria. [...] Cuando mi padre salía de su reducto para jugar al fútbol con los amigos de las chacras vecinas sabía que las reglas eran pegarle bien a la pelota y hablar ese otro idioma que hablaban sus amigos rubios: ya de chiquito se las ingeniaba bien con el galés de potrero. [...] Un día, cuando mis abuelos calcularon que tendría seis años, lo llevaron hasta un pueblito cercano, Gaiman, y lo depositaron en un banco de escuela. Desde allí mi padre se percató, observando bien a su alrededor, de que muchos, casi diría todos, hablaban un tercer idioma. No se parecía en nada a los que él sabía, y se llamaba castellano ⁴².

Este fragmento va configurando una localización propia del espacio que la cronista aborda; un espacio de afiliación familiar y también de extranjería. Pero en ese espacio, lo otro es lo local: la lengua oficial de los argentinos. Cristoff se traslada en busca de historias, pero su viaje no es solo a través de la extensión sino que es también intensivo: la clave de la observación está en caminar la mayor cantidad de veces posibles las mismas calles, buscando lo que el periodista Daniel Herrscher denomina «detalle revelador ⁴³», es decir,

41 «Llegué a Las Heras en otoño de 2002 al mediodía», durante la intendencia de José Luis Martinelli, proveniente de la Alianza, que en marzo de ese mismo año participó junto con los desocupados del petróleo en la toma de la batería de rebombeo Loma del Cui II, de Respol-YPF, denunciando la falta de puestos de trabajo para los locales. Repsol se comprometió entonces a crear puestos de trabajo y Martinelli y otros funcionarios fueron procesados por delito federal pero luego, sobreesidos. Eran habituales los cortes de ruta y piquetes en Las Heras, pero no trascendían en los medios. «El ómnibus era demasiado viejo y la ruta 43, escenario de todos los piquetes, se clavaba en el horizonte sin ninguna interrupción, sin una sola curva.» Guerriero, *op. cit.*, p. 22.

42 María Sonia Cristoff, *op. cit.*, p. 23.

43 Daniel Herrscher, *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Buenos Aires, Marea, 2012.

una imagen o una idea que dé cuenta de una realidad más abarcadora y, podemos agregar, que resalte el valor universal de esa historia.

En la localización de Las Heras, Cristoff coincide con Guerriero en señalar el carácter fantasmagórico del pueblo en los mapas. Pero sus razones son otras; no es el pueblo sino sus ríos profundos los que desaparecen de la cartografía:

El mapa, sin embargo, engaña: da a entender que desde muy cerca de Las Heras se ve el río. El río Deseado que viene desde la Cordillera y desemboca en El Atlántico. Pero no es así, el Deseado no se ve porque, justo a la altura de Las Heras, se convierte en río subterráneo. Uno mira el mapa antes de viajar, de llegar a Las Heras, y después se siente como esos navegantes medievales que cuando finalmente se animaban a avanzar más allá veían que donde el mapa mundi decía «Terra incógnita» había en realidad un paisaje acuático. Los mapas, todavía, ejercen su particular forma de engaño. Para llegar al río desde Las Heras hay que atravesar unos cuantos kilómetros [...]. Cuando llegamos a lo que me señalan como el río, veo que no se trata de un curso de agua sino de un gran corte en la meseta, como una herida ancha y profunda que lo ha trastocado todo: lo que venía siendo terreno plano se convierte en una especie de acantilado. Desde acá arriba miro, por primera vez en mi vida, un río subterráneo: se ve el recorrido pero no el agua y, en algunos sectores en los que, supongo, las napas de agua están más cerca de la superficie, ha surgido una vegetación ínfima, de carácter eternamente precario ⁴⁴.

El cauce del río es representado como un impulso que evade al pueblo por vías subterráneas. Del mismo modo, la mano del hombre también parece escamotearlo, pues la ruta principal que une el mar y la Cordillera hace un giro a la altura de Las Heras y deja al pueblo a un costado:

Lo convierte en un pueblo esquivado. Una curvita chica pero lo suficientemente contundente como para permitir que nadie se vea obligado a parar ahí. La gente entonces suele cargar nafta en Truncado y después pasa de largo [...] ⁴⁵.

Gone with the wind: la historia de Las Heras

Publicadas en el mismo año, ambas obras se ocupan del caso de Las Heras, con modalidades muy distintas. Tal como plantea Sabaté, Guerriero deja que los testimonios hablen por sí mismos. Tanto a través del discurso directo como

44 María Sonia Cristoff, *op. cit.* p. 216.

45 *Íbidem*, p. 218.

del discurso indirecto libre, logra combinar proximidad y distancia respecto de los personajes que prestan testimonio: una proximidad que los caracteriza y una distancia con la voz de la propia narradora. Cuando dialoga con las familias de Sandra Mónica Banegas, cuyo caso inauguró la consciencia de una serie continuada de suicidios, aparece una fuerte filiación con discursos religiosos y una atracción temerosa respecto de prácticas sectarias y esotéricas:

[...] Había mucha secta ubanda.

_ ¿Umbanda?

_ Ubanda, sí. Y después vinieron los pastores nuestros de Brasil, y dieron vueltas, y se hicieron oraciones en cada esquina del pueblo ⁴⁶.

El siguiente testimonio lo ofrece Clara Montiel, la tía de Luis Montiel, otra de las víctimas. Clara también se remite al discurso esotérico-religioso. Dice que Luis no estaba protegido porque no llevaba su cruz: «Yo se la ponía y él se la sacaba porque sus compañeros se reían. Al no estar protegido, el Maligno le ha trabajado la mentecita. Es el Maligno el que se los lleva ⁴⁷». Clara insiste con la idea de que en el cuarto de Mónica había una lista con los nombres de todos aquellos que correrían la misma suerte.

_ ¿Esa lista la vio alguien?

_ No. Es que nadie sabe nada. Nadie vino a hacer nada. Nadie intervenía. Nadie investigó. Nadie preguntó nada ⁴⁸.

Los relatos de casos análogos incorporarán explicaciones de otras características, ajenas a la teoría de la lista y de las prácticas esotéricas; cercanas a las historias de desamparo familiar, de ausencias de contención o de falta de proyectos para la juventud. Sin embargo, más allá de la superstición, las palabras de Clara revelan la impericia política para tomar partido y evaluar los suicidios como asunto de la arena pública: «nadie vino a hacer nada» .

Además de los testimonios de parientes y conocidos, Guerriero entrevista a otros habitantes de Las Heras que han logrado sobreponerse a las hostilidades del medio y en algunos casos desarrollar proyectos propios o ajenos. Tales son los casos de Pedro Beltrán, profesor de inglés de colegios secundarios; Naty, testimoniante del prostíbulo «Vía Libre» y Rulo, un DJ que a duras penas logra seguir las novedades de la música electrónica en Buenos Aires en un contexto en el que todavía no hay Internet en Las Heras:

46 Leila Guerriero, *op. cit.*, p. 22.

47 *Íbidem*, p. 58

48 *Íbidem*.

_ Acá si no tenés empuje, se te van apagando las ilusiones. A veces, no te creas... yo creo que esa idea de quitarse la vida la ha tenido todo el mundo. Es que te cansa. Esto te cansa.
Señaló la puerta.
El viento pateaba para poder entrar ⁴⁹.

Como veremos en el próximo apartado, el viento adquiere múltiples connotaciones, la mayoría negativas y configura así una descripción de la topografía. En este caso, el viento es personificado y señalado a través de un deíctico. Los habitantes lo identifican, lo señalan y lo convierten, tal como indica Sabaté, en responsable de los suicidios.

El capítulo 7 se titula «Bañero, Jinete, portero de noche» y narra los casos de Pedro Tellagorry, Marcelino Segundo Nancufl, César López, Javier Tomkins y Ricardo Barrios. Los dos primeros son mencionados de manera sucinta, posiblemente por falta de información. Lo que no pasa desapercibido para la cronista es precisamente esa ausencia de registro. Tellagorry era un hombre de 85 años cuyo cuerpo apareció sin vida por un disparo el 26 de diciembre de 1998. Marcelino Nancufl se ahorcó en su casa el 26 de abril de 1999. «Quizás porque no habían nacido en Las Heras, aunque vivía allí desde hacía tiempo, muy pocos recuerdan su suicidio [...] Sin embargo, fue el primero de un año escalofriante ⁵⁰». El capítulo prosigue entonces con el caso de César López, bañero de 25 años que se disparó. Para su amigo Darío, César se sentía oprimido por la actitud de un padre exigente, de profesión policía, y su decisión tenía como objetivo hacer reaccionar a su familia. Darío cuenta que César apareció intempestivamente en su casa con un arma de fuego amenazando con pegarse un tiro y que a pesar de haberlo disuadido, César ejecutó su decisión. Enseguida llegó su papá para unirse a los gritos y los golpes. «Cuando César escuchó la voz de su padre pidiendo por favor del otro lado —su puño queriendo romper la puerta a golpes— disparó ⁵¹». Al salir de la casa, la cronista describe el cielo como «una ubre rasgada, llena de sangre ⁵²». Su mirada parece acompañar el clima del relato.

Para narrar los episodios previos al suicidio de César López, Guerriero menciona la perspectiva de Silvia de Tomkins, vecina de los López, quien recuerda haber visto a César volviendo a su casa, sin notar en ello nada raro.

49 *Íbidem*, p. 126.

50 *Íbidem*, p. 127.

51 *Íbidem*, p. 133.

52 *Íbidem*, p. 134.

Un mes y una semana más tarde, su hijo Javier Tomkins, de 24 años se ahogó en el galpón de una chacra. La tragedia parece transmitirse entre contactos, como si se tratara de un virus. Ese efecto de enlace estructura el pasaje de una muerte a otra. Aunque se trate de un pueblo donde mucha gente se conoce, hay un esfuerzo de la autora por explicitar esos vínculos al enlazar los casos. Jéssica Ortiz, la novia de Javier, también da testimonio.

Jéssica Ortiz había partido hacia Comodoro a estudiar Trabajo Social. Su relato ofrece un perfil de Las Heras como un lugar tranquilo y seguro pero donde todos están «muy pendientes de lo que hacés⁵³». Además, resalta la falta de perspectivas para los jóvenes, especialmente para las mujeres, que ven subordinadas sus voluntades a las de los varones.

Cuando los casos parecen entrelazarse a través de contactos, no es difícil percibir que el relato participa de ciertas formas del fantástico. Es un aspecto que también se asoma cuando en los testimonios aparece la amenaza de volverse un pueblo fantasma⁵⁴. Pero la vacilación propia de este género dura poco. El espacio paraxial que caracteriza al fantástico siempre acaba por revelar su costado realista y su carácter político, clausurando toda duda respecto del modo de percibir los hechos.

Siguiendo la cadena de contactos, las palabras de Jéssica abren paso a la historia de Ricardo Barrios, vecino de Javier Tomkins y compañero de jineteadas. Tenía 21 años, trabajaba en el petróleo y también era portero de un club nocturno. Otra vez, Guerriero une las historias a través del suicidio; recién después se inicia el relato de vida: «Once días después, el 23 de agosto de 1999, cuando Ricardo Barrios entró a su casa y le dijo a su madre que o dejaba a su padrastro o se mataba, ella fue breve. Le contestó: ‘Matate’⁵⁵». La historia de Barrios está contada a partir del testimonio de Demetria Salas, quien al momento de la entrevista tenía 45 años, vivía en Las Heras y había nacido «cuando las calles no estaban puestas, no había remises ni teléfonos ni ambulancia ni gas⁵⁶». Hija de una familia con 21 vástagos y un padre que prohibió a sus hijas mujeres seguir estudiando tras finalizar la primaria, Demetria tuvo quince hijos y se separó de su primer esposo por violencia de

53 *Ibidem*, p. 137.

54 Sobre todo con la amenaza de que Repsol deje el pueblo y se marche a la localidad de Sarmiento.

55 *Ibidem*, p. 143.

56 *Ibidem*.

género. Al igual que Demetria y su madre, la hermana menor también tuvo múltiples partos: 22 hijos. Cinco de ellos murieron. Uno de ellos era Ricardo:

La cría de Mabel sobrevivió como pudo mientras ella pasaba de un hombre a otro, de una casa a otra, y en cada mudanza olvidaba algo: unas bombachas, unos hijos. Un día se fue a vivir con un hombre cebado: la golpeaba, a ella y a todos sus críos, pero como era más de lo mismo, no le importó. A Ricardo sí⁵⁷.

Tras amenazar a su madre con matarse y obtener su respuesta, Ricardo se colgó. La crudeza de Guerriero radica no solo en el lenguaje que utiliza para narrar, sino también en su habilidad para dar cuenta de las tramas sociales dominadas por la violencia de género, la imposibilidad de la planificación familiar y la ausencia de recursos para acompañar a los jóvenes en situación de violencia intrafamiliar.

El capítulo 9, «Los intentos» se ocupa de precisar todos los esfuerzos por contener y dar respuesta social y psicológica a la ola de suicidios. Múltiples entidades, especialistas y ONGs formaron parte de esa campaña. Si todos los relatos anteriores priorizaron el protagonismo de los testimoniantes, aquí aparecen diversas explicaciones psicológicas, que integran la «agresión natural del paisaje y la soledad histórica⁵⁸» de la Patagonia. Esos discursos dan cuenta de la falta de arraigo y de oxigenación social de pueblos donde los sujetos reverberan en los mismos círculos y se produce el fenómeno de la urbanopatía, que a su vez provoca la falta de sentido y la pérdida de impulso vital. El lector que ha llegado a este punto no puede conceder ningún crédito a los relatos esotéricos, ni al mito de la secta ni al de la lista de suicidas que Sandra Mónica Banegas habría legado a la posteridad. También se habla de la falta de contención, la fragilidad de la autoestima, la desocupación, el silencio, la pérdida del sentido de la vida: todo esto produce un reclamo de atención a través de conductas agresivas muy fuertes. Otro factor de importancia es la falta de urbanización que invite al encuentro social.

Dos testimoniantes coinciden en *Los suicidas* y *Falsa calma*: Pedro Beltrán, profesor de inglés, y Sandra, la vidente cuya historia abre y cierra el capítulo diez del libro de Cristoff, dedicado a Las Heras. La inclusión de la mirada esotérica presente en el discurso de Sandra no pretende dar inteligibilidad a los hechos sino generar un efecto de distanciamiento respecto de un tipo de explicación presente entre los lashereños, que con más o menos resiliencia,

57 *Íbidem*, p. 146.

58 *Íbidem*, p. 164.

han atravesado hechos traumáticos como los suicidios. En *Falsa calma*, Sandra encabeza una lucha contra la secta de los siete, refiriéndose con eso a la familia dueña de la casa de lotería del pueblo. Convencida de la capacidad de los siete de penetrar en los sueños y las mentes de las personas, Sandra les adjudica la responsabilidad de los suicidios y los acusa de querer invadir su mente para conocer los números de la lotería que serán ganadores. Sandra, la que escucha y tiene en su cabeza infinitos cuentos, es comparada con Sherazade, de *Las mil y una noches*:

Ella los detalló claramente en una carta que escribió al gerente de la Quiniela Nacional. Salió publicada en el diario, entera. En el diario de acá, de Las Heras, pero también en el de Comodoro. Quiénes son y por qué lo hacen. A todos esos los va a denunciar, está llena de pruebas. Ojo que no está hablando de pavaditas, está hablando de una secta poderosísima, una de las más potentes del mundo⁵⁹.

La voz que construye Cristoff también juega con la proximidad y la distancia: intenta captar la mirada de Sandra y a la vez denuncia su obsesión infundada. La voz de la narradora recupera su punto de vista cuando integra a sus personajes o sus descripciones en su red de precursores. Uno de los intertextos que cita es un fragmento del cuento «La lotería de Babilonia», de J. L. Borges, para mostrar que la de Sandra es una historia ya contada⁶⁰ o, en otras palabras, para articular sus lecturas con los materiales que la investigación le presenta.

El capítulo diez, dedicado a Las Heras, se abre y se cierra con este testimonio, como si los otros personajes, cuyos relatos quedan envueltos por el de Sandra, fueran ejemplos de esas otras mentes que «los siete» podrían escrutar. Dice Sandra que no todos en Las Heras reaccionan de la misma manera, pero en todos se ve la marca de la destrucción absoluta «que domina a este pueblo que parece parido por el mismo demonio»⁶¹. Según esta fuente, los chicos que se han quitado la vida son víctimas de la misma secta:

[...] están los que resisten todavía menos los cuentos en su cabeza y directamente se matan. Son los casos de los suicidados, que en su mayoría son adolescentes

59 María Sonia Cristoff, *op. cit.*, p. 197.

60 «Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías... El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas.» *Ibidem*, p. 199.

61 *Ibidem*, p. 199.

y jóvenes. Claro, tienen menos resistencia todavía para soportar los cuentos. Les toman las cabezas, estas cabezas todavía frescas, sin tantas estrategias de defensa ⁶².

Cristoff condensa la información sobre los casos en la cita de un informe donde se consignan 16 suicidios ocurridos entre 1996 y 1999, todos de jóvenes de entre 18 y 30 años y de una persona mayor. La autora se fundamenta en el «Diagnóstico Socioeconómico de Las Heras elaborado por Antonio Grant, de la Defensoría Social de Las Heras ⁶³».

Al igual que Guerriero, también Cristoff se ocupa de historiar el pueblo a través de los documentos y la bibliografía. Y pone el mismo énfasis en el origen azaroso de un sitio que, al decir de Guerriero, «brotó» con los trenes:

El pueblo surgió en el punto en el que se agotó el aliento de lo que iba a ser un proyecto mayor: el Ferrocarril Transpatagónico que uniría Puerto Deseado con la Cordillera de los Andes y, en el futuro, con el Pacífico ⁶⁴.

Con la Primera Guerra Mundial, la falta de hierro interrumpió la obra y solo quedaron aproximadamente doscientos kilómetros. Pero esa no es la única causa del proyecto inconcluso. Cristoff alude al libro de Bailey Willis, *Un yanqui en la Patagonia*, donde el geólogo norteamericano que inició los estudios para trazar el ferrocarril expone los obstáculos que debió atender: una alta burocracia y la «corrupción vernácula». El pueblo de Las Heras es caracterizado como un lugar de hombres que tenían un proyecto a largo plazo y de golpe quedaron varados. A esa parálisis, la autora suma la especie de hipnosis que provoca esta meseta: «Creo que proviene de una mezcla compuesta por la aparente monotonía del paisaje, el viento constante y la brutal presencia del cielo ⁶⁵».

Miradas sobre el territorio

La topografía es una obsesión de la tradición literaria argentina en general y está presente en el ensayo de interpretación nacional tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.

Incluso desde finales del siglo XVIII, la pintura de las llamadas «vistas» de los expedicionarios que, como parte de una campaña para «retratar el imperio»,

62 *Íbidem*, p. 200.

63 *Íbidem*.

64 *Íbidem*, p. 213.

65 *Íbidem*, p. 214.

representaban ciudades y paisajes, respondía a una larga tradición iconográfica de artistas y cartógrafos cultivada en los Países Bajos desde el siglo xvi y difundida por toda Europa ⁶⁶. En las vistas de Buenos Aires y Montevideo, imperan diversas modalidades que coinciden con las descripciones del Diario de Malaspina. Sin embargo, el corpus expedicionario fue pobre en representaciones de la llanura. El modelo de vista desde la costa resultaba eficaz para Buenos Aires, una región carente de vegetación y de accidentes, donde la identificación del territorio la cumplieron los edificios. Ya en los informes de Malaspina, la llanura es evaluada en términos utilitarios, como espacio anexo a la ciudad, disponible para su explotación.

En el siglo xix, los viajeros ingleses han jugado un rol fundamental en la codificación de La Pampa como un espacio vacío. Esto se debe a que las categorías topográficas que usaron desde una perspectiva europea fueron rápidamente apropiadas y resignificadas en clave política por los primeros escritores nacionales que intentaban distanciarse de la tradición hispánica ⁶⁷. El crecimiento de viajeros ingleses en la primera mitad del siglo xix, abre un nuevo itinerario en la literatura de viajes por la región, que invierte el recorrido canónico de Lima hacia el Sur: ahora el recorrido supone el cruce de La Pampa desde Buenos Aires hacia las provincias mineras de los Andes, Chile y Perú. Para llegar a las montañas, había que recorrer durante días una extensión sin accidentes; ese fue el primer impacto en la imaginación de los viajeros. Las descripciones aluden a la «ausencia física» y la «carencia estética» ⁶⁸. Se empieza a gestar la idea de la zona como espacio vacante. Posteriormente, Domingo F. Sarmiento, autor de *Facundo*, tomará esa topografía como clave de una interpretación histórico política. La extensión se vuelve un mal sin límites («El mal que aqueja a la Argentina es la extensión ⁶⁹») y la llanura es

66 Cfr. Marta Penhos, «Introducción», *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo xviii*, Buenos Aires, Siglo xxi, 2005.

67 «El tópico del desierto, que expresó las aspiraciones fundacionales de la generación del 37 debe casi todo a esos observadores llegados de la 'Europa civilizada' que fijaron una manera de mirar los espacios y una retórica para expresarla». Isabel Stratta, «La imaginación espacial en *Radiografía de La Pampa*», Actas del II Congreso Internacional sobre la obra de Ezequiel Martínez Estrada, Bahía Blanca, 1996, s/d.

68 *Ibidem*, s/d.

69 Domingo F. Sarmiento (1845). «Capítulo 1. Aspecto físico de la República Argentina, i caracteres, hábitos e ideas que enjendra», en *Facundo o Civilización i barbarie en las Pampas argentinas*. Paris, Hachette, 1874, p.22. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/buscar/?q=Facundo+civilizaci%C3%B3n+y+barbarie>.

sinónimo de despotismo. Sin embargo, Sarmiento le expone a eso un programa de progreso y optimismo.

La serie de invasiones denominadas «Conquista del desierto» fueron llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo XIX por parte del gobierno centralista recién estructurado con el fin de «consolidar las fronteras interiores⁷⁰». Esto significaba invadir los territorios que desde la época colonial pertenecían a pueblos indígenas con un propósito: «Despoblar a la tierra de esos ‘otros’ irreductibles e irreconocibles, para reemplazarlos por blancos afines a la imagen del ‘nosotros’ que manejaba el Estado ‘nacional’ emergente⁷¹». Sabaté remarca el oxímoron contenido en el eufemismo con el que la historia oficial denominó al genocidio: no se puede conquistar una región desierta⁷². La autora acierta en afirmar que la Patagonia no era un lugar ni abandonado ni olvidado sino que ocupaba el centro de las políticas territoriales ejecutadas desde Buenos Aires merced a su potencial agrícola y sus recursos naturales. En efecto, la «Conquista del desierto» fue una empresa que benefició ampliamente a las familias hacendadas que concentraron la adquisición de tierras y a los capitales ingleses que invirtieron en el ferrocarril, cuyo diseño antepuso la eficacia requerida por el modelo agroexportador antes que las necesidades de integración de la nación. La herencia de este genocidio negado en conjunto con múltiples causas políticas y sociales, cuyo abordaje nos excede

70 Miguel A. Bartolomé. «Los pobladores del « desierto ». Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina», *Amérique Latine Histoire et Mémoire, Les Cahiers ALHIM*, 10, 2004. Disponible en <https://journals.openedition.org/alhim/103>.

71 *Ibidem*.

72 Bien lo señala Miguel A. Bartolomé: «Resulta un lugar común suponer que el territorio que conforma la actual República Argentina, se encontraba casi despoblado para el momento del contacto con los invasores europeos. Pero aparte de un lugar común es también una mentira. Es cierto que la densidad demográfica del área no era en absoluto comparable a la que poseían las altas culturas andinas y mesoamericanas, pero eso no significaba que estuviera despoblada. El mito de un inmenso territorio ‘desierto’ y sólo transitado por unas cuantas hordas de cazadores ‘bárbaros’ [...] fundamentaba el modelo europeizante bajo el cual se organizó el proceso de construcción nacional. Resulta muy difícil realizar estimaciones demográficas sobre la magnitud de la población prehispánica, especialmente si consideramos que los cazadores requieren de territorios bastante extensos para reproducir a comunidades relativamente reducidas. Hace ya muchos años J. Steward (1949: 661) propuso que dichos grupos superarían los 300 000 miembros, aunque un cálculo más realista, que incluya la alta capacidad productiva de los pueblos agricultores del noroeste, cuya sola población ascendería a 200 000 habitantes (G. Madrazo, 1991) puede hacer subir esta cifra hasta el medio millón de habitantes. Si, tal vez no eran tantos, pero allí estaban». *Ibidem*.

en este trabajo, condujeron a una decepción generalizada que dominó la ensayística de interpretación nacional del siglo xx.

Ciertos tópicos presentes en la obra de Sarmiento serían resignificados bajo otra óptica, por ejemplo, la del determinismo telúrico que domina la obra de Ezequiel Martínez Estrada. En *La cabeza de Goliat* (1947) lleva a cabo una «microscopía de Buenos Aires⁷³» donde denuncia la hipertrofia de la capital con respecto del resto del país. Anteriormente, en *Radiografía de La Pampa* (1933), el autor desarrolla una hermenéutica de la llanura⁷⁴ que a partir de una raíz filosófica spengleriana abandona la dicotomía civilización-barbarie tal como la utiliza Sarmiento y se apoya en la dicotomía civilización-cultura⁷⁵. En el caso de Martínez Estrada, el vacío como categoría topográfica ha vencido todo impulso de progreso. Pero el vacío es en realidad una transcripción espacial de una sensación de desamparo cultural. No obstante, esa sensación es producida por una mirada ante un pasado autóctono que nada ofrece a las expectativas estéticas de la ensayística de los años '30⁷⁶.

La sentencia que Sarmiento profiere contra la extensión del país es refutada en el libro *Manual de zonceras argentinas* (1968), de Arturo Jauretche, donde se sostiene, a partir de ejemplos, que ningún país que haya renunciado o negociado territorios lo hizo sobre la premisa de que la extensión sea un mal⁷⁷. En esa tradición de ideas, el ensayista ve una imposibilidad de pensar el territorio en términos de soberanía y una medición de la grandeza en términos que incluyen la dimensión económica, cultural e institucional, pero que excluyen lo que para él son las bases objetivas: la tierra y el pueblo argentino. Jauretche considera los contraargumentos:

Alguien ha pretendido que Sarmiento sólo se proponía en esta zoncera señalar las dificultades materiales que la extensión implicaba, tal vez olvidando que expresamente él iniciaba el achicamiento excluyendo la Patagonia de nuestro espacio⁷⁸.

73 Ezequiel Martínez Estrada (1947). *La cabeza de Goliat: Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Losada, 2001.

74 Stratta, *op. cit.*, s/d.

75 Toma la noción de cultura como aquello que está del lado de lo nacional y la tradición, mientras que la civilización se presenta como inorgánica, artificial, internacional e intelectual. Cfr. Stratta, *op. cit.* s/d.

76 Isabel Stratta, *op. cit.* s/d.

77 Arturo Jauretche, *Manual de zonceras argentinas*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1973.

78 *Ibidem*, p. 15.

Pero Sarmiento tenía por delante el modelo de Estados Unidos, que iniciaba la «marcha hacia el Oeste»⁷⁹ para conquistar territorios colonizados por Francia, España o que formaban parte de México, mientras que el territorio que actualmente es la Argentina se repliega para achicar el espacio heredado. Tal contrasentido sólo puede ser entendido en el marco de la dicotomía «Civilización o barbarie»: realizar la civilización era, para el pensamiento unitario heredado por Sarmiento, hacer Europa en América, desamericanizarse. Para Jauretche, la desintegración del territorio original fue acompañada de otras zonceras, es decir, doxas con las cuales se justificó la pedagogía colonialista que desestimó el espacio como factor de la nación.

Los textos de Guerriero y Cristoff, al situarse en la temática territorial, dialogan con esta tradición. Sabaté considera que el problema de la identidad nacional (afín a la tradición señalada) está presente en *Los suicidas*, donde observa una evolución del tono:

[...] la perspectiva única sobre la Patagonia que aporta la periodista al principio, lleva a una reflexión acerca de la identidad argentina, acerca de quién es y cómo debe ser el verdadero argentino y si hay una única forma de serlo sin caer en estereotipos regionales y excluyentes. Esta reflexión identitaria aparece unida a los suicidios que sin responsables aparentes se convierten en símbolos de un vacío institucional causado por unas políticas de Estado discriminadoras que arbitrariamente incluyen a la región como parte de la Argentina según las necesidades estatales⁸⁰.

Podríamos objetar que la búsqueda de una definición de una identidad nacional no es la meta principal del texto de Guerriero sino de la tradición con la que el texto dialoga. Pero lo que sí hay es una exposición de las dificultades que padecen los lashereños para construir una noción de identidad en relación al proyecto nacional. En este sentido, Sabaté plantea una analogía entre la aspiración de superioridad de la mirada europea, propia de las primeras crónicas, y la mirada porteña. Otro aporte del artículo de Sabaté es aquel que hace referencia al concepto de patagonialismo, que Silvia Casini desarrolla en analogía con la noción de orientalismo de Edward Said, para referirse a la red textual que desde la época colonial funda las primeras imágenes de la Patagonia. Esa tradición tiñe la llegada al sur de la cronista. En esas imágenes, el americano aparece como un salvaje que necesita ser civilizado y el espacio es tratado como una inmensidad imposible de habitar. Nos interesa señalar que

⁷⁹ *Íbidem*.

⁸⁰ Sabaté Lloberá, *op. cit.* p. 235.

esa red textual se compone de una cantidad de textos presentes en la literatura argentina y en el caso de Cristoff, la tradición se abre a otras lenguas. Frente a los precursores que hemos indicado –solo algunas dentro de la amplia ensayística de interpretación nacional– y la arquitectura intertextual de la obra de Cristoff, más que una mirada imperial asociada al afán de dominación, lo que hay es la mirada finisecular posterior al desguace del ferrocarril y contemporánea a la crisis del 2001. Se trata, precisamente, del contexto convulso al que Carrión denomina «Postmodernidad herida»⁸¹. La imagen del territorio patagónico en Guerriero es, tal como plantea Sabaté, la de un desierto incomunicado y cargado de peligrosidad «donde el viento se manifiesta como ente perverso, responsable de los crímenes»⁸². Es posible tirar del hilo y preguntarnos: ¿Tiene el viento otras significaciones? En el inicio, el viento obliga a la reclusión de los espacios públicos y se presenta como un obstáculo para la circulación:

Era mi primer día en Las Heras. El viento levantaba olas de polvo, azotaba los frentes de las casas bajas y todas las ventanas estaban cerradas. Después, días después, entendí que detrás de esos postigos había bares y kioscos, tiendas y mercados, algún gimnasio, pero entonces, luchando para avanzar contra ese viento inverosímil, lo que vi fue una ciudad cegada que por obra y gracia de un corte de ruta empezaba a ser, además, un sitio fuera del mundo, un lugar perdido⁸³.

La mirada atenta del cronista urbano se trastoca en un impulso difícil de concretar:

Esperar en la calle, en un sitio como Las Heras, es la peor de todas las tareas. Con el viento arrasando o el frío punzante y la nada alrededor, uno empieza a darse severa cuenta de lo que debe ser vivir así, ahí, todos los días⁸⁴.

Por momentos, ese ente perverso del que habla Sabaté se convierte en una fuerza devoradora que acompaña (o engulle) a los testimonios. Esto se observa cuando, ante la falta de registros oficiales sobre los casos de suicidio en Las Heras, Guerriero decide buscar subregistros en la funeraria del pueblo. Mientras dialoga con su dueño, Carlos Navarro, afuera el viento se presenta como «un siseo oscuro, una boca rota que se tragaba todos los sonidos:

81 Jorge Carrión, *op. cit.*, 34.

82 Sabaté Lloberá, *op. cit.*, p. 237.

83 Leila Guerriero, *Los suicidas*, *op. cit.*, p. 30.

84 *Íbidem*, p. 72.

los besos, las risas. Un quejido de acero, una mandíbula⁸⁵. En el descanso, el viento se revela infinito:

Cuando me acosté el ruido de las ventanas era un temblor profundo, una maldad interminable. Escuchando el batallar de aquellos vidrios pensé, con cierto alivio, que algún día me despertaría en otra parte, y todo eso habría terminado.

Después pensé que lo mismo habían pensado tantos, y sus noches sin embargo eran tan largas⁸⁶.

Asimismo, el viento no es solo un agente de incomunicación, sino también una fuerza destructora y a su vez creadora de un escenario despojado y arrebatado:

–El viento tiró los cables del teléfono, señorita. No se puede llamar.

Miré por la ventana. Polvo, viento y árboles desgarrados.

En alguna parte –en Buenos Aires– había sitios con luces, casas con las ventanas abiertas, cines, revistas. (...) Pero todo esto quedaba en un lugar inexistente. El Norte. Lejano Norte.

Y esa noche, ahí en Las Heras, caía la noche sobre el mundo entero⁸⁷.

El viento es también una fuerza capaz de acopiar restos amorfos e indistinguibles: «Cuando salí de la peluquería había una tormenta de tierra o de arena o de piedras, o era viento a secas y a mí me pareció una tormenta de todas esas cosas⁸⁸.» La dicotomía, en Guerriero, no es «civilización o barbarie», ni «civilización o cultura», sino «naturaleza o humanidad», como si se tratara de dos cosas diferentes. El viento resulta ajeno a ambas:

Afuera los árboles grises parecían hechos de plumas, de alas muertas, arañados por una fuerza de malas intenciones.

Es raro este empeño, pensé. Allí donde la naturaleza renuncia y pone arbustos y unas piedras, el bicho humano se empeña en poner casas, escuelas, una plaza, e insiste en tener cría⁸⁹.

La naturaleza llena de vida se retira hacia rumbos menos hostiles y el viento aparece como ajeno a ella. «El bicho», en cambio, se resiste a los determinismos de esta fuerza arrolladora, pero fracasa. Lo que en la ensayística de interpretación nacional se postuló como una fuerza telúrica que define el destino de la nación,

85 *Íbidem*, p. 84.

86 *Íbidem*, p. 102.

87 *Íbidem*, p. 109.

88 *Íbidem*, p. 119.

89 *Íbidem*.

aquí es visto como una fuerza cósmica mayor que no pertenece ni a la tierra ni a la naturaleza. Pero esto no hace caer al texto en una forma fantástica, sino que combina el carácter extraño con factores políticos. Tanto el proyecto de integración nacional a través del ferrocarril como el del usufructo de hidrocarburos como actividad integradora se vieron interrumpidos por las inclemencias de la historia social.

Sin embargo, el viento también puede adquirir connotaciones radicalmente distintas. En el capítulo «Yo fui ramera», Guerriero se centra en la historia de Cecilia: «[...] en mi casa los hombres siempre estudiaron pero mi papá siempre decía que las mujeres no estudian porque como se casan no necesitan»⁹⁰. Cecilia viajó a Buenos Aires para trabajar como empleada doméstica, pero encontró en la prostitución una única forma posible de salir del encierro al que la sometían primero los varones de su familia y luego, sus patrones. Esa forma de «libertad» no era gratuita, costaba un enorme esfuerzo por soportar el asco y el miedo; esfuerzo que conseguía con profundas ingestas de cerveza. Veinte años antes de la entrevista, cuando nació su primer hijo, abandonó todo y se hizo Testigo de Jehová. Cecilia habla bien de Las Heras porque allí, dice, no se juzga a las prostitutas, son muchas mujeres que viven de eso. Pero también disfruta de otros aspectos:

Acá disfruto de todo. Hasta del viento disfruto. El viento es como el sinónimo que te hace acordar que no tenés la menor duda que estás en Las Heras. Vas a otro lugar y no te pasa lo que te pasa acá. Es algo particular. Si estás acá, tenés que amar el viento, reconocerlo y aceptarlo como algo cotidiano de Las Heras. Porque, ¿alguna vez viste un viento como este?⁹¹

En el testimonio de Cecilia, el viento ya no es la perversa fuerza natural que tiñe de macabros los relatos de las muertes sino que se trata de una fuerza singular, identitaria y, sobre todo, redentora:

El viento además se lleva todo. El salmo 51, de la Biblia, dice: ‘Borra mis transgresiones, lávame de mi error y límpiame de mi pecado. Mis pecados están frente a mí constantemente. Contra ti, contra ti, sólo he pecado, y lo que es malo a tus ojos he hecho. Pon en mí un espíritu nuevo, uno que sea constante’. Dios tiene la capacidad de borrar eso, y eso hace que hable de esta manera, tan libremente, de que yo fui ramera⁹².

⁹⁰ *Íbidem*, p. 153.

⁹¹ *Íbidem*, p. 156.

⁹² *Íbidem*, p. 157.

En este caso, la cronista ofrece un voto de confianza al testimonio cuando el ambiente es descripto bajo un manto de calma: «Cuando salí de su casa, el pueblo entero flotaba en un silencio amable⁹³». El viento se vuelve un tópico permeable al tono de cada testimonio.

El capítulo tres de *Falsa Calma* cuenta la historia de Francisco, un hombre nacido en Córdoba que desde muy joven sintió una profunda pasión por los aviones y la sacrificó frente a la salida laboral de la industria automotriz. Toda su vida en Cañadón Seco trabajó para YPF, primero en el taller mecánico y luego en el campo con las bombas de petróleo. Un día de verano, él y sus colegas encontraron un Piper PA12 en perfecto estado.

Entonces, a finales de los sesenta, hacía muy poco que se volaba en la Patagonia. La aeropostal argentina estaba a cargo de los vuelos comerciales y los que podían se compraban sus propias avionetas. El transporte aéreo empezaba a ser el aliado de los patagónicos contra el fantasma de la tierra olvidada. El cielo estaba de su lado. El transporte y el telégrafo fueron dos de las obsesiones de los primeros blancos que se asentaron en el Sur: los necesitaban para exportar, para sobrevivir, para huir. Curiosamente hoy, más de treinta años después, las cosas no han cambiado mucho. Moverse dentro de la Patagonia es difícil, caro, incómodo, irregular⁹⁴.

Cuando se refiere al primer encuentro entre Francisco y el avión, Cristoff se apropia de la metáfora del desierto, conveniente para los intereses terratenientes de la oligarquía argentina de finales del siglo XIX y comienzos del XX: «se le habían aparecido como espejismos del desierto patagónico⁹⁵». Pero ese desierto, esa insistencia en la «nada» o el vacío topográfico que también tiene ecos en el texto de Guerriero, en el testimonio de Francisco es un espacio de proyectos. Con ayuda de las autoridades de la compañía, logró iniciar la Escuela de Pilotaje Aéreo del Club de Cañadón Seco, «un impulso al desarrollo de la aviación, la demostración de que YPF podía cubrir todas las necesidades de sus empleados y todas las áreas de la soberanía nacional⁹⁶».

La historia de Francisco y sus escenas de aprendizaje como piloto junto a su maestro le ofrecen a la crónica una mirada del territorio centrada en el dominio aéreo, lo contrario de la «tierra», y ofrece otra perspectiva respecto de la geografía o el paisaje:

93 *Ibidem*.

94 María Sonia Cristoff, *op. cit.*, p. 44.

95 *Ibidem*, p. 45.

96 *Ibidem*, p. 46.

La brújula, decía, por ejemplo. Y entonces él se daba cuenta de que se habían perdido. Que habían salido con la intención de ir hacia el norte, hacia la meseta chubutense, y que sin embargo ahí abajo estaba el mar. El océano, el Atlántico, mejor dicho. Francisco, las primeras veces, comentaba el estado de las cosas, anunciaba lo que estaba por hacer, incluso lo que iba haciendo: decía que abajo estaba el océano, que debía virar en dirección noroeste, que ahora notaba que el viento no se les resistía, pero el otro nada. Silencio. Un silencio que lo hacía sentir desubicado, infantil, redundante. Y que lo dejaba absolutamente solo. ¿Cómo se suponía que viraba hacia el noroeste? ¿Un viraje rápido, cerrado, o una gran vuelta abierta?⁹⁷

Lo inconmensurable, en esta crónica, ya no es el desierto sino el cielo; su presencia abrumadora se convierte en «territorio» susceptible de ser explorado. La geografía, entonces, ya no queda limitada al espacio de aislamiento descrito en el texto de Guerriero. Lo llano o lo desierto se revelan apenas como descriptores dentro de una amplia variedad de categorías topográficas posibles; la escala del territorio crece; los organizadores espaciales obedecen a otro sistema de referencia capaz de sobrevalorarlo; el viento ya no es sólo un obstáculo sino también un aliado al que hay que respetar y conocer; el agua, finalmente, ya no está tan lejos. Esta trama conduce a Cristoff a vincular la historia de Francisco con la vida de Antoine Saint-Exupéry, que en noviembre de 1929 inaugura los vuelos de la Compañía General Aeropostal hacia el Sur. Saint-Exupéry conocía bien los aviones porque a finales de la Primera Guerra Mundial había sido reclutado en la Sección de Obreros de la Aviación como mecánico:

De sus vuelos a la Patagonia lo marcaron fundamentalmente dos cosas: el anhelo con el que la gente esperaba la llegada del correo aéreo, y la noche. De esto último habla en *Vuelo nocturno*, que aparenta ser una novela testimonio sobre esa modalidad de vuelos que Jean Mermoz había ideado para salvar a la compañía de la quiebra, aunque en realidad es un libro sobre la noche. De los peligros de andar volando por ahí —y sobre todo, de la impotencia para contarlos, de la dificultad para hacer de la experiencia un relato⁹⁸.

Hacer de la experiencia un relato es nada menos que el desafío de la cronista. La analogía entre las obsesiones de los personajes y la propia labor de escritura es algo que reaparecerá en otros capítulos de *Falsa calma*, como veremos en el próximo apartado.

97 *Íbidem*, p. 49.

98 *Íbidem*, p. 54.

El documento disperso

En el capítulo 2 de *Los suicidas* se presenta una de las principales fuentes de archivo que usa la cronista: la revista *La Ciudad*, que durante años fue el único medio periodístico de Las Heras y por ende, fuente predilecta para investigar, más que los hechos en sí, el tipo de discursividad social que circulaba en el pueblo. También presenta al propietario del periódico, Carlos ‘zorro’ Figueroa, autor de *Pueblo Vázquez*, donde denuncia la corrupción del intendente justicialista Francisco Vázquez. *La ciudad* dio noticia de dos suicidios ocurridos en 1995, antes de que se desataran los casos más numerosos:

La lista oficial de esos muertos no existe. Ni el Municipio, ni el hospital ni el Registro Civil creyeron necesario reconstruirla y entonces todos inventan: fueron 22 en menos de un año, fueron 19 en dos años y pico, fueron tres y la gente exagera. Pero los de 1997 ni siquiera fueron los primeros ⁹⁹.

El 10 de mayo de 1995, *La ciudad* publica la muerte de María Eufronia Ritter, de 33 años y el 29 de junio del mismo año, la de Liliana Patricia Rojas, de 20. Sin embargo, nadie contabilizó ni encendió las luces de alarma. La indiferencia de los medios hegemónicos ante los hechos produce un obstáculo en la labor documental de las cronistas. Para ambas, se trata de narrar la historia no historiada:

«Los datos dicen, pero nunca explican ¹⁰⁰», sostiene Guerriero, que encara una citación de información sobre suicidios de lo general a lo particular. Inicia con cifras globales de la Organización Mundial de la Salud y su espectro de precisiones se va acotando hasta llegar al pueblo de Las Heras. Sin embargo, en ese momento adviene el vacío: «[...] es una ciudad acostumbrada a no contar con datos propios ¹⁰¹». Como vemos, el tópico del vacío no es solo topográfico sino también documental. Para paliar esta situación, en 1999 se organizó un censo de salud, población y vivienda válido para el período 2000-2001. Y aunque el estudio arrojó cifras relevantes, como el hecho de que había 8 382 habitantes, o que el 89 % de la población vivía de la industria del petróleo o que el 30 % de las mujeres eran madres solteras antes de los 18 años, «nadie preguntó, ni entonces ni nunca, por los suicidios ¹⁰²». Esto coloca a la cronista en una

⁹⁹ Leila Guerriero, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰ *Íbidem*, p. 61.

¹⁰¹ *Íbidem*, p. 61.

¹⁰² *Íbidem*, p. 62.

posición de importancia y responsabilidad: ni funcionarios, ni periodistas ni científicos sociales ejercieron un rol mínimamente similar al suyo antes.

En cuanto al aspecto documental, en el capítulo 10, destinado a Las Heras, Cristoff cita un fascículo de la biblioteca local: «Las Heras no fue fundada, surgió por propia gravitación¹⁰³». En la memoria colectiva, Las Heras es representada como una comunidad que comparte un origen aleatorio o infundado. Como contraparte, ese origen reclama un destino de igual carácter. «No hay ningún libro al respecto. La historia de Las Heras hay que leerla así: en fascículos, en recortes de diarios, en folletos, en documentos oficiales, en fragmentos¹⁰⁴». Uno diría, entonces, que es una historia no historizada aún y que el mismo aislamiento de los pueblos patagónicos se refleja en el olvido de los documentos diseminados. Si el archivo es un documento al cual ya se le ha otorgado la cualidad de la duración¹⁰⁵, los documentos sobre Las Heras han sido pocas veces convertidos en archivo. Esta misma idea se refleja en el capítulo cinco del libro de *Los suicidas*, donde Guerriero entrevista a Carlos Navarro, de Servicios Fúnebres Navarro. En la siguiente cita, el texto hace uso de un contrapunto donde la voz de la narradora aparece en la constatación principal y el paréntesis transmite las respuestas de los organismos estatales:

El hospital no tenía registros (las muertes no se catalogan como 'suicidios'); el Registro Civil no tenía registro (los libros, decían, se envían una vez por año a Río Gallegos); la policía no tenía registro (la policía no tenía registro); el Municipio no tenía registro (el Municipio, decía, no tenía por qué). Pero Navarro, vecino de los muertos, pariente de algunos, conocido de todos,

103 María Sonia Cristoff, *op. cit.* p. 213.

104 *Ibidem*.

105 En la presentación del número de la revista *Littérature*: « Usage du document en littérature » de 2012, Tiphaine Samoyault escribe una presentación titulada « Avant-propos. Du goût de l'archive au souci du document ». Esta introducción presenta una interesante distinción entre documentos y archivos. El segundo es un concepto más restringido: es un documento al que ya hemos conferido la cualidad de la duración, que ya tiene una utilidad para comprender una parte del pasado. El documento, en cambio, se da siempre en presente y consiste en todos los recortes de lo real antes de que sean clasificados o utilizados. Frente a los documentos, el investigador, escritor o archivista se encuentra como el arqueólogo frente a su sitio el primer día de búsqueda. Solamente distinguiendo las diferentes capas geológicas, colocando cada fragmento en su orden probable e interpretándolo, se le dará una significación y se lo conducirá a su temporalidad. El documento tiende potencialmente al archivo o a la biblioteca de acuerdo al uso que uno hace de él y la transformación a la cual se lo somete para darle una duración. Tiphaine Samoyault, «Avant-propos. Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, n° 166, 2012/2, p. 3-6.

en cuadernos Gloria con letra prolija y clara había anotado edad, nombre, fecha, causa de muerte y tipo de cajón: cerrado o abierto ¹⁰⁶.

El archivo personal de Navarro ejerce un rol fundamental que debieran ejercer las instituciones: salvaguardar la información que permite realizar diagnósticos y diseñar políticas públicas.

El quinto capítulo de *Falsa calma* es un buen ejemplo del trabajo documental: en él se aborda la historia de la desaparición de los comerciantes sirios de Maquinchao y otras localidades de Río Negro, donde a comienzos de siglo se asentó una comunidad de la región del Levante. Apenas la cronista escucha el relato oral sobre estos hechos ocurridos a principios del siglo xx, conduce su narración hacia los archivos del caso. El primer documento es el expediente n° 1875: novecientas fojas dedicadas a robos y asesinatos en la zona del Paraje Lagunitas entre 1905 y 1910. Ahí consta la denuncia de Salomón Daúd ante la desaparición de su cuñado, que al igual que muchos de sus coterráneos, vendía mercadería en consignación de manera itinerante. Torino, comisario a cargo de la comisaría de El Cuy, se encomendó a la tarea de investigar el caso y descubrió una banda que se dedicaba a asesinar y robar la mercadería de los vendedores. Cristoff toma una de las versiones:

Una vez muertos, entonces, los decapitaban y les abrían el pecho para sacarles el corazón porque según Antonia Gueche –alias Macagua, la mujer que cumplía las funciones de hechicera y curandera del grupo y que, dos décadas atrás, había servido en las filas de Roca ¹⁰⁷ travestida de hombre– era bueno disecar y guardar esos corazones porque daban «coraje para matar turcos y cristianos» ¹⁰⁸.

Con cierta desconfianza, Cristoff cita el libro *Partidas sin regreso*, de Elías Chucaír, donde se sostiene la tesis de que los vendedores fueron masacrados por indígenas de origen chileno que constituían una suerte de «penetración cultural» ¹⁰⁹. La idea, sostenida por muchos periódicos del momento, no convence a la autora, por lo evanescente que podría resultar la pertenencia a una nación para un grupo en su mayoría mapuche que, después de las campañas militares que habían emprendido ambos Estados décadas atrás, ya no sentían

106 Leila Guerriero, *op. cit.*, p. 84.

107 Julio Argentino Roca (1843-1914), general responsable de la «Conquista del desierto» y presidente de la Argentina entre 1880 y 1886 y entre 1898 y 1904.

108 María Sonia Cristoff, *op. cit.*, p. 86.

109 *Íbidem*, p. 87.

pertenencia a ninguno de esos países. Más que una estrategia geopolítica, Cristoff cree en la tesis del afán de enriquecimiento ilícito. Para la autora, se trataba de «parias de la frontera»¹¹⁰, una idea que remite a la trama de *Martín Fierro*. El relevamiento de artículos de prensa que hará la autora demuestra que, con el afán de proteger el fomento a la inmigración que impulsaba el gobierno argentino para 1910 (en torno al Centenario de la Independencia), los discursos recaen en el anacronismo de adjudicar fronteras nacionales a los pueblos indígenas precolombinos: «Confirmando la tradición de reclamos no atendidos que la Patagonia siempre tuvo con el gobierno central, los refuerzos policiales para lidiar con el caso nunca llegaron¹¹¹». El comisario Torino, en su intento por esclarecer los hechos, finaliza en prisión y la cronista imagina la carta que habría escrito a su hermana denunciando las condiciones de las cárceles.

El director del Archivo Histórico de Viedma, Nilo Fulvi, rescató los expedientes y confirmó a la cronista una serie de irregularidades que condujeron al sobreseimiento de los acusados. La tesis de Cristoff sobre la crónica como género, pensada como campo de experimentación en torno a la articulación de hipótesis con entramados textuales, se pone en juego en la vinculación de esta trama con una serie de intertextos y films a los que apela para construir el relato. Se trata de un conjunto de discursos que refieren a diversas formas de alteridad: en primer lugar, las sagas de Hannibal Lecter (en uno de cuyos episodios, el personaje se propone viajar a la Argentina); en segundo lugar, las crónicas del explorador Antonio Pigafetta (en donde, según versiones mencionadas por la cronista, pudo aparecer la figura de Calibán por primera vez); en tercer lugar, *La tempestad*, de William Shakespeare; y por último, *En la Patagonia*, de Bruce Chatwin, de donde Cristoff toma la frase que repite somnolienta: «Caliban has a good claim for Patagonian ancestry¹¹²». Lo que leemos es la mirada de Cristoff sobre la no ficción expresada en el prólogo: un espacio de exploración literaria donde la prioridad no está en la constatación fáctica de los hechos sino en la articulación del material testimonial con entramados textuales que producen nuevos sentidos. Esos sentidos están relacionados con la red de textos que crean y adjudican un linaje de monstruosidades para la Patagonia,

110 *Íbidem*.

111 *Íbidem*, p. 92.

112 *Íbidem*, p.106. «Caliban tiene un buen reclamo de ancestro patagónico». Bruce Chatwin, *Patagonia*, London, Vintage, Random House, 1998 (1977), p. 128. La traducción me pertenece. Con la insistencia en este enunciado, Cristoff reafirma esta genealogía de monstruos de ultramar que rastrea en Shakespeare.

como si se tratara de un territorio vacante de mitología. En este episodio también aparece la analogía entre el escritor que trabaja con testimonios y el caníbal que se alimenta de alteridades. En el testimonio de la adivina de Las Heras ya aparece el tópico de la alteridad de las voces ajenas como algo de lo que se puede apropiarse el sujeto.

El capítulo cinco, por otro lado, da cuenta del modo en que el proyecto de consolidación del Estado liberal que había extendido sus fronteras a través de exterminio, el reclutamiento, la usurpación o el destierro del indio o del gaucho, establece fronteras ajenas a la territorialización de las comunidades nativas y engendra nuevas formas de violencia que relega a la impunidad y el olvido. Por el contrario, en el texto de Guerriero, la problemática indígena no tiene protagonismo. Sin embargo, la autora se permite incluir una alusión fantasmagórica expresada por el conserje de su hotel: «[...] en este pueblo pasan cosas raras. Es todo por culpa de los indios enterrados que andan por ahí. Hay muchos indios enterrados acá ¹¹³». Sin muchas otras menciones más allá de esta, Guerriero logra incorporar una sutil dimensión de lo fantástico a la vez que revela la historia de la región.

Voces finales

Si retomamos aquella definición de Juan Villoro respecto de la crónica, *Los suicidas del fin del mundo* puede ser leída como una novela capaz de exponer la condición subjetiva de la narradora y la visión de mundo de los personajes. Por su parte, *Falsa calma* explora la estética del cuento con su sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato. Ambas se apropian de todos aquellos aspectos que forman el «ornitorrinco de la prosa»: el montaje de diálogos, la polifonía de los testigos, la opinión pública como forma moderna del coro griego, entre otros. Si bien ambas crónicas se publican en los albores del siglo XXI, bien pueden definirse como crónicas de fin de siglo. Más que justificar intereses, estos relatos denuncian la realidad de comunidades que luchan por definir su identidad en el proyecto nacional de cada etapa. Así, las dos obras forman parte de una larga tradición de escritura de crónicas y ensayos que plantean preocupaciones afines y que se rigen por criterios estéticos e ideológicos de cada tiempo.

113 Leila Guerriero, *op. cit.*, p. 26.

¿Cómo trasciende cada autora los tópicos heredados por las redes de textos que configuraron el imaginario de la Patagonia? Cristoff desglosa las ficciones literarias y cinematográficas que le permiten dar inteligibilidad a las historias y las articula con todas las formas de alteridad que encuentra: los testimonios, los documentos, la extranjería, lo nativo, el paisaje. Su mirada de la topografía, como hemos visto, adquiere otra escala: incorpora tanto el espacio aéreo de los primeros vuelos patagónicos como el espacio subterráneo de los ríos profundos. Así los convierte en «territorio» de soberanía, experiencia e intertextos. Al igual que Guerriero, presta atención a los documentos y al proceso de convertirlos en archivos a través de un relato tramado con discursividades heterogéneas. Guerriero, por su parte, vuelve reiteradas veces sobre el tema del viento, errante pero omnipresente; caracterizado por momentos como fuerza «sobrenatural», que en virtud de su capacidad de apelar a otros sentidos físicos más allá del visual, logra trascender las formas de representación de la topografía fundadas sobre la mirada. Guerriero hace del viento un elemento que acompaña cada testimonio, adecuándose al clima que cada historia reclama para sí.

Si a finales del siglo XIX el Estado había cooptado el territorio para consolidar su proyecto liberal y su economía agroexportadora, a finales del siglo XX lo abandona. Tanto las comunidades como los documentos sufren la falta de políticas públicas. Ambas autoras dan cuenta de estas problemáticas.

Nominare l'attuale

Alessandro Gazoia, Roberto Calasso

E il racconto del tempo conteso

Roberto Lapia

Université de Paris Nanterre - CRIX (Centre de Recherches Italiennes)

Riassunto: Secondo Francesco Orlando i testi letterari possono diventare dei documenti che ci parlano di ciò che nella società agisce sotto traccia, di quanto non è ancora stato pienamente compreso e articolato. Si tratterebbe di opere che funzionano come dei grandi negativi fotografici: è il caso di *Giusto terrore* di Alessandro Gazoia e de *L'innominabile attuale* di Roberto Calasso. In questi due testi appare manifesta una volontà geognostica da parte dei due autori, che attraverso il carotaggio della realtà che ci circonda tentano di sondare e interpretare gli stati più profondi del nostro presente, partendo da un punto focale: il terrore, o meglio il terrorismo contemporaneo, in particolare quello di matrice jihadista.

Parole Chiave: Non fiction, saggio, Roberto Calasso, Alessandro Gazoia, terrorismo, xx secolo, xxi secolo, Italia

Résumé : Selon Francesco Orlando, les textes littéraires peuvent devenir des documents qui nous parlent de ce qui, dans la société, agit sous trace et qui n'a pas encore été pleinement compris voire articulé. Il s'agirait d'œuvres qui fonctionnent tels de grands négatifs photographiques : c'est le cas de *Giusto terrore* de Alessandro Gazoia et de *L'innominabile attuale* de Roberto Calasso. Dans ces deux textes semble se manifester une volonté géognostique de la part des deux auteurs, qui, à travers le carottage de la réalité qui nous entoure, tentent de sonder et d'interpréter les recoins les plus profonds de notre présent, en partant d'un point focal : la terreur, voire le terrorisme contemporain, notamment celui de matrice djihadiste.

Mots clés: Non fiction, essai, Roberto Calasso, Alessandro Gazoia, terrorisme, xx^e siècle, xxi^e siècle, Italie

Secondo Francesco Orlando il testo letterario, per sua natura plurivoco, tenderebbe a un incremento del senso, quindi ad accrescere la nostra comprensione del mondo. Ne consegue che il discorso letterario corrisponderebbe a un bisogno umano profondo: quello di ribellarsi, sia pure momentaneamente e limitatamente, all'obbligo di pensare e parlare rispettando la logica e la realtà. Difatti, nella visione orlandiana, la letteratura non si limiterebbe a « sfidare le regole del corretto parlare e pensare, ma sfida anche le nostre comuni convinzioni e convenzioni ¹ », veicolando quello che Orlando chiamava freudianamente « il ritorno del represso », reso fruibile per una pluralità sociale di uomini ². Secondo tale visione i testi letterari diventano *documenti* portatori di verità diverse rispetto a quelle enunciate dalla scienza e dalle ideologie, documenti che ci parlano di ciò che nella società « agisce sotto traccia ma incessantemente, di quanto non è ancora stato pienamente compreso e articolato, ma tuttavia esige di essere almeno evocato, suggerito, fantasticato » ³. Opere che funzionano come dei grandi negativi fotografici, sempre per usare un'immagine orlandiana, come *Giusto terrore* di Alessandro Gazoia e *L'innominabile attuale* di Roberto Calasso ⁴, due scritture che tentano di farsi strada nel *sentiero di morte* che sembra essere comparso dal nulla – e verso il nulla diretto – che da lungo tempo incrocia le nostre strade.

In questi due testi, caratterizzati da una comune tensione antiromanzesca, la responsabilità della parola e il rifiuto dell'artificio fine a se stesso costituiscono due snodi capitali di una narrazione che trova il suo fondamento in una sorta di sfida politica: quella di aprire, attraverso la scrittura letteraria, uno « spazio altro, che sposta lo sguardo e complica le cose ⁵ ». L'operazione portata avanti da Gazoia e Calasso manifesta una volontà geognostica da parte dei due autori, che attraverso il carotaggio della realtà che ci circonda tentano di conoscere e interpretare gli stati più profondi del nostro presente, caratterizzato dal prevalere

1 Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 209.

2 Cfr. Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 28, e Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *Le scritture e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 240-253. È importante sottolineare il fatto che Orlando parli di « represso » e non di « rimosso », perché la letteratura è un fenomeno eminentemente conscio, mentre quando parliamo di rimosso facciamo riferimento a quelle pulsioni di cui il soggetto è inconsapevole.

3 Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *op. cit.*, p. 247.

4 Alessandro Gazoia, *Giusto terrore. Storie dal nostro tempo conteso*, Milano, Il Saggiatore, 2018; Roberto Calasso, *L'innominabile attuale*, Milano, Adelphi, 2017.

5 Claudia Boscolo, Stefano Jossa, *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, p. 13.

dell'inconsistenza secondo Calasso e da un'abissale oscurità per Alessandro Gazoia. Il punto focale per tentare di leggere e interpretare il nostro tempo sembra essere per entrambi il terrore, o meglio il terrorismo contemporaneo, in particolare quello di matrice jihadista, ipermediatico e globalmente diffuso, la cui presenza, come ha spiegato Daniele Giglioli, accompagna come « un doppio inquietante la vicenda dell'autocomprensione e della legittimazione che la società moderna, per come la si intende oggi a partire dai suoi esiti, ha operato di sé ⁶ ». Difatti, il terrore, lungi dal rappresentare un semplice *flatus vocis*, raffigura una sorta di alterità a partire dalla quale la democrazia pensa il suo essere; è un fuori, « un « altrove » dotato di una enorme forza di pressione, che struttura il « dentro », ciò che siamo e vogliamo » ⁷. Ed è qui che s'inseriscono i due testi sui quali si focalizza questo articolo, domandandosi appunto come funziona questo « dentro » e come farlo funzionare diversamente, e portando avanti, attraverso una scrittura non finzionale, la demistificazione del racconto terrorista, *profanandolo*, per utilizzare una categoria cara a Giorgio Agamben. Obiettivo di questa *profanazione* è quello di detronizzare il terrore da quella sfera sacra nel quale sembra muoversi, sottratto fin qui alla vista delle comunità delle donne e degli uomini, « appannaggio di martiri e di angeli sterminatori, conflitto in cielo o all'inferno tra forze che trascendono incommensurabilmente la dimensione di esperienza del soggetto ⁸ ».

Sì, perché la letteratura, come ha osservato Giglioli, ha la capacità di restituire all'uso comune ciò che è stato confinato in una sfera altra, di riportare il mito su terra, grazie a quella che potremmo definire una « postura esistenziale, un esperimento di familiarizzazione con quell'alterità traumatica » ⁹: essa non ci spiega cosa significhi quel vuoto, ma ci mostra cosa succede ad abitarlo, colmando in tal modo una separazione dal territorio dell'inconcepibile, nel quale altrimenti non andremmo mai. È in questo territorio che si muovono Alessandro Gazoia e Roberto Calasso, spinti da quella che Nietzsche chiamava « l'esigenza della certezza » e della conoscenza, probabilmente la più « intima delle [loro] brame » e la più profonda delle loro necessità, altresì consci del

6 Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* [2007], Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 14-15.

7 *Ibidem*, p. 15.

8 *Ibidem*, p. 23-24.

9 *Ibidem*, p. 25.

fatto che la «commedia dell'esistenza» è ancora ignara di se stessa: perché per il momento continua a essere « il tempo della tragedia ¹⁰ ».

I due autori, grazie alle loro opere, si piazzano in mezzo alla *rerum concordia discors* e alla « meravigliosa incertezza e ambiguità dell'esistenza ¹¹ », problematizzando i modelli del mondo attivi sia per loro stessi che per il lettore. Nel portare avanti questa operazione, che potremmo definire di disvelamento della realtà, *Giusto terrore* e *l'innominabile attuale* si rivelano per lunghi tratti dei testi complementari se non addirittura speculari – si veda ad esempio la centralità del terrore e della violenza all'interno dei due apparati narrativi, i cortocircuiti temporali, l'attitudine nictalopica dei due autori, o ancora la conformazione per così dire « aperta » delle opere, il cui finale dev'essere ancora scritto. Tuttavia, ciò che li separa, oltre a una notevole discrepanza stilistica, è la forma non finzionale cui Gazoia e Calasso fanno riferimento: se in *Giusto terrore* ci troviamo di fronte ad una narrazione che sembra aderire appieno ai codici della non fiction italiana contemporanea, con *L'innominabile attuale* il discorso si fa più complesso, in quanto si tratta di una scrittura in postille che trascende i generi codificati della tradizione letteraria; forse perché l'autore stesso, nella stesura dell'opera, non ha tenuto conto di un modello a cui uniformarsi, « avvalendosi delle cifre stilistiche più eterogenee e più audaci ¹² ».

Giusto terrore

« Ora sono sulla soglia, mi guardo seduto vicino al finestrino. [...] La testa si piega in avanti e poi riscatta verso l'alto, oscillo avanti e indietro tra la coscienza e il sonno ¹³ »: nel testo di Gazoia, fin dalle prime righe, appare chiara la presa di parola individuale; c'è un io che parla, che racconta, e che si mostra nell'atto di produrre il discorso stesso. Si può parlare allora, sulla scia di Donnarumma, di *egofonia*, e di una rappresentazione nella quale vengono accolte le istanze testimoniali della letteratura ipermoderna ¹⁴. La centralità del « soggetto come

10 Cfr. Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1977, p. 50-51.

11 *Ibidem*, p. 54.

12 Bruno Cumbo, *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Roma, Aracne, 2015, p. 15.

13 Alessandro Gazoia, *op. cit.*, p. 7.

14 Raffaele Donnarumma, « Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 231-233. Si veda anche Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; in particolare a p. 129: « Contro il mito postmoderno della morte del

collettore di eventi » è un altro elemento che *Giusto terrore* condivide con molta non fiction contemporanea, nella quale l'evento raccontato è quasi sempre « distante dal medio e dal quotidiano, e anzi si configura come eccezionale¹⁵ »: solo che nel racconto di Gazoia è il quotidiano che sembra assumere i tratti dell'eccezionalità, caratterizzato dalla paranoia compulsiva dello spettatore terrorizzato, e dalla presenza assidua di un terrorismo immaginario; perché, come spiegava l'autore stesso in una recente intervista, « il *terrorismo percepito* deve superare il *terrorismo reale* per essere davvero terrorismo¹⁶ ».

In *Giusto terrore* il narratore si trova in un intercitty partito da una cittadina della provincia ligure e diretto a Roma, dove ha un appuntamento di lavoro per una possibile consulenza a un progetto di documentari sul terrorismo islamico. Il viaggio in treno serve dunque da espediente per ripercorrere il lungo intreccio di storie, di luoghi, di memorie contese e condivise, che chiedono di essere dipanate e forse rivelate. E fin da subito il testo sembra giocare con la tecnica del contrappunto e del montaggio, soffermandosi in particolare su un'endemica assenza di neutralità: « Esiste solo il conflitto, nelle parole e nelle cose¹⁷ ». Così, mentre il narratore e i suoi vicini di scompartimento iniziano a inquietarsi quando il treno rimane bloccato lungo i binari della stazione di Civitavecchia, stretti nella morsa dell'ossessione terroristica (nella sua componente immaginaria), in parallelo scorre il racconto *tangibile* dell'uccisione sacrificale di Muath al-Kasasbeh, giovane pilota giordano rapito dall'ISIS:

Il sentiero di benzina arde, le fiamme avanzano veloci, sembra proprio un'illusione mirabile, truce e fracassona, fin quando le vampe invadono la gabbia in mezzo al deserto, prendono la veste arancione (a capovolgere Guantanamo) e toccano le carni. Il prigioniero inizia allora a saltellare, come se s'allenasse con la corda, tenta invano di scacciare l'incendio o forse di uscire dal corpo. [...] Ciò che stiamo vedendo accade davvero, Muath è divorato dal fuoco, non sono magie di un maestro truccatore o prodigi di grafica computerizzata.¹⁸

soggetto, la presa di parola individuale è uno dei fenomeni tipici dell'ipermoderno, insieme fomentato e svalutato dal web ».

15 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 176.

16 Marco Montanaro, « Giusto terrore. Conversazione con Alessandro Gazoia », *Minima & Moralia*, 23 marzo 2018. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giusto-terrore-conversazione-alessandro-gazoia/>.

17 Alessandro Gazoia, *op. cit.*, p. 9.

18 *Ibidem*, p. 10.

Ad un'Italia immobile, osservata attraverso i vetri di un finestrino, si contrappongono le immagini di un Medio Oriente che brucia, e le fiamme di quella che appare un'orribile e irreale finzione giungono fino a noi, attraverso i canali telematici, sconvolgendo la percezione soggettiva del terrore e il suo immaginario: « Perché siamo ancora qui? Cosa succede? Quand'è che ripartiamo? ¹⁹ » si domanda affannosamente il narratore. Gazoia, nel suo incedere transmediale, tenta di mettere in risalto la nuova natura del terrore, per il quale non è più l'esito materiale a conferire valore all'azione ma è più precisamente ciò che quell'atto fa nascere nell'immaginario collettivo: perché anche se non ammazza, « ci atterrisce *al solo pensiero* ²⁰ ». E se rientra nella normale logica delle cose chiudere gli occhi per istinto insopprimibile, come fece Buster Keaton di fronte a una facciata di due tonnellate che gli stava crollando addosso, è tuttavia necessario saperli riaprire, per dare il giusto valore alle cose (e alle parole):

Tra un'ora scenderò, incolume come Buster Keaton quando crolla il mondo, correrò alla metro B direzione Anagnina e mi vergognerò di tutte le fantasticherie e ansie. Perché non c'è nessuna bomba e nessun attentato in questo treno per Roma ²¹.

Se lo Stato islamico e le sue azioni mortifere riecheggiano lungo tutta la narrazione, nondimeno il racconto di *Giusto terrore* è capace di accompagnare il lettore, attraverso un flusso di memoria solo in apparenza caotico, nella melma della violenza politica e religiosa novecentesca, partendo dal terrorismo spettacolo delle Brigate rosse, passando quindi al racconto della guerra d'Algeria, attraverso la lente deformante del film di Pontecorvo *La battaglia di Algeri*, fino a giungere al sacrificio della gioventù iraniana durante la guerra contro l'Iraq di Saddam Hussein. Questi lacerti di storia, di immagini sbiadite o in bianco e nero e di martirio perpetuo, permettono al narratore, grazie ad una sapiente entropia temporale, di scovare una linea di continuità tra i vari terrorismi novecenteschi e le nuove forme di terrore sviluppate dall'ISIS; per cui la forza autopoietica e autoproclamante delle Brigate rosse, capace di « sabotare e dominare l'immaginario italiano di un decennio » ²², rimanda alla capacità di mitopoiesi del Califfato, e gli adolescenti iraniani inviati da Khomeini sulla linea del fronte come carne da macello, ma con in tasca le

¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 72.

chiavi per il paradiso – chiavi di plastica, fabbricate a Taiwan, si scoprirà in seguito – appaiono degli antesignani dei combattenti jihadisti che si immolano nelle metropoli occidentali:

Ma sto facendo il loro gioco, forzo i confini della storia, proietto e trapianto le immagini dei film sugli attacchi a Parigi e le retate della polizia belga a Molenbeek, e lì il rigore sartriano, la freddezza da ragione terrorista ammirata da Solinas e Pontecorvo, discende nell'impassibile e poi, più giù ancora, nel raggelante. E sto facendo pure il gioco di Matteo che [...] mi tracciava un lungo parallelo tra Ali la Pointe, politicizzato in carcere ad Algeri, e i fratelli Kouachi, giovani francesi di origine algerina, *radicalizzati* nella prigione di Fleury-Mérogis, e quindi insisteva nel confronto con il «ritorno del rimosso coloniale in Francia e la *Battaglia di Algeri* nelle banlieue»²³.

Si può affermare che il testo di Gazoia tenta di rompere gli argini della storia, imponendo una lettura dei fatti che aborre qualsiasi tipo di semplificazione. Il libro appare allora come « un'esperienza immersiva »²⁴ che ricorda quel saltare continuo da un contenuto all'altro tipico della rete. Paradossalmente però l'autore ha affermato di avere riferimenti lontani dal digitale, ben ancorati nel Novecento: in particolare Benjamin e i *Passages*, *Austerlitz* di Sebald e *Mao II* di De Lillo²⁵. E questo ci riporta al ruolo centrale della letteratura nel dare voce al mondo, alla letteratura che per Gazoia è il luogo della problematicità, come ci spiega il narratore di *Giusto terrore*, commentando il cortocircuito teatrale che la pubblicazione dei *Versi satanici*²⁶ di Salman Rushdie ha scatenato nel mondo musulmano:

Rushdie non chiama Mahound *falso profeta*, queste sono parole di un personaggio con il quale il romanziere peraltro non si identifica. I *Satanic Verses* non sono blasfemi perché non parlano con una voce sola, non affermano e non negano dall'alto un'unica verità, in essi trovano posto pure i discorsi ebbri, i sogni, le paranoie, i narratori inaffidabili, le paranoie²⁷.

Forse sta proprio qui il significato più profondo che attraversa e impregna di sé le pagine del libro: non c'è una sola voce, non c'è un'unica verità (premessi che una verità ci sia). Ma soprattutto, non c'è, né ci può essere, un'unica lettura dei

23 *Ibidem*, p. 97.

24 Marco Montanaro, *op. cit.*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giusto-terrore-conversazione-alessandro-gazoia/>.

25 *Ibidem*.

26 Salman Rushdie, *I versi satanici* [1988], Milano, Mondadori, 1994.

27 Alessandro Gazoia, *op. cit.*, p. 124.

fatti. C'è la complessità del tempo odierno con le sue sfumature, una complessità che viene da lontano e che non possiamo risolvere con delle fatwa fantasiose: ma che possiamo cercare di interpretare, immergendoci nell'alterità – che in quanto tale è sempre traumatica, – anche grazie a quella che Giglioli definiva la « postura esistenziale » della letteratura. Nel finale di *Giusto terrore* Serena, la cugina del narratore, gli parla da un letto di ospedale; si è accorta che lui, mentre camminava, giocava a paradiso: « ha ragione anche stavolta, sono davvero troppo grande e non predestinato per calpestare solo le piastrelle grigie ²⁸ ».

L'innominabile attuale

Se in *Giusto terrore* una delle incarnazioni del sacrificio è un impassibile Buster Keaton, con gli occhi chiusi, di fronte a una facciata che crolla, nel testo di Calasso l'atto sacrificale perde quella dimensione spettacolare e fittizia per trasformarsi in un'idea di uccisione come unica garanzia di significato, mentre tutto il resto appare labile, incerto e inadeguato: « Come se, di epoca in epoca e nei luoghi più diversi, si imponesse un bisogno insopprimibile di uccisioni che possono anche sembrare gratuite e irragionevoli ²⁹ ». Dal sacrificio mancato a quello cruento il passaggio è breve, un'immagine che ci fa capire *d'emblée* che Calasso si focalizza più sulla *tangibilità* sacrificale di Muath al-Kasasbeh che attorno alla facciata cadente di Keaton. *L'innominabile attuale*, che si può leggere come opera nella sua unicità, rappresenta in realtà il nono tomo di « un'opera in corso ³⁰ », di un lavoro che ha inizio nel 1983 con *La rovina di Kasch*, testo di cui proprio *L'innominabile* sarebbe un ideale seguito. Anche quest'ultimo scritto, come quelli precedenti, appare di difficile definizione, visto il ventaglio di forme che abbraccia e che si spiegano in esso; forse, per dirla con Berardinelli, si tratta di « esplorazioni speculative, storiografiche e mitografiche in zone culturali di confine ³¹ ». Di sicuro la differenza con la non fiction contemporanea è lampante, in particolare per due fattori: il primo è che Calasso con la sua *autoritas* non ritiene necessario specificare una presa di

²⁸ *Ibidem*, p. 155.

²⁹ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Si veda a proposito il libro di Bruno Cumbo, *op. cit.*, p. 15: « La struttura dell'opera di Calasso vuole suggerire, in virtù della sua forma frastagliata, una « connessione di tutto con tutto ». Egli stabilisce un legame fra le varie parti della sua opera ».

³¹ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 155.

parola individuale. L'io nel testo è assente, nascosto, eppure la sua presenza impregna di sé ogni parola e ogni gesto. Il narratore parla da un trespolo, guarda dall'alto, non sembra coinvolto nelle vicende di cui narra, come se non ne avesse esperienza diretta. Alla maniera di un titano porta avanti quella che è a tutti gli effetti una riflessione metafisica sul terrore contemporaneo, riflessione che abbraccia e collega tutto. Il secondo fattore invece è di natura linguistica: Calasso, erudito autodidatta, opta per una lingua alta, intrisa di rimandi e citazioni filosofiche e letterarie, mentre, come ha osservato Gianluigi Simonetti, le opere della non fiction italiana fanno spesso « ricorso a una lingua letteraria volutamente piatta o media – mimetica di un italiano di plastica, o di uno stile da traduzione ³² ».

Tuttavia non sembra fuorviante considerare *L'innominabile* come opera di non finzione, data la sua chiara progettualità di matrice letteraria, nonché il suo rifiuto dell'ineffettualità dell'arte, che ha come corollario un sentimento di « una superiore coscienza civile da parte di chi scrive ³³ ». In questo testo, spesso aforismatico, Calasso parla di un mondo frantumato ormai impossibile da stringere nella morsa hegeliana del concetto: perché è informe e grezzo e sempre più potente, non ha un suo stile – li usa tutti, – e si tratta di un oggetto che nessuno riesce a cogliere nella sua interezza:

La sensazione più precisa e più acuta, per chi vive in questo momento, è di non sapere dove ogni giorno sta mettendo i piedi. Il terreno è friabile, le linee si sdoppiano, i tessuti si sfilacciano, le prospettive oscillano. Allora si avverte con maggiore evidenza che ci si trova nell'innominabile attuale ³⁴.

Il tempo innominabile, specchio del tempo conteso di Gazoia, è quello del secolarismo nel quale a prevalere sarebbe l'inconsistenza, un'inconsistenza assassina secondo Calasso, che attraverso una serie di connessioni arriva a stabilire che il processo chiave del Novecento sarebbe il fatto che ormai la società secolare sia divenuta « ultimo quadro di riferimento per ogni significato », un significato che si può trovare solamente all'interno della società stessa: assistiamo così all'amputazione dall'immaginazione « della sua facoltà di guardare *oltre* la società alla ricerca di qualcosa che *dia* significato a ciò che accade all'*interno* della società ³⁵ ». E la società è la rovina, perché in essa si

32 Gianluigi Simonetti, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis, Ada Tosatti (a cura di), *op. cit.*, p. 159.

33 *Ibidem*, p. 164.

34 Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 13. In corsivo nel testo.

35 *Ibidem*, p. 24-25.

ripercuote l'incessante « ronzo divoratore ³⁶ » del mondo, e tutti i conflitti, un tempo di origine varia, oggi hanno per oggetto *la società stessa*. Questo porta l'autore a chiedersi cosa accada quando la linfa religiosa non scorre più, e il pensiero si rivela insufficiente e inadeguato anche ai fatti più elementari della vita:

Alla lunga, nei secolaristi si crea un risentimento, anche violento, verso la secolarità stessa. Allora torna l'attrazione verso le sette, che almeno offrono un sostegno saldo. O verso principi rudimentali e scomposte misure di autodifesa. Abbandonato a se stesso, il mondo secolare non offre sicurezze, ma probabilità ³⁷.

Ed è qui che subentra il terrore islamico – che, essendo *interno* alla società, Calasso chiama terrore secolare, – le cui caratteristiche principali sono due: il caso, che rappresenta la potenza che lo muove e che lo rende assillante ³⁸, e la forma sacrificale perfetta secondo la quale la *vittima* è l'attentatore; in tal modo coloro che vengono uccisi nell'attentato diventano il *frutto* benefico del sacrificio dell'attentatore stesso. Per cui il frutto del sacrificio (un tempo invisibile) diviene visibile, misurabile e fotografabile: « Come i missili, l'attentato sacrificale punta verso il cielo, ma ricade sulla terra ³⁹ ». Questa violenza sacrificale sarebbe il normale corollario di un processo di svuotamento che perdura da millenni, e che ci ha condotto nel secolarismo, che agli occhi dell'autore si definisce sempre per via negativa, perché « ignora e esclude da sé ciò che è il divino, il sacro, gli dèi o l'unico dio ⁴⁰ » e diventa religione esso stesso, con tutte le possibili sfumature che si incontrano nelle religioni precedenti: dalla tiepidezza alla bigotteria aggressiva. Eccetto una, l'ignoto:

Abbandonate la religione per la scienza, ripulite ogni angolo di quel che rimane dell'ignoto, e non ci sarà più bisogno di religione. (La religione è soltanto una consolazione per ciò che non sappiamo). Ma supponiamo che ci sia un qualche sbaglio; e che il male regga all'assedio, che le guerre non

³⁶ Cfr. Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, Milano, Adelphi, 1983, p. 175.

³⁷ Roberto Calasso, *L'innominabile attuale*, op. cit., p. 47.

³⁸ «L'uccisione casuale fa molta più paura dell'uccisione «significante», perché essa è fortuita e dispersiva, e davanti a lei l'insignificante non è più protetto dalla sua insignificanza. Infine, perché il caso è più ampio dei significati». *Ibidem*, p. 16.

³⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 50.

finiscano e che qualcosa rimanga inconoscibile. Essersi disarmati renderebbe la nostra situazione ancora peggiore di quanto fosse prima ⁴¹.

La prosa di Calasso, come ha scritto Marco Belpoliti, è un cortocircuito continuo « che porta il lettore in cima alle montagne russe e lo fa precipitare di colpo nel breve giro di una frase ⁴² », e il suo mondo, il mondo di cui ci parla ne *L'innominabile attuale*, si staglia di fronte al lettore come un universo definitivamente privato della sua leggerezza, che sembra navigare verso la sua stessa fine; nondimeno, ed è sempre Belpoliti a osservarlo, « le sue pagine procedono piuttosto nell'abito dell'apocastasi, ovvero nella zona che è definita del penultimo ⁴³ »: perché per Calasso tutto è penultimo, mai ultimo. Forse perché una *speranza*, sia pure minima, esiste ancora: « *Fenditure, crepe. Umidità che proviene da una cisterna situata vicino al cielo* – Come avvertire la gente, le nazioni? ⁴⁴ ».

Conclusioni

Simonetti, riferendosi al terrorismo degli anni di piombo in Italia, ha fatto giustamente notare che « finché nelle strade e nelle piazze s'è sparato sul serio, la narrativa ha evitato di parlarne ⁴⁵ »; del terrorismo di oggi, in particolare di quello jihadista, non c'è quasi traccia nella letteratura nostrana: forse perché in Italia non si è ancora sparato. Per cui possiamo considerare Alessandro Gazoia e Roberto Calasso alla stregua di due precursori, che, come già sottolineato in questo articolo, sono diversamente posizionabili all'interno del composito universo non finzionale. I due autori affrontano frontalmente il tempo conteso e innominabile, riappropriandosene attraverso delle « scritture di frontiera » e interrogandolo con l'intenzione di problematizzarne la lettura. Riportando in superficie il represso. *Giusto terrore* e *L'innominabile attuale* appaiono allora come due opere maieutiche che richiamano il lettore alla sua responsabilità interpretativa, e che si fondano entrambe su un bisogno umano profondo, ovvero la necessità imprescindibile di *ribellarsi* attraverso il racconto:

⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

⁴² Marco Belpoliti, « Roberto Calasso, terroristi e turisti », *Doppiozero*, 22 settembre 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/roberto-calasso-terroristi-e-turisti>.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Roberto Calasso, *L'innominabile attuale*, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁵ Gianluigi Simonetti, *op. cit.*, p. 151.

Nel raccontare c'è qualcosa che profondamente si oppone alla condanna, che travalica il suo lato coattivo, sfugge al coltello che si abbassa. Narrare è un andare avanti e un volgersi indietro, un movimento ondoso nella voce, una perenne cancellazione di confini, un aggiramento delle punte vulneranti ⁴⁶.

46 Roberto Calasso, *Le rovine di Kasch*, *op. cit.*, p. 175.

Vidas precarias: los migrantes centroamericanos en las crónicas de Óscar Martínez

Emanuela Jossa

Università della Calabria

*Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Por no llevar papel*

Manu Chao

Resumen: El objetivo del artículo es analizar la obra de no-ficción del salvadoreño Óscar Martínez *Los migrantes que no importan*, publicada en 2010. Durante dos años el reportero recorre el camino de los migrantes centroamericanos de la frontera sur de México al Río Bravo, relatando las vejaciones sufridas por hombres y mujeres que escapan de la pobreza o de la violencia de su país. Sus textos también profundizan las causas de las migraciones con una evidente intención ética y política. El artículo establece un diálogo con los ensayos críticos acerca de la no ficción y pretende mostrar cómo las crónicas de Óscar Martínez muestran un notable empeño formal en el uso cuidadoso de los varios recursos narrativos que caracterizan la crónica.

Palabras claves: No ficción, crónica periodística, Óscar Martínez, método inmersivo, migrantes, siglo xx, América Central

Résumé : L'objectif de l'article est d'analyser le travail de non-fiction du journaliste salvadorien Óscar Martínez, *Los migrantes que no importan*, publié en 2010. Pendant deux ans, le journaliste a croisé le chemin des migrants d'Amérique centrale, depuis la frontière sud du Mexique jusqu'aux Etats-Unis, et a raconté les harcèlements subis par les hommes et les femmes fuyant la pauvreté ou la violence dans leur pays. Ses textes analysent également les causes du phénomène migratoire en Amérique centrale, dans un but éthique et politique clair. Cet article établit un dialogue avec d'autres essais critiques sur la non-fiction et démontre que les chroniques d'Óscar Martínez sont le fruit d'une recherche formelle précise et d'un usage judicieux de différentes stratégies narratives caractérisant le genre.

Mots-clés: Non fiction, chronique journalistique, Óscar Martínez, méthode immersive, migrants, xx^e siècle, Amérique Centrale

Este estudio se focaliza en las crónicas escritas por el periodista salvadoreño Óscar Martínez a lo largo de dos años (2008-2009) y luego reunidas en el libro *Los migrantes que no importan*, publicado en 2010 en El Salvador. Óscar Martínez también es autor de otra colección de crónicas, *Una historia de violencia: vivir y morir en Centroamérica*, publicada en 2016. Es cofundador de *El faro*, uno de los diarios en línea más conocidos en América Latina ¹ y coordina los proyectos del mismo diario *En camino* y *Sala negra*. En octubre de 2017 ha publicado en *El faro* su última crónica acerca de los migrantes, *Los que iban a morir se acumulan en México*. De hecho, Óscar Martínez utiliza como medio de difusión de sus textos de no ficción tanto la red como la impresión. Este rasgo, propio de las crónicas más recientes, mueve la pregunta de Jorge Carrión acerca de qué pervive de las crónicas del siglo xx en textos publicados en medios de comunicación virtuales y globales ². Su respuesta es que por un lado sigue vigente la herencia cosmopolita, musical y poética del Modernismo y por el otro continúa la elaboración de técnicas narrativas como en el Nuevo Periodismo Americano ³. De hecho, los textos de no ficción de Óscar Martínez, en papel o en la red, son crónicas que comparten los elementos que en mi opinión son sustantivos para el género.

La mayoría de los críticos coincide e insiste en la condición híbrida de la crónica ⁴. Es un género que retoma y reformula temas y recursos narrativos procedentes de otros géneros y también de otras épocas. Juan Villoro traduce esta heterogeneidad en la conocida imagen de la crónica como «ornitorrinco de la prosa», que «extrae» recursos de la novela, del reportaje, del teatro moderno, del ensayo ⁵... La imagen es cautivadora e ingeniosa. Pero la extracción es un proceso que implica muchas deudas con los lugares de procedencia, lo que ratificaría la condición marginal y secundaria de la no ficción con respeto a la ficción. Pero la crónica es un género que, radicando en la «voluntad

1 Óscar Martínez recibió muchos reconocimientos: el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez, el Premio de Derechos Humanos de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador; el premio Moors Cabot, de la Universidad de Columbia, el Premio Internacional a la Libertad de Prensa, del Comité para la Protección de Periodistas.

2 Jorge Carrión, (ed.), *Mejor que ficción. Crónica ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 33.

3 *Ibidem*.

4 Ver por ejemplo: Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012, Juan Cantavella, *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002.

5 Juan Villoro, «El ornitorrinco de la prosa», *La Nación*, 22 de enero de 2006.

incesante por descifrar la inmediatez ⁶», se sitúa en los orígenes de la literatura hispanoamericana. Me refiero tanto a las crónicas de las Indias como a las crónicas modernistas, expresiones de un género mixto y fronterizo en múltiples sentidos, pero al mismo tiempo revisable y reconocible. Las crónicas son textos que conjugan los recursos de la ficción y de la retórica literaria con la inmediatez de la realidad que retraen, sea el supuesto descubrimiento del Nuevo Mundo sea la nueva realidad urbana de la Modernidad. Por consiguiente, la crónica es el espacio discursivo de la confluencia entre ficción y no ficción, un espacio a menudo transgresor y anticanónico. No es casual que los apogeos de la crónica hispanoamericana corresponden a momentos de crisis, de transición, de cuestionamiento de los procesos históricos: la conquista, la modernidad, y ahora la globalización. Siguiendo a Julio Ramos ⁷ y Susana Rotker ⁸, la literatura en América Latina hacia fines del siglo XIX enfrentaba un camino nuevo: la autonomía del letrado desde una modernidad desigual. Éste es el desafío del modernismo y de la crónica. Con todas las diferencias del caso, también a finales del siglo XX el escritor se encuentra en una etapa de cambios radicales y desiguales. De esta forma, restringiendo mi discurso al ámbito de El Salvador, tanto la crónica modernista de Arturo Ambrogi como la crónica en la era de la posmodernidad de Óscar Martínez son «el lugar discursivo desde el que se reconfigura el ámbito de significación y acción de la literatura y del literato ⁹». Más que adquirir recursos de otros géneros, los cronistas se nutren del apego a la realidad histórica, del esfuerzo de interpretar lo real, de una búsqueda estética, para registrar en el espacio textual las dinámicas y conflictos de su época, desde una perspectiva anti-hegemónica. Para el caso de El Salvador, la crónica también tiene una implícita relación con la literatura testimonial de los años 70 y 80, otro género fronterizo, más que todo por su adherencia a la realidad y por su representación del sujeto marginado. En esta tentativa de dar voz a los silenciados, las crónicas también son un intento de aproximación ¹⁰. Las crónicas de Óscar Martínez ponen en el centro los sujetos excluidos de

6 Jezreel Salazar, « La crónica: una estética de la transgresión », *Razón y palabra*, vol. 10, núm. 47, octubre-noviembre de 2005. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=199520655007>

7 Julio Ramos, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de cultura económica, 2003.

8 Susana Rotker, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

9 Ricardo Roque Baldovinos, *El cielo de lo ideal. Literatura y modernización en El Salvador (1860-1920)*, San Salvador, Uca editores, 2016, p. 150.

10 Juan Villoro, *op. cit.*

los discurso hegemónicos, como los migrantes y los pandilleros, con un fin ético y político que consiste en la denuncia de colusiones, omisiones, hipocresías. De esta forma, Óscar Martínez «logra hacer de la marginalidad un elemento de impugnación¹¹». Él relata situaciones de violencia extrema, ignoradas o por lo menos subestimadas por los medios de comunicación, denunciando lo que la mayoría prefiere pasar por alto. No solo produce conocimiento, sino reclama respeto para las víctimas.

En camino

Los migrantes que no importan recoge las crónicas escritas durante el trabajo de inmersión en la ruta de los migrantes centroamericanos (más que todo hondureños, salvadoreños y guatemaltecos) hacia Estados Unidos. Mientras en la parte mexicana el periodista organiza autónomamente su viaje, en los Estados Unidos requiere autorizaciones que le permiten, por ejemplo, participar en un operativo con una agente en un vehículo de la Patrulla Fronteriza. Cada crónica lleva un título (*El narco manda*, *Vivir entre coyotes*) a menudo impactante con el objetivo de surtir efecto, seguido por una indicación temporal y espacial que puede ser aproximada: «entre noviembre de 2008 y noviembre de 2009, en el camino¹²»; o muy precisa, por ejemplo: «abril de 2009, estados de Baja California y Sonora». Después del título, en la página siguiente, en la parte baja, un párrafo de unas diez líneas en cursiva introduce el tema de cada crónica, en forma de comentario personal. Las catorce crónicas no están dispuestas según un orden cronológico, más bien obedecen a un criterio espacial y temático. Se ubican entre México y Centroamérica, desplazándose entre diferentes regiones (Chiapas, Arizona, Veracruz, Chihuahua), diseñando una cartografía de las rutas de los migrantes. La pretensión de verdad de estas crónicas se fundamenta en la experiencia vivida por el autor, en la fiabilidad de los testimonios entrevistados y también en la referencia a estadísticas y datos reales, o a trabajos de otros autores¹³.

La alternancia entre el espacio reducido de los sitios cerrados (albergues, cárceles, burdeles) y los espacios abiertos (bosques, ríos, carreteras) adquiere un significado representativo de la condición del migrante. De hecho, la relación

11 Jezreel Salazar, *op. cit.*

12 Óscar Martínez, *Los migrantes que no importan*, México, Sur, 2010, p. 67.

13 Por ejemplo, Óscar Martínez cita (p. 85) a Rodolfo Casillas, autor de *La trata de mujeres, adolescentes, niños y niñas en México, un estudio exploratorio en Tapachula*.

dialéctica entre estos sitios se ajusta a la oposición entre el estancamiento y el movimiento de los migrantes, que a menudo también corresponde a la alternancia entre la resignación ante las dificultades del camino y el deseo de seguir el viaje. Estos lugares componen por fragmentos el retrato de una geografía del rechazo y de la violencia, atravesada simbólicamente por la Bestia, el tren de mercancías abordado ilegalmente por los migrantes. El tren alcanza los setenta kilómetros por hora, retorciéndose y contoneándose, como un gusano. Óscar Martínez define la situación «indignante¹⁴». Mientras los vagones están vacíos, los polizones viajan en el techo, enfrentándose con cualquier tipo de peligro. Asevera Saúl, un joven pandillero montado en el techo con Óscar Martínez: «Hay que tener respeto a este animal. Si has visto lo que yo he visto, hay que tenerle respeto¹⁵». A partir de los recuerdos de Saúl, el cronista se detiene en cuentos espeluznantes:

la escena que nunca se le borrará de la mente es la de una hondureña de unos 18 años [...], cayó en medio del alboroto que se formó cuando todos pensaron que había un operativo de Migración más adelante. Cayó. – La vi cuando se iba para abajo, con los ojos bien abiertos – recuerda. Y después solo alcanzó a escuchar un fino alarido que se extinguió de golpe. A lo lejos, vio rodar algo. – Como una pelota de pelos, supongo que su cabeza¹⁶.

En el techo de la bestia, el migrante centroamericano se encuentra totalmente desprotegido, su vulnerabilidad es completa. Puede quemarse y sucumbir al frío; puede sufrir asaltos de delincuentes o de los Zeta. Puede caerse y morirse, o sobrevivir unos días y morirse desangrado por la mutilación de las piernas machacadas por el tren. Su condición es de abandono total, el auxilio es imposible en la mayoría de los casos: «si alguien se cae del tren, sobretodo en tramos rápidos como este entre Ixtepec y Medias aguas, nadie lo socorrerá¹⁷». La Bestia es «un código que descifrar¹⁸». Es necesario escoger el sitio, los pasajeros, cargar con mochilas pequeñas o armas, aguantar el frío y la lluvia, luchar con los asaltantes... Los migrantes se amarran como pueden para no caerse dormidos, dramáticamente solos. Comenta Óscar Martínez: «entumecidos, envueltos en su propio cuerpo, se abrazan a sí mismos¹⁹».

14 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 55.

15 *Ibidem*, 70.

16 *Ibidem*, 71.

17 *Ibidem*, 68.

18 *Ibidem*, 65.

19 *Ibidem*, 73.

No obstante la Bestia se ha vuelto, en los últimos años, objeto de reportajes, documentales y películas, las noticias no circulan. Escribe Óscar Martínez:

Del viaje en tren donde hubo cientos de asaltados, donde hubo al menos tres muertos y varios heridos y tres secuestrados no se escribió ni una letra en ningún periódico. Nunca llegó ni la policía ni la Fuerza Atada. Nadie ha puesto denuncia²⁰.

Para los migrantes el paisaje mexicano es atravesamiento, es movimiento hacia la frontera. De esta forma, el estancamiento en un albergue a la espera del momento oportuno para retomar el viaje, o cerca de los rieles para abordar el tren, o en las orillas para cruzar el Río Bravo, no configura un escenario, sino coloca un telón, detrás del cual se urden tramas y estrategias para el camino. A partir de este mapa estratégico, el espacio hacia la frontera entre México y Estados Unidos se transforma al ser atravesado por los migrantes. De ahí la atención que Óscar Martínez dedica a las descripciones de los lugares, que ocupan una parte relevante de sus crónicas. El retrato de Las Chepas, un pueblo fantasma, abandonado, se mueve entre el realismo de los detalles, las intromisiones de autor, a menudo irónicas, y las reminiscencias literarias de pueblos mexicanos habitados solamente por el viento:

La puerta de una casa sin techo aletea, y todo está cubierto por una fina capa de polvo que se desprende con la ventisca para dejar que otra nueva se instale. Un ventanal roto, una iglesia abandonada, una escuela de un solo pabellón inserta en una espesura de hierba seca. Cada sonido es provocado por la brisa. A simple vista, esto no tiene sentido²¹.

El paso de los migrantes cambia la percepción misma del espacio. El paisaje de la naturaleza se lee a través de las marcas de la violencia: «aquí, en esta piedra, violan; allá, en este arbusto, matan²²». Impactante, por su relevancia simbólica, es la presencia de una especie nueva de árboles: el árbol de los calzones²³. En la frontera, desde Tecate hasta el estado de Sonora, los árboles llevan colgada la ropa de las mujeres violadas por bajadores. El testimonio de Sandra cuenta cómo después de la violación, los bajadores se quedan con los calzones y los «atoran en los matorrales²⁴». En estas transformaciones del paisaje, unas

20 *Ibidem*, p. 105.

21 *Ibidem*, p. 242.

22 *Ibidem*, p. 48.

23 *Ibidem*, p. 180.

24 *Ibidem*, p. 181.

ciudades se vuelven vitrinas de secuestros. En Tenosique, el acompañante de Óscar Martínez indica para cada esquina, cada tienda, cada cuadra, la referencia a un hecho violento, en un «paseo turístico por un pueblo tomado por los narcos²⁵», entre ejecuciones, secuestros y destrucciones. Asimismo, en la crónica que concierne el caso del rancho Victoria, en las afueras de Gregorio Méndez, la descripción del sitio tiene un papel preponderante. La policía encontró a cincuenta y dos migrantes secuestrados, gracias a la información de otros dos que lograron escaparse. Esta es la noticia referida en el periódico *Tabasco hoy*:

Miembros de una célula de integrantes del grupo delictivo los Zetas fueron capturados ayer mientras mantenían secuestrados a 52 ilegales centroamericanos, de los cuales uno fue asesinado frente a sus compañeros y una de las mujeres violada al negarse a proporcionar datos de sus familiares en el extranjero, a los que pretendían extorsionar.

Policías federales, militares y policías ministeriales de Tabasco y Chiapas, rescataron a los indocumentados, quienes permanecían retenidos en el rancho La Victoria, ubicado en el ejido Reforma, del municipio de Emiliano Zapata. En el operativo la policía logró la detención de 8 presuntos Zetas, quienes integraban la «estaca» (incluyendo el encargado del rancho) y la cual era encabezada por Jorge Luis Sandoval Herer²⁶.

En su crónica, Óscar Martínez renuncia a la estructura estereotipada de la noticia breve del periodismo convencional. Rehúsa las elipsis del discurso oficial. Él empieza por la descripción cuidadosa del lugar, para luego comentar que todo el sitio produce la sensación de un montaje, «como si un delincuente se disfrazara con un parche en el ojo, un enorme gabán negro y una pistola a la vista²⁷». El autor primero describe la armazón: una vivienda pintada con un verde esmeralda ya descascarado, a unos tres metros de las vías del ferrocarril. Luego, el decorado tétrico: un cráneo de vaca colgado en el porche y adentro, inmersos en un olor fétido, cien latas de cerveza estrujadas, tarros de sardinas y frijoles en el suelo, aserrín, ropa despedazada, trozos de madera, desperdicios nauseabundos²⁸. En esta escenografía de película de terror, encontraron a cincuenta y dos indocumentados centroamericanos secuestrados por los Zetas. Los criminales, de acuerdo con el maquinista que detuvo la Bestia cerca del

25 *Ibidem*, p. 128.

26 «Caen nueve Zetas y 52 ilegales secuestrados», *Tabasco hoy*, 4 de julio 2009.

27 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 122.

28 *Ibidem*, p. 123.

rancho La Victoria, secuestraron a los migrantes, los llevaron al rancho y los «tablearon», un tipo de tortura que caracteriza a los Zetas. El fin de estos secuestros masivos es pedir a los familiares un rescate entre 1 500 y 5 000 dólares. Mientras llegue el dinero, los Zetas se dedican a la tortura y a la violación de las mujeres. Este caso tuvo mucho eco en los periódicos que revelaron que la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México denunció otros 9 758 migrantes secuestrados en seis meses, con el agravante de la colusión entre los Zetas y la policía. Sin embargo, comenta Óscar Martínez, «luego, todo volvió a la normalidad, al silencio ²⁹». Cabe señalar que esta crónica se refiere a hechos ocurridos en el mes de julio del 2009. Al año siguiente, en el mes de agosto del 2010, ocurrió la conocida masacre de setenta y dos indocumentados en San Fernando Tamaulipas. De nuevo, hubo una reacción conmovida por parte de la prensa y de la clase política, pero esta vez Óscar Martínez, que ya llevaba muchos meses denunciando la gravedad de la situación, reaccionó con una publicación en *El Faro* del 26 de agosto del 2010, denunciando la hipocresía de las autoridades. Titulado «Nos vemos en la próxima masacre de migrantes», el periodista reitera la frase «No comprendo la algarabía que se ha desatado por los 72 migrantes asesinados en México por Los Zetas », con pequeñas variantes, para luego decir «No lo comprendo porque las algarabías suelen explotar tras la sorpresa ³⁰» y esta masacre no es sorprendente, sino empezó en 2007. El artículo, rabioso pero lúcido, muestra además la diferencia del tono empleado en las crónicas y en los artículos de Óscar Martínez. En *Los migrantes que no importan* hay un fuerte dramatismo, pero no aparecen de manera explícita las emociones del yo narrador. En la crónica *Frontera de embudos*, el autor se encuentra en Agua Prieta, el lugar de partida de los migrantes que optan por internarse en el desierto acompañados por los coyotes. Óscar Martínez, a las 5:30 de la tarde de un día de abril del 2009, está en la zona de cruce, cerca de Agua Prieta, oculto a la vista de los soldados del retén militar. De repente aparecen los migrantes con sus polleros. Primero un grupo de quince, luego otro de veinticuatro, por fin uno de treinta. El autor solamente da esas cifras, sin comentarios. Pero esta sucesión de grupos, escondidos en la noche, suscita angustia. El cronista no comenta, no descubre su emoción. Pero el final de crónica, en su dramatismo, comunica la ansiedad de los migrantes y de quien los está mirando:

²⁹ *Ibidem*, p. 125.

³⁰ <https://elfaro.net/es/201008/opinion/2333/Nos-vemos-en-la-pr%C3%B3xima-masacre-de-migrantes.htm>

Todos corren, se dispersan, se reúnen: no importa nada, solo cuenta intentarlo, y correr, correr como quien va hacia un portón que cae, que se cierra, al que hay que llegar para deslizarse por debajo antes de que te caiga encima. Hay que correr³¹.

A partir de su lema «nosotros somos los zetas», estos criminales a través del miedo controlan a todos los sujetos involucrados en la migración hacia Estados Unidos: migrantes, coyotes, policías, maquinistas, taxistas. Esto, dice Martínez, «se percibe en la piel³²» o «se palpa en la mirada de los hombres³³» al llegar a unos lugares como Tabasco. La presencia de sensaciones táctiles o de premoniciones, el miedo compartido con los migrantes muestra la participación del autor en los hechos, a lado de los marginados. Como dice Ethel, el cronista observa, escucha, huele, toca, siente y cuenta³⁴: el acto de contar viene de los cinco sentidos involucrados en la percepción de los acontecimientos vividos en primera persona. Es una premonición la muerte de muchas de las personas entrevistadas: «he hablado con alguien con acta de defunción. Me parece que el Chilango me ha recitado su epitafio: aquí yace un coyote asesinado por otros coyotes³⁵». Las historias presentadas en esas crónicas no tienen un final. Para Jezreel Salazar, la falta de un cierre definitivo es una opción del cronista que prefiere dejar el relato abierto, sin excluir otras interpretaciones³⁶. Pero en el caso de estas crónicas, se debe menos a una elección del autor y más a hechos contingentes.

En Tenosique, el hotel California es propiedad de los Zetas. Queda al lado de la garita de Migración, y todos saben que guarda armas, drogas, grupos de migrantes secuestrados en espera del traslado, y realiza sus operaciones en las vías³⁷. Nadie interviene. Para sobrevivir, dice un policía municipal entrevistado por Martínez, es necesario cerrar los ojos: «me desentiendo, me dedico a otras cosas, a rateros y borrachos³⁸». En los pueblos controlados por los narcos solo hay dos opciones, los que temen (y obedecen) y los que amenazan (y mandan). Los Zetas controlan a los migrantes, cobran a los coyotes. Si el transportista

31 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 198.

32 *Ibidem*, p. 126.

33 *Ibidem*.

34 Carolina Ethel, «La invención de la realidad». *Babelia*, n. 868, *El País*, 12 de julio de 2008.

35 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 154.

36 Jezreel Salazar, «La Crónica: una estética de la transgresión», *op. cit.*

37 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 133.

38 *Ibidem*, p. 137.

miente sobre el número de las personas que lleva, le queman la camioneta, secuestran a los pasajeros obligándolos a llevar una carga de droga como pago de su libertad. El cronista va descubriendo esta realidad durante su trabajo de inmersión. A nivel textual, esto implica un narrador que sabe menos que los personajes de sus crónicas. A nivel político, la inmersión promueve el reconocimiento de una condición de vulnerabilidad

Cadáveres

En *Morir en el Río Bravo*, la última crónica del libro, Óscar Martínez parece retomar el clásico incipit de las novelas policiales, la aparición del cadáver.

El Río Bravo devolvió otros dos cadáveres la semana pasada. Aparecieron atorados entre dos piedras cercanas entre sí, en una zona conocida como El Resbaladero. Un pescador los encontró. Nadie sabe hace cuantos días se habían ahogado, pero estaban hinchados, con la carne reblandecida y blanquecina. Amarrada con un mecate a la cintura de uno de los cuerpos había una bolsa de plástico, adentro varias otras, y más adentro sus documentos. Era hondureño. Lo decía su pasaporte. Era un migrante. Se ahogó en el intento ³⁹.

La construcción paratáctica produce un efecto de espera y aceleración. La brevedad de las oraciones genera una descripción clara y contundente, incisiva. Estas características también conciernen la novela policial. El hallazgo del cadáver es el primer síntoma del esquema reiterado del tema policial. Siguen la llegada de la policía y del investigador, el interrogatorio de los testigos, la búsqueda de los indicios y la aparición de las pistas, la identificación de los sospechosos y finalmente el develamiento del culpable y su detención. Pero las crónicas de Óscar Martínez se quedan con el primer expediente: solamente registran el hallazgo de los muertos. Falta el misterio de la novela policial: las últimas oraciones del comienzo ahora citado son perentorias. Su relación de causa y efecto no deja lugar a dudas y conjeturas: el muerto es un migrante, luego murió en el intento de cruzar el río para llegar a Estados Unidos. Esta situación vale tanto por los incidentes, como por los asesinados por criminales. Siempre, en estas crónicas también falta, dramáticamente, otro elemento de la peripecia policíaca: la identificación del cadáver. En el caso de los migrantes, cuerpos que no importan, la indeterminación es suficiente: un migrante, un hondureño. Mientras en las ficciones las muertes aumentan

39 *Ibidem*, p. 277.

la significación de los personajes, (piénsese emblemáticamente a *El Sur* de Borges) en las crónicas de Óscar Martínez las muertes, por repetidas y obvias, rematan la insignificancia de sus protagonistas. Por este motivo, uno de los recursos literarios del escritor es la reiteración. En *Morir en el Río Bravo*, después de unos párrafos donde el autor explica la geografía del sitio, se utilizan los mismos adjetivos del comienzo: «los que no logran atravesar terminan hinchados, reblandecidos y blanquecinos⁴⁰». Otra vez el cadáver es materia en descomposición, pero sólo eso: materia. Al lado de los rieles atravesados por la Bestia se encuentran otros cadáveres, o pedazos de artos humanos. Son despojos de cuerpos que a pesar de tener una muerte pobremente marcada⁴¹, dejan su huella, son restos que reclaman un reconocimiento.

La ruta para llegar a Arriaga, donde se aborda la Bestia, es muy peligrosa. En Huixtla, por ejemplo, hay muchos casos de violaciones y asesinatos de mujeres. Ahí, el 10 de noviembre de 2008 mataron a una mujer guatemalteca. Óscar Martínez trata de conocer los pormenores de su historia. De nuevo, la reconstrucción de los hechos adquiere rasgos de la novela policial: hay personas que la vieron caminando por las vías en desuso, que vieron el escorpión tatuado en la mano del asesino. Pero no hay la investigación, falta la pesquisa. El escritor sólo puede describir el cadáver:

Los ojos bien abiertos, puñados de zacate con tierra y hojas secas saliéndole de la boca, y la mitad de la cabeza que nace en la frente ya sin pelo, como si la hubieran arrastrado por el pavimento antes de meterla en la breña crecida entre los escombros donde la encontraron⁴².

De ella sólo queda una pequeña cruz púrpura, anónima. La devolución del nombre y del rostro es imposible. El intento de reincorporar a los expulsados fracasa. Ésta es otra forma de apertura de la crónica: el planteamiento de un desafío que puede frustrarse.

En el camino de los migrantes la vida se relativiza y la muerte se vuelve rutina. Para el director de una penal entrevistado por Óscar Martínez, el homicidio y la violación son crímenes menos graves que el narcotráfico⁴³. Asimismo, para los asaltantes su faena es un trabajo, cada uno tiene su puesto fijo en una colonia, como si fuera una empresa. Como afirma Luis Flores,

40 *Ibidem*.

41 Cf. Judith Butler, *Vidas precarias*, Barcelona, Paidós, 2006.

42 Óscar Martínez, *op. cit.*, p. 41.

43 *Ibidem*, p. 50.

encargado de la Organización Internacional para las migraciones, citado por Óscar Martínez, el problema es una visión distorsionada de las cosas. Hay una dimensión fatalista en los migrantes, las mujeres saben que algo les va a suceder, caminan bajo esa presión «asumiendo una lógica: sé que me va a suceder, pero ojalá que no ⁴⁴».

Códigos

Las crónicas de Óscar Martínez se basan en una investigación periodística que utiliza la inmersión y la infiltración, determinando el protagonismo del autor. El punto de vista de la narración es limitado, pero al mismo tiempo su voz intimista permite la solidaridad y admite la compasión. El cronista no solamente ve y escucha, sino fuma, juega cartas y fútbol. Se enfrenta con peligros reales. Una vez lo acusan de ser un pollero y lo amenazan. Él sabe que para ganarse la confianza de los migrantes, no sólo es necesario conocer el camino, el tren, los peligros, sino haberlos sufridos en primera persona. También es una cuestión de códigos. Es emblemático este diálogo entre Óscar Martínez y un migrante hondureño alojado en una iglesia en Macuspana :

Si yo decía: «En esas vías te llegan con mentiras para hacerte caer». El complementaba: «Y te sacan el número de teléfono, que es lo que les importa». Si yo agregaba «Y te lo sacan como si de verdad fueran coyotes que te van a llevar». El continuaba: «Pero al final pura mentira, más adelante te enteras de que vas secuestrado para Coatzacoalcos» ⁴⁵.

Dueño de la experiencia y del código, el periodista merece la confianza de sus interlocutores, lo que implica, por otro lado, la credibilidad de su discurso, compartido por los protagonistas. De esta forma, la información llega al lector de modo claro, como una evidencia. El mismo Óscar Martínez se vuelve un personaje al cual «se le nota la calle en las palabras y en las maneras ⁴⁶». De hecho, el cronista utiliza la jerga, no solamente en los diálogos. En Paloma hay «buena chamba, buen jale» ⁴⁷. Además, él utiliza las palabras nuevas que nacen de esas terribles coyunturas. Mientras *pollero*, como *coyote*, es una palabra que ya se encuentra en el Diccionario de la Real Academia,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 208.

(«m y f. Méx. Persona que transporta trabajadores indocumentados a los Estados Unidos de América »), otras palabras son más inusuales: «juntadores» son los que convencen a los migrantes de que se vayan con el coyote con quien trabajan; « mascaritas » son los que llevan a los migrantes a los van, los cuentan y cobran el pasaje, cubiertos de pasamontañas negros. «Cuerpomatic» es una expresión acuñada en el camino de los indocumentados e indica la carne como mercadería, la posibilidad de usar el cuerpo como una tarjeta de crédito para comprar un poco de seguridad ⁴⁸. Relacionado con el cuerpo es también el verbo «ocuparse». Las mujeres que se vuelven prostitutas dicen «me ocupé», «como si hablaran de dos, una que maneja a la otra, como si el cuerpo que tuvo sexo con ese hombre fuera un títere que ellas ocuparon para el momento ⁴⁹». El adjetivo «jovencita» no se usa para las veinteañeras, sino para niñas de 15 años.

En la jerga de las autoridades, la «puerta de oro» es la frontera entre Arizona y Sonora ⁵⁰, un lugar desértico, sin muro, pero con el peligro de los narcos y los bajadores. En la jerga de los narcos, hay los *burreros* que cargan con 20 kilos de marihuana para trasladarla de México a Estados Unidos a través de tres noches de caminos, por 1 500 dólares. «Calentar la zona» es llamar la atención de las autoridades sobre la ruta de los narcos. El «Cuerno de chivo» es el AK-47, y el «bisnes» es el negocio.

Parte de las crónicas está dedicada a la individuación de las causas de la migración que para Martínez son la pobreza, la marginalidad y la violencia de las pandillas. Las historias de los migrantes se entrelazan con las de los que escapan de las maras.

Cuerpos prescindibles

El título *Los migrantes que no importan* remite, en una proposición negativa, a *Bodies That Matter* de Judith Butler. Asimismo, el título del presente estudio evoca *Precarious life: the powers of mourning and violence* de la misma autora. La doble referencia a la filósofa estadounidense por supuesto no es casual. Óscar Martínez, al contar las historias de los migrantes, sabe que está hablando de vidas marginales que no importan, de muertes que no son susceptibles de ser lloradas, de crímenes que no se deben reconstruir. Los migrantes

48 *Ibidem*, p. 84.

49 *Ibidem*, p. 80.

50 *Ibidem*, p. 185.

son indocumentados, no tienen nombre y quedan fuera de la humanidad. Como dice Judith Butler, sus vidas marginadas no son consideradas existencias reales, sino fantasmas⁵¹. Por este motivo las crónicas de Oscar Martínez presentan rasgos de la novela policial, pero eluden la reconstrucción del crimen y la detención de los culpables. Los migrantes están en estado de suspensión (en el techo del tren, en medio del agua, entre vida y muerte) y su muerte no corresponde realmente a la pérdida de una vida⁵².

Compartiendo, hasta cierto punto, la experiencia del viaje, el cronista percibe, asume y reconoce la vulnerabilidad de todos los seres humanos, habilitando el comienzo de un encuentro ético. A través de su praxis narrativa, el periodista salvadoreño cuestiona el discurso que deshumaniza a los cuerpos de los migrantes, no solamente asumiendo el reto de rescatarlos a través de sus textos, sino impugnando una lucha y afirmando la dimensión ética y política de la crónica.

51 Judith Butler, *op. cit.*, p. 59-61.

52 *Ibidem*, p. 63.

« Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile »

The White Album di Joan Didion

Cinzia Scarpino

Università degli Studi di Torino

Abstract: Joan Didion's «The White Album» – the key essay of the 1979 nonfiction book of the same name – offers the reader a reflection on the ethical and aesthetic predicament of chronicling the countercultural Zeitgeist of 1960s California by imposing a narrative line on «stories without a narrative». To do so, Didion hones her authorial persona as survivor and witness to the end of a decade that finds its metaphorical climax in the Manson Murders. «The White Album» is therefore by all means a narrative of survival: Didion survives her life in «a senseless killing neighborhood» in L.A., the paranoia of her time, her own multiple sclerosis diagnosis, and her overexposed subjectivity. This essay looks at some of the stylistic devices through which Didion weaves her narrative by juxtaposing disparate and highly idiosyncratic images of that season.

Keywords: Non fiction, essay, Joan Didion, *The White Album*, Charles Manson, *new journalism*, hippies, Sixties, 20th century, Los Angeles, USA.

Riassunto :Nel saggio « The White Album » da cui prende il nome l'omonima raccolta del 1979, Joan Didion mette a fuoco la propria riflessione etica ed estetica circa la difficoltà epistemologica di raccontare la controcultura californiana della fine degli anni Sessanta in un frangente in cui nessun evento sembra seguire alcun disegno conosciuto. Per farlo Didion mette a punto una voce autoriale che trova legittimazione nel proprio statuto di sopravvissuta e testimone a un decennio finito metaforicamente sui Manson Murders. « The White Album » è la narrazione di una sopravvissuta: Didion sopravvive al « quartiere di omicidi insensati » in cui vive a L.A., alla paranoia del proprio tempo, alla propria diagnosi di sclerosi multipla, e alla propria soggettività sovraesposta. Questo saggio guarda ad alcuni dei procedimenti stilistici usati da Didion per imbastire la propria narrazione giustapponendo le immagini disparate e idiosincratichiche di quella stagione.

Parole chiave: Non fiction, essai, Joan Didon, *The White Album*, Charles Manson, *new journalism*, hippies, Sixties, xx secolo, Los Angeles, USA.

Tra le scrittrici più celebrate del nostro tempo, Joan Didion (1934), la cui fama è rimasta a lungo associata alla produzione di *nonfiction* degli anni Sessanta e Settanta, è tornata al centro del panorama letterario americano a partire dal 2005, con lo straordinario successo di critica e di pubblico del memoir *The Year of Magical Thinking* (*L'anno del pensiero magico*), best – e long-seller premiato con il National Book Award¹. La fortuna commerciale di un libro nato come resoconto a un tempo chirurgico e terapeutico della perdita – la morte del marito, John Gregory Dunne, e la malattia della figlia, Quintana Roo Dunne – *The Year of Magical Thinking* porterà a un «rinascimento» dell'opera e dell'immagine pubblica di Didion. Se a livello editoriale, nel 2006 la Knopf deciderà di ripubblicare nella Everyman's Library tutta la *nonfiction* in un omnibus dal titolo *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*, a livello istituzionale nel 2013 il Presidente Barack Obama le conferirà la National Medal of Arts and Humanities, mentre nel 2015, a suggello dell'eterna eleganza di un'icona di stile, Céline ne farà la modella di una pubblicità di occhiali da sole². Il recentissimo documentario del 2017 *Joan Didion. The Center Will Not Hold*, girato dal nipote Griffin Dunne e prodotto da Netflix, contribuirà a sancire la popolarità anche mediatica dell'autrice ormai ottantatreenne, scalfendo l'aura di impenetrabilità che la circonda da sempre.

A distanza di un decennio dagli ultimi contributi significativi degli anni Novanta (John McClure, Sharon Felton, Alan Nadel e Janis Stout)³, anche la critica sembra oggi tornata a Didion, con una fioritura di singoli saggi apparsi su riviste accademiche, gli atti della tavola rotonda dedicatela dalla Modern Language Association nel 2016, una raccolta di interviste a cura di Scott F. Parker, la biografia (non autorizzata) di Tracy Daugherty, diversi elzeviri e un influente articolo apparso sul *New Yorker* di Louis Menand⁴.

1 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005; trad. it. *L'anno del pensiero magico*, Milano, il Saggiatore, 2006.

2 Joan Didion, *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*, Introduction by John Leonard, New York, Knopf, 2007.

3 John McClure, *Late Imperial Romance*, New York, Verso, 1994; Sharon Felton, a cura di, *A Critical Response to Joan Didion*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994; Alan Nadel, «Failed Cultural Narratives: America in the Postwar Era and the Story of «Democracy», *Boundary2*, Vol. 19, n° 1, Spring 1992, pp. 95-120; Janis Stout, *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1990.

4 *Conversations with Joan Didion*, a cura di Scott F. Parker, Jackson, University Press of Mississippi, 2018; Tracy Daugherty, *The Last Love Song: A Biography of Joan Didion*,

Pur nella versatilità narrativa di un'autrice capace di passare dalla nonfiction d'autore alle sceneggiature cinematografiche e teatrali, dai romanzi ai *memoir*, e a dispetto delle necessarie differenze etiche ed estetiche che sottendono la commistione di letteratura, commento politico e autobiografia di una produzione così varia nel tempo, non è difficile individuare alcune ossessioni tematiche e stilistiche ricorrenti. Ossessioni radicate nella geografia culturale della California a cui Didion, nativa di Sacramento e discendente in linea diretta dalla spedizione dei pionieri del Donner-Reed Party, torna incessantemente nella propria opera: dai primi romanzi (*Run River*, *Play It As It Lays*) a gran parte della nonfiction (*Slouching Towards Bethlehem*, *The White Album*, *After Henry*), fino al *memoir* del 2003 *Where I Was From*, trattazione lucida e struggente delle ambiguità, ideologiche e politiche, del mito californiano. Della storia passata e presente dell'ultima frontiera americana del primo Novecento – luogo in cui finisce, letteralmente, il continente ⁵ – Didion restituisce una mappatura tesa a decostruire le narrazioni di un West intraprendente e impavido individuando negli ingenti sussidi federali alle politiche idrogeologiche e agricole dello stato la matrice storica ed economica di quel mito. Ma è proprio in virtù della inestricabile combinazione di mito ed esperienza storica che la California – «un posto dove una mentalità da boom e un senso di perdita cechoviano si incontrano in una sospensione inquietante» – diventa il terreno in cui le contraddizioni delle grandi narrazioni nazionali si fanno più vivide ⁶.

È così che lo sguardo implacabile di Didion si sofferma sulle varie strategie di evasione degli americani di fronte allo sgretolarsi di quelle *narratives*, dalla proliferazione di sette, culti e movimenti hippy degli anni Sessanta e Settanta all'ipocrisia delle nuove frontiere reaganiane nel decennio successivo. Nonostante alcuni apparenti rovesci di fronte politico nel corso di una carriera longeva – dal voto convinto al candidato repubblicano Berry Goldwater nelle presidenziali del 1964 alle scoperte simpatie per Obama nel 2008 – l'affilata ironia di Didion non appartiene né all'area *liberal* né a quella conservatrice,

New York, St. Martin's, 2015; Louis Menand, «Out of Bethlehem: The Radicalization of Joan Didion», *New Yorker*, 24 August 2015.

5 J. Didion, «Osservazioni di una figlia nativa», *Verso Betlemme*, Milano, il Saggiatore (trad. Delfina Vezzoli), 2008, p. 150.

6 *Ibidem*. Difficile trovare una traduzione italiana per la parola inglese *narrative* che significa racconto nel senso di rappresentazione, narrazione di una storia. Vista la sistematicità e la precisione con cui compare in questo saggio di Joan Didion, utilizzerò sempre «narrazione» (per evitare sovrapposizioni con racconto e storia) per tradurla, segnalando comunque tra parentesi quadre l'originale e lo scarto, in nota, dalla traduzione di Delfina Vezzoli.

intenta com'è a svelare la natura costruita, ovvero «situata» negli interessi economici e politici che muovono la stampa e i media americani, di tutte le narrazioni nazionali.

Soprattutto nella *nonfiction* degli anni Sessanta e Settanta, Didion smonta quelle cronache per rimontarle, attraverso spezzoni giustapposti cinematograficamente, in un nuovo racconto fondato a sua volta sull'inadeguatezza dichiarata di narrare una storia in modo intellegibile. Ne nasce una sorta di *narrazione delle narrazioni*, già esistenti, di eventi, fatti, personalità celebri, movimenti culturali o politici. La prospettiva non è soltanto personale ma *testimoniale*: Didion ricompone i fotogrammi di quelle *narratives* a partire dal proprio coinvolgimento fisico, emotivo e antropologico nella congiuntura micro- o macro-storica a cui appartengono gli eventi, i personaggi o i fenomeni che racconta.

È nel saggio *The White Album* (1968-78), da cui prende il nome l'omonima raccolta del 1979, che Didion mette a fuoco la propria riflessione etica ed estetica circa l'urgenza di raccontare e raccontarsi delle storie per vivere («We tell ourselves stories in order to live») e la difficoltà epistemologica di farlo in un frangente in cui nessun evento sembra seguire alcun disegno conosciuto⁷. Strutturato intorno alla studiata incertezza di una voce che cerca legittimazione nel proprio statuto testimoniale, *The White Album* si offre al lettore quale riscrittura terapeutica, e accanitamente personale, di una stagione in cui « tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile⁸ ». Non sono i singoli fotogrammi scelti da Didion a restituire l'esperienza « più elettrica che etica » di quegli anni ma la loro disposizione o, meglio, il loro « montaggio⁹ ».

Joan Didion e il *New Journalism*

Secondo la teorizzazione che ne farà notoriamente Fredric Jameson in una serie di scritti poi confluiti nell'imprescindibile *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), il contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta sarebbe caratterizzato dalla sopraggiunta impossibilità di conoscere la storia in una prospettiva temporale diacronica e teleologica¹⁰. Passato e presente,

7 Joan Didion, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979; trad. it. di Delfina Vezzoli, *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015.

8 Ivi, p. 39.

9 Ivi, p. 13.

10 Fredric Jameson, *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. xii.

non più conoscibili ma solo *rappresentabili*, diventerebbero così accessibili in forme narrative che assemblano discorsi privati e parziali e azzerano la presunta distanza di obiettività tra « fact » e « fiction », scrittura narrativa e resoconto giornalistico, prosa romanzesca e saggio politico¹¹. L'uscita nel 1966, di *In Cold Blood (A sangue freddo)* di Truman Capote, ricostruzione romanzesca di una vicenda di cronaca e opera definita dal suo stesso autore come *nonfiction novel* (« romanzo non-narrativo »), anticipa, precorrendone molte delle strategie stilistiche, una serie di opere ibride di Norman Mailer, Tom Wolfe e Joan Didion (per citare qui solo i nomi maggiori). Non a caso il sottotitolo di *The Armies of the Night (Le armate della notte, 1968)* di Norman Mailer reciterà *History as a Novel/The Novel as History (La storia come un romanzo, il romanzo come storia)*, a segnare la mutazione del *racconto della storia* in *racconto del discorso* – personale, contraddittorio, frammentario, situato – *sulla storia*.

La lunga gestazione di *The White Album* – i cui primi nuclei compositivi risalgono al 1968, pubblicati in forma di articoli sul *Saturday Evening Post*¹² – coincide con l'affermarsi sul panorama letterario americano della prosa non-narrativa, o *New Journalism*, secondo la celebre definizione di Tom Wolfe¹³. Ed è indubbio che la caduta della distinzione tra generi e linguaggi diversi (letteratura, giornalismo, saggistica, storiografia) da cui scaturisce un romanzo come *Ragtime* (1975) di E. L. Doctorow – portando lo stesso autore ad affermare «There is no *fiction* or *nonfiction* as we commonly understand the distinction: *there is only narrative*¹⁴» – costituisca una chiave di lettura utile per la produzione *nonfictional* di Joan Didion, scrittrice formatasi tra un'educazione

11 Si veda Cristina Iuli, «Postmodernismo: una lunga modernità», in, C. Iuli, P. Loreto (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2017, p. 295-317.

12 Le sezioni 3, 5, 9 del saggio sono infatti riscritture dei pezzi usciti sulla rubrica di J.G. Dunne e Didion «Points West» del *Saturday Evening Post*, rispettivamente: «Waiting for Morrison», 9 marzo 1968; «Black Panther», 4 maggio 1968; «The Revolution Game», 25 gennaio 1969.

13 Tom Wolfe, *The New Journalism*, New York, Harper, 1973. Si tratta di un'antologia, a cura dello stesso Wolfe e di E. W. Johnson, di pezzi rappresentativi della voga neo-giornalistica che, nelle parole di Wolfe, costituirebbe la risposta all'impasse del romanzo americano coevo. Vi figurano pezzi di Tom Wolfe, John Gregory Dunne, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Michael Herr e, di Joan Didion, «Some Dreamers of the Golden Land» («Stili di vita nella terra dorata»), uscito originariamente nel 1966 sul *Saturday Evening Post* e poi confluito nel già citato *Verso Betlemme*.

14 E. L. Doctorow, «False Documents», *New American Review*, 26, 1978, p. 231, miei i corsivi (« Non esiste più la distinzione tra fiction e nonfiction nella loro accezione comune, esiste solo la narrazione »).

universitaria all'insegna del *New Criticism* a Berkeley e un apprendistato giornalistico newyorchese a *Vogue*. Analogamente ad altri esponenti della stagione del *New Journalism*, Didion mantiene, almeno fino agli anni Novanta, un doppio canale, giornalistico e narrativo, firmando pezzi ben pagati su riviste come il *Saturday Evening Post*, *Esquire* e *Life* (nonché sceneggiature per il cinema) da un lato, e pubblicando romanzi e libri di *nonfiction* (che raccolgono, spesso rielaborandoli ed espandendoli, i singoli contributi apparsi sulle riviste) dall'altro. Una cifra radicata dunque non tanto – o non solo – in una vocazione estetica, quanto in un mestiere.

Mestiere che Didion si ritaglia addosso proprio sul finire degli anni Sessanta in California, mentre racconta in presa diretta i cortocircuiti della controcultura hippy nel quartiere di Haight Ashbury di San Francisco, le contraddizioni dei leader delle Black Panthers, i limiti del movimento studentesco, la proliferazione incontrollata di culti pseudoreligiosi, sette New Age e organizzazioni politiche paramilitari, e la tragica insondabilità dei cosiddetti Manson Murders, la catena di omicidi losangelini dell'estate del '69 su cui sembra chiudersi non solo un decennio ma un'epoca. Sintomi dell'« atomizzazione » sociale e culturale americana di quegli anni, i diversi frammenti del « disordine » collettivo con cui Didion, intellettuale e scrittrice, deve « venire a patti », sono recuperati a una linea narrativa fondata sull'autoreferenzialità di un'autrice che si presenta come sopravvissuta al proprio tempo¹⁵.

The White Album: da « We » a « I »

«We tell oursevels stories in order to live»¹⁶. L'incipit di *The White Album* ha tutte le caratteristiche di una dichiarazione di intenti, un patto narrativo forte, all'insegna dell'urgenza di chi scrive di raccontare storie a sé stessa e ai lettori, in un gesto che suona inevitabile e condiviso, scolpito tra una prima persona plurale (« Noi ») astratta e intangibile e l'infinito « vivere » a chiusura di una preposizione finale dal significato totalizzante. Sebbene l'uso della prima persona plurale – scelta assai insolita per Didion – venga mantenuto per tutto il paragrafo di apertura del saggio, la successiva giustapposizione di istantanee apparentemente disconnesse tenute insieme da quel « we » scalfisce il tono

15 J. Didion, «Una Premessa», *Verso Betlemme*, cit., p. 11.

16 J. Didion, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 11.

assertivo dell'incipit, collocando la narrazione in un territorio di incertezza epistemica e di casualità interpretativa:

Cerchiamo la predica nel suicidio, la lezione sociale e morale nell'omicidio di cinque persone. Interpretiamo ciò che vediamo, selezioniamo la più praticabile delle scelte multiple¹⁷.

A ridimensionare ulteriormente l'asserzione iniziale arriva, alla stregua di un continuo aggiustamento in corsa volto a eroderne la qualità apodittica, l'ultima parte del paragrafo. Qui la transizione dall'imperativo assoluto al proposito temporaneo si misura soprattutto sul passaggio dalla prima persona plurale alla prima singolare:

E, soprattutto se siamo scrittori, viviamo grazie all'imposizione di una linea narrativa sulle immagini più disparate [...]. *O quantomeno lo facciamo per un po'*. Sto parlando di un periodo in cui ho iniziato a dubitare delle premesse di tutte le storie che mi fossi mai raccontata, una condizione comune, ma che trovavo preoccupante. Suppongo che questo periodo sia iniziato verso il 1966 per continuare fino al 1971¹⁸.

Il repentino cambiamento di pronomi sembra offrire una focalizzazione invertita dell'approccio del giornalista-osservatore dei «photo-essay books» in voga negli anni Trenta. Tra le convenzioni formali di quel genere innervato dall'afflato inclusivo del giornalismo riformista del New Deal c'è infatti il ricorso, alla fine di un testo in terza persona, all'uso di un «we» utopico in grado di unire idealmente le masse subalterne, di solito rurali, agli scrittori e ai lettori borghesi. Sarà *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), di James Agee e Walker Evans, libro anti-documentario che chiude la stagione del genere a cui pure appartiene denunciandone i limiti etici ed estetici, a rompere tanto con la narrazione fattuale e giornalistica in terza persona quanto con l'anelito comunitario sotteso dall'uso della prima plurale. La prima persona singolare, tirannica e sovraesposta, di James Agee decreta l'impossibilità, e in ultima analisi l'ipocrisia, di qualsivoglia resoconto documentario sedicente obiettivo sulle condizioni della popolazione rurale colpita dalla crisi¹⁹. Non a caso *Let Us Now Praise Famous Men* – un'opera eccentrica ed eccessiva che stravolge ogni

17 J. Didion, *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 11.

18 Ivi, pp. 11-12, miei corsivi. Per una lettura dell'incipit di «*The White Album*» si veda anche Joel Alden Schlosser, «Joan Didion and the American Dream», *Raritan*, Vol. 37.4, p. 28-51.

19 Si veda Cinzia Scarpino, «La narrativa degli anni Trenta tra impegno e mercato», in C. Iuli e P. Loreto, a cura di, *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, cit., p. 211-227.

convenzione formale del genere del libro foto-documentario incorporando linguaggi e discorsi eterogenei e presentandosi quindi quale « quintessenza del postmoderno » *avant la lettre*²⁰ – sarà letteralmente riscoperto dopo vent'anni di oblio proprio negli anni Sessanta quando, grazie a una nuova edizione, diventerà un classico. Certo, la prosa di James Agee è fluviale, barocca e ipotattica, mentre quella di Didion nervosa, reticente e paratattica, ma l'istanza monologica che domina le quasi cinquecento pagine *Let Us Now Praise Famous Men* – dove, vale la pena di ricordare, ai poveri fittavoli dell'Alabama non viene, salvo pochissime eccezioni, *mai* data la parola – sembra costituire un referente per molti versi irrinunciabile nella messa a punto del registro neo-documentario degli anni Sessanta²¹.

Non solo Didion fa parlare ben poco i personaggi che compaiono in *The White Album* ma un raffronto comparativo tra la versione del 1979 e i tre articoli apparsi sul *Saturday Evening Post* tra il 1968 e il 1969 dimostra quanto la rielaborazione strumentale delle parole degli altri – anche quando sono riportate sotto forma di discorso diretto – sia uno dei cardini della poetica dell'autrice²². Se la manomissione, parziale e consapevole, delle fonti contraddistingue tutta l'opera di Didion, nelle prime due raccolte di *nonfiction* essa viene implicitamente presentata quale portato inevitabile dell'associazione tra un presunto fallimento ermeneutico e linguistico e la cronaca autobiografica di un quadro neurologico compromesso. Una strategia tanto sistematica da essere individuata già nel 1973 da Alfred Kazin, secondo cui Didion « [...] ha spesso costruito un pezzo perfetto attorno alla paura di un esaurimento nervoso senza mai averne uno²³ ». Assai meno lusinghiere, ma simili nella sostanza,

20 Paula Rabinowitz, «Voyeurism and Class Consciousness: James Agee and Walker Evans, «Let Us Now Praise Famous Men». *Cultural Critique* 21 (Spring 1992), p. 156.

21 In realtà non risultano dichiarazioni di Didion che attestino della sua conoscenza del testo di Agee – così come mancano eventuali riferimenti al giornalismo documentario degli anni Trenta che pure costituisce un raffronto necessario per gli sviluppi della stagione del New Journalism. D'altro canto va ricordato che negli anni Cinquanta – quando Didion si forma a Berkeley – le università americane, immerse nelle metodologie antistoriciste del New Criticism, opereranno una vera e propria rimozione del realismo robusto di tanta parte della letteratura impegnata della Grande Depressione. Sull'opportunità di leggere la nonfiction di Didion in relazione agli anni Trenta – soprattutto alla produzione californiana di John Steinbeck – si veda, di Tracy Daugherty, il già citato *The Last Love Song*, cit., p. 25.

22 Si vedano le parole attribuite ai leader della Black Panthers nella sezione n. 5 di *The White Album* e il nucleo originale di quella parte, il già citato «Black Panther», nota 11.

23 Alfred Kazin, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Boston, Little Brown and Company, 1973, p. 190.

le parole con cui Martin Amis stroncherà *The White Album* cogliendone la cifra « diffidente e imperiosa », « personale eppure categorica », « riluttante-apatica e, al tempo stesso, sottilmente egocentrica »; segni della debolezza con cui Didion, fagocitata dal proprio psicodramma individuale, si sottrarrebbe a un confronto reale con l'esperienza storica: « "How she feels" has become, for the time being, how it is ²⁴ ». Ma è nella studiata interferenza tra i due piani – la posizione defilata con cui Didion sembra guardare in maniera un po' astratta agli eventi storici del proprio tempo e l'intensità emotiva e nevrotica con la quale si situa, come persona e come donna, all'interno di essi – che *The White Album* rappresenta una delle riflessioni culturali e storiografiche di quegli anni più riuscite della letteratura americana coeva.

Paradigmatica, in questo senso, la studiata giustapposizione dei vari piani della narrazione nelle prime pagine del saggio, tutte giocate sulla dichiarata inadeguatezza interpretativa, narrativa e performativa dell'intellettuale Didion di fronte all'avvicinarsi di eventi traumatici (l'assassinio di Robert Kennedy, il massacro di My Lai, un oscuro fatto di cronaca nera):

[...] avrei dovuto avere una sceneggiatura, e l'avevo smarrita. Avrei dovuto avvertire i segnali, e non li sentivo più. Avrei dovuto conoscere la trama, ma ciò che sapevo era quel che vedevo: una serie di flash in sequenza variabile [...] ²⁵.

Uno *script* perduto (campo semantico associato alla recitazione – poche righe prima troviamo il termine « performance »), *cues* che sfuggono alla percezione (dimensione a metà strada tra la psicologia cognitiva e la *detective story*) e, infine, l'impossibilità di conoscere una trama, « plot », che organizzi l'intermittenza di « flash pictures » in un disegno narrativo. È a questo punto che Didion dispone – sullo stesso piano storiografico – l'assassinio di Robert Kennedy, il massacro di My Lay e un fatto di cronaca locale che ha come protagonista una ventiseienne colpevole di aver abbandonato la propria bambina di cinque anni su un guardrail autostradale. Se accostare eventi ufficiali e aneddotica non ufficiale è una strategia ricorrente nelle convenzioni narrative postmoderne, in Didion i due livelli storiografici si innestano sempre, per così dire, su un terreno espressamente personale. Il paragrafo – che termina con una variazione sul tema « Alcune di queste immagini non rientravano in nessuna narrazione [*narrative*] che conoscevo » – è seguito così da un'intera pagina contenente un

24 Martin Amis, « Joan Didion's Style. *The White Album*, *London Review of Books*, Vol. 2, n° 2, 7 February 1980, p. 3-4.

25 J. Didion, « The White Album », *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 13. Mia qui la traduzione.

referto neurologico in corsivo introdotto dalle parole «Another flash cut:» e concluso dal commento:

La paziente a cui si riferisce questo referto psichiatrico sono io. [...] L'unico commento che posso offrire è che, ripensandoci adesso, un attacco di vertigini e di nausea non mi sembra una reazione inappropriata all'estate del 1968²⁶.

Solo alla fine di *The White Album*, nella sezione 14, l'autrice ritorna sulla propria malattia, aggiungendo alcuni elementi per il lettore, tra cui la diagnosi di sclerosi multipla: un nome che «non significava niente» (locuzione ripetuta con leggerissime varianti per tre volte in cinque righe). I due riferimenti testuali al danno neurologico dell'autrice incorniciano così tutti gli eventi e gli incontri del resto del saggio all'insegna della loro resistenza a qualsiasi tentativo di interpretazione e di narrazione pregressa:

« Cerchi di fare una vita semplice » consigliò il neurologo. « non che faccia molta differenza, per quanto ne sappiamo ». In altre parole, era un'altra storia senza narrazione [*another story without a narrative*]²⁷.

Non sorprende inoltre che nella partitura testuale di un saggio calibrato sul ritorno ellittico di alcuni segmenti lessicali e sintattici, il richiamo a « script » e « cues » (ma non a « plot ») comporti una variazione significativa. Nella sezione 7, tra la parte dedicata alle Black Panthers e quella dedicata al movimento studentesco, Didion infila una lista – divenuta poi una delle sue pagine più citate – delle cose da mettere in valigia prima di partire per un reportage, « una lista stilata da una persona [...] decisa a interpretare il proprio ruolo come se avesse la sceneggiatura [*script*], sentisse i segnali [*cues*], conoscesse la narrazione [*narrative*]²⁸. Da « plot » a « narrative », come se la trama, nel senso di fabula, fosse definitivamente inglobata da un intreccio espanso e onnivoro. L'illusione che il ricordo di un dispositivo romanzesco possa ricomporre un quadro il cui « centro non tiene » è così polverizzata dalla certezza che solo una narrazione personale versata nel controllo formale della nevrosi possa riuscirci.

26 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 13-15.

27 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 47.

28 Ivi, p. 35.

Franklin Avenue: «inerzia sinistra»

La nevrosi personale e collettiva descritta in *The White Album* trova un suo osservatorio privilegiato nel quartiere di Los Angeles in cui Joan Didion, il marito e la figlia vivranno cinque anni, tra il 1966 e il gennaio 1971. Si tratta di una casa di sette stanze in stile neo-greco al 7406 di Franklin Avenue, la lunghissima arteria che parte da Los Feliz e taglia Hollywood passando per il Runyon Garden Park (prossimo al 7406) e terminando al limitare di Wattles Garden Park, non lontano da Laurel Canyon.

È esattamente nella parte dedicata all'evocazione dell'atmosfera di Franklin Avenue che Didion prepara e anticipa il climax – metaforico e narrativo – dell'intero saggio, ovvero i Manson Murders. È qui che Didion dissemina di segni ominosi la propria *narrative* sulla fine apocalittica del decennio, leggendo nella cronaca del quartiere e della città una parabola della storia nazionale di quegli anni. Al centro del microcosmo di Franklin Avenue – « a senseless killing neighborhood », dove « killing » sembra riferirsi tanto agli « omicidi insensati » a cui il quartiere fa da teatro, quanto alla qualità intrinsecamente letale del luogo – Didion colloca la grande casa in cui abita in affitto, un edificio in cui « la vernice si scrostava dentro e fuori, le tubature si rompevano, i telai delle finestre si sbriciolavano e il campo da tennis non veniva rullato del 1933 ²⁹ ». Descritta come sospesa in una sorta di limbo indolente e infausto, schiacciata tra ciò che deve essere stata (zona di ambasciate e magioni hollywoodiane) e ciò che è (ricettacolo di rock band allo sbando e sospette comuni terapeutiche), quella di Franklin Avenue è un'area in attesa di essere abbattuta e poi riqualficata in un nuovo disegno immobiliare.

La distruzione, materiale e metaforica, del quartiere è avvertita come « imminente » ma « non immediata », ed è in questo iato, in questa frattura non ancora consumata ma di cui sono visibili tutte le crepe, che si incunea la narrazione di Didion. Esemplari, in questo senso, le storie di tre degli edifici più significativi dei dintorni restituite con ironia impassibile. La casa di fronte alla strada che, appartenuta alle sorelle Talmadge (tre star del cinema muto degli anni Venti) e trasformata in consolato giapponese negli anni Quaranta, si presenta ora « occupata da un buon numero di adulti non imparentati tra loro che sembravano formare una specie di gruppo terapeutico ³⁰ ». Poi la casa accanto, proprietà del Synanon – un'organizzazione fondata nel 1958

29 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 15.

30 *Ibidem*.

come centro di riabilitazione dalla tossicodipendenza ispirato alle sessioni di gruppo che assumerà sempre più le caratteristiche di un culto confessionale al centro, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, di una serie di scandali. E, ancora, girato l'angolo, un edificio di ventotto stanze, un tempo consolato canadese, in affitto « solo su base mensile e non ammobiliato » in cui alloggiano estemporaneamente soltanto da rock band e gruppi di terapia. A questi due segmenti di popolazione, Didion aggiunge anziani portati sulle sedie a rotelle dalle loro infermiere e « mio marito, mia figlia e me ³¹ ».

È a questo punto che il saggio presenta uno stralcio della testimonianza di Paul e Thomas Ferguson al processo per l'omicidio, consumato la notte del 30 ottobre 1968 a Laurel Canyon, del celebre attore Ramon Novarro. Luogo di attraversamenti automobilistici e di omicidi nella Los Angeles chandleriana di *The Big Sleep* (1939), negli anni Sessanta Laurel Canyon è un epicentro della vita bohémien di musicisti rock come Frank Zappa e The Mamas & the Papas, immortalata nel 1968 dalla canzone dei Doors *Love Street* ³². Non è un caso che l'omicidio della star del cinema Novarro per mano dei due giovanissimi Paul e Thomas Scott Ferguson – « hustlers » che gli offrivano prestazioni sessuali – arrivi poco prima del riferimento a Linda Kasabian, figura di spicco dei Manson Murders, nonché della sezione 3 dedicata ai Doors, e della sezione 4, che si apre su un aneddoto personale riguardante Janis Joplin.

Jim Morrison e Janis Joplin incarnano una stagione della musica americana tanto leggendaria quanto dannata, propiziata dall'abuso di droghe, dal « sesso apocalittico » e da quella che Didion tornando sui Manson Murders più avanti chiama « flirt mistico con l'idea del "peccato" » ³³. Entrambi moriranno, come è noto, a soli ventisette anni tra il 1970 e il 1971. Ma la scomparsa, per overdose, di Janis Joplin, il 4 ottobre 1970 avverrà, coincidenza stranamente non rilevata da Didion che pure termina il saggio nel 1978, nella stanza n. 105 del Landmark Motor Hotel, al 7047 di Franklin Avenue.

«L'aura di morte» ³⁴ che una babysitter legge nel futuro dell'autrice risuona quindi dell'atmosfera sinistra di un quartiere abitato per lo più da associazioni

31 Merita una segnalazione il fatto – in sé non poco singolare – che a partire da metà anni Settanta la stessa casa abitata dai Didion al 7406 di Franklin Avenue sarà occupata da « un'organizzazione spirituale », Shumei America, che si propone di « promuovere la salute, la felicità e l'armonia ».

32 Si veda Michael Walker, *Laurel Canyon. The Inside Story of Rock-and-Roll's Legendary Neighborhood*, New York, Faber & Faber, 2006.

33 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 39.

34 Ivi, p. 19.

con propositi riabilitativi e gruppi musicali dediti a un anticonformismo spesso autodistruttivo. Il binomio hippy-musica raggiunge un punto di non ritorno con i Manson Murders che implicano, come per l'omicidio Navarro, una vittima del mondo del cinema, Sharon Tate Polanski. Le premonizioni che Didion legge ovunque nel quartiere di Franklin Avenue sono infatti legate da un filo conduttore musicale – a volte scoperto, altre più implicito – inestricabile dalla fantasmagoria hollywoodiana. « Ci sono molte persone sole in questa città ³⁵ », le parole con cui, durante il processo, Paul Ferguson commenta il proprio ruolo di « hustler » (abbindolatore e prostituto) di Navarro sembrano compendiare, nella narrazione generale di Didion, non solo senso di vuoto, perdita e fallimento connaturato alla storia di Los Angeles (e più in generale della California), ma la doppia logica survivalista-messianica che, negli anni Sessanta, presiede il moltiplicarsi di culti, sette e comuni ispirate al recupero spirituale.

Lo stesso titolo del saggio, *The White Album*, è una citazione del nono album dei Beatles, inclusivo della traccia *Helter Skelter*, uscito nel 1968 e diventato un culto per Charles Manson, guru della « Manson Family » dalle velleità musicali. Negli omicidi di Rosemary e Leno LaBianca del 10 agosto 1968 (che seguono di una notte quelli in Cielo Drive), le parole *Helter Skelter*, mantra dell'ossessione apocalittica del mandante ed esecutore, sono scritte col sangue delle vittime sul frigorifero della casa a Los Feliz. Se gli omicidi plurimi perpetrati dai membri della Manson Family tra l'8 e il 10 agosto 1969 nelle case di Sharon Tate Polanski e dei LaBianca costituiscono il cuore simbolico del saggio di Didion, la strategia narrativa con cui sono rievocati non potrà che essere all'insegna di una ricostruzione per presagi. Non un racconto retrospettivo dei crimini a processo concluso, ma un'anticipazione profetica studiatamente imprecisa dei segni di « disastro, disagio e morte violenta » intorno a quei fatti ³⁶.

Cielo Drive Murders: « Lo sconosciuto alla porta »

Testimone chiave del processo con cui il procuratore distrettuale della Contea di Los Angeles Vincent Bugliosi accusa Charles Manson e i suoi adepti di aver premeditato ed eseguito i sette efferati omicidi (cinque a Cielo Drive, due a Los Feliz) che sconvolgono la città nell'estate del 1969, Linda Kasabian è anche il personaggio intorno al quale Didion sceglie di costruire la propria

³⁵ Ivi, p. 17.

³⁶ Franny Nudelman, « Reporting Nuclear Dread: The Stranger at Didion's Door », *Auto/Biography Studies*, 31:3, 2016, p. 593.

narrazione dei Manson Murders³⁷. Il primo riferimento testuale a Kasabian e al suo coinvolgimento nella Manson Family arriva nella sezione 2, subito dopo l'omicidio Navarro. Didion scrive qui di averla conosciuta di persona ma non fornisce al lettore alcun dettaglio sulle circostanze dell'incontro, organizzando il paragrafo da una prospettiva a un tempo prolettica (anticipazione di ciò che sarà di Linda Kasabian dopo il processo) e retrospettiva (conoscenza di ciò che l'ha portata al processo stesso). Flashforward e flashback sono delimitati da due riferimenti spaziali, lo Spahn Movie Ranch, dove i membri della Manson Family si erano accampati, spostandosi da San Francisco a Los Angeles, tra il 1968 e il 1969, e il Sybil Brand Institute for Women, il carcere femminile in cui Kasabian finisce con « l'accusa, poi lasciata cadere, di aver partecipato agli omicidi di Sharon Tate Polanski, Abigail Folger, Jay Sebring, Voytek Frykowski, Steven Parent, e Rosemary e Leno LaBianca³⁸ ». I due luoghi sono accomunati, nella domanda quasi retorica di Didion a Kasabian, da una «sequenza apparentemente casuale di eventi». La replica di quest'ultima – « Tutto doveva insegnarmi qualcosa » – risponderebbe a «una teoria delle probabilità legata al gioco dei dadi» a cui l'autrice stessa afferma di essersi affidata in quegli anni³⁹.

Il primo riferimento ai Manson Murders arriva dunque sotto forma di spazializzazione di una vicenda individuale iscritta tra un ranch cinematografico e il carcere. Al paragrafo racchiuso tra i luoghi- simbolo della narrazione su Kasabian, seguono una serie di ricordi dell'autrice che rimandano a un'esperienza, personale e collettiva, di spazializzazione della paura:

Nel mio quartiere in California non benedicevamo le porte che si spalancavano per gli sconosciuti [...] Paul e Tommy Scott Ferguson erano gli sconosciuti alla porta di Ramon Navarro, su a Laurel Canyon. Charles Manson era lo sconosciuto alla porta di Rosemary e Leno LaBianca, a Los Feliz⁴⁰.

37 Il libro in cui Bugliosi ricostruirà il processo, intitolato *Helter Skelter. The True Story of the Manson Murders* (1974), resta a oggi il best-seller dei libri basati su una storia di cronaca. Il secondo più venduto nel genere è *In Cold Blood* di Truman Capote. Esecutori degli omicidi ordinati da Manson saranno Tex Watson e le « ragazze » Susan Atkins, Patricia Krenwinkel, Leslie Van Houten, Linda Kasabian (poi scagionata grazie anche alla testimonianza che le varrà l'immunità).

38 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p.17.

39 *Ibidem*.

40 Ivi, p. 18.

« Lo sconosciuto alla porta » è per Didion, il tropo del presagio⁴¹. Nella Los Angeles di fine anni Sessanta qui evocata, la soglia di casa diventa infatti il luogo in cui la dimensione privata e quotidiana è interrotta per sempre non solo dall'azione criminale ma dall'attesa, paranoica, che questa si manifesti nelle forme più strane. I tentativi dell'autrice di convivere con la paranoia – per esempio annotarsi tutte le targhe dei camion e delle auto parcheggiate insolitamente sulla via – sono peraltro annichiliti dall'impossibilità di controllare le persone che le capita di ospitare, senza nemmeno conoscerle, a seguito di pranzi e cene nella casa di Franklin Avenue. Le insidie dall'esterno arrivano anche attraverso il telefono, altra « soglia » ricorrente. È un quasi sconosciuto il musicista che chiama Didion « da un Ramada Inn di Tuscaloosa » per convincerla a salvarsi « grazie a Scientology⁴² ». La nota su cui si conclude la sezione 2 è il fallimento dell'autrice di ricostruire la fenomenologia di questi incontri, di cercarvi una logica possibile se non quella « onirica⁴³ ». Un'ammissione di indicibilità sulla quale, dopo le prime undici pagine di saggio, la narrazione dei Manson Murders si interrompe. Le sezioni dalla 3 alla 9 presentano infatti, come già detto, una riscrittura dei tre articoli pubblicati tra il 1968 e il 1969 sul *Saturday Evening Post* collegati da tre brevi intersezioni (la 4, la 7, la 8)⁴⁴.

È sull'immagine dei « gelsomini sulla veranda della grande casa di Franklin Avenue » che si riapre, al principio della sezione 10, la rievocazione dell'estate losangelina del 1969. La bellezza di quel semplice dettaglio domestico è subito intaccata dal ritorno dei segni di sventura:

41 Nel saggio che continua per certi versi «The White Album», ovvero «Girl of the Golden West», dedicato alla vicenda di Patricia Campbell Hearst (erede del magnate Hearst rapita nel 1974, a Berkeley, dal Symbionese Liberation Army, gruppo paramilitare di estremisti radicali) e pubblicato per la prima volta nel 1982, ricompare, significativamente, «lo sconosciuto alla porta»: «...lavò i piatti; si mise a studiare, ma il campanello suonò; fu portata via con una pistola puntata alla tempia e tenuta bendata per i successivi cinquantasette giorni da tre uomini e cinque donne che si dissero membri dell'Esercito di liberazione simbionese». Joan Didion, «La golden girl del West», *Nel paese del Re pescatore*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 77.

42 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 19.

43 «So many encounters in those years were devoid of any logic save that of the dreamwork», J. Didion, «The White Album», *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 19.

44 Sia chiaro, la scelta di non soffermarmi in queste pagine sulle sezioni centrali dedicate alle Pantere Nere e alla rivolta studentesca di San Francisco State è dovuta soprattutto a limiti di spazio. Queste parti non vanno lette infatti come estranee all'atmosfera descritta fin qui, tutt'altro. Ma la loro analisi merita un saggio a sé stante.

[...] succedevano cose strane in giro per la città. C'erano voci. C'erano storie. *Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile.* [...] Una folle e seducente tensione vorticoso stava montando nella comunità ⁴⁵.

Ed ecco, finalmente, il racconto di come Didion apprende per la prima volta la notizia dei Cielo Drive Murders. Non è il crimine in sé a riempire la scena ma la narrazione situazionale che l'autrice ne fa:

Il 9 agosto 1969, ero seduta nella parte poco profonda della piscina di mia cognata a Beverly Hills, quando lei ricevette una telefonata da un'amica che aveva appena saputo degli omicidi di Sharon Tate Polanski in Cielo Drive ⁴⁶.

Il resoconto prosegue su un elenco suggestivo di dettagli associati alle « misinformation » di quelle ore: « hoods » (cappucci), « chains » (catene), « black masses » (messe nere), « bad trips » (cattivi trip), e un numero di vittime che varia a ogni nuova telefonata. Particolari che Didion seleziona con precisione – li ricorda « chiaramente » – senza mai correggerli, o anche solo integrarli, con la versione ufficiale dei fatti. La narrazione dei Manson Murders in *The White Album* è d'altronde a tal punto profetica, a tal punto predeterminata, da eludere alcun riferimento oggettivo ai « fatti » specifici di un crimine indicibile eppure immaginabile: « [...] e ricordo anche questo, e vorrei tanto non ricordarlo, *ricordo che nessuno era sorpreso* ⁴⁷ ».

Il ritratto di Linda Kasabian a cui è dedicata la sezione successiva risponde allo stesso intento autoriale. L'interiorizzazione della paranoia è completa, così come la sua familiarizzazione: della donna che fa da « palo » nelle mattanze di Cielo Drive e Los Feliz, Didion restituisce infatti l'apparente normalità. Dall'aspetto pulito – « i capelli con la riga in mezzo e niente trucco » – a quella che sembra una storia come tante altre: « i passatempi e le delusioni dell'infanzia di Linda, i suoi amori alle superiori, la preoccupazione per i suoi bambini ⁴⁸ ». Quasi che gli aspetti psicologici ed emotivi del coinvolgimento, anche solo parziale, di Kasabian nella follia omicida di Charles Manson rientrino per

45 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 39. Miei i corsivi.

46 *Ibidem*.

47 Ivi, p. 40.

48 Non a caso, forse, *The Girls*, il best-seller del 2016 di Emma Cline ispirato alle « ragazze » della comune di Charles Manson, sceglierà di raccontare quella stagione dal punto di vista di un'adolescente che, a seguito di un'iniziazione tanto liberatoria quanto pericolosa, si sottrae a un destino criminale per pura casualità.

l'autrice nella sfera, « strana e inquietante » di ciò che, pur indicibile, è fin troppo immaginabile.

Ciò che il lettore non immagina è invece l'incastro di casualità su cui si ricompone l'intera narrazione, ritornando alle premesse iniziali. L'intarsio « sentimentale » tra autobiografia e storia (« In this light all narrative was sentimental »), il loro sovrapporsi in una serie di coincidenze personali e pubbliche, trova concrezione simbolica in un dettaglio, *il* dettaglio che racchiude, per l'autrice, l'intera narrazione:

[...] la mattina della morte di John Kennedy nel 1963, stavo comprando un abito corto di seta per il mio matrimonio. Qualche anno dopo, a una cena a Bel Air, questo mio abito fu rovinato da Roman Polanski che per sbaglio ci rovesciò sopra un bicchiere di vino. Anche Sharon Tate era a quella cena, sebbene lei e Polanski non fossero ancora sposati. Il 27 luglio 1970 andai al Magnin-Hi Shop [...] e scelsi, dietro richiesta di Linda Kasabian, il vestito con il quale avrebbe iniziato la sua testimonianza sugli omicidi a casa di Sharon Tate Polanski in Cielo Drive.⁴⁹

Ma i collegamenti che potrebbero unire i dettagli in un disegno narrativo intellegibile sono offerti al lettore come « ugualmente significativi e ugualmente assurdi ». Ovvero, la narrazione come scelta multipla tra le coincidenze. Un azzardo vitale e necessario.

49 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 42.

Fiction non fiction

Il dramma di Mayerling analizzato e rappresentato da G.A. Borgese

Stefano Magni

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

Riassunto: Nella notte del 30 gennaio 1889, nella tenuta di caccia della famiglia Asburgo a Mayerling accadde una di quelle tragedie su cui le cronache non potevano che accanirsi. Il principe ereditario – sposato – è trovato morto nella sua stanza in compagnia di un'altra donna, anch'essa deceduta. Le versioni sull'accaduto si sono sbizzarrite in improbabili e romanzesche soluzioni e hanno superato in fantasia le vere ricerche storiche. All'inizio degli anni Venti G.A. Borgese si è dedicato a questa vicenda redigendo tra il 1924 e il 1925 due testi sull'accaduto: *La tragedia di Mayerling*, in prosa, e *L'Arciduca*, una pièce di teatro, ripercorrono l'uno la vita intera dei personaggi, l'altro l'ultima notte degli amanti, tentando di analizzare e ricostruire cosa realmente spinse i due protagonisti al suicidio comune.

Parole chiave: Non fiction, tragedia, inchiesta storica, fatto di cronaca, G.A. Borgese, Mayerling, XIX secolo, XX secolo, Austria.

Résumé : Le drame de Mayerling a inspiré de nombreuses œuvres de fictions. Les faits, d'ailleurs s'y prêtent : le 30 janvier 1889, Rodolphe – le prince héritier, marié, de la famille Habsbourg – est trouvé mort dans des circonstances mystérieuses dans un lit de son pavillon de chasse, à Mayerling, à côté d'une femme, elle aussi sans vie. Les versions officieuses et officielle(s) se diffusent immédiatement. Au début des années 1920, G.A. Borgese s'est consacré à ce drame en écrivant deux livres sur les faits : *La tragedia di Mayerling*, texte en prose, et *L'Arciduca*, une pièce de théâtre, parcourent l'un la vie entière des deux héros, l'autre la dernière nuit des deux amants, en tentant d'analyser et reconstruire ce qui a réellement poussé ces deux aristocrates à se donner une mort commune.

Mots clés : Non fiction, tragédie, enquête historique, fait divers, G.A. Borgese, Mayerling, XIX^e siècle, XX^e siècle, Autriche.

Nell'introduzione al libro *La tragedia di Mayerling*¹, Borgese afferma che gli avvenimenti di Mayerling gli parvero immediatamente « tragediabili ». Non fu d'altronde l'unico ad accorgersene. Le vicende oscure che occorsero nella tenuta di caccia imperiale della famiglia Asburgo hanno infatti ispirato molte opere artistiche. Il 30 gennaio 1889, Rodolfo – principe ereditario – fu trovato morto in circostanze misteriose nel proprio letto. Le versioni ufficiali si sovrapposero immediatamente. Qualcuno sparse la voce che si trattò di un incidente di caccia, la famiglia reale diffuse la notizia di una morte naturale avvenuta nel sonno, omettendo di citare la presenza di una donna nella sua camera: la baronessa Maria Vetzera, trovata morta al fianco del principe, e il cui corpo venne trasportato lontano in tutta fretta. Ma fu difficile separare le due morti e le voci finirono per evocare tutti gli scenari possibili, dal più romantico al più diffamatorio, parlando di una grande passione amorosa o di un'avventura passeggera. Si alluse ad un duplice omicidio commesso da uno sconosciuto, poi si paventò l'ipotesi di un doppio suicidio. Ridicolizzando gli eventi si disse perfino che mentre Mary si suicidava per amore, il principe corresse verso un altro amore rusticano dove fu freddato dal marito che lo colse sul fatto. In un ultimo drammatico scenario, si ipotizzò perfino che Mary, ormai abbandonata, evirasse il suo amante nel sonno e che questi, come ultimo atto, prima raggiungesse la donna uccidendola e poi si desse la morte, non potendo vivere nella vergogna di una tale amputazione. Questa congerie di ipotesi, aggiunta al fatto che la famiglia Asburgo diffuse differenti versioni a seconda del contesto in cui si esprimeva, e al fatto che tentò di depistare le indagini, portarono ad una situazione di gran confusione. Come scrive Borgese nell'introduzione a *La tragedia di Mayerling*:

In questa atmosfera l'ignota realtà poté subire deformazioni d'ogni genere: da quelle di maniera turpe e brutale a cui la sottoposero i romanzieri di portineria e gli infimi *reporters*, a quelle, idealizzatrici, di una vaga e inafferrabile opinione secondo la quale Rodolfo finiva per apparire un infelice martire di libertà e di giustizia, un nuovo Don Carlos, e Mary una vittima pura, quasi somigliante alla Giulietta di Shakespeare².

Da subito questo dramma fece nascere una ricca bibliografia germanofona, ma nel tempo ispirò anche libri a personaggi come Mussolini (*Mayerling*, 1910, pubblicato postumo), Albert t'Serstevens, (*Taïa*, 1929) o Claude Anet

1 Giuseppe Antonio Borgese, *La tragedia di Mayerling*, Milano, Mondadori, 1928 [1925].

2 *Ibidem*, p. 11-12.

(*Mayerling*, 1930); e film a registi come Alexander Korda, *Tragedy in the House of Habsburg* (1924); Anatole Litvak, *Mayerling* (1936); Max Ophüls, *Da Mayerling a Sarajevo* (1940); Terence Young, *Mayerling* (1968).

G.A. Borgese, scrittore e giornalista, vi arrivò seguendo un percorso potremmo dire naturale. Egli fu infatti particolarmente legato al mondo germanico. Prima di diventare professore di letteratura tedesca all'Università di Milano, agli inizi del xx secolo, fu l'inviato del quotidiano *Il Mattino* a Berlino, e in questo contesto pubblicò, prima della Grande Guerra, alcune raccolte di articoli che riassumevano la vita e la politica della Germania. Durante il conflitto osservò le dinamiche della guerra, portando particolare attenzione agli Imperi centrali. Incuriosito fin da inizio secolo dal mistero di Mayerling, fu solo negli anni '20, quando la sua attività di pubblicista subì un arresto, che si dedicò con attenzione alla questione, conducendo una lunga inchiesta personale. Si recò sui luoghi, accedette agli archivi, incontrò alcuni testimoni. Come scrive nell'introduzione: « Fui sui luoghi, interrogai chi potei, ascoltai opinioni, raccolsi libri, opuscoli, immagini ³ ». Poi, tra il 1924 e il 1925 pubblicò due libri.

La tragedia di Mayerling è la sintesi di questo lungo lavoro di indagine. Si tratta di una storia ibrida con ambizioni letterarie in cui l'autore abbandona la densità della pubblicistica, rinunciando alla concettosità logico-sintattica degli articoli per trovare una narrazione fluida e leggera. Questo testo arriva d'altronde dopo la sua più importante esperienza narrativa. Il suo grande successo *Rubè* era stato infatti pubblicato nel 1921.

Testo teatrale, *L'Arciduca* è invece la trasposizione scenica delle ultime ore del principe e della sua giovane amante.

Si intuisce che le due scritture si sovrappongono nel tempo e sicuramente nell'immaginario dell'autore. Possiamo cercare di costatare quali siano le loro similitudini e le loro somiglianze per capire in che modo si completino.

Lo faremo analizzando i rispettivi paratesti, il tempo e i personaggi della scrittura, lo stile e le finalità delle due opere.

I paratesti

Le riflessioni critiche sull'impegno storico, sul lavoro di ricerca, sul tipo di stesura sono riservate all'introduzione del testo in prosa, mentre poche note anticipano la scrittura teatrale, più che altro come riferimento alla creazione

3 *Ibidem*, p. 12.

della *pièce*. Vi si specifica che il dramma fu rappresentato per la prima volta a Milano nel teatro dell'Accademia dei filodrammatici il 14 aprile 1924 e poi a Roma nel teatro Valli l'11 novembre dello stesso anno, dalla compagnia di Dario Niccodemi⁴.

Per quanto dato alle stampe un anno dopo, *La tragedia di Mayerling* è la base storica su cui si fonda la *pièce* teatrale. I rispettivi paratesti precisano il debito reciproco delle due opere. Nell'introduzione all'*Arciduca*, con una nota dell'edizione del 1927 che rimanda ad un altro libro della stessa casa editrice, si legge:

Per i personaggi e i fatti storici su cui questo dramma è fondato, e pei documenti musicali e grafici, il lettore è rimandato a *La tragedia di Mayerling*, storia di Rodolfo d'Austria e di Mary Vètzera, narrata da G. A. Borgese e illustrata nelle persone e nei luoghi, Ed. Mondadori.⁵

Nell'introduzione di *La tragedia di Mayerling*, Borgese approfondisce il rapporto tra i testi, specificando che la concezione dei due libri si sovrappose:

Il dramma di Rodolfo, l'Arciduca, fu rappresentato a Milano nell'aprile del '24. *La Tragedia di Meyerling*, di cui il materiale era già pronto, fu scritta nei mesi successivi e pubblicata da prima in sei fascicoli della *Lettura*. Qui riappare con correzioni ed aggiunte, con note giustificative.⁶

In questo libro, sulle tracce di Manzoni, Borgese fa interagire la materia storica con quella letteraria. Come il maestro della letteratura moderna italiana aveva spesso introdotto le sue opere con lunghe presentazioni teoriche che ne giustificavano la natura, così Borgese redige un'articolata introduzione nella quale ammette l'evidente prestito dal modello ottocentesco:

La storia, si dice, cerca il vero e l'arte cerca il bello. [...] Può essere che così dicendo io erri, anche se non è disonorevole errare sulle tracce del Manzoni⁷.

Oltre alla lunga prefazione, egli redige anche una serie di note a fine opera in cui esplicita tutta una serie di rimandi oscuri nel testo. Per esempio, se nella prefazione cita un critico che non ha condiviso la sua lettura dei fatti di Mayerling, è nelle note che cita il nome e l'articolo cui si riferisce. In questa parte del paratesto l'autore precisa anche nel dettaglio le sue fonti.

4 F. Giuseppe Antonio Borgese, *L'Arciduca*, Milano, Mondadori, 1927 [1924], paratesto.

5 *Ibidem*.

6 Giuseppe Antonio Borgese, *La tragedia di Mayerling*, op. cit., p. 15.

7 *Ibidem*, p. 12.

Per queste ragioni, *La tragedia di Mayerling* ha forti ambizioni storiche. Nella prefazione Borgese parla d'altronde della «coscienziosità di storico con cui [s'era] messo al dramma storico⁸». Lo spettacolo teatrale pare invece seguire le tracce dell'operazione culturale fatta da Manzoni per *Adelchi*. Cioè, come scrive l'autore milanese per il suo dramma ottocentesco, il testo cerca di avvicinare attraverso dialoghi dalle forti connotazioni emotive e morali, tentando allo stesso tempo di riproporre un quadro storico veritiero⁹.

I due testi adottano quindi pratiche di scrittura differenti che presentano ambizioni storiche che divergono, ma che li rendono complementari. Attraverso un'analisi più approfondita dei testi, osserviamo ora in che modo le due opere si smarcano l'una dall'altra, finendo per integrarsi.

Il tempo della narrazione, i personaggi

Passando alla lettura dei testi, la prima differenza che si coglie riguarda il tempo della storia. *La tragedia di Mayerling* è un libro strutturato in sei capitoli che trattano separatamente la storia di Rodolfo e quella di Mary, per arrivare solo nel terzo al loro incontro. Nel quarto la passione amorosa è analizzata con qualche relazione alla vita sentimentale e alla posizione politico-ideologica del principe. Nel quinto gli eventi precipitano con la fuga di Mary che raggiunge l'innamorato nella tenuta di caccia di Mayerling. Il sesto capitolo costituisce una riflessione politica sulla morte del principe. Vi si sostiene la tesi, già anticipata nell'introduzione, che il giovane Asburgo fosse stato emarginato dalla famiglia per le sue posizioni magiarofile e che queste avessero portato a uno scontro che l'aveva visto opporsi alla forte personalità del padre Francesco Giuseppe:

A Budapest un critico autorevole negò perentoriamente che Rodolfo potesse avere inclinazioni magiarofile e che gli avvenimenti ungheresi del gennaio '89 potessero esercitare un qualsivoglia influsso sul suo destino; e a lui manderò

8 *Ibidem*, p. 15.

9 Alessandro Manzoni, «Fatti compresi nell'azione della tragedia», in *Adelchi*, in Id., *Tutte le poesie; Il Conte di Carmagnola; Adelchi*, introduzione di Pietro Gibellini, presentazione di Sergio Blazina, Milano, Mondadori, 2013, p. 430: «Per ciò che riguarda la parte morale, s'è cercato d'accomodare i discorsi de' personaggi all'azioni loro conosciute, e alle circostanze in cui si sono trovati. Il carattere però d'un personaggio, quale è presentato in questa tragedia, manca affatto di fondamenti storici: i disegni d'Adelchi, i suoi giudizi sugli avvenimenti, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di pancia, e intruso tra i caratteri storici, con un'infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà, certo, così vivamente sentita come lo è dall'autore».

questo libro, pregandolo di riflettere con pensiero meno preconcelto sulle concomitanze da me stabilite e sulle parole, non mie ma di Rodolfo stesso, circa i suoi atteggiamenti politici verso l'Ungheria.¹⁰

Nell'insieme *La tragedia di Mayerling* copre un arco temporale di una trentina d'anni, dalla nascita alla morte di Rodolfo. Le prime righe del testo recitano: « Il protagonista era nel trentunesimo anno. Era nato nel bel castello di Laxenburg, in vicinanza di Vienna, il 21 agosto del 1858¹¹ ».

Nel rispetto delle unità aristoteliche, la tragedia si svolge invece in una giornata, come è scritto nel paratesto: « Il tempo dell'azione dura dal pomeriggio del 29 gennaio 1989, martedì, alle prime ore mattutine del giorno successivo¹² ».

È quindi nel testo narrativo che Borgese presenta la crisi del matrimonio del principe ereditario, la sua frustrazione perché la moglie non può più avere figli e la sua unica prole è femminile. Vi si descrive anche lungamente il carattere di Rodolfo, riservato e studioso, appassionato di scienze e di politica. Alcune pagine ci permettono di ricostruire anche la figura di Mary. Giovanissima rampolla di una nobile famiglia, ella pareva essere destinata a nozze regali con il principe di Portogallo. Borgese insiste su questo punto per sostenere la sua ipotesi di una vera passione tra i due innamorati che, tentando di scavalcare la rigidità della società nobile di fine XIX secolo, hanno provato a tracciare un percorso troppo arduo.

Nello spettacolo teatrale a tutto ciò si allude solamente. Nel testo in prosa, invece, si ricostruisce nel dettaglio tutta la storia d'amore. La giovanissima Mary aveva conosciuto Rodolfo ad una festa all'ambasciata di Germania, nel giorno in cui faceva ufficialmente la sua presentazione in società. Poi gli incontri tra i due furono possibili grazie a una cugina del principe ereditario, Maria Larisch, che ebbe il ruolo di mezzana. Pur non volendo esagerare nelle tinte e difendendo a tratti la contessa Larisch, ritenuta responsabile della difficile organizzazione logistica degli incontri, Borgese non offre un ritratto positivo della contessa, le cui qualità umane paiono ambivalenti. Questo personaggio, che svolge un ruolo fondamentale nel testo in prosa, non appare nell'opera teatrale, per quanto si sappia che fu anche nelle quinte di quest'ultimo incontro.

In *La tragedia di Mayerling*, analizzando questa parte della storia, Borgese pare essere affascinato dalla difficoltà e dal carattere effimero degli incontri

10 Giuseppe Antonio Borgese, *La tragedia di Mayerling*, op. cit., p. 15.

11 *Ibidem*, p. 29.

12 Giuseppe Antonio Borgese, *La tragedia di Mayerling*, op. cit., paratesto.

che mettevano a rischio la reputazione dei due innamorati e delle reciproche famiglie. Egli li enumera tutti, facendo ben intendere che non di appassionate notti d'amore si trattava, ma di brevi saluti da una carrozza all'altra e di pochi convenevoli scambiati nel teatrino delle convenzioni.

Se tutto ciò non appare in *L'Arciduca*, è pur vero che questo bagaglio di conoscenze serve a Borgese per descrivere certe scene come lui doveva averle immaginate. È così nella *pièce* che i personaggi intorno a Rodolfo nelle ultime ore di Mayerling discutono tra di loro ricordando che il principe si era mostrato emotivamente instabile, febbrile durante la festa dell'ambasciata di Germania, facendo supporre una sua stranezza caratteriale.

La bizzarria dei comportamenti del principe aveva infatti sollevato voci su una sua instabilità mentale. In *La tragedia di Mayerling* Borgese smonta questo castello accusatorio citando le ultime lettere del principe in cui riscontra la scrittura di una persona matura, consapevole del destino cui va incontro. Si tratta di un materiale d'archivio di grande importanza che Borgese mette in risalto per dare prestigio al suo lavoro di storico.

Se l'azione del dramma si risolve in una notte, è interessante capire come il libro in prosa svolga questa parte degli eventi che occupano la quinta e la sesta parte del libro. Là dove la *pièce* presenta i personaggi che si trovano nella tenuta di caccia e li fa agire, *La tragedia di Mayerling* si interroga sulle ragioni della presenza di amici in un momento così drammatico per Rodolfo e, dalla lettura delle lettere deduce che egli non avesse premeditato il suicidio ¹³.

Il testo in prosa parla dello scompiglio avvenuto in casa Vetzera quando ci si accorse che Mary non era in casa, poiché la madre la sottoponeva a un regime educativo molto severo: « le era inibito perfino di traversare da sola la strada ¹⁴ » ragion per cui « il suo momentaneo allontanamento da casa, nel pomeriggio del giorno 26 gennaio, suscitò un drammatico allarme e fu seguito da immediate ricerche ¹⁵ ».

Se nella *pièce* teatrale si sostiene immediatamente l'ipotesi di una scelta deliberata di Mary di rendersi a Mayerling, *La tragedia di Mayerling* prende in considerazione differenti soluzioni e include la possibilità che sia Rodolfo ad aver invitato Mary, pur non indicandola assolutamente come prioritaria. In questo capitolo l'autore decostruisce molte tesi, e le osserva analiticamente. Solo alla fine egli esprime il suo parere: « Fu lei certamente che volle il

¹³ *Ibidem.*, p. 154.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 155.

¹⁵ *Ibidem.*

convegno finale »¹⁶. Borgese ritrae Mary come un'innamorata disposta a tutto: « In questa storia d'amore e di morte l'iniziativa è della donna. Affettuosa e mite, e timorosa dei vincoli familiari, non avrebbe mandato alla madre, per mezzo della Larisch, quell'annuncio di suicidio se non avesse avuto la convinzione di partire per un viaggio senza ritorno¹⁷ ».

Tutto ciò scompare nella *pièce* a favore di una vicenda che cerca la linearità e non chiede l'analisi delle ipotesi minori e soprattutto non si sofferma sulla spiegazione di dettagli inutili per la drammaticità del racconto.

Nonostante le differenze, i due testi paiono completarsi in certi punti. In *La tragedia di Mayerling*, nell'ultima scena della quinta parte, Borgese racconta che Rodolfo è andato incontro a Mary poiché la sua carrozza è uscita di strada. La *pièce* teatrale inizia da questo punto, ossia dal momento in cui il principe rientra nella sua stanza, inzaccherato, senza cappello, spiegando al suo maggiordomo che è dovuto intervenire in aiuto di una vettura.

La sesta parte costituisce soprattutto un'importante riflessione politica, ma cita anche alcuni fatti più cronachistici presenti nel dramma teatrale. Selezionando varie dicerie, quest'ultimo capitolo riporta per esempio come attendibile la voce secondo cui lo zio di Mary, Enrico Baltazzi, fosse andato a Mayerling nel tentativo di recuperare la nipote. Questo breve appunto è sviluppato nella *pièce* ove giunge a costituire una delle scene madri. È così che l'invenzione artistica sviluppa il lavoro dello storico.

Stile e finalità della scrittura

Con *La tragedia di Mayerling* Borgese vede nel dramma la fine di un rampollo che forse voleva impadronirsi della corona ungherese aggirando l'autorità paterna. Il conflitto si chiude con la sconfitta di un principe succube della personalità del padre, ma anche con l'annuncio della prossima caduta degli Asburgo alla fine della Prima Guerra mondiale:

Gli Asburgo, abbandonando alla morte, sull'ultimo tratto della loro strada, il figlio ribelle, riuscivano a preservare se stessi e la loro legge; ma per poco; e la nemesi li raggiungeva a Vittorio Veneto e a Madera. Essi meritavano di

¹⁶ *Ibidem*, p. 162.

¹⁷ *Ibidem*, p. 162-163.

perire; a Rodolfo e allo schematico ideale che egli rappresentava era mancata la forza di vincere¹⁸.

L'ultima parte di *La tragedia di Mayerling* costituisce una lunga riflessione storica e morale sul principe e sulla famiglia Asburgo. Ma il racconto esula dal mondo ristretto della corte per prendere in considerazione gli eventi della politica europea del tempo. Borgese mette in relazione la morte di Rodolfo con i fatti più salienti del contesto diplomatico continentale. Secondo l'autore, infatti, la morte del principe non sarebbe stata solo la conseguenza di una delusione amorosa, legata a un matrimonio ormai in declino. Al contrario, il dolore affettivo si sarebbe aggiunto a uno scoramento dovuto alle difficoltà che l'Europa attraversava e che fecero perdere fiducia al principe ereditario. Borgese ricorda che in Francia, dopo Gambetta, aveva vinto le elezioni l'ex generale antidemocratico, antisemita, Boulanger. Questo evento avrebbe scosso il principe ereditario che temette per la perdita della libertà nel paese che rappresentava il suo modello di governo. Parallelamente in Germania saliva al trono l'imperatore Guglielmo II, suo coetaneo ma suo opposto nella concezione del governo, tanto autoritario era l'uno tanto liberale era l'altro. Ma l'elemento che dovette, secondo Borgese, scoraggiare maggiormente l'erede degli Asburgo fu la presa di coscienza che non sarebbe riuscito a cingersi il capo con la corona d'Ungheria. A questo proposito Borgese cita una fonte secondo la quale era stata messa in atto una «cospirazione» per porlo sul trono d'Ungheria e il suo suicidio sarebbe avvenuto nel momento in cui egli intuì che forse il piano era stato scoperto¹⁹. Borgese crede anche all'esistenza di una cassetta con materiale segreto che sarebbe dovuta essere restituita a Rodolfo stesso o a una persona che si fosse presentata con una parola segreta che consisteva nelle quattro lettere R.I.U.O. che Borgese, sulla scia del motto A.E.I.O.U. (*Austria Est Imperare Orbi Universo*) interpreta come *Rodolpho Imperare Universo Orbi*²⁰. L'intellettuale siciliano legge quindi gli avvenimenti di Mayerling come l'epilogo di un tentativo da parte del rampollo di emanciparsi dal potere paterno e di occupare il trono. La combinazione della disillusione politica e sentimentale ne avrebbe fatto, forse per proprie suggestioni letterarie, forse per un'intelligente lettura dei fatti, un novello Jacopo Ortis. Rispetto all'Ortis, però, Rodolfo appare figura ben più scialba: meno combattivo, più introverso e tarlato da una debolezza interiore che lo rendeva succube della forte figura

18 *Ibidem*, p. 12.

19 *Ibidem*, p. 192.

20 *Ibidem*, p. 193.

paterna. Così, pare dire l'autore, il tentativo di arrivare al potere scavalcando il padre lo ha visto vaso di coccio in mezzo a vasi di ghisa.

Comunque Borgese propende per l'ipotesi del suicidio e non per quella di un omicidio compiuto dalla famiglia reale per liberarsi di un rampollo scomodo. Certo, la famiglia può aver avuto un ruolo nell'isolare il giovane, ma Borgese sostiene la tesi secondo cui la mano che ha dato la morte è stata la propria e non quella altrui. Egli invece sottolinea che i testimoni degli eventi scomparirono prestamente, primo di tutti suo cugino, l'ammiraglio Giovanni Orth, uno dei pochi presenti in quella drammatica notte e che Borgese dipinge – nella tragedia, più che nella ricostruzione storica – d'animo sensibile e vicino alla sofferenza di Rodolfo. L'ammiraglio svanì misteriosamente in mare un anno dopo. Resta il fatto che Borgese non si spinge fino a parlare di un complotto ai danni del principe, ma ammette che ci sia stata una possibile macchinazione per impedirgli di arrivare al potere e sicuramente un depistaggio delle indagini che avrebbero potuto smascherare le ragioni politiche del suicidio²¹. Sicuramente, pare di intuire, la corona imperiale era più salda dopo la morte di Rodolfo. Nel 1914, la famiglia Asburgo si trovò di nuovo di fronte ad un rampollo difficile da gestire, l'arciduca Francesco Ferdinando, e molte teorie oggi sostengono che l'attentato di Sarajevo che scatenò la Prima Guerra mondiale fu ampiamente facilitato dalla casa madre. A Sarajevo, infatti, il servizio di polizia fu esiguo e inefficiente, i testimoni diretti scomparirono rapidamente e solo anni dopo molte voci cominciarono a sostenere che la famiglia Asburgo ottenne due risultati con un solo gesto, scatenando la guerra con cui voleva aprirsi la strada verso il Medio Oriente e eliminando un nemico interno. In questi drammi la famiglia reale appare quindi silenziosa nelle quinte, ma non preme il grilletto. Le morti degli eredi Asburgo suonano nondimeno strane quanto le morti di John Fitzgerald Kennedy (1963), Martin Luther King (1963), John Lennon (1980), omicidi su cui è calata l'ombra della cospirazione politica.

Come appare nella tragedia, il principe, nervoso, eccitabile, smodato, ma mentalmente coerente, debole, ma idealista, avrebbe quella notte capito che i suoi sogni politici e sentimentali non potevano avere un lieto fine, e per questo si tolse la vita.

Se nel testo in prosa si trattano in modo neutro gli aspetti della sua personalità, il carattere che Borgese immagina per il principe ereditario emerge più vivo dai dialoghi della *pièce* teatrale. Le scene più forti sono quelle con Mary, ma anche con due persone che si fanno annunciare discretamente durante la

21 *Ibidem*, p. 195.

notte. Il primo, il conte Baltazzi, venuto a mediare con il principe per conto della famiglia Vetzera porta con sé il secondo, un padre gesuita. La presenza dei due uomini quella notte pare confermata da diverse fonti. Secondo alcune voci il padre gesuita fu anche l'esecutore materiale dell'omicidio. Attorno all'incontro con questi due personaggi, assolutamente marginali in *La tragedia di Mayerling*, ruota la parte centrale della *pièce*, il secondo atto.

I dialoghi sono l'occasione per definire il carattere del principe ereditario, ma anche per parlare dello scontro di poteri che il principe e la famiglia Asburgo vivevano a fine Ottocento.

Per quanto affranto dagli eventi, Rodolfo cerca di mostrare la sua autorità e assume un tono di sfida nei confronti di entrambi e in particolare del gesuita, mettendo in scena il conflitto del principe con il potere ecclesiastico. Già nella prima battuta, nottetempo, davanti alla notizia dei due sconosciuti alla porta, si autodefinisce il « principe liberale ²² » che non deve accettare per questa sua reputazione l'intrusione di due estranei che non si sono fatti annunciare. Poche righe dopo decide arbitrariamente di accettare l'incontro con il borghese e di rifiutare il religioso. Rivolgendosi al servitore, e riferendosi al prelato con l'appellativo poco rispettoso di «tonaca», egli afferma: « Un ecclesiastico e un borghese? [...] Che passino. No, passi soltanto il borghese. La tonaca resti in anticamera, o passeggi al fresco, come le aggrada ²³ ». Qualche pagina dopo afferma: « Il prete? Non m'incute rispetto nessuna veste, che non sia la divisa d'ufficiale ²⁴ ». Le sue accuse sono a volte anche più pertinentemente politiche e entrano nel contesto della vita politica di corte: « Se mio padre ha richiamato i gesuiti nell'Impero, io li ricaccerò ²⁵ ». Su questa linea prosegue il dialogo, e altre frecciate ironiche sono lanciate al prelato ²⁶.

Nei dialoghi emergono da un lato l'anticlericalismo del principe e dall'altro il suo bisogno di far rispettare la propria autorità, messa in discussione dal suo rapporto di sudditanza nei confronti del padre e dal suo animo liberale.

22 Giuseppe Antonio Borgese, *L'Arciduca*, op. cit., p. 96.

23 *Ibidem*, p. 96-97.

24 *Ibidem*, p. 107.

25 *Ibidem*, p. 115.

26 Questa posizione anticlericale, che riscontra anche altre occorrenze nel testo, è riconducibile all'ideologia di Borgese, uomo fermamente ispirato da principi religiosi, in costante ricerca di una vita spirituale intensa, ma allo stesso tempo in conflitto con le gerarchie ecclesiastiche, soprattutto nei suoi anni italiani, prima dell'emigrazione negli Stati Uniti (1931), quando poi, lavorando a un progetto di costituzione di una federazione mondiale ha cercato il dialogo con le istituzioni religiose in nome di una visione del mondo filantropica comune.

Nel primo confronto, con il borghese Baltazzi, Rodolfo tiene a far rispettare il suo nome imperiale – « Un Asburgo non cede a un Baltazzi ²⁷ », come appare in questa come in altre battute – e allo stesso tempo protegge la fanciulla che ha cercato protezione in casa sua: « Un uomo, un cavaliere, presso il quale una donna s'è rifugiata, ha il dovere di negarla a chiunque. È tenuto a mentire ²⁸ ».

Il principe ereditario mostra nel dramma dignità, lucidità e coerenza ideologica. Caratterizzandolo in questo modo, Borgese elude le voci di corte che volevano sminuire il suicidio (o l'omicidio) riconducendolo ad una condizione di pazzia. Per Borgese Rodolfo ha una debolezza caratteriale, ma è perfettamente cosciente fino alla morte.

Questi elementi sono presenti non solo nella discussione con Baltazzi, ma anche in quella, ancora più ricca di spunti, con il gesuita, figura di cui storicamente si fantastica solo la presenza a Mayerling, e che nella *pièce* diventa l'interlocutore più autorevole del dramma. In questa scena il giovane Asburgo esprime i suoi valori, le sue idee politiche, in un confronto che non può non far pensare all'incontro manzoniano di Padre Cristoforo con Don Rodrigo nel quale, come nel nostro testo teatrale, un prelato andava a chiedere rispetto per una fanciulla. Ma, a differenza dell'ideologia manzoniana, Borgese propone un conflitto nel quale le figure positive e negative sono molto più sfaccettate.

Nel confronto Rodolfo mantiene la sua dignità e autorità e non mostra l'arrendevolezza che poi il gesto estremo svelerà nella sua pienezza. Fiero, egli rinuncia a cedere e, ricordando un archetipico fatto storico in cui l'autorità temporale si inchinò davanti a quella religiosa, egli dichiara la sua autonomia: « Io non vado a Canossa ²⁹ ».

Ma il dialogo tocca anche il tema del suicidio, spingendo Rodolfo ad accusare chi stia spingendo sé stesso e anche la giovanissima Mary a compiere questo passo, con una dura pressione psicologica.

Qui Borgese sviscera profondamente la sua visione del carattere del principe. Egli ce lo mostra come un uomo che ha cercato di intraprendere un percorso individuale, cercando scampo fino all'ultimo, ma cedendo. Qui appaiono chiaramente i suoi conflitti ideologici con il padre, come si evince da questa battuta del gesuita: « dunque non dice il falso la fama, che il principe rifiuti a sua maestà l'obbedienza [...] se Francesco Giuseppe protegge la pace, il figlio, essi temono, coltiva propositi di gigantesche rovine, di sterminio alla Russia, di

²⁷ *Ibidem*, p. 111.

²⁸ *Ibidem*, p. 108.

²⁹ *Ibidem*, p. 122.

portare le insegne degli Asburgo fino a Costantinopoli ed oltre; un'ambizione visionaria, dicono, sanguinaria. E suppongono che perfino a questi tumulti di Budapest non sia estraneo... il consenso del principe. Sognano ad occhi aperti di... cospirazioni con l'arciduca Giovanni, con la setta massonica, di intese coi malcontenti in Ungheria, di colpi di Stato...³⁰ ».

La prospettiva politica è la chiave di lettura che ritorna anche durante l'ultima cena di Rodolfo, con Maria e l'invitato Hoyos. Qui egli palesa le sue ambizioni imperiali che si estendono verso Est, contro l'autorità paterna: « E questo io pure volevo [...] un solo impero, un solo imperatore, un'unica legge del genere umano. [...] Salonico e Costantinopoli sono nostre. Non sono dello zar demente che sta chiuso nelle sue stanze, solo col suo cane. Io volevo unificare il mondo sotto la mia legge, e poi sparire. Non ho pensato a me. [...] E sia finalmente il regno della natura e dell'amore. E la felicità sulla terra³¹ ».

Rodolfo aspira alla costituzione di un grande impero che arrivi fino al Medio Oriente, nel nome di un progetto liberale, e non certo per un puro interesse tirannico. Le sue aspirazioni sono certo ambiziose, ma hanno secondo Borgese un obiettivo umano positivo e concreto. Egli era un visionario cui sono mancate la forza morale e l'occasione politica per realizzare il suo sogno. Quest'idea in parte utopica doveva certamente affascinare l'intellettuale siciliano.

Il progetto di una monarchia universale è l'idea del principe Rodolfo con cui Borgese conclude anche il testo in prosa. Nell'ultima pagina, infatti, egli afferma che: « Gigantesca, e inane, era anche l'idea, traluce dalle sue pagine, della Monarchia universale che si attua generando la Repubblica universale³² ». La tematica di un governo universale è stata poi ampiamente trattata da Borgese negli ultimi anni di vita quando, soprattutto dopo la Seconda Guerra mondiale, ha concentrato tutti i suoi sforzi nella redazione di un testo costituzionale che potesse confederare tutti gli Stati del pianeta. Questa è una ragione in più per capire l'interesse che l'autore portava per questa vicenda e per gli aspetti politici che essa sottendeva, al di fuori del dramma amoroso. In *L'Arciduca* Borgese difende la dignità di Rodolfo anche nei dialoghi con Mary, mostrandoci una coppia che va unita verso la fine, nell'impossibilità di farsi accettare dalle strette regole della società e della corte.

Nel testo in prosa egli chiude il libro facendo un panegirico del principe, illuminato e visionario, capace di vedere ciò che la limitatezza burocratica del

30 *Ibidem*, p. 120-121.

31 *Ibidem*, p. 150-151.

32 Giuseppe Antonio Borgese, *La tragedia di Mayerling*, op. cit., p. 213.

padre non vedeva e per ciò ribelle e pericoloso. Borgese ne difende la giustezza delle intuizioni:

Rodolfo fu d'animo grande e eccellente. Nessuno dei maggiori Asburgo aveva avuto una mente creatrice più vigorosa della sua. [...] Francesco Giuseppe, più limitato anche se più saggio, credette che quella stanca esistenza statale non potesse prolungarsi che nell'immobilità. Il figlio prevede, con illuminazioni intellettuali veramente ammirabili, l'epoca di turbamento a cui l'Europa andava incontro. [...] Ma il suo sistema per salvare sotto l'egida austriaca l'Europa [...] pativa di intimi squilibri. [...] Il disegno di un'Austria e di un'Europa supernazionali rimaneva utopistico finché non fossero spente le cause principali della lotta fra le nazioni. E l'imperialismo austriaco, per necessità soldatesco, ch'egli aveva in animo, contrastava inconciliabilmente coi fini ultimi della sua volontà umanitaria ³³.

L'intellettuale siciliano difende anche la purezza della nobile Mary, in cui vede il coraggio folle di chi, per seguire il cuore, è disposto a rischiare la propria vita: « Nulla più resta a dire di Mary, di questa infelice Giulietta caduta sui gradini di un trono. La sua innocenza, la sua follia, non suscitano che rimpianto e pietà ³⁴ ».

I due testi raccontano uno stesso evento con due metodologie diverse. *La tragedia di Mayerling* compie un'approfondita ricerca storica di respiro trentennale e cerca di basarsi solo sulle fonti documentarie. *L'Arciduca* inventa possibili scene delle ultime ore del principe ereditario, definendo attraverso i suoi dialoghi l'interpretazione che Borgese si era fatto degli eventi. Complementari, questi due testi si integrano, offrendo una lettura chiara degli eventi, plausibile dal punto di vista storico e sentimentale, ridando così dignità a due personaggi sepolti dalle dicerie della società.

³³ *Ibidem*, pp. 211-212.

³⁴ *Ibidem*, p. 211.

Entre témoignage, archives et invention

Trois œuvres pour raconter le militantisme au Colegio Nacional de Buenos Aires

Laura Balaguer

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

Résumé : En 2004, Gaby Meik publie un roman témoignage où elle retrace ses premières années de militantisme. Ernesto Ardito et Virna Molina terminent leur documentaire *El futuro es nuestro* en 2014 où ils reconstruisent les vies de ces adolescents. En 2017, ils réalisent leur film, *Sinfonía para Ana*, une adaptation du roman de Gaby Meik. Comment ces œuvres retracent-elles à travers différents genres l'histoire de ces jeunes au milieu des années 70 ? Quelles répercussions ont-elles dans la société actuelle argentine ? Quel a été le processus de création des réalisateurs pour *Sinfonía para Ana* qui, basé sur des faits réels, propose un regard subjectif et poétique sur une époque clé de l'histoire argentine ?

Mots-clés : Non fiction, roman témoignage, documentaire, film, Gaby Maik, Ernesto Ardito, Virna Molina, militants, xx^e siècle, xxi^e siècle, Buenos Aires

Resumen: En 2004, Gaby Meik publicó una novela testimonial donde retraza sus primeros años de militancia. Ernesto Ardito y Virna Molina acaban su documental *El futuro es nuestro* en 2014 donde reconstruyen las vidas de estos adolescentes. En 2017, dirigen su película, *Sinfonía para Ana*, una adaptación de la novela de Gaby Meik. ¿Cómo estas obras recuerdan a través de distintos géneros la historia de estos jóvenes a mediados de los años 70? ¿Cuáles son las repercusiones que tienen en la sociedad actual argentina? ¿Cuál fue el proceso de creación de los directores para *Sinfonía para Ana*, basada en hechos reales que propone una mirada subjetiva y poética sobre una época clave de la historia argentina?

Palabras claves: No ficción, novela testimonial, documental, película, Gaby Maik, Ernesto Ardito, Virna Molina, militantes, siglo xx, siglo xxi, Buenos Aires

Mi propósito fue que a partir de ahora,
nadie pueda decir 'yo no sabía'.

Radaman Suleman¹

Introduction

Le Colegio Nacional de Buenos Aires est une école prestigieuse fondée en 1863 par Bartolomé Mitre, militaire et homme politique qui fut président de l'Argentine entre 1862 et 1868. Il s'agit d'une école secondaire publique et laïque qui dépend de l'Université de Buenos Aires. De nombreux scientifiques, hommes politiques, intellectuels ont étudié dans cette école. Pendant des décennies, elle a formé les classes pensantes et dirigeantes du pays. Le CNBA² fait encore partie aujourd'hui des meilleures écoles de la capitale. Les trois œuvres dont nous allons étudier certaines caractéristiques puisent leurs racines dans ce lieu mythique qui au début des années soixante-dix fut un important vivier d'activisme politique, beaucoup de ses étudiants ont milité au sein de l'UES (Unión de Estudiantes Secundarios)³. Cette forte mobilisation eut pour conséquence que le CNBA soit connu comme l'école ayant le plus d'étudiants *desaparecidos*⁴, ces derniers étant au nombre de cent huit et parmi eux, se trouvant la plus jeune de tous, âgée de quinze ans, Magdalena Gallardo. Gaby Meik, ancienne élève au CNBA qu'elle intègre en 1974, psychologue depuis 1984, publie en 2004 un roman témoignage ou « roman historique⁵ » comme elle le nomme dans le prologue, intitulé *Sinfonía para Ana*. Elle y retrace ses premières années de militantisme au côté de sa meilleure amie, Magdalena Gallardo ainsi que le début de son exil à Barcelone avec ses parents. Ernesto Ardito et Virna Molina nés en 1972 et 1975, sont un couple de réalisateurs argentins,

1 Phrase du cinéaste sud-africain Radaman Suleman à propos de son film *Lettre d'amour zoulou* sorti en 2004. Phrase reprise dans l'article suivant : « Raymundo, de Ardito y Molina » de Marta Casale, Universidad de Buenos Aires. Disponible en ligne : <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART27.htm>

2 Nous nommerons à partir de maintenant le Colegio Nacional de Buenos Aires par ses initiales : CNBA.

3 Organisation politique créée en 1953 puis interdite en 1955, elle renaît au début des années 70 et appartient au « péronisme révolutionnaire ».

4 Terme employé pour désigner les victimes du terrorisme d'État entre 1974 et 1983 en Argentine.

5 Gaby Meik, *Sinfonía para Ana*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2018.

ils étudient ensemble le cinéma à Buenos Aires durant les années 90 alors que les œuvres argentines n'y sont pas enseignées. Ils entament alors une réflexion personnelle qui les conduit à la volonté de récupérer la mémoire historique de leur pays. Même s'ils envisagent une carrière tournée vers la fiction, ils changent rapidement de voie et se dirigent vers le documentaire qui demande beaucoup moins de moyens. Ils s'intéressent à leurs prédécesseurs qui cultivent ce genre et s'arrêtent sur les années 70, décennie clé de l'histoire argentine. Leur premier long-métrage documentaire datant de 2002, retrace la vie et la carrière du réalisateur engagé argentin Raymundo Gleyzer, disparu en 1976. À partir de cette première création en duo, ils ne cesseront de sonder cette époque, qu'ils n'ont connue qu'étant enfants et tentent de redonner vie à tous les acteurs clés de cette période qu'ils soient artistes et/ou militants. Ils parlent souvent de leur démarche comme de la création d'un pont entre les générations⁶. En 2014, ils terminent leur documentaire *El futuro es nuestro* où ils reconstruisent les vies de ces adolescents engagés. En 2017, ils réalisent leur premier film de fiction, *Sinfonía para Ana*, en reprenant le même sujet et en adaptant le roman éponyme de Gaby Meik qu'ils avaient rencontrée lors de leurs recherches pour *El futuro es nuestro*. Dans cet article, nous nous demanderons comment ces trois œuvres, roman, documentaire et film de fiction retracent, à travers différents genres, l'histoire de ces jeunes au milieu des années 70 ? Quelles répercussions ont-elles dans la société actuelle argentine ? Quel a été le processus de création des deux réalisateurs pour leur film *Sinfonía para Ana* qui, basé sur des faits réels, propose un regard subjectif et poétique sur une époque clé de l'histoire argentine ?

Une première plongée dans la vie adolescente des étudiants du CNBA : *Sinfonía para Ana*, le livre

Dans le prologue Gaby Meik insiste sur la nature de son livre :

Van a leer una novela. Una novela histórica. Esto quiere decir que sus hechos y personajes son imaginarios, pero está ambientada en el Buenos Aires real y concreto de los años 1974, 75 y 76. [] En la historia de Ana hay sensualidad

6 Voir l'article de *Página12* « Recuerdos de otra 'Juvenilia' » lors de la diffusion de la série documentaire *El futuro es nuestro* en 2014 : « Este público joven es muy importante para nosotros [...] uno de los objetivos del proyecto es entretejer un puente entre las dos generaciones de estudiantes secundarios que buscan y buscaron un mundo mejor. » Disponible en ligne : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espactaculos/8-32162-2014-05-09.html>

y terror. En la historia argentina de los 70, también los hubo. En este relato aparece Malena. Malena no es imaginaria. Malena fue Magdalena Gallardo. [] Con ella me arrancaron una parte importantísima de mi vida. Quedé mutilada. Pero Ana, Isa, Lito, Camilo son imaginarios, con lo que cualquier parecido con sucesos, situaciones o personajes reales es pura coincidencia. Cualquier diferencia, también ⁷.

Il s'agit bien d'un roman, d'une fiction historique où des personnages réels et inventés se côtoient pour recréer ce que fut le CNBA, au milieu des années 70. Ana dont le prénom donne son titre à l'ouvrage est la narratrice et protagoniste principale du récit au côté de Isa, sa meilleure amie. Sous leurs traits, le lecteur peut déceler Magdalena et Gaby. L'originalité du récit est au second plan, derrière l'histoire de ces deux personnages principaux, le lecteur attentif verra apparaître les prénoms de Gaby et Malena au fil des pages. Elles ne sont pas là sur le devant de la scène, leur duo est remplacé au premier plan par celui de Isa et Ana mais pourtant, elles sont là peuplant les pages comme deux fantômes ayant vécu une époque révolue. Leurs deux prénoms sont presque toujours cités dans la même phrase pour tenter de les rapprocher une nouvelle fois essayant ainsi de contrer l'injustice de leurs destins brisés. « Abrazadas a Isa o a Gaby o a Malena o al pibe (eso más adelante) con quien tuviéramos ganas de franelear. Eramos felices. Impertinentemente felices ⁸ ». Gaby Meik insiste également sur la proximité de ses personnages imaginaires avec les faits réels. Elle fait le portrait d'une jeunesse, elle retrace leur quotidien avec leurs voix, leurs mots, la musique qu'ils écoutaient. Ces jeunes étaient à la recherche d'un même idéal, d'un monde meilleur. Pour les atteindre, ils se sont rassemblés pour une majorité d'entre eux au sein de l'UES. C'était, bien sûr, un vrai engagement de leur part mais ce que veut montrer l'auteure c'est aussi qu'ils étaient avant

7 Gaby Meik, *op. cit.*, p. 6. Nous traduisons tout au long de l'article sauf mention contraire : « Vous allez lire un roman. Un roman historique. Cela veut dire que les faits et les personnages sont imaginaires, mais il est situé dans le Buenos Aires réel et concret des années 1974, 75 et 76. [...] Dans l'histoire d'Ana, il y a de la sensualité et de la peur. Dans l'histoire argentine des années 70, elles y étaient aussi. Malena apparaît dans ce récit. Malena n'est pas imaginaire. Malena était Magdalena Gallardo. [...] Avec elle, ils m'ont arraché une partie très importante de ma vie. J'en reste mutilée. Mais Ana, Isa, Lito, Camilo sont imaginaires, quelconque ressemblance avec des faits, situations ou personnages réels est une pure coïncidence. Quelconque différence, aussi. »

8 Gaby Meik, *op. cit.*, p. 23. « Enlacée à Isa ou à Gaby ou à Malena ou à un garçon (cela plus tard) que nous avions envie de sentir près de nous. Nous étions heureux. Heureux de façon impertinente. » On retrouve les prénoms de Malena et Gaby aux pages suivantes : 32, 84, 92, 124.

tout des adolescents comme les autres avec les préoccupations de leur âge, l'importance de l'amitié, la volonté de tomber amoureux, la découverte du corps et de la sexualité. Grâce à ce récit, nous entrons dans une époque, dans le quotidien d'une jeunesse qui jusqu'à présent n'avait pas été racontée sous cet angle, c'est-à-dire, une expérience vécue de l'intérieur qui a eu de nombreuses conséquences sur la vie adulte de l'auteure. Le roman est divisé en trois parties encadrées par le prologue et l'épilogue. Chaque partie étant un moment de la journée associé à une année : « La mañana. 1974 » ; « La tarde. 1975 » ; « La noche. 1976⁹ ». « Le matin » fait référence à l'entrée au CNBA et à l'éveil de Ana et de Isa à cette nouvelle période qu'est l'adolescence mais aussi à la découverte du militantisme au sein de leur école. « L'après-midi » évoque les changements politiques et leurs répercussions au sein de l'école et du quotidien des jeunes avec les risques qu'ils encourent avec le renforcement de la Triple A¹⁰ instaurée en 1974. « La nuit » raconte ce qu'est devenue l'école après le coup d'État du 24 mars 1976, la vie de Ana après le départ de Isa en exil à Barcelone avec sa famille comme d'autres de ses camarades et la disparition et l'assassinat de nombreux étudiants. Ana et Isa / Malena et Gaby intègrent le CNBA avec Raúl Aragón comme directeur, ce dernier ayant une importance capitale dans les changements des règles et des normes qui s'appliquaient aux étudiants avant son arrivée. L'Argentine a connu de 1966 à 1972 une dictature pendant laquelle le collège était dirigé de main de fer. La direction et les professeurs exprimaient leur supériorité envers les élèves instaurant un climat de peur. En 1973, lors du court mandat de José Héctor Cámpora, issu de la gauche péroniste et président de l'Argentine durant quarante-neuf jours, Raúl Aragón devient directeur du CNBA. Ce dernier est élu par les étudiants et va transformer l'école durant cette période appelée « printemps démocratique ». Il va supprimer les uniformes, l'examen d'entrée, réunir en assemblée les étudiants et les professeurs afin de dialoguer sur les façons d'enseigner et sur la pédagogie. Il va promouvoir le militantisme étudiant qui est pour lui vital et nécessaire au bon développement du pays. C'est dans cette atmosphère que les deux jeunes font leur entrée au CNBA, d'où émane une envie de liberté et de découverte.

9 *Ibidem*, p. 7, p. 65 et p. 189.

10 « La triple A est l'Alliance Anticommuniste Argentine, groupe paramilitaire créée en 1974 pour lutter contre ce que le gouvernement d'Isabelita, épaulée par son ministre López Rega, puis la junte, appelaient les « subversifs », c'est-à-dire, en réalité, toute personne sympathisant avec les idées de gauche. » Note provenant du livre : Diana Guelar, Vera Jarach, Beatriz Ruiz, *Les enfants de l'exil*, Paris, Éditions Intervalles, 2012, p. 50.

Caminando por el claustro nos cruzamos con un señor trajeado.
- Vamos, chicas, chicas, al aula, que es la hora...
- No, lo que pasa es que ella es nueva, [] y le estaba mostrando el Colegio, ¿viste? Ahora la acompaño a la aula -le contestó Isa, confianzudamente.
- ¿Sos nueva? ¡Bienvenida! -me da un beso-. Ahora al aula.
Cuando se iba alejando, les pregunté:
- ¿Quién es?
- Es Raúl Aragón, el rector. ¿Viste qué macanudo?
¡No podía salir de mi asombro!
Parafraseando a Moris: ayer nomás en el Colegio me enseñaron decir ¡Buenos días se-ño-ri-ta rec-to-ra, de pie, formando fila en un patio y hoy desperté en un claustro del Colegio oyendo a mi amiga Isa decir «No, lo que pasa es que ella es nueva y le estaba mostrando el Colegio, ¿viste? ¹¹».

Cet extrait met bien en relief avant et pendant la direction de Aragón ainsi que le côté avant-gardiste du CNBA alors qu'à l'époque beaucoup d'autres avaient gardé les anciennes normes. Dans cette première partie, Ana ne va cesser de s'enthousiasmer et d'être surprise face aux mœurs libérées et novatrices de sa nouvelle école et de ses nouveaux amis. Les étudiants viennent à l'école pour étudier, bien sûr, mais aussi pour se retrouver, partager leurs goûts musicaux, littéraires. Ana va très vite s'adapter à cette nouvelle vie qui va la métamorphoser, au niveau intellectuel mais aussi sensoriel. Dès cette première partie et tout au long du récit, une grande place est dédiée à la musique ; les dialogues et la narration sont ainsi entrecoupés de nombreux extraits de paroles de chansons écrits en italique. Il est également important de souligner que le titre *Sinfonía para Ana* fait, lui aussi, référence à la musique, à un ensemble harmonieux. Cette époque est racontée par la protagoniste principale au fil des différents mouvements, c'est-à-dire au cours de ces trois années qui sont les trois parties du livre. Ces interludes permettent au lecteur d'entrer dans une époque et de la vivre ou revivre. Les paroles des chansons donnent des clés de lecture des pensées des personnages, les personnalités de ces derniers se dessinant au contact des

11 Gaby Meik, *op. cit.*, p. 14-15. « - Allez, les filles, les filles, en classe, c'est l'heure... - Non, mais c'est qu'elle est nouvelle, [...] et je suis en train de lui montrer le collège, tu vois ? Maintenant je l'accompagne en classe - lui répondit Isa, vraiment sans-gêne. - Tu es nouvelle ? Bienvenue ! - il me fait la bise -. Maintenant en classe. Quand il était en train de s'éloigner, je leur demandai : - Qui est-ce ? - C'est Raúl Aragón, le directeur. Tu as vu comme il est génial ? Je ne pouvais pas sortir de mon étonnement ! Paraphrasant à Moris : pas plus tard qu'hier au Collège, ils m'ont appris à dire Bon-jour ma-de-moi-selle la di-rec-trice !, debout, en rang dans la cour et aujourd'hui, je me suis réveillée dans un des hall du Collège en entendant mon amie Isa dire : « Non, mais c'est qu'elle est nouvelle et je suis en train de lui montrer le collège, tu vois ? ».

différentes musiques, musiques à la mode à l'époque telles que les Beatles ou le groupe argentin Sui Generis, les chants révolutionnaires péronistes ou les groupes de musique folkloriques et engagés latino-américains. La musique, signe de reconnaissance parmi les jeunes, devient également source de conflit intergénérationnel. Ana aura une forte altercation avec son père à propos d'une chanson montonera¹² qu'elle entonnera sans prêter attention aux paroles alors qu'elle travaille dans sa chambre. Ses parents ont peur des conséquences que peut prendre son engagement politique au Collège. La répression devient de plus en plus féroce et chaque petit détail peut devenir une excuse pour les agents de la Triple A pour arrêter ces jeunes gens qui luttent « para tener un Colegio mejor, un país mejor, un mundo mejor¹³ ». Ana trouve cependant que ses parents n'accordent pas assez de valeur à son engagement car pour elle, c'est aussi grâce à eux qu'elle défend ces idées :

- [] Y deberías estar orgullosa de que repare en que el mundo es injusto [] que a los pobres los persiguen por ser pobres, como el tema de los Quilapayún; el disco es de ustedes y yo lo escuché []
- A Viglietti lo escuché acá. El disco es de ustedes: A desalambrar lo cantábamos los tres []
- ¡Bueno, basta! Maldad es que alguien escuche que vos decís muy suelta de cuerpo *compañero* y decida lo peor. [] En Córdoba, por ejemplo, han matado chicos apenas mayores que vos [] creeme que es peligrosísimo [] Hoy por hoy, la política es una trampa mortal donde nadie sabe quien es quien¹⁴.

12 « Les Montoneros étaient une organisation de guérilla proche de l'extrême gauche du mouvement péroniste qui a développé une lutte armée intense entre 1970 et 1979, date de la dissolution du groupe. Appuyé d'abord par Perón, le groupe est ensuite entré dans la clandestinité en septembre 1974 avant d'être déclaré organisme illégal en septembre 1975 par Isabel Perón. » Note provenant du livre : Diana Guelar, Vera Jarach, Beatriz Ruiz, *op. cit.*, p. 39.

13 Gaby Meik, *op. cit.*, p. 57. « pour avoir un meilleur Collège, un meilleur pays, un monde meilleur ».

14 Gaby Meik, *ibidem*, p. 87-88. « Et tu devrais être frère que je remarque que le monde est injuste [...] que les pauvres on les persécute car ils sont pauvres, comme la chanson des Quilapayún ; le disque est à vous et moi je l'ai écouté [] - Viglietti, je l'ai écouté ici. Le disque est à vous : A desalambrar on le chantait tous les trois [] - Bon, ça suffit ! La perversité est que quelqu'un entende ce que tu dis si détendue camarade et décide du pire. [] A Córdoba, par exemple, ils ont tué cinq jeunes à peine plus âgés que toi [] crois-moi que c'est vraiment très dangereux [] En ce moment, la politique est un piège mortel où personne ne sait qui est qui ». Quilapayún est un groupe de musique engagé né en 1965 à Santiago du Chili et Daniel Viglietti (1939-2017) est un chanteur et compositeur uruguayen.

Nous voyons bien dans cet extrait que même si Ana n'est pas encore consciente du danger qu'elle encoure, ses parents tentent de la mettre en garde. À la fin de la troisième partie, une scène lourde de sens vient donner raison aux parents lorsque éclate le coup d'État :

[] veía ir venir a Mamá, Papá y a Rosa en busca de libros, discos, fotos, revistas. Cortaban en pedacitos, tipo papel picado, todo lo que fuera papel o cartón y luego los iban quemando en el bidé [] A los discos [] Papá los trituraba con un martillo y luego los quemaban. [] A Rosa, le ocurrió no triturarlos, sacarles el papel del centro que indicaba de qué se trataban y prender los bordes para modelarlos hasta que quedaran como ensaladeras []. Y así, Viglietti, Mercedes Sosa, Quilapayún, [] se iban transformando en adornos incomprensibles para cualquier mente humana ¹⁵.

Les goûts et le fait de garder des objets personnels deviennent alors un risque important pour une grande partie des Argentins qui même sans militer ouvertement peuvent être déclarés « subversifs ». Non seulement les possibles preuves matérielles doivent disparaître mais pour se protéger, les militants sont obligés de passer à la clandestinité, pour cela, ils ne doivent plus communiquer entre eux à l'école, s'appeler seulement par des surnoms, quitter dans beaucoup de cas le domicile familial sans en avertir leurs proches afin de protéger les autres camarades. Toutes ces étapes sont racontées dans le roman de Gaby Meik dans lequel Ana et Isa doivent prendre de la distance pour éviter les dangers. Elles doivent également s'éloigner de leurs petits amis respectifs. Toutes ces mises en garde et mesures n'ont pas été prises en même temps mais peu à peu avec l'accroissement des violences perpétrées par la Triple A. Ana va petit à petit rester la seule témoin de ces atrocités avant de « disparaître » elle aussi. Elle va apprendre l'assassinat de l'un de ses plus proches amis, Camilo, membre très actif de l'UES recherchant encore plus de responsabilités, il était parti quelques jours en Uruguay et à son retour, il est assassiné au côté d'un autre membre de l'organisation. Lito, son petit-ami est forcé de s'exiler au Brésil pour sa protection, Isa partira quant à elle pour l'Espagne. Ana est donc seule

15 *Ibidem*, p. 192. « [...] je voyais venir Maman, Papa et Rosa à la recherche de livres, disques, photos, revues. Ils les coupaient en petits morceaux, comme du « papier découpé », tout ce qui était du papier ou du carton et après ils allaient les brûler dans le bidet. [...] Les disques [...] Papa les broyait avec un marteau et après ils les brûlaient. [...] Rosa a eu l'idée de ne pas les brûler, d'enlever le papier au centre qui indiquait de quoi il s'agissait et brûler seulement les bords pour les modeler jusqu'à ce qu'ils deviennent comme des saladiers [...]. Et ainsi Viglietti, Mercedes Sosa, Quilapayún, [] se transformèrent en des décorations incompréhensibles pour n'importe quel esprit humain ».

et c'est encore une fois grâce à la musique qu'elle tente de revivre le passé parmi ceux qui ne sont plus. Elle revit grâce à ses chansons préférées ses moments de bonheur mais aussi ceux remplis de tristesse :

Cada [disco] evocaba una parte de mi vida que quería volver a vivir y a una persona que quería volver a tener cerca. [] vivir y revivir mi vida desde marzo de 1974 hasta que Isa se partió a Barcelona [] Si quería estar con mis recuerdos, y sólo con ellos, mi familia no debía escucharme llorar ¹⁶.

La joie des débuts a laissé place à la tristesse et à la peur. Ana est témoin de l'histoire, elle qui était entrée au CNBA dans sa période d'ouverture, va aussi pouvoir observer le retour de la discipline avec le changement de directeur et des précepteurs qui étaient des proches des militaires :

[] el nuevo rector Maniglia [] había hecho un discurso absolutamente increíble por lo bestial. [] Era inconcebible que una persona así estuviera asumiendo como rector en uno de los colegios más importantes de Latinoamérica. [] Ni siquiera era un profesor universitario, o sea que tenía formación inferior a cualquier profe del Colegio. [] Se decía que Maniglia era un oficial de reserva de los milicos [] ¹⁷.

Plusieurs exemples peuvent traduire la violence qui régnait au CNBA :
« Sabíamos y sentíamos que nos rodeaba una creciente violencia parapolicial ¹⁸. »

El primer día de clase de tercer año me dio la exacta vivencia de lo que debería haber sido un campo de concentración. Jumper gris, por debajo de las rodillas. Camisa celeste. Medias azules tres cuartos. Zapatos negros o marrones. Vincha. Celadores policías por todas partes [] No quedaba el más mínimo

16 *Ibidem*, p. 190. « Chaque [disque] évoquait une partie de ma vie que je voulais revivre et une personne que je voulais avoir de nouveau près de moi. [...] vivre et revivre ma vie de mars 1974 jusqu'à ce que Isa parte pour Barcelone [...] Si je souhaitais être avec mes souvenirs, et seulement avec eux, ma famille ne devait pas m'entendre pleurer ».

17 Gaby Meik, *op. cit.*, p. 179. « [...] le nouveau directeur Maniglia [...] avait fait un discours absolument incroyable quant à la bestialité. [...] Il était inconcevable qu'une personne comme lui puisse être le directeur d'une des écoles les plus importantes d'Amérique latine. [...] Il n'était même pas un professeur d'Université, autrement dit, il avait une formation inférieure à n'importe quel prof du Collège. [...] On disait que Maniglia était un officier de réserve des militaires [...] ».

18 *Ibidem*, p. 116. « Nous savions et nous sentions qu'une grandissante violence para-policière nous entourait ».

vestigio de colores ni alegría en ningún rincón. Sentía que me había cambiado de colegio, de país, de mundo ¹⁹.

Nous verrons comment ces changements sont montrés en images dans l'adaptation du roman en film. La jeune protagoniste n'a plus de repères, elle ne reconnaît plus rien et évolue dans son école comme dans la ville dans un danger permanent. Même si tout au long de cette partie, nous avons mis en relief l'éveil du militantisme d'Ana, ce roman est avant tout un récit d'apprentissage et de découvertes sur l'adolescence, thème que nous développerons à travers son adaptation cinématographique.

La découverte des visages de ces adolescents luttant pour un monde meilleur : *El futuro es nuestro*

Sur la page web des deux réalisateurs, nous pouvons lire l'expression « *realizadores integrales* » et la description suivante de leur travail qui nous paraît être une bonne entrée en matière pour parler de ce documentaire, *El futuro es nuestro* :

Virna y Ernesto se caracterizan por ser *realizadores integrales*. Es decir, ellos mismos realizan el guión, la dirección, la producción y todos los roles técnicos de sus películas (cámara, montaje, fotografía, vestuario, sonido, animaciones, etc). Por otra parte, son los distribuidores de sus films y están a favor de la libre circulación de sus documentales por internet ²⁰.

Avant d'entamer leur documentaire, les réalisateurs ont fait d'importantes recherches sur les principaux protagonistes de l'époque, c'est-à-dire les

19 *Ibidem*, p. 193-194. « Le premier jour de classe de troisième année m'a donné l'exacte expérience de ce qu'a dû être un camp de concentration. Une jupe à bretelles grise, sous le genou. Une chemise bleue. Des chaussettes bleues trois-quarts. Des chaussures noires ou marron. Un bandeau. Des gardiens de la police partout [...] Il ne restait pas le moindre vestige de couleurs ni de joie dans aucun coin. J'avais l'impression que j'avais changé de collège, de pays, de monde ».

20 Texte disponible en ligne : <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEESTILO.htm>. « Virna et Ernesto se caractérisent comme étant des *réalisateurs complets*. C'est-à-dire, qu'eux-mêmes réalisent le scénario, la réalisation, la production et tous les rôles techniques de leurs films (caméra, montage, photographie, costumes, son, dessins animés, etc). D'autre part, ils sont les distributeurs de leurs films et ils sont pour la libre circulation de leurs documentaires sur internet ». *El futuro es nuestro* est disponible à partir du lien suivant : <https://vimeo.com/98091910>, présenté au départ sous forme de mini-séries documentaires diffusées sur la chaîne culturelle argentine *Encuentro*.

élèves du CNBA entre 1975 et 1978. Ils se sont beaucoup intéressés au livre *La otra juvenilia*²¹ écrit par deux anciens élèves qui ont intégré l'école dans les années 90 et ont dévoilé les archives du CNBA jusqu'alors cachées. Le documentaire se base essentiellement sur les vidéos filmées en Super 8 du père de Claudio Slemenson, élève au CNBA et dirigeant de l'UES, disparu en 1975. Son père avait filmé sa famille et surtout son fils tout au long de son enfance et adolescence jusqu'à sa disparition. Le documentaire alterne donc ces images avec des interviews des sœurs de C. Slemenson, de plusieurs élèves survivants de l'époque, des images d'archives, des images de création des réalisateurs ainsi que des bandes dessinées animées faites par les réalisateurs eux-mêmes. Nous voyons entre autres se succéder les témoignages de Adriana Slemenson, Enrique Vásquez, Oscar de Leone, Leo Rozjman, Mariana Slemenson, Cecilia Schiavi, Diana Guelar, Eduardo Blaustein, Adriana Robles, Vicky Kornblihtt, Gaby Meik, Hugo Caleone, Gabriela Alegre, Valeria Hasse, Haydée García Gastelú, Vera Jarach. Les deux dernières ont leur fils et leur fille disparus et font partie de la ligne fondatrice des « Madres de Plaza de Mayo »²². Le but des deux réalisateurs est de dresser le portrait de ces jeunes dont on ne connaît que les visages ou les actions mais pas la vie quotidienne. Ils veulent « aborder la militancia desde la subjetividad de los adolescentes »²³. Les deux filles des réalisateurs entrent au CNBA en 2010 et c'est à ce moment-là qu'ils commencent à s'intéresser à l'histoire des étudiants des années 70. Les discours du directeur Raúl Aragón qui expliquent les changements au sein de l'école sont un autre point important du documentaire. Le thème central que traitent tout au long de leur œuvre les deux réalisateurs et qui se développe encore plus ici est la reconstruction de la mémoire collective argentine. Les nombreux participants au documentaire n'ont pas tous eu un rôle majeur dans le militantisme mais il semblait important à Virna Molina et à Ernesto Ardito d'aller au-delà des figures emblématiques de l'époque et donc de laisser également la place à des voix « mineures » qui avaient pendant cette période

21 Santiago Garaño, Werner Pertot, *La otra Juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1986)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, colección Latitud Sur, 2002.

22 Les « Madres de Plaza de Mayo » : « tous les jeudis depuis 1977, les mères et grand-mères de disparus, portant un foulard blanc sur la tête, défilent Plaza de Mayo, devant la Casa Rosada, siège du gouvernement, pour réclamer justice et le retour des milliers de disparus ». Note provenant du livre : Diana Guelar, Vera Jarach, Beatriz Ruiz, *op. cit.*, p. 15.

23 Voir l'article de *Página12* « Recuerdos de otra 'Juvenilia' » : « aborder le militantisme à partir de la subjectivité des adolescents. » Disponible en ligne : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espactaculos/8-32162-2014-05-09.html>

eu des rôles différents. C'est pour cela qu'ils ont choisi de parler de Magdalena Gallardo à travers les souvenirs de Gaby Meik mais aussi de Franca Jarach, déléguée des étudiants qui a toujours eu une vision critique de l'engagement et qui a intégré l'UES bien plus tard que les autres. Cela dit, cette dernière fait preuve dès son entrée au CNBA d'un grand esprit de solidarité envers ses camarades, elle sera d'ailleurs décrite comme « apolitique » par une de ses amies de l'époque, Diana Guelar. Le film s'ouvre sur des images du CNBA auxquelles s'ajoutent les voix de plusieurs anciens élèves qui rappellent le prestige de cette école, leur envie d'en faire partie pour y rejoindre leurs amis ou leurs frères et sœurs ou encore parce qu'elle était connue pour son important militantisme. Une des premières scènes insiste sur l'architecture imposante de l'édifice qui est à l'image de ce qui se passa à l'époque dans tout le pays, ici à une échelle réduite, le CNBA, comme un microcosme, décrit l'Histoire nationale à travers les changements qu'a connus l'école. Le documentaire s'arrête par exemple sur El Roña, Eduardo Beckerman, leader de l'UES, assassiné en 1974 par la Triple A. Le corps du jeune homme fut rapporté à l'école, des photos sont présentes dans le documentaire. Cet épisode est également raconté dans *Sinfonía para Ana*, le roman puis dans le film. Avec sa mort, les élèves prennent conscience du danger, c'est la première fois qu'ils font face à ce qui peut leur arriver. Il faut souligner que la majorité de ces jeunes ne provenaient pas d'une éducation militante, les familles de classe moyenne n'étaient pas nationalistes mais plutôt tournées vers l'Europe, des progressistes regardant vers les terres de leurs ancêtres. C'est avec la figure de Perón et en écoutant ses discours dont on entend un extrait dans *El futuro es nuestro*, « Perón parle à la jeunesse » que ces derniers commencent à délaisser leurs lectures internationalistes pour aller vers des références plus nationales. Perón évoque l'importance des jeunes pour le futur, leurs responsabilités face à la patrie, le pouvoir de l'imagination. Cependant comme l'a décrit Gaby Meik dans son roman, le printemps démocratique, époque perçue comme le paradis, n'est que de courte durée et peu à peu avec la Triple A puis le coup d'État transforment de nouveau le CNBA en une sorte de prison. Les réalisateurs montrent comment la Triple A manipulait la population afin de discréditer ses futures victimes. En mai 1974, des affiches sont placardées dans tout le centre de Buenos Aires, affiches qui décrivent les agissements de Raúl Aragón qui corrompt les étudiants et veut les faire entrer dans l'extrémisme, il sera expulsé de son poste et d'autres directeurs d'universités de la capitale seront aussi inquiétés et contraints à l'exil. Le but étant de remplacer toutes ces personnes par des proches des militaires faisant alors régner l'ordre et la peur. Gaby Meik parle de l'innocence de cet âge et des risques encourus sans le savoir pour défendre leurs idéaux car il s'agissait

d'une lutte inégale entre des professionnels de la répression face à des jeunes. C'est effectivement ce que veulent nous montrer les deux réalisateurs, les sentiments et espérances de ces étudiants, que le spectateur puisse vivre du dedans leur histoire, rendre la parole aux oubliés, à cette génération à laquelle la junte militaire a coupé les ailes. Les voix se mélangent, celles des proches, celles des survivants et celles des disparus, des morts afin de reconstruire une période que les gouvernements successifs ont voulu taire. La fin du documentaire s'attarde sur la création d'une revue clandestine produite par les étudiants de 1978 à 1986, *Los aristócratas del saber*. Il s'agissait de résister à l'oppression présente au sein de l'école. Plus d'une centaine d'élèves a participé à sa création bien que beaucoup d'entre eux aient subi des interrogatoires. Ces étudiants comme ceux qui les ont précédé sont vus comme des exemples pour les actuels élèves du CNBA dont les deux réalisateurs nous montrent quelques images. Les paroles de ces derniers se rapprochent de celles des générations passées, il est nécessaire de militer pour changer le monde, militer est aussi une façon de vouloir apprendre toujours plus. Ces quelques mots donnent une note d'espoir et montrent que malgré les vies brisées, les jeunes d'aujourd'hui sont conscients de leur passé et de leur histoire. C'est sur ces jeunes actuels que nous souhaitons revenir dans la partie suivante.

Sinfonía para Ana : l'adaptation qui mêle réalité et fiction à travers un miroir réfléchissant une histoire toujours d'actualité

Sinfonía para Ana est un film de fiction qui puise ses racines dans le roman éponyme de Gaby Meik mais aussi dans les œuvres précédentes du couple de réalisateurs. Nous allons donc voir quelle est sa genèse et comment il dialogue avec le présent alors que l'action se déroule au milieu des années 70. Il retrace les destinées de ces deux principales protagonistes Ana et Isa qui grandissent dans un monde de passions. En 2012, une des deux filles de Ernesto Ardito et Virna Molina, étudie en cours de littérature le livre de Gaby Meik, elle est complètement bouleversée par le roman. Ses parents voyant les réactions de leur fille face à la lecture, décident de le lire. Ils cherchaient depuis longtemps un sujet pour leur premier film de fiction et le voilà tout trouvé. D'ailleurs quelque chose avait surpris les réalisateurs :

[] más allá de cómo [la novela] impactaba en los chicos en términos emocionales, era cómo después impactaba en términos políticos. Recuerdo que el curso de Nikita era muy implicado en lo académico, muy poco

participativo en lo político, en el Centro de Estudiantes, y después de leer esa novela en tercer año como que la mitad del curso se puso a militar. Y empezó una necesidad de participar de algo más colectivo que hasta ese momento era como algo desconocido. [] despertaba una sensibilidad hacia una cuestión de la memoria [] y a partir de allí se vio a la política desde otro ángulo: desde la necesidad de construcción como persona ²⁴ [...]

Leur film va donc se baser sur leurs recherches pour leur documentaire *El futuro es nuestro* et sur le roman. Ils vont donc raconter l'intimité de ces deux jeunes filles au jour le jour, leurs ressentis, leur découverte de la politique, leur relation avec leurs parents. Virna Molina souligne que ce qui lui a plu dans le livre, c'est que Gaby Meik a écrit « como una forma de contar su propia historia y la de su amiga Malena Gallardo. [] tenía esa fuerza que la sacaba del ámbito de la ficción y la colocaba en el plano documental ²⁵ ». C'est le côté pluridimensionnel, hybride qu'a retenu la réalisatrice car elle aussi mélange les genres dans ses créations et il lui a été certainement plus facile d'imaginer comment transformer ce livre en film. Jusqu'à présent, il n'y avait pas eu de films qui traitaient de ce thème pendant la période précédant le coup d'État. Des films comme *La noche de los lapices* d'Héctor Olivera, tourné en 1986 et relatant l'enlèvement d'un groupe d'étudiants mineurs en septembre 1976 à La Plata s'attardaient surtout sur les faits et non sur la vie quotidienne de ces jeunes. D'autres comme *Garage Olimpo* et *Crónica de una fuga* ²⁶ développaient de façon crue et réaliste les thèmes des enlèvements et des tortures perpétrés sur de jeunes militants. Ce que veulent exploiter ici les réalisateurs, c'est « [el] momento previo que era por qué estaban esos pibes motivados a militar,

24 Voir l'interview en ligne des deux réalisateurs « *Sinfonía para Ana*: « La magia del libro y de la película es llevar a un plano cotidiano la política » : <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/sinfonia-para-ana-la-magia-del-libro-y-de-la-pelicula-es-llevar-un-plano-cotidiano-la> « au-delà de comment le roman bouleversait les jeunes d'un point vue émotionnel, c'était comment il les bouleversait au niveau politique. Je me souviens que la classe de Nikita était très impliquée au niveau académique, mais participait très peu à la politique, dans l'Organisation Étudiante, et après avoir lu le roman en troisième année, la moitié de la classe s'est mise à militer. Et commença un besoin de participer à quelque chose de plus collectif qui jusqu'alors était inconnu. [...] Il réveillait une sensibilité vers une question de la mémoire [...] et à partir de là, la politique a été vue sous un autre angle : le besoin de se construire en tant que personne [...] ».

25 Voir l'interview en ligne des deux réalisateurs : <http://anccom.sociales.uba.ar/2017/07/11/nos-quieren-crear-nunca-existio/> « comme une façon de raconter sa propre histoire et celle de son amie Malena Gallardo. [...] [le roman] avait cette force qui le sortait de ce monde de la fiction et qui le plaçait sur le plan du documentaire ».

26 Marco Bachis, *Garage Olimpo*, 1999 ; Adrián Caetano, *Crónica de una fuga*, 2006.

cuáles eran sus expectativas, cómo era su forma de sentir, de amar²⁷ ». En tournant leur documentaire précédent, ils font la connaissance de G. Meik et savent déjà qu'elle est d'accord pour l'adaptation. D'autres propositions lui avaient été faites mais elle les avait refusées trouvant qu'elles dénaturaient son témoignage. Comme pour leurs documentaires, le film s'est créé au montage en assemblant divers matériaux, des images d'archives officielles mais aussi personnelles mêlées à des images de reconstitutions historiques et à des scènes jouées par les acteurs sans un scénario pré-établi. Le choix de ne pas faire appel à des acteurs professionnels pour les rôles principaux mais à des actuels élèves du CNBA donne une autre dimension au film. L'histoire personnelle et le rôle qu'ils jouent se mélangent, le personnage de l'élève des années 70 prend corps à travers les pensées et agissements de celui d'aujourd'hui. Ils ont fait ce choix car lors de différentes commémorations au CNBA, les réalisateurs ont entendu les anciens élèves et mères des disparus dire que les étudiants actuels ressemblaient beaucoup à leurs camarades et enfants, qu'évoluant dans le même lieu, ils reproduisaient les mêmes gestes et attitudes. La scène du film reconstruisant l'arrivée du cercueil d'Eduardo Beckerman au CNBA est un exemple de l'implication des jeunes acteurs non professionnels. Il s'agit d'une scène en noir et blanc, ressemblant à des images d'archives. Les jeunes n'avaient pas de dialogues prévus, ils improvisent. Leurs convictions personnelles ont pris le dessus sur les rôles qu'ils devaient jouer. L'actualité, le présent a fait irruption dans le passé, le militantisme commun des jeunes qu'ils représentent et leur engagement actuel n'ont fait qu'un. Ils se sont identifiés avec la scène, ce qui donne au film une vraie émotion, non feinte. Cette scène est donc à l'image de ce que voulait produire avec leur film les deux réalisateurs, une rencontre entre deux générations, un passage de la réalité à la fiction et du passé vers le présent. Ana n'est autre que l'une des filles des réalisateurs, Isadora Ardito. Un autre acteur non professionnel est celui qui joue le père d'Ana, il s'agit de Javier Urondo, le fils du poète argentin et militant Montonero, Paco Urondo. Ce dernier serait mort à Mendoza en avalant une pastille de cyanure juste avant que des policiers ne lui tirent deux balles dans la tête en 1976²⁸,

27 Voir l'interview en ligne des deux réalisateurs : <http://ancom.socials.uba.ar/2017/07/11/nos-quieren-crear-nunca-existio/> « [le] moment antérieur qui était pourquoi ces jeunes étaient motivés pour militer, quelles étaient leurs attentes, quelles étaient leurs façon de ressentir, d'aimer... ».

28 Épisode de la mort du poète raconté par l'écrivain, journaliste et militant Rodolfo Walsh, disparu en mai 1977. Le texte de Rodolfo Walsh fut écrit le 29 décembre 1976, puis reproduit dans la revue *El Porteño* en avril 1986.

une de ses filles fait partie des disparus. Les deux réalisateurs avaient fait en 2008, pour la chaîne argentine *Encuentro*, la série documentaire *Memoria Iluminada II : Paco Urondo* dans laquelle ils interviewaient son fils Javier. De plus, Isidora Ardito apparaissait déjà dans les documentaires de ses parents et dans *El futuro es nuestro*, elle prête sa voix à plusieurs reprises pour redonner vie entre autres à un poème de Franca Jarach, « Martes », écrit alors qu'elle n'a que treize ans. Ce mélange permet plus de naturel dans le jeu et donne au spectateur une sensation de proximité avec les personnages car Virna Molina et Ernesto Ardito ont la volonté de montrer des personnes réelles à travers les acteurs. Ils veulent susciter l'intérêt du spectateur et le rendre actif pour qu'il reconstruise lui-même, à partir des fragments divers que lui proposent les réalisateurs, l'histoire personnelle de ces jeunes. Un autre détail important : c'est la première fois qu'un film de fiction peut être tourné dans l'enceinte du CNBA. En 2010, Diego Lerman tourne *La mirada invisible*, adaptation du roman *Ciencias morales*²⁹ de Martín Kohan dont l'intrigue se déroule en 1982, à la fin de la dictature, au CNBA. Le roman et le film décrivent comment les surveillants y font régner l'ordre. Cependant D. Lerman n'avait pas obtenu l'autorisation de filmer dans le collège. Mais ce n'est pas la seule chose qui différencie les deux films, V. Molina et E. Ardito défendent « la oportunidad de hacer un trabajo de memoria colectiva más que una película cinematográfica de actuación »³⁰. *Sinfonía para Ana* s'inscrit à contre-courant de la conjoncture politique et sociale argentine actuelle. Le gouvernement de Mauricio Macri instaure de nouveau « un pacte de silence »³¹ où le passé argentin mais aussi son avenir passent au second plan. Heureusement, le film a eu un écho important

29 Martín Kohan, *Ciencias morales*, Buenos Aires, 2007. Prix Herralde 2007.

30 Voir l'interview en ligne des deux réalisateurs : <http://anccom.sociales.uba.ar/2017/07/11/nos-quieren-crear-nunca-existio/> « L'opportunité de faire un travail de mémoire collective plus qu'un film cinématographique de rôle ».

31 Nous pouvons citer comme exemple la mort de Santiago Maldonado, jeune homme luttant au côté de la communauté Mapuche et qui disparut lors d'une manifestation où la gendarmerie avait fait irruption usant de la violence pour disperser les manifestants. Son corps ne fut retrouvé que plus deux mois après sa disparition. De nombreuses marches ont eu lieu pour que la justice soit faite. Les « Madres de Plaza de Mayo » ont accompagné les différentes manifestations lors desquelles nous pouvions lire sur de nombreuses banderoles le mot « disparu ». Ces images rappelant tristement celles des années noires de la dictature. De nombreux parallèles ayant d'ailleurs été fait dans la presse avec le retour d'un état violent. Voir par exemple l'article du journal espagnol *El País*, intitulé « El cadáver del último desaparecido argentino, Santiago Maldonado, viaja rodeado por un ejército » : https://elpais.com/internacional/2017/10/19/argentina/1508442873_367992.html

au sein des jeunes, il a été projeté dans de nombreuses écoles et universités lors de commémorations. D'après les réalisateurs, le film a été bien reçu car :

[] lo que le va pasando a la protagonista que se enamora, [...] el conflicto moral de la época con respecto al debut sexual, esa historia de amor tan fuerte está totalmente vinculada con lo que le puede pasar a una persona hoy. Y es por eso que puede comprender a ese personaje, que vivió los años 70, y lo siente próximo, casi como si fuera amigo de ella. No es una figura de bronce, intocable, como si uno hiciera la vida de un héroe. Eso es fundamental para todo el movimiento que pueda haber de reconstruir la historia y traerla a la actualidad. [] El cine [] es esa oportunidad de trabajar lo sensorial, lo que puede estar sintiendo el personaje, que se lo haces vivir al espectador a través de imágenes, de la música ³².

Les jeunes générations se sont reconnues parmi les principaux personnages, les époques différentes n'ont pas empêché les identifications puisque ce que vivaient les personnages correspondait à la vie des jeunes argentins d'aujourd'hui : l'amitié, la découverte de la sexualité, les conflits avec les parents, les lectures, le partage.

Conclusion : d'autres projets qui se plongent dans le quotidien des élèves du CNBA

Il est important de signaler que l'histoire du CNBA n'a été dévoilée qu'en 1996. Depuis des commémorations sont organisées chaque année, les noms et visages des disparus et assassinés sont présents dans le hall principal de l'école, des survivants et des parents de disparus viennent témoigner, un concours de texte, d'arts plastiques et de photographie porte le nom de Franca Jarah.

32 Voir l'interview en ligne des deux réalisateurs « *Sinfonía para Ana*: « La magia del libro y de la película es llevar a un plano cotidiano la política » : <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/sinfonia-para-ana-la-magia-del-libro-y-de-la-pelicula-es-llevar-un-plano-cotidiano-la> « [...] ce qui arrive à la protagoniste, qui tombe amoureuse, [...] le conflit moral de l'époque par rapport à la découverte de la sexualité, cette histoire d'amour si forte est totalement liée avec ce qui peut arriver à une personne aujourd'hui. Et c'est pour cela qu'elle peut comprendre ce personnage, qui a vécu les années 70, et elle le sent proche, presque comme si c'était un de ses amis. Ce n'est pas une statue en bronze, intouchable, comme si quelqu'un racontait la vie d'un héros. Cela est fondamental pour tout le mouvement qu'il peut y avoir de reconstruire l'histoire et de l'amener dans l'actualité. [...] Le cinéma [...] est cette opportunité de travailler le sensoriel, ce que peut ressentir le personnage, qui le fait vivre au spectateur à travers des images, de la musique ».

Les étudiants du CNBA lisent en cours de littérature le roman de Gaby Meik et publient des vidéos de leurs travaux de recherche sur YouTube³³. En 2000, un séminaire optionnel sur le militantisme des années 60 et 70 a également été proposé aux étudiants. Ce séminaire donnait aux étudiants des outils sur l'histoire orale, comment faire une interview, l'importance de la rigueur dans les recherches et les mères de trois anciens élèves disparus sont venues témoigner.

Ellos fueron como ustedes: estudiaban mucho, tenían sus ideales y objetivos de vida. Queremos que se recuperen sus historias, las historias de esos chicos a quienes no sólo secuestraron, torturaron y asesinaron, sino que intentaron borrarlos, historias de vida cortas, pero intensas. [] Ellos no eran inocentes, sabían lo que querían y lo arriesgaban³⁴ [...].

Même s'il a fallu des années pour que la vérité soit connue, les nombreux témoignages et activités redonnent sens et valeur au parcours de ces jeunes. Le film de Virna Molina et Ernesto Ardito s'inscrit dans cette volonté de récupérer la mémoire. En 2003, le photographe et ancien élève du CNBA, Marcelo Brodsky publie *Buena memoria*³⁵, un livre de photographies où figure une de ses œuvres emblématiques intitulée « La clase », il s'agit d'une photo de classe datant de 1967 sur laquelle Marcelo Brodsky, en 1996, a tenté de retracer la destinée de ses camarades. Nous voyons donc apparaître des cercles de couleur autour des différents visages et des inscriptions manuscrites. Le photographe explique son projet de la façon suivante :

Cuando regresé a la Argentina, decidí convocar a una reunión de mis compañeros de división del Colegio para reencontrarnos después de 25 años. Invité a mi casa a los que conseguí localizar, y les propuse hacer un retrato de cada uno. [] Resolví escribir encima de la imagen una reflexión acerca de la

33 Deux travaux d'étudiants sont visibles sur YouTube. Ils ont travaillé sur le roman *Sinfonía para Ana*, le premier a été fait par Nika Ardito, une des filles des réalisateurs : <https://www.youtube.com/watch?v=GGvgtGBdmQw>, le deuxième par un groupe d'étudiants s'intéressant à la chanson engagée, plusieurs extraits du roman sont présents dans la vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=OiMmQ_mUyvU.

34 Voir l'article « Reconstruyen en un colegio la historia de chicos desaparecidos » : https://www.clarin.com/sociedad/reconstruyen-colegio-historia-chicos-desaparecidos_0_rJqGxcg0Fg.html. « Ils étaient comme vous : ils étudiaient beaucoup, ils avaient leurs idéaux et leurs objectifs de vie. Nous souhaitons que leurs histoires soient récupérées, les histoires de ces jeunes que non seulement ils ont séquestré, torturé, assassiné mais aussi qu'ils ont tenté d'effacer, des histoires de vies courtes, mais intenses. [...] Ils n'étaient pas innocents, ils savaient ce qu'ils voulaient et prenaient des risques. [...] »

35 Marcelo Brodsky, *Buena memoria*, Buenos Aires, La marca editora, 2003. Nous pouvons signaler que le frère du photographe, Nando Brodsky fait partie des disparus.

vida de cada uno. La obra en principio fue realizada sin ninguna pretensión artística, para mostrarles a los alumnos de entonces del CNBA lo que le había pasado a nuestra generación ³⁶.

L'artiste a tout d'abord souhaité informer les étudiants, une reproduction de la photo est d'ailleurs affichée dans le hall central du CNBA, l'original ayant été acheté par le Museo Metropolitano de Arte (MET) de New York. Le hall central est devenu un lieu symbolique du Collège où ont lieu les assemblées générales, les débats. Virna Molina et Ernesto Ardito ont d'ailleurs filmé cet endroit dont des images apparaissent aussi bien à la fin de *Sinfonía para Ana* et *El futuro es nuestro*. Il convient pour terminer de citer un ouvrage important : *Les enfants de l'exil* ³⁷ qui rassemble de nombreux témoignages d'anciens élèves pendant les années 70, pour la majorité du CNBA qui ont été contraints à l'exil après de fortes pressions, séquestrations ou disparitions d'un ou plusieurs de leurs proches. Ces témoignages nous font revivre les destins brisés de toute une génération. Diana Guelar, Vera Jarach et Beatriz Ruiz qui sont à l'origine de ce livre insistent sur le public qu'elles veulent toucher :

Il s'adresse autant à ceux qui ont vécu ces événements directement, qu'à ceux qui en ont entendu parler de manière superficielle. Il s'adresse tout particulièrement aux jeunes, surtout aux adolescents qui seront sans doute bouleversés par cette histoire vécue il y a des décennies par d'autres adolescents de la génération de leurs parents. Nous cherchons à comprendre les idées, les sentiments, les gestes et les actions de ces « enfants » qui sont devenus adultes sous les coups d'une violente répression ³⁸ [...].

Ces propos pourraient tout à fait être prononcés par les deux réalisateurs, nous voyons bien que toutes les personnes citées ont une responsabilité commune, faire connaître du grand public une histoire cachée pendant des décennies mais de laquelle émane encore aujourd'hui de nombreuses voix qui s'unissent et se mélangent pour dévoiler les vies quotidiennes de ces hommes et femmes.

36 Voir l'article « Recuerdo de una generación. Historia de una foto [...] » : https://www.clarin.com/sociedad/historia-argentina-llego-nueva-york_0_HkRSptGee.html. « Quand je suis revenu en Argentine, j'ai décidé de convier à une réunion mes camarades de classe du Collège pour nous retrouver vingt-cinq ans après. J'ai invité chez moi ceux que j'ai réussi à localiser, et je leur ai proposé de faire un portrait de chacun d'entre eux. [...] J'ai décidé d'écrire sur l'image une réflexion concernant la vie de chacun. Au début, l'œuvre a été réalisée sans aucune prétention artistique, afin de montrer aux élèves actuels du CNBA ce qui s'était passé pour notre génération. »

37 Diana Guelar, Vera Jarach, Beatriz Ruiz, *Les enfants de l'exil*, op. cit.

38 *Ibidem*, p. 17.

Le dire-vrai sur un savoir-faire

Tabloid Inferno de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications

Gerardo landoli

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France.

Résumé : L'article analyse *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella. Dans la première partie, il analyse le genre du texte : il s'agit d'une forme particulière de non fiction, c'est-à-dire une autobiographie sous forme d'aveu, ce qui permet à l'autrice de décrire son ancien travail de journaliste : elle couvrait les faits divers dans des revues de piètre qualité. En analysant sa vie, elle observe ainsi les différentes façons de représenter les délits qui sont souvent mystifiés. Ainsi la deuxième partie de cet article a pour objectif de montrer que le texte est aussi un essai de critique textuelle sous forme de narration.

Mots-clés : non fiction, autobiographie, journal intime, faits divers, Selene Pascarella, xxe siècle, Italie

Riassunto: L'articolo analizza *Tabloid Inferno* di Selene Pascarella. Nella prima parte, l'articolo analizza il genere del testo, il quale è una particolare forma di non fiction, nello specifico un'autobiografia sotto forma di confessione. La forma della confessione è necessaria poiché l'autrice vuole descrivere il suo vecchio lavoro, dove si occupava di scrivere articoli su riviste di cronaca nera di bassa qualità. Analizzando la sua vita, l'autrice analizza anche i metodi di scrittura dei delitti, che spesso vengono mistificati: quindi, nella seconda parte, l'articolo cerca di mostrare che questo testo è anche un saggio di critica testuale sotto forma di narrazione.

Parole chiave : non fiction, autobiografia, diario, cronaca nera, Selene Pascarella, XX secolo, Italia

Autobiographie

*Tabloid Inferno. Confessioni di una cronista di nera*¹ (désormais *TI*) est un livre écrit par Selene Pascarella et publié en 2016 par Edizioni Alegre. Il fait partie de la collection *Quinto tipo*, dirigée par Wu Ming^{1 2} : l'expression vient de l'ufologie et on l'utilise pour indiquer les rencontres avec des objets non identifiés. Cette métaphore a donc pour but de définir les textes de la collection, en montrant qu'ils sont des objets narratifs non identifiés, voire des « UNO, *Unidentified Narrative Objects*³ ». Les Wu Ming avaient déjà parlé de cette sorte de textes dans leur *New Italian Epic*, en écrivant que « ciascuno di questi oggetti è uno, irriducibile a categoria pre-esistenti⁴ » ; ainsi cet article a comme objectif l'analyse du texte de Pascarella pour essayer de reconnaître ses particularités en tant qu'objet *unique*, dans l'espoir de développer des outils critiques utiles, afin d'étudier aussi d'autres textes narratifs des années 2000. Considérant que cet article apparaît dans un numéro sur la *non-fiction*, il est important d'observer que Wu Ming 1 (dans la présentation de la collection *Quinto tipo*), a fait une liste partielle des nombreuses définitions qui ont été données à ces sortes de textes : on trouve par exemple « non-fiction novel », « creative non-fiction », « faction » et « docufiction⁵ ».

Mais, au-delà de ces renseignements paratextuels, le lecteur peut trouver dans le texte même une définition de *TI* ; en effet, la narratrice déclare : « questo libro è una specie di diario⁶ ». Et le *diario* (journal intime) est une sorte d'autobiographie, dans laquelle le nom de l'auteur est présent, « renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit⁷ ». Ce n'est pas par hasard que le livre commence par le nom de la narratrice/autrice et son rôle

1 Selene Pascarella, *Tabloid Inferno. Confessioni di una cronista di nera*, Rome, Edizioni Alegre, 2016.

2 Wu Ming 1 est le pseudonyme de Roberto Bui, membre du collectif d'écrivains italiens Wu Ming.

3 Wu Ming 1, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », Giap, 11 Novembre 2014 [En ligne] <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/11/quintotipo-una-collana-diretta-da-wu-ming-1-per-le-edizioni-alegre/> (consulté le 14 Septembre 2018).

4 « Chacun de ces objets est un, qui ne peut être réduit aux catégories préexistantes » [Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 12, c'est moi qui traduis].

5 Wu Ming 1, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », *op. cit.*

6 « Ce livre est une sorte de journal intime » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 251, c'est moi qui traduis].

7 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 23.

dans la société, jusqu'au moment de la publication de *TI* : « Mi chiamo Selene. Per quattro anni ho scritto storie nerissime su testate popolari di infimo livello ⁸ ». Mais Selene Pascarella n'était pas connue avant de publier son livre (elle ne le sera pas non plus après la publication) : donc, le lecteur peut se demander si ce qu'il lit dans *TI* est vrai ou si c'est un mensonge artistique. Pour cela, en 2016 (la même année que la sortie de *TI*) Pascarella publie plusieurs articles confirmant sa propre identité :

Per quasi cinque anni della mia vita, quando avevo da poco passato i trenta, questa è stata la mia realtà quotidiana, il mio lavoro: produrre contenuti per i peggiori tabloid di nera e affini presenti sul mercato editoriale italiano. Gialli dell'estate, cronaca sexy, misteri del paranormale, miracoli di ogni genere, atti di eroismo a quattro zampe – non mi sono fatta mancare proprio nulla ⁹.

Dans ce cas on peut parler de « prima persona integrale », selon la définition de Gianluigi Simonetti, où la voix du narrateur n'est pas seulement littéraire, mais « transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica ¹⁰ ». En somme, l'autrice produit un épitexte publique d'auteur, c'est-à-dire « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ¹¹ », afin de montrer que la narration qu'elle fait d'elle-même dans *TI* est similaire à ce qu'elle raconte d'elle au-delà du texte.

À la lumière de ce que désormais nous savons, on peut dire que dans le texte de Pascarella il n'y a pas d'éléments qui, selon Marion Renauld, caractérisent

8 « Je m'appelle Selene. Pendant quatre ans j'ai écrit des histoires très sombres sur des revues populaires d'un niveau inférieur » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 9, c'est moi qui traduis].

9 « Pendant presque cinq ans de ma vie, quand j'avais à peine dépassé la trentaine, celle-ci a été ma réalité quotidienne, mon travail : produire des contenus pour les pires tabloids de faits divers et similaires existants sur le marché de l'édition italienne. Polars pour l'été, chronique sexy, mystères du paranormal, miracles de toutes les sortes, exploits à quatre pattes – rien ne manque » [Id., « Ho passato cinque anni a scrivere per i peggiori tabloid di nera italiani », *Vice*, 19 Ottobre 2016, c'est moi qui traduis [En ligne] <https://www.vice.com/it/article/av559k/com-e-lavorare-per-tabloid-italiani-cronaca-nera> (consulté le 14 Septembre 2018)].

10 « Transmediale, qui tire l'énergie de différents langages et de différentes narrations (télévisées, journalistiques, des réseaux sociaux) avec pour conséquence, un effet multiplicateur » [Gianluigi Simonetti, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 154, c'est moi qui traduis].

11 Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 346.

la fiction : en effet, dans la fiction « le locuteur L n'exprime pas ses croyances en énonçant R ¹² » (alors que l'autrice de *TI* définit ce qu'elle a écrit comme un « resoconto fedele ¹³ ») et « les participants P ne sont pas tenus pour responsables de A, sur le plan causal, moral ou légal ¹⁴ ». A l'inverse, l'autrice écrit :

per raccontare cosa vuol dire far parte del sottoproletariato culturale al servizio del giallo ho dovuto scomodare ricordi personali, cari amici e altri soldati di ventura nella guerra all'ultimo scoop. Alcuni hanno dato il loro permesso, altri – temo – mi toglieranno il saluto ¹⁵.

De façon générique on peut donc dire que *TI* est une *non-fiction*, mais est-il aussi un journal intime ? La structure du livre nous empêche de le dire, puisque le journal intime n'a pas une « perspective rétrospective du récit ¹⁶ », lorsque *TI* « è stato nella [...] testa [dell'autrice], carico in canna, per molto tempo ¹⁷ ». D'ailleurs, la narratrice avait écrit : « una specie di diario », c'est-à-dire quelque chose qui est similaire à un journal intime, mais qui ne l'est pas totalement. Donc, ce qui reste du journal intime est la narration à la première personne : *TI* est, alors, plus génériquement une autobiographie.

Le fait que le lecteur peut être déjà certain du genre du livre à partir des premières pages (ou, comme dans le cas de *TI*, à partir de la *Premessa*) conditionnera la lecture, puisque

classification as fiction or non-fiction, like classification in other genres or categories of art, influences the way we experience, understand and evaluate a work ¹⁸.

Quand le lecteur sait que le texte qu'il est en train de lire est une *non-fiction*, il focalisera sa propre attention sur la capacité de l'auteur à dire et à montrer

12 Marion Renauld, *Philosophie de la fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 31.

13 « Récit fidèle » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 9, c'est moi qui traduis].

14 Marion Renauld, *Philosophie de la fiction*, *op. cit.*, p. 32.

15 « Pour raconter ce qui signifie faire partie de la sous-classe culturelle au service du polar, j'ai dû déranger des souvenirs personnels, des chers amis et des autres mercenaires de la guerre pour obtenir le dernier scoop. Certains ont donné leur accord, les autres – je le crains – ne m'adresseront plus la parole » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 9-10, c'est moi qui traduis].

16 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

17 « [II] a été dans la tête [de l'autrice], chargé dans le pistolet, pour longtemps » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 248, c'est moi qui traduis].

18 « La classification comme fiction ou non-fiction, comme la classification en autres genres ou catégories de l'art, influence notre façon d'expérimenter, de comprendre et de juger une œuvre » [Stacie Friend, « Fiction as a genre », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 112, 2012, p. 188, c'est moi qui traduis].

la vérité, même si l'auteur utilise des structures qui appartiennent à l'écriture fictionnelle.

Confessions

Jusqu'à maintenant, *TI* s'est révélé conforme à la production littéraire hypermoderne, selon la définition de Raffaele Donnarumma, dans laquelle « la presa di parola individuale è uno dei fenomeni tipici [...], insieme fomentato e svalutato dal web. L'io appare carico di responsabilità e di investimento che lo riscattano e, allo stesso tempo, finiscono per renderlo più fragile¹⁹ ». Cette volonté de rachat, mais aussi cette fragilité sont à la base de l'esprit qui règne en *TI* : d'ailleurs, il ne faut pas oublier que dans le sous-titre il y a le mot « confession[e] », c'est-à-dire un concept qui synthétise bien ces deux aspects de l'individualité contemporaine. Pour mieux comprendre ce mot, on prend en considération la définition que Michel Foucault a donnée de *confessione* (aveu) :

L'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé ; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler ; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut²⁰.

En effet, *TI* est l'histoire d'un changement intime, un tournant dans la vie de l'autrice :

è servito a me [scrivere il libro], prima di tutto. Ho fatto i conti con un mestiere esercitato in apnea, tra la giusta riprovazione di chi mi voleva bene e l'ossessione di una vocazione seguita solo su strade secondarie²¹.

19 « La prise de parole individuelle est un des phénomènes typiques [...], fomenté et dévalué au même temps par le web. Le « moi » paraît chargé de responsabilité et d'espérance qui le réhabilite, et, au même temps, finissent par le rendre plus fragile » [Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologne, il Mulino, 2014, p. 129, c'est moi qui traduis].

20 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994, p. 82-83.

21 « Avant tout, [écrire le livre] m'a été utile. J'ai fait face à un métier exercé en apnée, entre la juste réprobation de qui m'aimait et l'obsession d'une vocation suivie seulement par des routes

Le psychologue Jérôme Bruner a affirmé d'ailleurs que

il n'est pas d'autobiographie [...] qui ne présente pas [des] tournants. Il n'est pas rare qu'on en parle en ajoutant : « Je suis devenue une autre femme », ou « J'ai trouvé une nouvelle voie », ou encore « C'était un autre moi, après j'ai décidé d'avancer »²².

En même temps, cet aveu n'est pas le désir de reconnaître un pouvoir, mais de confier un pouvoir au lecteur. À certains égards, Pascarella suit l'héritage du fondateur de la forme littéraire de l'aveu, Augustin d'Hippone : « Mais pour qui fais-je ce récit ? Ce n'est pas pour vous, mon Dieu ; mais en vous contant ces choses, je les conte à mes semblables, aux hommes [...]. Et pourquoi l'écrire ? C'est afin que quiconque le lise, et moi-même, nous concevions la profondeur de l'abîme d'où il faut crier vers vous²³ ». Dieu n'a pas besoin de l'aveu : il est omniscient et, donc, il sait déjà tout. Cet aveu, alors, est nécessaire aux hommes, afin de l'aider à ne pas tomber dans les abîmes. Le lecteur, donc, acquiert le pouvoir de juger la vie d'Augustin, mais aussi de comprendre les dangers d'une vie vécue dans le péché. En lisant *TI*, on peut dire que Pascarella écrit dans le même esprit qu'Augustin :

spero che serva a voi [questo libro], per capire i meccanismi che regolano l'universo dell'informazione nera, giudiziaria e scandalistica, futandone le trappole ed evitando di farvi avviluppare dalla sua narrazione tossica²⁴.

De façon paradoxale, cette forme d'aveu n'a pas le but de confirmer le pouvoir, mais au contraire de le mettre en difficulté, ainsi comme les Wu Ming avaient déjà déclaré :

noi siamo *intossicati* dall'adozione di punti di vista « normali », prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. È imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi²⁵.

secondaires » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 9, c'est moi qui traduis].

22 Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010, p. 74.

23 Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 39.

24 « J'espère que [ce livre] pourra vous être utile, pour comprendre les mécanismes qui gèrent l'univers de l'information des faits divers, de la justice et des scandales, afin de flairer les pièges et d'éviter de tomber dans sa narration toxique » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 9, c'est moi qui traduis].

25 « Nous sommes intoxiqués par l'adoption de points de vue "normaux", prescrits, mises au point pour nous par l'idéologie des dominants. C'est impératif de se purifier, d'essayer de voir le monde d'autres façons » Wu Ming, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 81, c'est moi qui traduis].

Il ne suffit pas à l'autrice de rédiger une autobiographie, parce qu'elle doit montrer qu'elle a changé : l'aveu montre le passage de l'ancienne Pascarella à la nouvelle. Et cette nouvelle Pascarella prend sur elle-même la grande responsabilité de dire la vérité, parce que l'ancienne n'était pas si sincère :

Vivo in un paese che confina per metà con la disperazione e per metà con il mare e crede alle leggende che inventa per dimenticare. Per questo molto spesso non credo a quello che scrivo e nemmeno voi lo dovrete fare ²⁶.

En fait, l'ancien travail de l'autrice était l'écriture d'articles plus liés à la fiction qu'aux faits :

ho predetto finti oroscopi senza avere la benché minima nozione di astrologia, reso omaggio alle più inutili boy band del pianeta, scandagliato gli insondabili misteri dell'universo in riviste specializzate in « ufo & mostri », portato a un nuovo livello la narrazione sulle madonnine lacrimose e i santuari miracolosi ²⁷.

En somme, pour la nouvelle Pascarella il est nécessaire d'être crue pour pouvoir sortir de son ancienne personnalité, qui s'occupe de produire des fictions déguisées de vérités.

Pour revenir à Michel Foucault, le concept d'« aveu », dans le cas de TI, peut être confronté à celui de « *parrèsia* », c'est-à-dire le « dire-vrai » : dans le contexte chrétien, « la *parrèsia* sera le courage de faire valoir, en dépit de toutes les menaces, la vérité que l'on connaît, que l'on sait et celle dont on veut témoigner ²⁸ ». Les exemples de cette sorte de *parrèsia* sont les martyrs, pour lesquels ce mot « se réfère [au] courage que l'on a en face des persécuteurs, courage que l'on exerce pour soi-même, mais que l'on exerce aussi pour les autres et pour ceux que l'on veut persuader, convaincre ou renforcer dans leur foi ²⁹ ». Donc, dans la *parrèsia* il n'y a pas seulement une implication intellectuelle, mais

26 « Je vie dans un pays qui confine à moitié avec le désespoir et à moitié avec la mer et qui croit aux légendes qu'il crée pour oublier. Pour cela, très souvent je ne crois pas à ce que j'écris et vous devriez faire la même chose » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 209, c'est moi qui traduis]. Il faut souligner que cette citation est extraite d'une page écrite en italique, comme si la narratrice voulait faire parler l'ancienne Pascarella.

27 « J'ai prédit des horoscopes factices sans avoir aucune connaissance d'astrologie, j'ai rendu hommage aux *boy band* les plus inutiles du monde, j'ai sondé les insondables mystères de l'univers dans des revues spécialisées en « ovni & monstres », j'ai emmené à un tout autre niveau la narration sur les statues en larmes de la Madone et sur les sanctuaires miraculeux » [*Ivi*, p. 22, c'est moi qui traduis].

28 Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009, p. 302.

29 *Ibidem*.

aussi une implication corporelle : cet aspect a été remarqué par Tiziano Scarpa, en parlant de Roberto Saviano, celui qui peut être considéré comme l'écrivain le plus représentatif de cette volonté de dire la vérité dans la littérature italienne des années 2000 :

in un momento simile è importante sostenere e potenziare il valore del coinvolgimento personale nel linguaggio attraverso i dispositivi che abbiamo per farlo, vale a dire i nostri nomi e cognomi (ed eventualmente, se e quando servono, le nostre facce e voci e immagini, e i nostri corpi fuori dalla rete, negli altri media e nel medium della comunicazione in presenza, dal vivo, faccia a faccia), pur essendo consapevoli di tutti i limiti e difetti e trappole che questi dispositivi contengono ³⁰.

Mais, Selene Pascarella fait quelque chose de plus : elle ne montre pas son implication dans les faits, comme l'avait fait Saviano, mais plutôt son implication dans la façon de raconter les faits. Et, selon Alessandro Dal Lago, un de plus féroces critiques de Saviano, l'analyse des media est la véritable urgence du monde contemporain : s'il y a besoin de *parrèsia* aujourd'hui, c'est parce que l'être humain est continuellement bombardé par des récits qui altèrent les faits ³¹.

Dans le chapitre *Non ho più angeli*, l'autrice montre comment elle est complètement immergée dans les histoires qu'elle raconte, jusqu'à devenir victime de la façon paranoïaque de regarder la réalité typique des faits divers : un jour, pendant des vacances dans un *camping*, Pascarella perd de vue son fils lorsqu'elle est aux toilettes. Quand elle sort, l'enfant n'est plus là. Alors, dans son esprit apparaissent toutes les images d'enfants disparus et objets de ses articles :

Il mio piccolo, in quel momento, sarebbe potuto essere dentro un bagagliaio a urlare disperato: « Mamma! », mentre il suo aguzzino superava la sbarra meccanica dell'ingresso [del campeggio]. O tenuto per mano, con la promessa

30 « En un moment semblable il est importante de soutenir et de renforcer la valeur de l'engagement personnel dans le langage au travers les dispositifs que nous avons pour le faire, c'est-à-dire nos prénoms et nos noms (et, éventuellement, si et quand ils sont utiles, nos visages et voix et images, et nos corps en dehors du web, dans les autres médias et dans le *medium* de la communication en présence, en direct, en tête-en-tête), même en étant conscients de toutes les limites, les défauts et les pièges que ces dispositifs contiennent » [Tiziano Scarpa, « L'epica-popular, gli anni Novanta, la parrèsia », *Il primo amore*, p. 14, c'est moi qui traduis] [En ligne] http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf (consulté le 15 Septembre 2018).

31 Cf. Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta*, Rome, Manifestolibri, 2010, p. 12.

di una manciata di figurine, per varcare il passaggio pedonale, aperto giorno e notte e mai sorvegliato da qualcuno ³².

L'événement a tellement traumatisé l'autrice que :

dopo di allora a casa nostra sono scattati protocolli di sicurezza in villeggiatura stile Guantanamo e io ho obbligato i bambini a cantare e battere le mani dietro alla mia porta mentre battevo il record mondiale di pipì veloce ³³.

Cet épisode, très intime, souligne la fragilité de l'autrice (fragilité déjà évoquée par Donnarumma) qui est victime de son travail. L'autrice s'est enlisée dans le « dispositif discorsivo » des journaux de qualité médiocre, c'est-à-dire « un ingranaggio retorico che, mentre dà senso e forma a una certa porzione di esperienza, nello stesso tempo genera il suo utente, perimetrandone la possibilità d'azione ³⁴ » : l'ancienne Pascarella, celle de l'avant *TI*, est une figure piégée dans le dispositif paranoïaque de la narration des faits divers (« la morale finiva per essere sempre: « Stai a casa tua, fatti gli affari tuoi e non dar retta agli sconosciuti » ³⁵ »), et, à un certain moment, elle a décidé de réagir en profanant son dispositif. En effet, « la profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ³⁶ » ce qui a été divisé de la communauté : dans le cas de *TI*, l'autrice montre les outils, tenus toujours cachés, de l'écriture des nouvelles.

Avec l'écriture de *TI*, Pascarella ne cherche pas à dire la vérité, mais aussi à créer une nouvelle voix qui lui appartienne, c'est-à-dire le « lieu où s'échangeant et se façonnent la corporéité signifiante et l'idéalité de la parole

32 « Mon petit, à ce moment-là, aurait pu être dans le coffre, en criant désespéré : "Maman !", pendant que son tortionnaire dépassait la barrière de l'entrée [du *camping*]. Ou tenu par la main, avec la promesse d'une poignée de figurines, afin de franchir le passage piétons, ouvert jour et nuit et jamais surveillé par quelqu'un » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 194, c'est moi qui traduis].

33 « Depuis lors, chez nous sont déclenchés les protocoles de sécurité en vacances style Guantanamo et j'ai obligé les enfants à chanter et à battre des mains derrière la porte pendant que je battais le record mondial du pipi le plus rapide » [*Ibidem*, p. 196, c'est moi qui traduis].

34 « Un engrenage rhétorique qui, pendant qu'il donne du sens et de la forme à une certaine portion de l'expérience, en même temps donne naissance à son utilisateur, en délimitant sa possibilité d'action » [Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 25, c'est moi qui traduis].

35 « La morale finissait par être toujours : "Reste chez toi, fais tes affaires et ne donnes pas raison aux inconnus" » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 103, c'est moi qui traduis].

36 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 40.

vive³⁷ » : la dénonciation de la morale paranoïaque devient une façon, pour l'autrice, de restaurer sa propre initiative, c'est-à-dire l'« *intervention* de l'agent de l'action dans le cours du monde, intervention qui *cause* effectivement des changements dans le monde³⁸ ». Le moment de l'écriture est le passage de la passivité à l'activité : passage que l'autrice veut partager avec le lecteur, puisque lui-même est enlisé dans le dispositif des médias contemporains. Elle veut, enfin, changer le regard du lecteur sur les médias.

Fables noires

L'autobiographie est un genre qui montre l'importance des noms propres : en fait, celui qui dit « je » prend sur lui-même la responsabilité de ce qu'il raconte. Au contraire, la narration des faits divers, dans le monde des *tabloid*, transforme les noms propres en masques, en stéréotypes :

Vincenzo Verzeni, il vampiro di Bergamo, Gino Girolimoni, l'orco di Roma, Leonarda Cianciulli, la strega di Correggio, Domenico Semeraro, il nano della Stazione Termini, i mostri di Firenze e di Foligno, Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, un esercito di mantidi, da Gigliola Guerrinoni a Rosa Della Corte, passando per Katharina Miroslawa (e senza scomodare i casi più recenti). In Italia la cronaca ha sempre prediletto il linguaggio della fiaba³⁹.

Donc, le fait divers italien double le criminel : d'un côté il y a son nom propre, son identité, son unicité ; de l'autre il y a le nom commun d'un personnage de fable qui introduit le criminel dans une narration bien connue, puisque « i format di quella storia sono stati già predisposti da tanti prima di voi, investigatori e giornalisti, principalmente, esperti che hanno scelto con consapevolezza o meno quali storie raccontare e come⁴⁰ ». Donc, la description de ces personnes est caractérisée par une « prédésignation conventionnelle »

37 Michel Bernard, *Le corps* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 163.

38 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 133.

39 « Vincenzo Verzeni, le vampire de Bergamo, Gino Girolimoni, l'orque de Rome, Leonarda Cianciulli, la sorcière de Correggio, Domenico Semeraro, le nain de la Gare Termini, les monstres de Florence et de Foligno, Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, une armée de mantes, de Gigliola Guerrinoni à Rosa Della Corte, en passant pour Katharina Miroslawa (et sans déranger les cas les plus récents). En Italie la narration du fait divers a toujours préféré le langage de la fable » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 175, c'est moi qui traduis].

40 « Les formats de cette histoire ont été déjà préparés, avant vous, par plusieurs investigateurs et journalistes, principalement, experts qui ont choisi avec conscience ou moins que sortes d'histoire narrer et comment » [*Ibidem*, p. 89, c'est moi qui traduis].

où « c'est le genre qui définit *a priori* le héros. Le genre fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine les attentes de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale)⁴¹ ». On assiste à une volonté de rendre fictionnelle la réalité : au lieu d'utiliser les outils de la recherche historique, laquelle dit « le particulier », on préfère l'écriture littéraire, qui « dit plutôt le général⁴² », selon la célèbre distinction d'Aristote. Cet effet est observable dans la description de la photo de Massimo Bossetti :

Un esempio su tutti è la famigerata foto di Bossetti sul divano di casa con in braccio il gatto e i cagnolini di famiglia. Uno scatto ingenuo e un po' maldestro, che tutti abbiamo postato sulla nostra bacheca 2.0 una volta nella vita. Dopo l'arresto per l'omicidio di Yara Gambirasio quell'immagine apparentemente innocua è diventata il manifesto del « mostro della porta accanto », il muratore dalla doppia vita che di giorno lavorava e pensava alla famiglia e di notte si tramutava in cacciatore di ragazzine. Persino il colorito di Bossetti finiva per essere una prova di colpevolezza. La stampa s'interrogava sul perché un operaio edile dedicasse tempo e risorse alle lampade abbronzanti, individuandovi il segno di un disturbo narcisistico, di una doppiezza appena nascosta sotto la patina del normale uomo tutto casa-lavoro-figli⁴³.

On note le passage du nom propre à une caractérisation stéréotypée : l'homme est dédoublé. En effet, la narration du fait divers rapproche le criminel de la figure que Ludwig Wittgenstein a défini comme la « tête canard-lapin » : le criminel est en même temps un personnage réel, avec une vie particulière, et une figure féérique, c'est-à-dire une « fonction narrative », laquelle « ne doit jamais tenir compte du personnage-exécutant⁴⁴ », selon la définition

41 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » en *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 158.

42 Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, p. 98.

43 « Un exemple entre tous est la célèbre photo de Bossetti chez lui sur le canapé avec dans ses bras le chat et les petits chiens de famille. Une photo naïve et un peu maladroite, que nous tous avons partagé sur nos panneaux 2.0 une fois dans la vie. Après l'emprisonnement pour l'homicide de Yara Gambirasio cette image apparemment inoffensive est devenue le manifeste du « monstre d'à côté », le maçon à la double vie qui travaillait et pensait à la famille le jour et qui la nuit se transformait en chasseur des jeunes filles. Même le couleuvre de Bossetti finissait par être une épreuve de culpabilité. La presse s'interrogeait sur pourquoi un maçon consacre du temps et des ressources pour le *solarium*, en y identifiant le signe d'un trouble narcissique, d'une duplicité à peine cachée sous la patine de normal père de famille » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 64, c'est moi qui traduis].

44 Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 30.

de Vladimir Propp. Mais, vu que l'image-du-criminel/tête-de-canard-lapin « nous la voyons comme nous l'interprétons »⁴⁵, notre capacité de voir les deux visages dépendra de la question que nous nous posons sur le fait divers. La première tête, celle du personnage réel, répondra aux questions de type ontologique, lorsque la deuxième satisfera toutes les questions sur la façon dont les faits sont arrivés, en répondant ainsi aux demandes épistémologiques. D'ailleurs, Ivan Jablonka, en parlant de l'histoire a déclaré que « raconter un événement, c'est indissociablement l'expliquer et le comprendre, répondre à un comment-pourquoi qui le rend intellectuellement appropriable », jusqu'au point de dire que la narration, pour l'histoire, est « une de ses plus puissantes ressources épistémologiques »⁴⁶ (et quand on parle de faits divers, on parle toujours d'une reconstruction historique d'un délit. Ce n'est pas par hasard qu'en italien le mot « *cronaca* » fait partie du vocabulaire de l'histoire et du journalisme sur le crime). En somme, on peut dire que le lecteur reconnaît les données réelles, mais pour le mettre en lien il a besoin d'une structure narrative qui est toujours liée à la fiction.

Avec la photo de Bossetti on observe la matérialité d'une image (cet homme, ce visage, cette peau, ces animaux, etc.), mais aussi des signes qui ramènent à des structures culturelles, à des lieux communs. En effet, surtout dans les récits, l'utilisation de certaines expressions « met l'auditeur dans un état normal et familier d'attente d'un certain type de narration »⁴⁷, selon la théorie des *frames* [cadres], laquelle « si basa sulla convinzione che ogni nostra nuova esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria : ogni nuova esperienza è valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso »⁴⁸. Cette opération, donc, assure aux narrateurs de faits divers l'attention, car « nulla come la conferma delle attese genera [...]

45 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

46 Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 139.

47 Marvin Minsky, *La société de l'esprit* [1985], Paris, Inter Éditions, 1988, p. 510.

48 « Laquelle se fonde sur la conviction que toutes nos nouvelles expériences sont comprises sur la base d'une confrontation avec un modèle stéréotypé, dérivé des expériences similaires enregistrées dans la mémoire : chaque nouvelle expérience est évaluée sur la base de sa conformité ou sa difformité à une schéma antérieure » [Stefano Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Rome, Carocci, 2013, p. 29, c'est moi qui traduis].

piacere⁴⁹ », comme si la narration du fait divers devait éliminer toute sorte de suspense parce qu'elle est trop émotivement surprenante. C'est l'affirmation du déjà vu :

la percezione fissa il presente in quanto *reale*, compiuto, risolto in univoci dati di fatto: il ricordo lo trattiene, invece, nell'ambito della semplice potenzialità, lo serba come un che di *virtuale*. [...] Nel *déjà vu* le due modalità, anziché elidersi o alternarsi, si affiancano e operano all'unisono: si ha, cioè, la paradossale coesistenza di reale e possibile a proposito del medesimo evento⁵⁰.

La sorte de narration décrite dans *TI* a pour but le plaisir de la confirmation et non pas le plaisir du nouveau. Cette situation dépend des règles du marché : « come gli editori per vendere i romanzi forzano il testo di un autore, incasellandolo a dovere in una categoria commerciale, così il cronista di nera deve capire al volo quale format aderisce meglio alla storia che vuole raccontare e strutturarla di conseguenza, se vuole che venga scelta per essere pubblicata⁵¹ ». En fait, Pascarella travaille dans un monde où il faut continuellement regarder ce que font les autres :

il committente non pretendeva che scovassi sul campo notizie curiose né che producessi clamorose novità sulle inchieste che avevo il compito di seguire. Per ogni servizio che mi affidava allegava una cartella di « pezze d'appoggio », ovvero link ad articoli di altri collaboratori sullo stesso argomento. Non avrei dovuto copiare, bensì seguire il flusso. Occorreva capire dove si concentrava l'attenzione dei lettori e soddisfarla, senza trovare nuovi fatti-notizia, ma spremendo al limite i vecchi, per trarre un'interpretazione in grado di meritarsi uno strillo in copertina⁵².

49 « Rien comme la confirmation des attentes suscite [...] du plaisir » [Stefano Calabrese, *La suspense*, Rome, Carocci, 2016, p. 66, c'est moi qui traduis].

50 « La perception fixe le présent en tant que réel, accompli, réglé en univoques évidences : le souvenir le retient, au contraire, dans le cadre de la simple potentialité, le garde comme une chose virtuelle. [...] Dans le déjà vu les deux modalités, au lieu de s'élider ou de s'alterner, se combinent et agissent ensemble : on a, alors, la paradoxale coexistence du réel et du possible à propos du même événement » [Paolo Virno, *Il ricordo del presente*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1999, p. 18, c'est moi qui traduis].

51 « Comme les éditeurs pour vendre les romans forcent le texte d'un auteur, en l'insérant de force dans une catégorie commerciale, ainsi le journaliste de faits divers doit comprendre toute suite quel format adhère mieux à l'histoire qu'il veut raconter et le structurer en conséquence, s'il veut qu'elle soit choisie pour être publiée » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 90, c'est moi qui traduis].

52 « Le commettant ne prétendait pas que je trouvais sur place des nouvelles curieuses ni que je produisais éclatantes nouveautés sur les enquêtes que j'avais le devoir de suivre. Pour chaque

L'autrice permet d'observer une évolution de la logique du monde journalistique, ainsi comme Pierre Bourdieu l'avait montré, dans « la production de ce bien hautement périssable que sont les *nouvelles*, la concurrence pour la clientèle tend à prendre la forme d'une concurrence pour la priorité, c'est-à-dire pour les nouvelles les plus nouvelles (le *scoop*)⁵³ ». Aujourd'hui, il ne suffit plus de trouver des renseignements nouveaux, mais de trouver des nouvelles interprétations de ce que nous connaissons déjà. On peut voir, dans ce que nous venons de lire, une radicalisation de l'aphorisme 22 de *Par-delà le bien et le mal* de Friedrich Nietzsche, souvent synthétisé en « il n'y a pas des faits, mais seulement des interprétations⁵⁴ », qui, selon Franca D'Agostini, caractérise une version banalisée du postmoderne⁵⁵. Autrement dit, Maurizio Ferraris appelle « postvérité » la popularisation du postmodernisme⁵⁶, qu'il identifie, au contraire de D'Agostini, directement avec la radicalisation de la pensée de Nietzsche⁵⁷.

Pour conclure, le travail du journaliste de faits divers est lié à l'*inventio*, laquelle « renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte :

reportage qu'il me chargé, il joindrait une fiche des données de soutien, c'est-à-dire des liens à des articles d'autres collaborateurs sur le même sujet. Je n'aurais pas dû copier, plutôt suivre le flux. Il fallait comprendre où se concentrait l'attention des lecteurs et la satisfaire, sans trouver des nouveaux, mais en pressant à la limite les vieux faits, afin d'obtenir une interprétation capable de se mériter un *scoop* sur la couverture » [*Ibidem*, p. 25, c'est moi qui traduis].

53 Pierre Bourdieu, « L'emprise du journalisme » dans Id., *Sur la télévision*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008, p. 85.

54 L'aphorisme, en réalité, dit « qu'on pardonne à un vieux philosophe de ne pouvoir se refuser le malin plaisir de mettre le doigt sur des explications erronées, qui sont autant de tours d'adresse manqués, mais ce « règne des lois de la nature » dont vous parlez avec tant de fierté, messieurs les physiciens, « tout se passant comme si... », n'existe que grâce à votre interprétation et à votre mauvaise philologie ; ce n'est pas un fait, un « texte », mais plutôt un simple arrangement naïf et humanitaire des faits, une entorse faite au sens, une prévenance obséquieuse envers les instincts démocratiques de l'âme moderne » [Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1886), Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 51].

55 Cf. Franca D'Agostini, *Realismo*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2013, p. 34 et ss.

56 Cf. Maurizio Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Bologne, il Mulino, 2017, p. 21.

57 Pour cette querelle, je renvoie au livre de D'Agostini déjà cité, où on peut lire : « il principale artefice dell'operazione di gonfiamento della tesi nietzscheana (senza precisazione) fino a farle inghiottire, per così dire, ermeneutica, pensiero debole, poststrutturalismo, è stato Ferraris » [« Le principal acteur de l'opération de gonflement de la thèse de Nietzsche (sans précision) jusqu'au point de le faire engloutir, pourrait-on dire, l'herméneutique, la pensée faible, le poststructuralisme, a été Ferraris ». Franca D'Agostini, *Realismo?*, *op. cit.*, p. 36, c'est moi qui traduis].

tout existe déjà, il faut seulement le retrouver⁵⁸ : il cherche, donc, la caractérisation de ces personnages dans des « *schemi narrativi base*⁵⁹ » (par exemple : « *madre di famiglia scomparsa e forse uccisa, minore vittima di orco (familiare e non), giovani e belli strappati alla vita*⁶⁰ »). Ces caractérisations sont des sortes de « démons » qui possèdent les personnes réelles impliquées dans les crimes : on observe, alors, la naissance d'une figure chimérique similaire à la tête canard-lapin de Wittgenstein. Mais, vu la victoire des interprétations sur les faits, bientôt le démon remplace totalement la personne. D'ailleurs, Jean Baudrillard le montre très clairement : « nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition⁶¹ ».

L'appauvrissement des mondes possibles

On l'a vu dans le dernier chapitre, les narrateurs de faits divers inscrivent des cas particuliers dans des structures génériques. Alors, plutôt que souligner la nature extraordinaire de l'événement, ils essayent de la domestiquer. Ainsi, ils rendent plus pauvres les possibilités existentielles de notre réalité : il y a des structures bien précises et, donc, pour comprendre le monde, il faut seulement reconnaître celles qui nous concernent dans une situation déterminée. Pour mieux comprendre ce passage du particulier au général, il faut introduire la notion de « monde possible » :

nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu aussi comme un cours d'événements. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc⁶².

58 Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », dans Id., *L'aventure sémiologique* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 125.

59 Schémas narratifs de base [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 90, c'est moi qui traduis].

60 Une mère de famille disparue et peut-être tuée, un mineur victime d'un orque (familial ou pas), des beaux jeunes arrachés à la vie [*Ibidem*, c'est moi qui traduis].

61 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 20.

62 Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset & Fasquelle, 1989, p. 165.

Or : il faut considérer « qu'il y a trois façons de référer pour une fiction [...] : la référence extra-fictionnelle (la dénotation), la référence inter-fictionnelle (par la citation, la transfictionnalité, l'intertextualité) et la référence intra-fictionnelle ». Et, cette dernière « revient à construire un monde par le langage [...], tandis que les deux autres opérations, facultatives, constituent des accès à d'autres mondes (réels ou fictionnels) ⁶³ ». Donc, on peut dire que dans les narrations analysées dans *TI* on confond la référence intra-fictionnelle avec la référence extra-fictionnelle : la fable noire se montre comme la réalité. Cette confusion empêche de comprendre la réelle nature du monde actuel de la narration du fait. Et, selon la pensée de David Lewis, « les termes « actuel » et ses dérivés [sont] analysés comme des *indexicaux* : des termes dont la référence varie en fonction des aspects contextuels pertinents de l'énonciation. L'aspect contextuel pertinent pour actuel est le monde où se produit une énonciation donnée ⁶⁴ ». Au contraire d'Umberto Eco, qui considère comme monde actuel seulement notre monde, dans lequel les êtres humains vivent, David Lewis définit actuel chaque monde dans lequel on produit une énonciation. Par exemple, *Madame Bovary*, quand elle parle, se réfère à son monde actuel, c'est-à-dire le monde dans lequel elle se meut, celui créé par Gustave Flaubert.

Alors, comment pouvons-nous distinguer le monde actuel dans lequel nous vivons de ceux qui sont formés par les œuvres de fiction ? À travers la vérification des données présentes dans la narration, parce que seulement le monde dans lequel nous vivons peut être vérifié au-delà des expressions qui le décrivent. Au contraire, la vérité du monde de *Madame Bovary* réside exclusivement dans les expressions présentes dans le roman.

Donc, s'il n'y a pas une vérification, il n'y a pas non plus la possibilité de distinguer le monde réel du monde construit par la narration des faits divers. C'est pour cela que naît la confusion entre les deux mondes, surtout parce que le monde décrit par les tabloïds est similaire à notre monde. Ce problème est illustré surtout par l'histoire du *carabiniere* Rocco Papaleo :

Nel corso degli anni Papaleo ha sviluppato un particolare intuito per le storie che fanno gola ai cronisti e si è specializzato nel pescare quelle con un risvolto hard, segnalandole alla stampa locale. [...] Alcuni colleghi accusano Papaleo di avere una fervida immaginazione, ma non possono provare i loro sospetti. In provincia, nei casi in cui i carabinieri intervengono a sedare tensioni

63 Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 390.

64 David Lewis, *De la pluralité des mondes* [1986], Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007, p. 150.

domestiche o piccole liti, non sempre viene stilato il verbale. Papaleo si limita a dire di aver appreso il « senso della notizia » lavorando a stretto contatto con i giornalisti. Non ha inventato quelle storie [...], ha solo saputo intercettare la variopinta grezzissima realtà che si spalancava dietro a banali chiamate di pronto intervento ⁶⁵.

Confondre, donc, le monde narré avec le monde réel signifie appauvrir ce dernier, parce que les mondes narratifs sont « *handicapés et petits*. En tant que handicapé, un monde narratif n'est pas un état de choses maximal et complet ⁶⁶ ». Cette clôture du monde dans quelques schémas narratifs nous ramène à la morale paranoïaque déjà rencontrée, qui rend notre monde plus petit.

Cette contraction des possibilités existentielles, par exemple, conditionne toujours la vie de qui vit en prison :

bombardato da una proliferazione di narrazioni che lo vedono come soggetto passivo, costruito dai media, dagli avvocati e dai giudici, il detenuto vive due volte dietro alle sbarre. Separato fisicamente dal resto del mondo ma anche virtualmente, attraverso il divieto di accedere ai social network – e quindi a una parte di sé – che lo insegue agli arresti domiciliari ⁶⁷.

Plusieurs condamnés sont forcés de vivre dans l'identité que les médias leur ont donnée, cependant Pascarella raconte l'histoire de Rudy Guede, lequel est aidé par un centre de recherche pour continuer à contrôler la narration de sa propre identité :

i suoi profili *social* sono gestiti da uno staff comunicativo che fa capo al Centro per gli studi criminologici di Viterbo [...]. Ogni giovedì incontrano Rudy al

⁶⁵ Au cours des années Papaleo a développé une certaine intuition pour les histoires qui intéressent aux journalistes et il s'est spécialisé dans la recherche de celles avec un aspect *hard*, en les signalant à la presse locale. [...] Certains collègues accusent Papaleo d'avoir une débordante imagination, mais ils ne peuvent pas prouver leurs soupçons. En province, dans le cas où les policiers interviennent pour calmer les tensions domestiques ou les petits litiges, le procès-verbal n'est pas toujours rédigé. Papaleo se limite à dire qu'il a appris le « sens de la nouvelle » en travaillant à côté des journalistes. Il n'a pas inventé cette histoire [...], il a su seulement intercepter la multiforme brute réalité qui s'ouvrait derrière de simples appels d'intervention rapide » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 109, c'est moi qui traduis].

⁶⁶ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 224.

⁶⁷ « Bombardé par une prolifération de narrations qui le montrent comme un sujet passif, fabriqué par les médias, les avocats et les juges, le prisonnier vit deux fois derrière les barreaux. Séparé physiquement du reste du monde, mais aussi virtuellement, à cause de l'interdiction d'accéder aux réseaux sociaux – et donc à une partie de lui-même – qui le suit à l'assignation à résidence » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 236, c'est moi qui traduis].

Mammagialla, dalle 9.30 alle 14.00, per tracciare le linee di questo storytelling, che seriale, cioè si sviluppa sotto forma di post « a puntate », e cross mediale, perché passa anche attraverso la stesura di un libro di memorie ⁶⁸.

L'équipe du centre de recherche essaie donc d'exorciser le démon narratif qui a pris possession de l'identité de Guede, en restaurant son unicité.

La normalisation de l'exception

Dans la narration des faits divers dont *TI* nous parle, « il soggetto viene ridotto a una sintesi passiva di funzioni, la sola « cosa reale » che rimane è il discorso del potere, che ha per sua natura quella di proporsi come l'unica articolazione possibile tra il conoscere e l'agire ⁶⁹ ». Le pouvoir qui se cache derrière ces narrations est une « mise en scène », où « da un lato confin[a] l'eccezione *ai margini* della normalità, per ottenere il massimo della *sicurezza* ; dall'altro, [la dilata] fino a farne uno « stato » permanente, per verificare (e, alla lettera, rendere *vera*) la coincidenza fra l'ordine sovrano e l'ordine sociale ⁷⁰ ». En effet, ces narrations jettent les criminels dans le monde des fables (les mettent sur la scène, c'est-à-dire dans un lieu entre la réalité matérielle du jour en direct et la fiction du spectacle), afin de les éloigner du monde réel ; mais, en même temps, ils sont normalisés et mis dans des schémas qui éliminent toute forme d'exceptionnalité. Ce sont des personnages paradoxaux, qui changent leur « tête » selon le regard du spectateur : hommes extraordinaires et figures stéréotypés. Ces personnages sont l'incarnation de la normalisation de l'exception : ils sont des hommes de la « nécessité », laquelle « agit » [...] comme justification d'une transgression dans un cas particulier.

68 « Ses profils des réseaux sociaux sont gérés par une équipe communicationnelle dirigée par le Centre pour l'études criminologiques de Viterbe [...]. Chaque jeudi ils rencontrent Rudy au Mammagialla, de 9.30 à 14.00, pour tracer les lignes de *storytelling*, qui est sériel, puisqu'il se développe sous la forme des « post-feuilleton », et cross-médial, car il deviendra aussi un livre de mémoires » [*Ibidem*, p. 237, c'est moi qui traduis].

69 « Le sujet est réduit à être une synthèse passive de fonctions, la seule « chose réelle » qui reste est le discours du pouvoir, qui a pour nature celle de se proposer comme la seule articulation du possible entre la connaissance et l'action » [Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 107, c'est moi qui traduis].

70 « D'un côté il confine l'exception *aux bords* de la normalité, pour obtenir le maximum de *sécurité* ; de l'autre côté, il [l'élargit] jusqu'à en faire un « état » permanent, pour vérifier (littéralement, rendre *vrai*) la coïncidence entre l'ordre souverain et l'ordre social » [Massimo De Carolis, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 109, c'est moi qui traduis].

un'eccezione⁷¹ ». On assiste à ce que Roland Barthes a appelé idéologie du « pouvoir infini des signes⁷² » qui caractérise la narration du fait divers : tous les signes conduisent à un final déterminé, lequel devient ainsi nécessaire. On l'a vu avec le récit de Bossetti. Donc, ces personnages font des choses extraordinaires (c'est-à-dire au-delà de l'ordinaire) parce qu'ils suivent une nécessité qui les conduit à commettre des délits. Leur nature exceptionnelle suit une nécessité qui est comme une loi de la nature, donc quelque chose d'ordinaire, qui se répète. D'ailleurs, la création de ces narrations est cohérente avec la tentative de « depotenzia[re gli eventi straordinari] dalla loro forza traumatica attraverso una sistematica opera di pre-esperienza televisiva, cinematografica, o, comunque, immaginifica⁷³ ».

Aussi l'autrice est impliquée dans cette dédoublement :

a farmi male davvero era lo scollamento tra le aspettative coltivate su me stessa, che avevo sempre collocato dalla parte dei « buoni », e l'innegabile mostruosità di una maschera professionale che mi calzava troppo bene per essere condivisa⁷⁴.

Seulement grâce à l'écriture de *TI* l'autrice réalise, finalement, « l'exorcisme du double, qui met obstacle à l'existence de l'unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d'autre⁷⁵ », opération qui, selon Clément Rosset, est à la base de la reconnaissance de soi.

Mais, alors, qu'est-ce que *TI* ? C'est une non-fiction qui analyse une forme particulière de fiction : la mystification. *TI* est une œuvre de critique littéraire, si on considère le terme « littérature » dans son sens le plus vaste, qui accueille toutes les formes de production textuelle. Mais, c'est aussi une étrange forme

71 « Laquelle agit [...] comme une justification d'une transgression dans un simple cas particulier à travers une exception » [Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2003, p. 35, c'est moi qui traduis].

72 Roland Barthes, « Structure du fait divers » dans Id., *Œuvres complètes. Tome II 1962-1967*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 447.

73 « Diminuer la leur [des événements extraordinaires] force traumatique à travers une systématique œuvre de pré-expérience télévisée, cinématographique, ou, de toute manière, fantastique » [Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno* [2012], Milan, Bompiani, 2016, p. 53, c'est moi qui traduis].

74 « À me faire du mal vraiment c'était le décollement entre les attentes mûrés sur moi-même, que j'avais toujours rangé du côté des "bons", et l'indéniable monstruosité d'un masque professionnel qui je portais trop bien pour le partager » [Selene Pascarella, *op. cit.*, p. 247-248, c'est moi qui traduis].

75 Clément Rosset, *Le réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, 2014, p. 97.

de critique, parce qu'elle renonce à tout désir de distance avec l'objet d'étude. On a une critique intra-diégétique : Pascarella raconte sa formation des récits sur les faits divers, où pour « former » on entend “faire” en inventant en même temps la “manière de faire”⁷⁶ ; Pascarella raconte sa réception des récits sur les faits divers, en montrant comment son faire a conditionné sa vie ; Pascarella, enfin, raconte sa reconnaissance d'elle-même qui lui a permis d'abandonner son ancienne vie. C'est l'histoire de l'acquisition d'une technique, ou bien d'un savoir-faire. Après, cette histoire se transforme en une critique sur ce savoir-faire, jusqu'au point de devenir un regard sur le monde contemporain. On assiste au passage de la responsabilité liée à la paternité de ce dont on est fait à une nouvelle sorte de responsabilité où le sujet peut dire : « je me sens donc responsable non en premier lieu de mon comportement et de ses conséquences, mais de la *chose* qui revendique mon agir⁷⁷ ». On commence à observer une forme de critique qui ne se pose plus le problème autour du « comment » il faut analyser le texte, mais qui commence par le « pourquoi » le texte est analysé. D'une critique des moyens à une critique des fins, ainsi que Cesare Segre l'avait imaginé, à la fin de sa carrière :

invece di porre il problema di etica e letteratura in forma teoretica, è forse il momento di richiedere alla letteratura quell'interesse etico che è fondamentale non solo per il nostro interesse letterario, ma per la sopravvivenza della civiltà⁷⁸.

TI est un dire-vrai sur un savoir-faire, afin de comprendre et faire comprendre ce savoir-faire. L'histoire d'une formation « artistique » et intime et, de plus, de sa critique. En outre, cette critique n'est plus selon les règles d'un jeu métalittéraire du goût postmoderne, mais selon une prise de conscience qui implique, avec l'esprit et le corps, l'individu, dans son activité formatrice (en tant que formation de soi et formation d'une œuvre). Il faut commencer à se demander si une critique de la narration peut être aussi elle-même une narration, jusqu'au point de ne plus voir la critique comme le résultat d'une réception, mais comme l'histoire (une autobiographie) d'une réception.

76 Luigi Pareyson, *Esthétique* [1954], Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 24.

77 Hans Jonas, *Le Principe responsabilité* [1979], Paris, Flammarion, 2013, p. 182.

78 « Au lieu de poser le problème de l'éthique et de la littérature en forme théorique, est peut-être arrivé le moment de demander à la littérature de s'intéresser à l'éthique, laquelle est fondamentale non seulement pour notre intérêt littéraire, mais aussi pour la survie de la civilisation » [Cesare Segre, « Etica e letteratura » dans id., *Tempo di bilanci*, Turin, Einaudi, 2005, p. 216, c'est moi qui traduis].

Hybrides

Archivo, memoria, cementerio

Los que duermen en el polvo (2016)

de Horacio Convertini

Néstor Ponce

CELLAM, Université Rennes 2

Resumen: Escritor reconocido por su producción policial, Horacio Convertini se adentra en la ciencia ficción para proponer una narración híbrida en una Argentina del futuro, destruida por la corrupción, las dictaduras, los populismos y la desidia. Entre las ruinas de esa Argentina desdichada, emerge la figura de un coronel mesiánico que se propone salvar al país. El presente de la diégesis remite a un pasado reciente, en el que el lector debe buscar las pistas para comprender la grandeza de la desgracia. La memoria opera como un archivo en el que hay que penetrar para develar la relación entre la historia y la ciencia ficción.

Palabras claves: No ficción, ciencia ficción, relato híbrido, Horacio Convertini, distopía, memoria, siglo XIX, siglo XX, siglo XXI, Argentina

Résumé : Écrivain reconnu par sa production de romans policiers, Horacio Convertini s'investit dans les terrains de la science-fiction pour proposer un récit hybride dans une Argentine du futur, détruite par la corruption, les dictatures, les populismes et la négligence. Au milieu des ruines de cette Argentine malheureuse, émerge la figure d'un colonel messianique qui se propose de sauver le pays. Le présent de la diégèse renvoie à un passé récent, dans lequel le lecteur doit chercher les pistes pour comprendre la dimension du malheur. La mémoire agit comme une archive qu'il faut pénétrer pour dévoiler le rapport entre l'histoire et la science-fiction.

Mots clés : Non fiction, science-fiction, récit hybride, Horacio Convertini, dystopie, mémoire, XIX^e siècle, XX^e siècle, XXI^e siècle, Argentine

La publicación de *Los que duermen en el polvo* (2016) de Horacio Convertini ¹, da una nueva vuelta de tuerca a la producción de un autor que es considerado como uno de los renovadores (junto a Selva Almada, Fernanda García Lao, Mariano Quiróz, Gabriela Cabezón Cámara, entre otros) de la novela negra argentina a partir de los primeros años del 2000. Su ya amplia producción, propone con su última novela una transformación híbrida, que articula el género negro con la ciencia ficción en una porosidad novedosa y que lleva a la reflexión ². El resultado es un texto que recurre al archivo de la memoria en una Argentina devastada en la que nadie quiere recordar en un ademán siniestro.

La devastación es una consecuencia de los males endémicos del pasado: la corrupción, las dictaduras, los populismos, la desidia. Todas esas taras se reproducen en el presente de la diégesis, en una fecha indeterminada del siglo XXI. Así, de manera inesperada Argentina se aísla del resto del mundo a causa de una epidemia que transforma a los seres humanos en lo que el narrador denomina «bichos», es decir seres errantes, de «piel cenicienta cubierta en parte por una corteza de suciedad y sangre seca ³», que emiten gemidos lastimosos, y que se alimentan de carne humana. Las primeras imágenes de la epidemia de origen desconocido provienen de la televisión chilena y las descubre el protagonista, Jorge, en el cuarto de un hotel de Santiago donde se encuentra con su esposa Érica:

Horror caníbal en Argentina [...] gente que atacaba gente a mordiscones hasta dejarla malherida o muerta [...] Las escenas del televisor eran cada vez más

1 Horacio Convertini, *Los que duermen en el polvo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2016 (todas las citas corresponden a esta edición). Horacio Convertini nació en Buenos Aires en 1961. Se crió en el barrio de Pompeya que, como en la novela, es un espacio recurrente en su producción. Fue responsable de la sección policiales del diario *Clarín*. Escribió cinco novelas negras: *El refuerzo* (2008), *La soledad del mal* (2012), *New Pompey* (2012), *El último milagro* (2016). Un libro de relatos, *Los que están afuera (y otros cuentos infelices)* (2008) y cinco libros de literatura juvenil. Obtuvo importantes premios: Fondo Nacional de las Artes (Argentina, 2008), Premio Cosecha Eñe (Argentina, 2010), Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón (España, 2013), Concurso Extremo Negro-BAN! (Argentina, 2013), Premio Internacional de Novela Negra y Policial-Azabache (Argentina, 2013), Premio Sigmar de Literatura Infantil y Juvenil (Argentina, 2013).

2 En *El último milagro* el autor confiesa haber introducido, al final, « un toque de ciencia ficción ». Ver : Ezequiel Dellutri, « Escribo para cerrar cuentas pendientes. Entrevista a Horacio Convertini », *Evaristo Cultural*, 06/07/2016, <http://evaristocultural.com.ar/2016/06/07/escribo-para-cerrar-cuentas-pendientes-entrevista-a-horacio-convertini/> [Consultado el 6/3.2018].

3 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 170.

tremendas: hordas enteras de caníbales se lanzaban a la caza de gente que salía a trabajar como un día cualquiera. La policía disparaba al bulto⁴.

Como podemos imaginar a la lectura de este breve fragmento, la nueva novela de Convertini dialoga de modo intertextual con muchos filmes o relatos contruidos alrededor del zombie o de seres paranormales que destruyen sociedades en apariencia normales y humanas. Desde el antecedente fundador del neoyorquino de padre gallego Georges Romero (*The Night of the Living Dead*, 1968) y sus obras posteriores (*Zombi / Dawn of the Dead*, 1978; *Day of the Dead*, 1986, más varias otras), se produjeron varias películas con la misma temática en el mundo entero (Holanda, Estados Unidos, Canadá, Argentina, etc.). Recordemos entre otras a *The Silence of the Lambs* (1990), de Jonhatan Demme, que cuenta con George Romero como actor. Agreguemos a ello la repercusión mundial de la serie norteamericana *The Walking Dead*, que comenzó en 2010 y que entra en 2018 en su octavo capítulo. Del mismo modo, el cómic se ha aventurado en el género, con obras sugestivas y de gran calidad gráfica: *I, Zombie*, de Chris Roberson y Michael Allred, *Marvel Zombi* de Robert Kirkman y Sean Philips y por supuesto *The Walking Dead* del mismo Kirkman (guionista de la serie) y Tony Moore.

La literatura (de ciencia ficción o los productos híbridos) de corte catastrófico, para retomar la expresión del novelista argen-mex Rolo Diez⁵ – otros hablan de novelas apocalípticas⁶ o post-apocalípticas– cuenta también con numerosos antecedentes. Uno de los más significativos en el siglo xx tal vez sea *I Am Legend* de Richard Matheson (1954), que tiene tres adaptaciones, lo que muestra la actualidad de la obra (1964, 1971 y 2007) y el interés por esta temática en los tiempos presentes. Las tres películas fueron interpretadas por actores reconocidos: *The Last Man of Hearth* (1964) con Vincent Price; *The Omega Man* (1971) con Charlton Heston y Anthony Zerbe; *I am Legend* (2007) con Will Smith. Estas obras se apoyan en la distopía, es decir en la presentación de una sociedad futura pervertida, y cuyos antecedentes hay que

4 *Ibidem*, p. 28-30.

5 Ver mi artículo : « Récit policier et littérature diasporique : *Papel picado* de Rolo Diez (2003) », *Toponyme du découvreur en Amérique espagnole. Autour de Carmen Val Julián*, École Normale Supérieure, Lyon, 2010, p. 74-81.

6 Escribe Martín Felipe Castagnet refiriéndose a la colección de ciencia ficción de la editorial porteña Interzona: «La única obra argentina de la colección fue *Plop*, una novela apocalíptica del fallecido Rafael Pinedo». Ver: «El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del interior», *Cuadernos LIRICO*, n° 13, 2015. <http://journals.openedition.org/lirico/2160> [consultado el 2 de marzo de 2018].

rastrearlos en el pasado. En el terreno de la ciencia ficción, los referentes en la materia son *1984* de George Orwell (1948) y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury.

El cine argentino también se ha interesado en el tema y ofrece un antecedente ilustre: *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, con guión de Jorge Luis Borges, en la que se narra el proyecto de ocupación de la ciudad de Aquilea –inconfundiblemente Buenos Aires– por una misteriosa organización, mientras que un puñado de resistentes encabezado por don Porfirio –un criollo viejo, símbolo de un pasado mejor– intenta detener el complot⁷. En 2007 se proyectó *Fase 7* –dirigida por Nicolás Goldbart–, donde en una Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) alcanzada por una pandemia, los habitantes de un edificio luchan para sobrevivir mostrando algunas cualidades y sobre todo la miseria humana. Por fin, la trilogía zombie de Pablo Parés y Hernán Sáez (*Plaga Zombie*, 2009; *Zona mutante*, 2010; *Zona mutante: revolución tóxica*, 2012). No podemos dejar de citar, en este punto, al cómic clásico de Héctor Oesterheld (guionista) y Francisco Solano López (dibujante), *El Eternauta*, publicado entre 1957 y 1959⁸ y que tuvo un éxito mundial. En 2015 fue nominada tres veces en los Premios Eisner en los Estados Unidos y ganó en la categoría « Mejor colección o proyecto de archivos de tiras de presa ».

Esta historieta transcurre en la ciudad de Vicente López, en el límite de Buenos Aires, pasando el boulevard periférico General Paz, donde un grupo de amigos descubre que la inusual nieve que cae produce la muerte de aquéllos que entran en contacto con ella. En la urbe, reina el caos y la violencia entre bandas de sobrevivientes.

En Argentina, existen asimismo tres antecedentes recientes a la novela de Convertini: *La solución parcial* (2003) de Marcelo Cohen, *Azote* (2009) de Néstor Ponce y *Un futuro radiante* (2016) de Pablo Plotkin, obra distópica donde también aparece una epidemia que diezma la CABA, mientras que los refugiados se libran a violencias y exacciones.

Volvamos a la novela que nos ocupa. En el contexto de horror en el que transcurre *Los que duermen en el polvo*, conviene destacar la importancia que cobra la memoria en su relación con la historia nacional. La memoria se

7 De manera significativa, en 1978, en plena dictadura militar, ocho bobinas originales de la película fueron robadas. Muchos vieron en este film un anticipo de los años de plomo que iban a sumergir a Argentina en el horror.

8 Existe una segunda versión, en 1982, con ilustraciones del gran dibujante uruguayo Alberto Breccia.

construye poco a poco a partir de alusiones, menciones cortas, reflexiones entre líneas, procurando crear una condición post-humana como lo ha señalado la intelectual australiana Rosa Braidotti⁹, para oponerse al humanismo que pretenden defender los gobernantes instalados en Río Gallegos. Dice Tony Davies: «Todos los humanismos hasta ahora han sido imperialistas [...] hablan de lo humano en los términos y en los intereses de una clase, una raza, un sexo y un genoma¹⁰». Para hacer concreta dicha memoria, el autor recurre a una estructura sincopada, alternando de manera general los capítulos del presente de la diégesis con aquéllos que tratan del pasado, y otras veces recurriendo a esa misma alternancia temporal en el interior de un mismo capítulo. Esto nos permite conocer los hechos que desembocan en el traslado de un grupo de argentinos a una especie de *bunker* en Pompeya, un tradicional barrio de la CABA que posee una fuerte carga memorial (ver más abajo), así como identificar el recorrido de los personajes.

A partir del capítulo tres, empezamos a hilvanar la historia, a atar los cabos de un relato que comienza de manera tan misteriosa como impactante: en un futuro indeterminado pero no muy lejano a la primera década del siglo XXI, surge la epidemia evocada anteriormente. Jorge, que se encuentra con su esposa Érica en Santiago de Chile para acompañarla a un congreso universitario en ciencias sociales, se encuentra confrontado a la realidad en tierra extranjera: las autoridades chilenas deciden internar a todos los argentinos que se encuentran en ese momento en la capital para detectar si son portadores del virus. No podemos dejar de ver aquí un gesto irónico, una reacción chilena como forma de venganza, que evoca la vieja animosidad que existe entre los dos países vecinos.

—¿Y mis cosas?— pregunté [Jorge en la clínica de Santiago, donde controlan si está infectado; la aclaración es nuestra].

—Las quemaron. A estos hijos de puta enseguida les salió el Pinochet que tienen adentro. En el fondo son nazis y antiargentinos. No esperaron ni un minuto para hacer barbaridades. Creo que hasta las disfrutaron¹¹.

O sea otra de las formas de recurrir indirectamente a la memoria de hostilidad, que estuvo a punto de desembocar en una guerra durante el llamado Conflicto del Beagle —punto culminante de toda una serie de desavenencias históricas— en

9 Rosa Braidotti, *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2013.

10 Tony Davies, *Humanism*, Londres, Routledge, 1997, p. 141.

11 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 57.

1977, cuando la Junta Militar encabezada por el General Videla rechazó el laudo arbitral que le confería la mayor parte de las islas a Chile, dirigido entonces por el General Pinochet. La Junta calificó el fallo de «insanablemente nulo».

Una vez certificado su buen estado de salud, el matrimonio es trasladado a Río Gallegos, donde se han establecido los cuarteles generales para huir de la epidemia. Allí Érica le informa a su marido, desencantado, que ha aceptado un puesto por dos años en la prestigiosa universidad de Rennes y que ha iniciado ante las autoridades argentinas los trámites necesarios para salir del país.

En la ciudad de Río Gallegos (en el extremo sur, provincia de Santa Cruz, en línea recta con las Islas Malvinas), un día de paseo junto al río, Érica desaparece (el término en Argentina tiene una fuerte connotación¹²). A ella se suman otros desaparecidos: los familiares que los argentinos residentes o de vacaciones en Chile no consiguen localizar por teléfono ni por ningún otro medio. La reacción de estos personajes ante la ausencia de los seres queridos es otra rescritura, una vuelta atrás que nos sume en la tragedia de los años 70 y de los 30.000 detenidos desaparecidos. Es más, la peste que afecta al país rememora la tragedia de 1871, cuando Buenos Aires fue arrasada por la epidemia de fiebre amarilla, que diezmó a la población y provocó el éxodo de las clases dominantes hacia el norte de la ciudad. La aparición de los zombies es como una memoria de aquel drama histórico. Los «zombies» de aquél entonces fueron los inmigrantes, considerados como quienes habían traído la enfermedad a las costas del Río de la Plata.

Armando el rompecabezas de los capítulos siguientes el lector toma conciencia cabal del sentido de la historia. El protagonista, Jorge, conoció a su futura esposa, Érica y a Luciano (que será luego el Lele Figueroa), en la Facultad de Periodismo de la capital argentina, se dedicó luego a la profesión de periodista. Su mujer siguió una carrera académica brillante, transformándose en especialista en estudios de género reconocida en el ámbito internacional. Jorge trabajaba en el momento del desastre como cronista de policiales en un diario porteño. El Lele Figueroa, en cambio, había optado por la carrera política y tiene, en el presente de la narración, ambiciones presidenciales. La relación de Érica con su marido merece una lectura detallada, que va a hacer aparecer la personalidad del periodista. En efecto, Jorge —profundamente enamorado— tiene un fuerte complejo de inferioridad ante ella, superior intelectualmente,

12 Al final de la novela descubrimos que el marido, despechado, no la socorre cuando la joven está ahogándose y, pérdida de memoria individual, olvida o esconde que la deja morir, a pesar de los interrogatorios de la policía y los comentarios de los amigos.

cosa que Érica le hace sentir cotidianamente, y además la mujer lo atrae sexualmente de manera potente, lo que acentúa su complejo de no poder cumplir con su función masculina (problemas de erección, eyaculación precoz). Entre tanta pasión, un hueco se abre entre los dos esposos.

Al sobrevenir la epidemia, irrumpen la historia y la memoria: el drama del presente no se explica sin entender el pasado, la sociedad argentina anterior, las relaciones de poder que rigen esa comunidad anquilosada, clasista y superficial. En nuestra opinión, aquí se encuentra el zócalo del archivo, que entendemos, según dice Michel Foucault, como «[...] tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, choses pour une autre) que je propose d'appeler archive¹³».

Podemos empezar a estudiar este archivo de la memoria que opera como hilo conductor del texto, a partir del espacio, es decir como una inscripción cartográfica de la historia en la ficción. El primer elemento geométrico es la compartimentación del espacio: Argentina está cortada del resto del mundo; Argentina está dividida en dos partes, la contaminada y la que permanece «sana»; en la Argentina contaminada hay un enclave «sano», el de Pompeya. El racismo encuentra una nueva fórmula discriminatoria: los «sanos» y los «bichos».

En efecto, al llegar la peste y expandirse por casi todo el territorio nacional, las autoridades deben desertar la ciudad, establecer un muro de contención (una muralla de bloques de hormigón, con cercas electrificadas y campos minados en el paralelo cuarenta que defendía, vaya la paradoja, a «la Argentina sana», donde viven los políticos corruptos) para controlar las hordas de «bichos» contaminados. Como en la vieja tradición argentina, un político con ambiciones debe tener un «general amigo». De ese modo, reproduciendo modelos del pasado, los militares entran de lleno en la acción como defensores de la Nación. Una historia antigua y repetida.

De tal modo, podemos notar que el muro de contención que separa al sector contaminado –la infección afecta la Pampa Húmeda hasta el norte, llegando asimismo hasta el sur de Paraguay, y manteniendo a Chile intacto por la barrera natural de la cordillera de Los Andes– de las hordas de salvajes caníbales, opera como una inversión espacial de la historia de la Conquista del Desierto (1872-1879), ofensiva militar que la clase dominante instauró para exterminar a las primeras hordas, las de las tribus autóctonas de la Patagonia,

13 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2016 [1969], p. 177.

expresión del salvajismo y de la barbarie. Ahora, en este relato apocalíptico, la capital argentina ha sido trasladada a Río Gallegos, donde un grupo de políticos reconstruye un microcosmos a imagen y semejanza de la sociedad de la CABA, mediante la corrupción y los abusos (ver más abajo). En ese espacio –que recuerda socarronamente a los *country* que se hallan en la periferia de las grandes ciudades argentinas, ámbitos cerrados y perfectos, con todas las comodidades como instalaciones deportivas e incluso escuelas, con vigilantes que controlan las entradas¹⁴– en los que se refugia la actual clase alta argentina para escaparle a los delincuentes¹⁵, se intentan preservar los supuestos valores morales de la Nación. En cierta forma, el discurso político de los detentores del poder –gracias a un hábil manejo de la focalización interna y la apropiación de variados registros como el periodístico, el militar, el político, el cotidiano, etc.– percude el texto e interroga al lector llevándolo a recordar o a informarse sobre la naturaleza de esos recuerdos. En ese marco, en un intento de preservar una ilusión de control territorial, los funcionarios de Río Gallegos deciden crear ese espacio utópico en Pompeya. Para ello, construyen otro muro, otro espacio geométrico divisorio, y, entre las ruinas del barrio en el que vivió Jorge edifican una «[...] Pompeya mínima, tapiada y militar (que) era la ilusión de Buenos Aires¹⁶». De manera irresistible, el lector piensa en los fortines de la frontera del siglo XIX, levantados en plena pampa para preservar a las poblaciones civilizadas de los malones indígenas. Los fortines eran también lugares de ofensiva, puntas de lanza para penetrar en los territorios de los aborígenes y escarmentarlos (como ocurre en la novela).

14 Dice Paula, la diplomática argentina en Chile, en el avión que la lleva a Río Gallegos, desesperada por haber perdido el contacto con toda la familia: «Con mis viejos llegué a hablar dos veces, me prometieron que se iban a encargar de encontrarlos y llevarlos al *country* donde vivían, en Del Viso. Pensaban que era un lugar seguro porque tenía un muro alto, barreras y vigiladores armados...», Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 59.

15 En la novela, antes de la contaminación, Jorge realiza un reportaje en un barrio pobre, San Francisco Solano, infectado de violencia y delincuencia (Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 23).

16 *Ibidem*, p. 18. Convertini nació en el barrio de Pompeya. Declara en una entrevista: «Ya no queda nadie de mi familia viviendo ahí, pero quedan algunos amigos a los que sigo visitando, amigos entrañables. Y queda esa idea de un barrio que fue otra cosa, un barrio fabril en donde sus vecinos trabajaban en las grandes fábricas, que hoy son lugares... ruinas, directamente son ruinas como si hubiera habido una epidemia de zombis». Ver: Hinde Pomeraniec, «Horacio Convertini: El lugar de la literatura es suficientemente ancho como para que haya espacio para tipos como yo», <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2017/09/18/horacio-convertini-el-lugar-de-la-literatura-es-lo-suficientemente-ancho-como-para-que-haya-espacio-para-tipos-como-yo/> [consultado el 6 de marzo de 2018].

Este sitio muestra las ruinas de los bombardeos con napalm –lo que remite evidentemente a la Guerra de Vietnam–, los tiros de misiles, los ametrallamientos (con mercenarios chechenos). En él conviven militares, personal de mantenimiento, empleados burocráticos y Jorge, que se ha transformado ahora en el brazo derecho del Lele Figueroa, designado interventor federal y que toma este cargo como la plataforma para la presidencia una vez exterminados todos los zombies. El punto central que nos interesa en esta delimitación geográfica es la cartografía de la memoria, los recuerdos del mapa de ese lugar que conserva Jorge:

Decidieron [el gobierno; la aclaración es nuestra] que lo menos riesgoso era establecer un destacamento pequeño en un barrio defendido por el límite natural del Riachuelo y que podía ser rápidamente tabicado, sin mayores esfuerzos de ingeniería, con la construcción de un muro en triángulo¹⁷ conformado por tres Avenidas, a las que rebautizaron Alfa, Beta y Gama. Yo era el único que recordaba sus nombres originales (Alcorta, Centenera, Perito Moreno) y que podía darles un significado histórico¹⁸.

Borrar el pasado aparece como una de las claves para construir, desde la distopía, una utopía. Sin embargo, a pesar de estos proyectos, la memoria persiste, en una persona, en una colectividad, incluso en una zombie desmembrada y que se queda frente a la casa de Jorge en la calle que el protagonista sabe se llama Luppi, tal vez en busca de un recuerdo fragmentado de un pasado humano:

Una vez me llamó la atención una mujer: se quedó varias horas de pie con la nariz pegada a la puerta tapiada de la casa de enfrente. Le faltaba un brazo, el pelo se le había reducido a unos mechones secos de color rubio y, como todos los demás bichos, tenía la piel cenicienta cubierta en parte por una corteza de suciedad y sangre seca. Vestía ropa hecha jirones. ¿Qué hacía frente a esa puerta, inmóvil? ¿Conocía esa casa? ¿Le traía algún recuerdo¹⁹?

Del mismo modo, la iglesia Virgen del Rosario de Pompeya, centro tradicional de reunión, referente espacial emblemático, ha sido demolida durante la reconquista por estar infectada de bichos –como si el demonio hubiera ocupado

17 Esta configuración se puede leer en clave memorial: alude a la manzana triangular conformada por las calles Tabaré, Esquiú y Lanza (hoy Homero Manzi). Allí se encontraba el Colegio Luppi, en el que estudió el compositor de tangos Manzi, y que Jorge recuerda como la calle en la se hallaba su casa.

18 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 18.

19 Aparece aquí un rasgo intertextual marcado, pues es común que en los relatos o filmes de zombies se busque el rastro de una vieja humanidad.

el lugar²⁰-, y sólo queda una cruz de madera clavada en el terreno baldío. Jorge recuerda con nostalgia esos ámbitos. Los adalides que pretenden destruir los vestigios y los monumentos para construir un mundo para sus intereses, no son otros que los militares, como le confía Lele a Jorge:

En aquellas primeras horas, le pregunté al Lele Figueroa por qué habían hecho semejante cosa, qué les costaba resguardar un poco la memoria del lugar si habían decidido regresar a él.

—Son cosas de milicos— respondió—. Les gusta hablar en código, como si fueran los marines de las películas²¹.

Al inicio del capítulo, el protagonista evoca un acontecimiento trágico para la memoria: el bombardeo del Puente Alsina²², que tiene como objetivo cortar el acceso a la otra orilla del Riachuelo a las hordas de zombies. El paralelismo con la Conquista del Desierto es otra vez incuestionable. En 1876-1877 el entonces Ministro de Guerra y Marina del presidente Nicolás Avellaneda, Adolfo Alsina, hijo de Valentín, que le da su nombre al puente, decidió la construcción de trincheras y terraplenes en la frontera oeste de la provincia de Buenos Aires (que pensaba extender a toda la frontera, o sea 600 km...), para contener los asaltos de los malones y evitar el robo de ganado. Como consecuencia de ello, las poblaciones autóctonas eran mantenidas en vida. Este proyecto, realizado en parte, fue abandonado rápidamente cuando Alsina fue reemplazado por el jefe de la campaña del desierto y futuro presidente, Julio Argentino Roca, que veía en la zanja un impedimento para proseguir la conquista y recuperar las tierras del sur. En la novela de Convertini, el bombardeo del Puente Alsina equivale a establecer una barrera a los salvajes, empleando las tecnologías modernas del humanismo (armas, aviones y helicópteros de primera gama, napalm). La antinomia construcción / destrucción funciona en el mismo sentido: el de la destrucción de la alteridad y el del acaparamiento del poder.

20 El narrador dice que hay otro espacio infectado de bichos, que se puede observar desde las rampas de la guarnición de Pompeya. Se trata de la cancha de fútbol de Huracán, intacta por un milagro (Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 94). La ironía es evidente: Horacio Convertini es hincha de San Lorenzo, clásico rival de Huracán, el enemigo histórico. Kadijevich, el mesiánico, es hincha de Huracán («quemero») y por ello no quiere bombardear el estadio.

21 *Ibidem*.

22 El Puente Alsina, llamado Ezequiel Démonthy desde 2015, fue inaugurado en 1938. Comunica al barrio de Nueva Pompeya con la localidad de Valentín Alsina, en el partido de Lanús. El cambio de nombre lo decidió el Congreso Nacional, en homenaje al joven del mismo nombre asesinado por la policía y arrojado a las aguas del Riachuelo.

En esta relectura del pasado a través del futuro, en esta rescritura de la historia en clave futurista, encontramos estrategias, realizaciones, comportamientos. En el primer punto podríamos hablar de la noción de imagen que un gobierno reaccionario desea transmitir a la comunidad internacional. Se trata de maquillar la realidad y presentar entonces una pintura de libertad, de respeto de los derechos humanos. Como en tiempos de la dictadura militar, asediada por las campañas de organismos humanitarios que denunciaban la represión y la desaparición forzada de ciudadanos, el gobierno de Río Gallegos, en la Patagonia, en tierras arrancadas a los indígenas, desarrolla campañas para desmentir las versiones acerca de los métodos empleados para aniquilar a los zombies –que entre tanto, sin que se sepa cómo, siguen multiplicándose–, puesto que quieren seguir obteniendo ayudas internacionales para, en teoría, circunscribir la peste.

En la novela, asistimos a la visita de Ingrid Hattestad, una modelo noruega famosa que lideraba una organización integrada por ex miembros de Greenpeace y que acusaba al gobierno de genocida. Entre las reivindicaciones de la organización se pedía la instalación de un cordón sanitario para mantener a las criaturas a salvo y alimentadas, «[...] aunque no especificaba qué darles de comer²³», agrega con humor el narrador²⁴. Las descripciones de la modelo, cuando llega invitada por el gobierno «Temeroso de que estas protestas le cortaran la ayuda financiera internacional²⁵», mueven a risa: su forma de vestir, su comportamiento y sobre todo el encuentro con los zombies. Con un guión preparado de antemano, Figueroa deja que los infectados se acerquen a corta distancia de la mujer, que termina escapándose en un helicóptero militar con un ataque de nervios. La misión de desinformación ha sido cumplida y enseguida los soldados se libran a una masacre orgiástica: «Balazos, aullidos, piñatas de sangre y seso. Y la sentencia brutal de Lele Figueroa: esto no es Disneylandia²⁶». Agreguemos que dentro de los múltiples chanchullos del gobierno figura en uno de los primeros planos la venta de armas y el negociado que supone para los fabricantes conseguir mercados de talla. La Argentina

23 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 20.

24 Otro de los tópicos de las ficciones de zombies es el uso del humor. En *Los que duermen en el polvo*, Lele Figueroa narra «cuentos de zombies», así como los cubanos tenían cuentos del Período Especial de los años 1990.

25 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 21.

26 *Ibidem*, p. 22.

de los zombies es uno, y las coimas para la obtención de las licitaciones se multiplican y enriquecen a los nuevos dueños del poder.

Igualmente, las autoridades cuidan las relaciones con los periodistas y organizan visitas regulares para mostrar las condiciones de vida y la situación de los zombies en Pompeya, sin que falte una *mise en scène*. En efecto, Pompeya es un barrio considerado como la cuna del tango. En los arrabales, habitaciones precarias en las que vivían los inmigrantes que llegaban en masa desde finales del siglo XIX, se compusieron las primeras músicas y se inició su coreografía. Uno de los mayores letristas tangueros, Homero Manzi, vivió en ese lugar, en la manzana triangular que mencionábamos anteriormente. Así, cuando Figueroa invita a los periodistas a un *tour* para que descubran el lugar y los acerca al otro lado, donde pululan los zombies, hace un gesto a los soldados de las almenas que encienden los altoparlantes a fondo para hacer escuchar el tango *Sur*. Se trata de uno de los íconos del género compuesto por Homero Manzi y musicalizado por el gran bandoneonista Aníbal Troilo (a) Pichuco en 1948, con la voz de Edmundo Rivero²⁷, considerado como su mejor intérprete. El muro que rodea el fortín del siglo XXI recuerda los versos de Manzi en *Sur*:

Sur,
paredón y después,
 Sur,
 una luz de almacén.
 Ya nunca me verás como me vieras,
 recostado en la vidriera
 y esperándote. (El énfasis es nuestro)

Al escuchar el tango, parece despertarse una memoria colectiva dormida en los bichos, que intenta rescatar un pasado, una tradición, una poética. Así, los zombies reaccionan del otro lado del Puente Alsina, de la frontera, y comienzan a gemir cada vez más fuerte, apoyando una cadencia que acompaña el ritmo tanguero. La escena, suscita comentarios irónicos de los desmemoriados, de los verdaderos monstruos:

–Escuchen, escuchen, qué coro de ángeles –gritaba el Lele y se reía de su propio chiste como un cómico de cabaret–. Tienen el tango en el alma y no se los quita ni la peste²⁸.

27 Ver : <https://www.youtube.com/watch?v=i9tcMoylkac>.

28 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 20.

Esta memoria dormida que quiere despertarse se diferencia en el fondo de la de los ciudadanos «sanos» que, por el contrario, pretenden alejarla. Walter Benjamin hablaba de un «a-présent²⁹», es decir de momentos de la historia en los que la trascendencia de los acontecimientos hace revelar una memoria dormida, un hiato de la historia en las conciencias. Comentando esa idea, Wissman afirma: «Le à-présent est [...] la possibilité qualitativement nouvelle dans le temps homogène, vide, c'est-à-dire l'action du sujet dans l'histoire, dans la possibilité de sa présence dans elle³⁰». La violencia de esos acontecimientos trascendentales despierta recuerdos ancestrales constituyentes de la identidad de un pueblo. El despertar de la memoria puede generar elementos transformadores. Los gemidos de los zombies al oír *Sur* son la amenaza de ese despertar, una rebelión popular, que quizás lleguen a revertir las intenciones burlonas de Lele Figueroa.

Este personaje es la salida del embudo de una mezcla de políticos corruptos del país. Hace pensar en Carlos Saúl Menem (presidente de 1989 a 1999) y en el actual presidente Mauricio Macri (cuyo mandato corre desde 2015 hasta 2019), cuyas gestiones escandalosas están marcadas por la apropiación de ayudas internacionales. Lele negocia para ser nombrado interventor federal de Pompeya, pero ese cargo es para él un trampolín para un futuro presidencial (dicho sea de paso, uno de los políticos de Río Gallegos, Schamberg, califica a Lele de «Primer Adelantado», en alusión a Pedro de Mendoza, nombrado por Carlos V con ese título para administrar el Río de la Plata). Entre tanto, en el triángulo sitiado, se las arregla para traer prostitutas y dedicarse al contrabando de bebidas alcohólicas y comida, construyendo un anticipo de lo que podría ser su gestión en el ejecutivo. Este hecho es otro ademán dirigido al pasado: la grandeza de Buenos Aires se construyó durante la colonia por ser el pueblo del contrabando, donde buques ingleses, holandeses, portugueses, franceses, vendían en desembarcaderos clandestinos las mercaderías que los comerciantes porteños distribuían luego por todo el país. Lele Figueroa, cuyo nombre simpático no puede ocultar la ferocidad de la conducta del personaje, es un fumador empedernido –futuro enfermo de cáncer, como señala Jorge– y alcohólico, como el último presidente (1981–1982) de la dictadura, el general Leopoldo Galtieri, el responsable de la Guerra de Malvinas. El personaje es una construcción imaginaria hecha con retazos del pasado (y del presente...).

29 Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1972].

30 Heinz Wissmann (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 661.

Un elemento parece faltar en el entretejido distópico de la novela: la resistencia. En la distribución del panel de personajes de este tipo de obra, siempre aparecen aquéllos que le disputan el terreno al mal, que quieren restablecer cierto orden, que luego probablemente genere, como en la novela negra, otro desorden (o restablezca el antiguo). Observamos aquí otra de las originalidades de la ficción de Convertini, que consiste en la configuración de un nuevo tipo de resistente: uno de los militares de Pompeya, el coronel Kadijevich. Indudablemente, el cargo de coronel no puede dejar de hacernos pensar en el «entonces» coronel Juan Domingo Perón, tal como lo llama la historiografía argentina, cuando hace irrupción en la política argentina a comienzos de los años 1940. Además, se esfuerza en presentar un perfil, según Figueroa, que recuerde al Libertador de América, José de San Martín. El cruce de figuras traza una línea que configura al insólito jefe de la oposición.

Los primeros predicados de Kadijevich diseñan una imagen particular. Aparece en el comienzo del capítulo once y Jorge acumula los calificativos. Se trata de un militar castigado en Río Gallegos por denunciar la corrupción en una venta de misiles, es enviado como represalia al triángulo de Pompeya, se queja de que es una guerra sin honor ni gloria. Agrega que era el personaje más raro de la guarnición, que todos los días se presentaba en la ceremonia de izar la bandera patria, que lloraba al cantar el himno nacional. Y agrega: «con los puños cerrados³¹».

Kadijevich, religioso en extremo –fue él quien clavó en un gesto memorial la cruz en el baldío donde se situaba la iglesia de Pompeya–, ha creado un grupo disidente que ha escapado a la vigilancia de Figueroa: «Los Puros» (Lele, siempre burlón, los llama más tarde «Los Putos»). En la distopía, plantea una utopía de corte mesiánico y su discurso está plagado de citas bíblicas, en particular aquéllas que como en el *Libro de Daniel* aluden al apocalipsis y al pueblo elegido (en este caso el argentino, del que él será el salvador). De hecho, una de sus frases en la primera visita a Jorge, tomada del *Libro de Daniel*, alude al título: «Y muchos de los que duermen en el polvo de la tierra serán despertados, unos para la vida eterna, y otros para vergüenza y confusión perpetua³²». El coronel, pródigo en citas bíblicas, plantea un rescate del ser humano en un ambiente degradado (el polvo) y propone la salvación. De dónde la pureza que busca, pero que parte de un mesianismo militar que hace pensar en la cruzada contra los «rojos» de Francisco Franco en España o en la «la lucha del

31 Horacio Convertini, *op. cit.*, p. 75.

32 *Ibidem*, p. 77.

bien contra el mal» evocada por los dictadores argentinos de los años ochenta. Un mesianismo que difiere del fanatismo y la miseria de *Canudos*, de Euclides da Cunha, obra impregnada de sebastianismo³³, o de la *Guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa (1981), o del iluminismo mesiánico del memorable cuento de Rodolfo Walsh. Además, ese mesianismo se acerca al que percibimos en el también coronel Walter E. Kurtz de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

Kadijevich conspira, pero pese al control de Lele, consigue pasar desapercibido. Crea una sociedad secreta que alude, entre líneas, a las conspiraciones de las logias masónicas que existían en el Río de la Plata en las postrimerías de la colonia, entre las que destacaba la Logia Lautaro, que agrupaba a los principales líderes independentistas como José de San Martín, Bernardo O'Higgins o Carlos María de Alvear. Encontramos aquí una filiación memorial, pero en este caso implementada por el fanatismo mesiánico. Kadijevich reivindica su pertenencia al Ejército Argentino, al que quiere volver a encauzar por la buena senda, toma mate que le convida a Jorge (a diferencia de Figueroa, que le trae whisky), tiene un discurso popular como Perón. Propone evacuar Pompeya, con el proyecto de organizar la reconquista desde el Uruguay. Volvemos al pasado: el narrador se refiere al exilio de las élites porteñas durante la dictadura de Rosas (1835-1882) en Montevideo, desde donde emprendieron la resistencia que culminó en la Batalla de Caseros y la vuelta de los unitarios al poder.

Además Kadijevich predica por las calles de lo que queda de Pompeya, la va de pastor evangélico, según dice Mónica, la amante clandestina de Jorge. El pastor, cuya identidad se sugiere al final (Kadijevich), en su afán fanatizado de purificar el mundo, es el instigador del homicidio de Mónica, así como de muchas muertes para castigar a los descarriados, a los que salen de la senda del bien.

El coronel cumple al final de la novela su proyecto: marcha a Montevideo con su séquito de fanatizados, para crear un espacio liberado desde el cual contratacar y devolverle la grandeza al país. Jorge, entre tanto, abandonado, queda solo en la «especie de guarnición militar³⁴» con las puertas abiertas,

33 El sebastianismo es el mito mesiánico de la vuelta a la grandeza de Portugal. Alude al regreso inesperado del joven rey Sebastián I, desaparecido en la batalla de los Tres Reyes en Marruecos (1578).

34 Gabriela, «Entrevista radial a Horacio Convertini», <https://www.youtube.com/watch?v=8ydTaSiHUzk> [consultado el 6/6/18].

sin alimentos, casi sin agua, esperando morir de inanición o transformarse en un zombi. El final abierto contrasta con la geometría cerrada y compartimentada, con los tabiques que separan el espacio y las historias, que ponen barricadas en la memoria para impedir que se entienda el sentido de la Historia. El hombre ha de enfrentarse a su destino.

Conclusión

En *Los que duermen en el polvo*, el conflicto ya no se plantea entre dos tipos de memorias (la memoria de los dictadores *vs* la memoria de las víctimas, por ejemplo ³⁵), sino entre la memoria y el olvido: la acumulación de dictaduras, de corrupción, de violencias, de abusos, de explotación, de racismo y de todo tipo de discriminación genérica ha eliminado la posibilidad de resistencia. Ahora reina el olvido y sólo Jorge, un pusilánime cobarde de futuro incierto, intenta rescatar algunas briznas del pasado.

El mesianismo de Kadijevich y de los «Puros» puede ser considerado como una variante del fanatismo religioso, excluyente a su manera, aunque guarde algunas reminiscencias del pasado, pero de manera utilitaria y en ningún caso constructiva. El final abierto —¿la muerte de Jorge?, ¿el destino de los militares redentores?—, augura una nueva etapa de violencias, de discriminación, que se plantea en el fondo como una historia cíclica en la que Argentina cae, se destruye y vuelve a resurgir de las cenizas. Surge allí el fantasma del mayor ausente: la resistencia, aquélla que pueda redimir la humanidad. Acaso, tal salvación es imposible y, en un pesimismo a la Roberto Arlt, Convertini nos advierte del compromiso con el presente para imaginar un futuro con dignidad.

El primero de octubre de 1976, el escritor Rodolfo Walsh, secuestrado por la dictadura al año siguiente, le escribía a su hija muerta en combate contra los militares: «El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mía». Este canto a la memoria rescata la lucha, el compromiso de lo que Braidotti llama «post-humano», la superación del egoísmo intrínseco a la humanidad para llegar a un mundo más justo.

35 Ver : Néstor Ponce, «Memoria, olvidos», Mirian Pino, Ángela Díaz, Laura Fandiño, Liliana Tozzi (ed.), *Lenguajes de la memoria I*, Córdoba, Narvaja Editor, 2013, p. 13-41.

Bouleverser la non fiction

Haïti chez Michel Soukar

Margarita Aurora Vargas Canales

Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM)
Centre de Recherche sur l'Amérique Latine et la Caraïbe (CIALC)

Résumé : L'écrivain Haïtien Michel Soukar (1955-) a publié trois romans: 1) *Cora Géffrard*, Mémoire d'encrier (2009), 2) *La prison des jours*, Mémoire d'encrier (2012) et 3) *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte*, Mémoire d'encrier (2013). Les trois parlent de trois faits historiques dans l'histoire haïtienne: le premier de l'assassinat de la fille du Président Fabre Géffrard, Cora Géffrard en 1861, le deuxième du résistant Antoine Pierre-Paul contre les forces de l'Occupation étatsunienne (peut-être 1915-1917) et le troisième de l'assassinat du Président Cincinnatus Leconte en 1912 juste avant l'Occupation étatsunienne. Cependant, les faits historiques (la non fiction) sont bouleversés à travers l'écriture de Michel Soukar. Dans cet article on analysera les voies, c'est-à-dire les stratégies narratives et le traitement littéraire des protagonistes dans les romans de Soukar pour problématiser les notions de fiction et de non fiction.

Mots-clés : Non fiction, roman historique, Michel Soukar, intrigues politiques, xix^e siècle, xxi^e siècle, Haïti.

Resumen: El escritor haitiano Michel Soukar (1955-) ha publicado tres novelas: 1) *Cora Geffrard*, Mémoire d'encrier (2009), 2) *La prison des jours*, Mémoire d'encrier (2012) y 3) *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte*, Mémoire d'encrier (2013), aún sin traducir al castellano. Las tres hablan de tres hechos históricos de la historia haitiana: la primera del asesinato de la hija del Presidente Fabre Géffrard, Cora Géffrard en 1861; la segunda del luchador contra la Ocupación estadounidense Antoine Pierre-Paul (quizás en 1915-1917) y la tercera del asesinato del Presidente Cincinnatus Leconte en 1912, precisamente antes de la Ocupación norteamericana. Sin embargo, los hechos históricos (la no ficción) son trastocados a través de la escritura de Michel Soukar. En este artículo se analizarán los caminos, es decir, las estrategias narrativas y el tratamiento literario de los protagonistas de las novelas de Soukar, para problematizar las nociones de ficción y no ficción.

Palabras claves : No ficción, novela histórica, Michel Soukar, intrigas políticas, siglo xix, siglo xxi, Haïti.

La première partie de cet article analyse dans l'écriture du roman *Cora Géffrard* (2011) les liens complexes entre l'histoire et la littérature, et surtout les stratégies narratives qu'utilise l'auteur pour conceptualiser la non fiction. Peut-on écrire l'histoire dans un roman ? Le roman est-il de l'histoire ? Peut-on parler ici, comme Ivan Jablonka, d'un substrat « méta-historique ? »

L'histoire d'Haïti pendant la deuxième moitié du XIX^e et les premières années du XX^e siècle est une histoire bouleversée, d'une part, par les intérêts économiques et géopolitiques des grandes puissances européennes – la France, l'Angleterre, l'Espagne et l'Allemagne – et, d'autre part, après la Guerre de Sécession des États-Unis (1863-64), par ce nouveau pays, qui essaya d'entrer au cercle étroit des puissances impérialistes.

L'historien Haïtien Roger Gaillard nomma cette période : « l'État Vassal ¹ » plus précisément les années 1896-1902, terme également adéquat pour la période antérieure (1859-1902). L'année 1859 signale l'arrivée au pouvoir du Général Fabre Géffrard comme président de la République d'Haïti, après avoir renversé l'Empire de Faustin Soulouque.

Par ailleurs, les luttes intestines entre les divers chefs militaires Haïtiens : Aimé Legros, Guerrier Prophète et Sylvain Salnave entre autres, aggravèrent les problèmes économiques et l'instabilité politique de l'île. Ainsi, Michel Soukar, romancier Haïtien encore vivant, reprend un fait historique : l'assassinat de Cora Géffrard (1859), fille du président de la République, pour construire un récit avec des stratégies narratives autour du témoignage d'Elie Auguste, conseiller d'État.

La seconde partie de cet article pénètre dans l'écriture du roman de Michel Soukar, *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte* (2013). Le récit est riche en détails : l'ambiance dans le Palais National à Port-au-Prince, l'origine familiale du président au Cap-Haïtien ; au niveau des personnages, l'auteur explore en profondeur les sentiments, les pensées et les contradictions du président, de son épouse Madame Reine-Joséphine Leconte, née Laroche, de ses deux filles et surtout les intrigues politiques autour du renversement ou des complots pour assassiner le président.

L'analyse de ce roman se centrera sur l'effet dramatique, même tragique de la narration, et la richesse des détails pour rendre un récit vivant, ce que Jablonka

1 Roger Gaillard, *Les blancs débarquent*, Tome I, volume 1 : « La République exterminatrice, première partie : une modernisation manquée 1880-1896 » et aussi Tome I, volume 2 : « La République exterminatrice, deuxième partie : l'état vassal 1896-1902 », Port-au-Prince, Haïti, Imprimerie Le Natal, 1987 [1973].

appelle « le pouvoir d'évocation ² », car celui-ci ne rend pas seulement vivant le récit mais le rend aussi crédible. Qu'est-ce qui est le plus important pour l'historien : la véracité des faits historiques ou la véridicité des personnages ? Pour l'écrivain, est-il possible d'écrire l'histoire avec de la véracité et du vivant ? Où est la fiction ? Et la non-fiction ?

La temporalité du roman se concentre en une seule nuit, la nuit de l'assassinat ou de la mort du président Cincinnatus Leconte, pendant un incendie au Palais National ; la date en est la nuit du 7 au 8 août 1912. Ce sont les notes du journaliste Louis Brutus qui expliquent la façon dont le roman est raconté. Le genre journalistique qui entre dans ce roman et l'effet qu'il produit, peut-on l'analyser à travers le prisme du concept d'hétérogénéité ³, tel que le propose Antonio Cornejo Polar, ou sommes-nous en présence d'un nouveau processus de gestation d'un roman historique ou d'un récit historique différent ?

Le dernier roman de Michel Soukar à analyser est *La prison des jours* (2012). L'histoire racontée est celle d'Antoine Pierre-Paul, à qui l'auteur dédie le roman, en tant que chef de la première insurrection armée urbaine contre l'occupation étatsunienne la date donnée est la nuit du 3 au 4 janvier 1916.

La principale voix narrative du roman est celle du même protagoniste Antoine Pierre-Paul, croisant celle d'un narrateur omniscient. Les relations entre la classe, disons bourgeoise, de Port-au-Prince, à laquelle appartient Pierre-Paul et les classes populaires, auxquelles appartient Fémilia, la femme qui cache et protège Antoine Pierre-Paul, signalent une hétérogénéité non pas seulement au niveau de la trame du récit mais aussi dans la façon de raconter l'histoire. Antoine Pierre-Paul est-il un personnage fictif ? Est-il un personnage réel que l'histoire a tu ? À quel personnage réel historique ressemble Antoine Pierre-Paul ? L'hybridation concept proposée par Néstor García Canclini ⁴, s'applique-t-il au roman historique ? Comment l'épopée contribue-t-elle à enrichir le roman historique ? Ce roman n'est pas totalement fiction et l'histoire d'Antoine Pierre-Paul n'est pas totalement fictive.

2 Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

3 Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Perú, Editorial Horizontante, 1994.

4 Voir Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina : teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Editorial Grijalbo, 1977, serie Teoría y praxis número 38 et *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, Colección los noventa número 50.

Enfin, ce travail conclut sur certaines réflexions à propos du bouleversement entre la non fiction et la fiction dans les romans de Michel Soukar.

Cora Géffrard, fille martyre d'un père tout-puissant

Dans ce roman je me suis intéressée à l'analyse de ce que Ivan Jablonka appelle le substrat méta-historique⁵ du récit. D'abord, l'utilisation d'un langage tropologique, dans le cas du roman *Cora Géffrard*, l'emploi des métaphores, des métonymies et des synecdoques sont présents mais pas particulièrement remarquables.

En revanche, le texte recèle un fin sens de l'ironie : par exemple, pour expliquer le caractère donjuanesque du président de la République, l'écrivain remonte aux origines du père Nicolas Géffrard dans la voix du narrateur-témoin Elie Auguste. Le général Nicolas Géffrard avait en effet une amante qui s'appelait Euphémie. Elle se présentait toujours, même dans les réunions officielles, avec une petite carte sur laquelle on lisait : « Euphémie, maîtresse du chef⁶ ». Le portrait du général Fabre Géffrard que dresse le roman est fondé sur deux caractéristiques : son attachement au jeu et ses relations avec les femmes : « D'abord, le jeu, qui le greva souvent de dettes. Des amis durent parfois le tirer d'embarras. Puis, ses relations avec les femmes Seigneur ! Son épouse Lorvanna en a bavé ! La pauvre⁷ ». Il en résulte une description plutôt comique du tout-puissant président Fabre Géffrard.

L'image du père de Cora, au niveau historique, est tout à fait différente. Les caractéristiques les plus remarquables dans cette description sont la trahison, la cruauté et le mensonge :

Ainsi Fabre Géffrard prêta serment sans avoir été élu Président d'Haïti. Une fois encore la nation a été bafouée. On ne renverse pas l'empire pour rétablir la présidence à vie, instituée sous les signes de la trahison, de la séquestration de biens, du pillage de magasin et de maisons, de violation de la constitution ; la Présidence à vie de Géffrard ne pouvait être qu'une époque de lutte.

5 Le substrat « méta-historique » du récit sont les choix esthétiques précognitifs : « un langage tropologique (métaphore, métonymie, synecdoque, ironie) et trois modes d'explication, la mise en intrigue (romanesque, tragique, comique ou satirique), l'argumentation (formiste, mécaniste, organiciste ou contextualiste) et l'implication idéologique (anarchisme, radicalisme, conservatisme ou libéralisme). » Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 104.

6 Michel Soukar, *Cora Géffrard*, Québec, Canada, Éditions Mémoire d'encrier, 2011, p. 14.

7 *Ibidem*, p. 19.

Quarante-trois citoyens furent exécutés pendant les quatre premières années.
En huit années, le gouvernement eut à combattre quinze insurrections ⁸.

Dans la première description, celle du roman, la nature de l'homme est prépondérante, dans la deuxième c'est l'homme politique qui prime. Le récit historique, cette fois, ne donne aucun renseignement personnel sur le personnage historique, au contraire du récit romanesque qui enrichit le personnage d'informations au niveau de sa personnalité.

D'autre part, dans le roman, le côté comique ne disparaît pas, il y a une combinaison : parfois le ton qui prédomine est le tragique sans toutefois faire disparaître le ton comique. Le peuple Haïtien nomma une comète « le panache de Géffrard » parce qu'il était ébloui par ses victoires militaires :

Quand, enflammant l'armée et le peuple contre Boyer, il entraîna les révoltés vers le pouvoir, le ciel, en ces nuits, se constella du passage d'une comète et le peuple ébloui par ses triomphes baptisa le phénomène « le panache de Géffrard ⁹ ! »

Les croyances du peuple Haïtien au niveau religieux – le vodou, ses sentiments et sa perception du Président et de sa fille Cora – apparaissent dans le roman. Cora Géffrard avait une relation de fraternité, presque d'amitié, avec le peuple haïtien, même si elle était la fille du Président, parce qu'elle restait proche des marchandes, des domestiques, de sa gouvernante. Cora Géffrard était plus proche du peuple Haïtien que le Président. Regardons cette scène dans le marché :

[Marchande] – Prends aussi cette bouteille de sirop-miel et ce sac de pistaches.

Il y aura de la force pour te donner un bel enfant !

[Cora] – Merci, merci, mais je veux quand même vous payer !

[Marchande] – Oh non ! Mam'zelle Cora ! Tu es notre petite Providence ¹⁰ !

Cora Géffrard connaît bien les cérémonies et les invocations du vodou, elle surprend son amie Catherine Nau, quand elle l'invite à participer à une invocation aux *lwás* du vodou : *Legba*, *Damballa Wédo* et *Agwe-Arroyo*, pour les implorer de favoriser l'armée Haïtienne en cas de combat contre les Dominicains. La cérémonie est décrite en détail ainsi que les prières :

8 Antoine Michel, *Avènement du Général Fabre Nicolas Géffrard à la présidence d'Haïti*, Port-au-Prince, Haïti, Les Éditions Fardin, 1981, p. XLIV.

9 Michel Soukar, Cora Géffrard, *op. cit.*, p. 20.

10 *Ibidem*, p. 71.

Legba, notre père, aide-nous à tenir le poteau, comme tu nous a aidé à le planter ! Aide-nous à garder le poteau qui va de la terre au ciel, car ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ! *Legba* notre père, nous ouvrons les portes avec respect pour que tu viennes parmi nous ¹¹...

Plus tard, alors que Cora et Catherine font une prière à la Vierge Marie, la cérémonie décrite contient des éléments de deux religions : le vodou principalement et le catholicisme jusqu'à la fin. L'addition des éléments de la culture du peuple tel que le vodou, le langage, disons, populaire ou quelques phrases en créole signalent la présence d'une littérature Haïtienne hétérogène ¹², qui donne à l'Histoire Haïtienne une évocation plus proche du vivant.

Il y a aussi des comparaisons qui font référence à la Nature haïtienne, par exemple : le président Jean-Pierre Boyer compare l'impétuosité du général Géffrard au fleuve de l'Artibonite. Le langage employé inclut des mots d'usage local tel que *marabout*, *tassos*, ou peu utilisés dans un français moderne tel que *métayer*, ou qui fait allusion à la culture haïtienne, entre autres : *commerçants avec pignons*. Les phrases en créole ne sont pas abondantes et elles sont toujours traduites en français, par exemple : « Géffrard ! Géffrard ! *Ki manman ki fè ou ?* » Traduit comme : « Géffrard ! Géffrard ! De quelle mère es-tu le fils ? ¹³ ».

Le récit est construit d'une façon dialogique entre par exemple Eli Auguste, témoin qui raconte l'histoire et un narrateur dont le nom n'est pas connu du lecteur qui le relaie. Ce narrateur parfois interroge le témoin, il lui fait des remarques. Dans le roman, le narrateur exprime aussi ses impressions autour de ce que le témoin lui raconte.

Ivan Jablonka affirme que : « Le roman historique ne peut s'affranchir de l'exigence d'exactitude ¹⁴ ». Le roman de Michel Soukar *Cora Géffrard* est un roman historique dont le personnage principal est plutôt la relation entre le Président Géffrard et sa fille Cora, c'est à travers le récit de celle-ci qu'on connaît une partie de l'histoire politique d'Haïti : la présidence de Fabre Géffrard pendant la période de 1859-1867. L'assassinat de la fille du président

11 *Ibidem*, p. 188.

12 Nous faisons allusion au concept d'hétérogénéité chez Antonio Cornejo Polar, voir Mónica Quijano Velasco, *Transculturación, heterogeneidad e hibridación. Tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 47.

13 Michel Soukar, *Cora Géffrard*, *op. cit.*, p. 24.

14 Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 66.

est un prétexte pour découvrir, aux yeux de l'écrivain, sa version historique de cette période.

La date de l'assassinat de Cora Géffrard est située, dans le roman, avec précision historique : la nuit du 3 septembre 1859. L'assassin est l'agronome Julien Nau, il a commis le crime par jalousie : il supposait en effet, grâce à une intrigue des ennemis du Président, que sa femme Madame Catherine Nau le trompait avec le Président Géffrard.

Le lecteur connaîtra l'assassin après avoir lu quelque cinq cents pages : le nom de l'assassin est en effet révélé pratiquement à la fin du roman. L'écrivain utilise la technique de ralentissement, chère à William Faulkner¹⁵. Dans le réel historique, l'opinion la plus acceptée sur l'assassinat est l'idée d'un complot des ennemis politiques du Président, sans mentionner cette affaire de jalousie. Les faits historiques que le roman mentionne, apportent les informations « méta historiques » suivantes : la signature d'un Concordat entre le gouvernement Géffrard et le Vatican en 1859. Celui-ci établira que l'Église catholique serait chargée de l'éducation en Haïti dont la pratique du vodou fut interdite. Cependant, dans le roman, le Président Géffrard, après l'assassinat de sa fille, était tellement repentant qu'il pensait être coupable de la mort de sa fille. Avant de se soulever contre l'Empereur Faustin Soulouque, celui-ci l'accusa de comploter, pour se sauver le général Fabre Géffrard jura sur la tête de ses fils Cora et Clodomir pour justifier son innocence, car suite à la mort de Cora il implora :

N'ai-je pas tué ma fille ? N'est-ce pas le retour de la manivelle ? N'ai-je pas trompé Soulouque, n'ai-je pas sauvé ma vie en jurant fidélité à ce monarque ombrageux sur la tête de Cora¹⁶ ?

Une sorte de fatalisme paraît envahir le Président. Il se déclara bon catholique parce qu'il signa le Concordat, en confiant l'éducation, en français, à l'église catholique. Cependant, avant d'être président, il consulta les *houngans* (prêtres du vodou) pour connaître son avenir. Tant le Président que sa fille Cora, restèrent fidèles au vodou et en même temps au catholicisme.

Le soulèvement du peuple pour renverser le chef de l'État haïtien, Empereur ou Président est une constante dans l'histoire haïtienne, qui, dans ce roman historique, apparaît comme une fatalité, et la mise en scène acquiert un ton

15 Voir Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, traduction du français de Matilde Paris, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, Colección Noema.

16 Michel Soukar, *Cora Géffrard*, *op. cit.*, p. 419.

tragique presque satirique, donc impossible. D'autre part, l'historien Haïtien Michel-Rolph Trouillot affirmait que les deux puissances qui contribuèrent le plus à l'isolement d'Haïti pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, furent le Vatican et les États-Unis¹⁷. Ce roman n'est pas seulement fiction, il touche des faits historiques avec une intention qui n'est pas seulement littéraire. L'autre fait historique repris par le roman est la relation du gouvernement Géffrard avec la République Dominicaine voisine, particulièrement son appui aux partisans de l'indépendance dominicaine. En 1865 la République Dominicaine retournait au sein de l'Espagne, le Président Géffrard considéra l'évènement comme un danger pour la nouvelle république d'Haïti, impliquant la présence militaire d'une puissance européenne juste à côté. Selon le récit, le Président Géffrard finança avec des soldats, des armes et de l'argent les rebelles Dominicains contre la domination de l'Espagne. Les soldats Haïtiens envoyés en République Dominicaine furent découverts en plein centre de Port-au-Prince, l'Ambassadeur Espagnol présenta une protestation et menaça Haïti d'une déclaration de guerre. Cora Géffrard pria les *lwas* du vodou pour empêcher l'invasion d'Haïti, commandée par le chef de la flotte espagnole l'Amiral Gutiérrez de Rubalcava :

[Président Géffrard] Ce serait notre premier revers de taille avec l'affaire Rubalcava... J'ai juré de nous venger de la morgue de l'Espagne en la chassant de la Dominicanie [18], qu'importe la manière ! Pas question de ronger l'aide aux Dominicains. La sécurité de notre indépendance en pâtirait¹⁹.

L'affaire Rubalcava est un point très ambigu pour le gouvernement de Géffrard. Le président sollicita l'aide du gouvernement des États-Unis afin de chasser les Espagnols de la République Dominicaine dès 1861²⁰. Les Espagnols capturèrent le port de Cap-Haïtien et le consul Anglais Spencer Saint-John ordonna son bombardement, on suppose avec l'approbation du président Haïtien. Michel Rolph-Trouillot croit que les Anglais soutenaient ouvertement le Président Géffrard, les Étatsuniens apportèrent un certain

17 Michel-Rolph Trouillot, *Nation, State and Society in Haiti, 1804-1984*, Washington D. C., The Woodrow Wilson Center for Scholars, 1985, p. 9.

18 En Haïti, dans la langue parlée, on dit *Dominicanie*. L'écrivain reprend le langage quotidien dans la parole du Président de la République.

19 Michel Soukar, *Cora Géffrard, op. cit.*, p. 294.

20 Wanda Jackson Faye, « The Diplomatic Relationship between the United States and Haiti 1862-1900 », dissertation PhD Philosophy, University of Kentucky, United States of America, 1999, p. 153-154.

soutien au Président Salnave et les Allemands financèrent les « révolutions » du Président Simon et Leconte²¹. Pour d'autres historiens, le bombardement du Cap fut indigne de la République :

Puissent les patriotes de l'époque n'avoir pas eu à regretter l'Empire, malgré ses graves fautes, lorsqu'ils virent, en 1865, Gékfrard faire appel à la marine anglaise pour bombarder le Cap, tandis que, par terre, ses troupes attaquèrent cette ville en révolte contre la République²².

L'histoire des disputes territoriales, des invasions, des guerres entre Haïti et la République Dominicaine est la deuxième ligne historique constante du roman. Encore une fois la mise en scène en est tragique, dans les mots du personnage Président Gékfrard: c'est « notre premier revers de taille... ».

La troisième évocation historique du roman fait état des projets économiques échoués, en l'occurrence ici le projet de développement de la culture du coton dans l'Artibonite. Le coton obtenu serait exporté en Angleterre pour répondre à la demande étatsunienne que le Sud esclavagiste ne pouvait remplir à cause de la guerre menée contre le Nord abolitionniste. Une grande partie du roman est dédiée à cette affaire, la trame du récit étant liée à l'agronome Julien Nau, chargé du projet dans l'Artibonite, et à l'assassin de Cora Gékfrard. L'intrigue du roman fonctionne de la façon suivante : le Président Gékfrard, ébloui par la beauté de Catherine Nau, envoie son mari l'agronome Julien Nau, d'abord, comme négociateur d'un contrat d'exportation en Angleterre, puis aux États-Unis pour obtenir des autorités de ces pays la permission d'importer des travailleurs noirs étatsuniens pour cultiver le coton. Finalement Julien Nau se chargera des champs de coton dans la région de l'Artibonite. Il tuera Cora Gékfrard pour se venger de la prétendue tromperie de sa femme et du président.

Julien Nau représente la jeunesse, l'intelligence, la possibilité de changement pour le pays, il croit en la « modernisation » de l'ère Gékfrard et était prêt à donner son effort, son travail, sa force pour construire un pays prospère. Le narrateur omniscient le décrit ainsi :

Julien Nau par ses connaissances, apporterait sa pierre à l'édifice de la modernisation. À son âge, on n'a pas encore perdu ses rêves ni son dynamisme et, s'il ne nourrissait aucun idéal pour son peuple, jamais sans doute il n'aurait quitté l'Europe après ses études pour regagner sa terre natale si décriée depuis le grotesque sanglant de Faustin Soulouque. La nation a besoin de la jeunesse,

21 Michel-Rolph Trouillot, *op. cit.*, p. 19.

22 Antoine Michel, *Avènement du Général...*, *op. cit.*, p. 116.

de ses idéaux, de ses élans, et Julien apportait le savoir si rare au sein de cette population ²³.

Le jeune agronome finit mal. En dépit de sa beauté, son intelligence et sa gentillesse, il devient un assassin, vaincu, alcoolique, sans espoir ni envie de vivre. La décadence absolue est représentée dans ce personnage. Il voulait mourir, peut-être fusillé par ordre du Président Géffrard, mais est sauvé par son père Abel Nau.

Les personnages féminins Catherine Nau et Cora Géffrard ont une fin tragique. Catherine veuve de Julien retourne au Cap, seule, triste et Cora est assassinée. On peut conclure que la mise en scène devient satirique sans aucune possibilité de sortie, l'histoire d'Haïti est peut-être si tragique que la seule possibilité de la raconter réside dans la fictionnalisation de l'histoire.

Une année au pouvoir bien vaut une dernière nuit

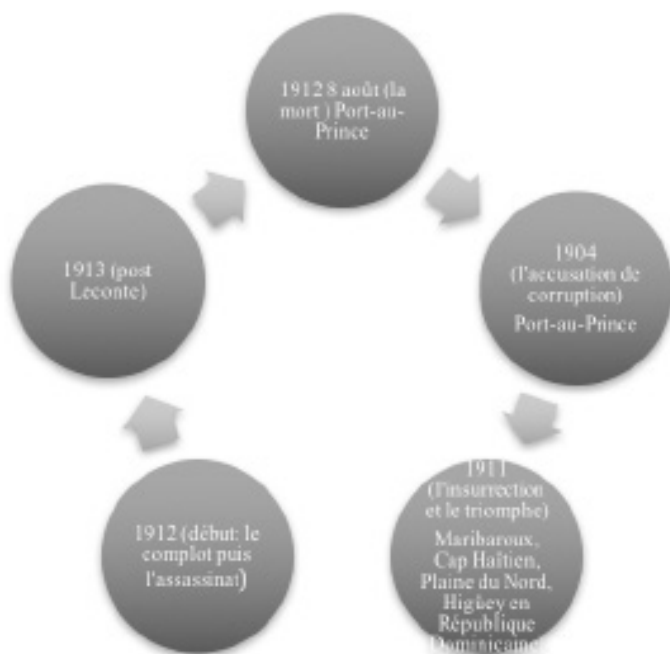
Le roman *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte* raconte l'histoire de la mort du Président Leconte dans le Palais National après son explosion. La date du fait est située avec précision historique : le 8 août 1912 à 3h 21 du matin. Cincinnatus Leconte arriva au pouvoir le 16 août 1911, suivant la tradition politique de l'époque, il renversa, par voie militaire, le Président Antoine Simon. Leconte fut Ministre des Travaux Publics sous Tirésias Simon Sam (1896-1902) et occupa ensuite la charge de Ministre de l'Intérieur sous le président Nord-Alexis (1902-1908) ²⁴. Après la chute de celui-ci Cincinnatus Leconte s'exila en Jamaïque, presque trois ans (décembre 1908 - août 1911) pour préparer le renversement du Président Antoine Simon. Sa période présidentielle dura seulement un peu moins d'un an. À cette époque, Haïti n'était pas « l'État vassal », dont parlait Roger Gaillard sinon la « République Exterminatrice » qui assassina ses hommes politiques. Le pouvoir politique des présidents Haïtiens s'est fondé surtout à partir du pouvoir militaire. Le Président Cincinnatus Leconte, en une année seulement, fonda *La Réforme*, corps prestigieux de l'armée ²⁵.

23 Michel Soukar, *Cora Géffrard*, *op. cit.*, p. 108.

24 Antoine Michel, *Avènement du Général...*, *op. cit.*, p. XXVI.

25 Roger Gaillard, *op. cit.*, tome II : « Les cent-jours de Rosalvo Bobo, une mise à mort politique », p. 99.

Ce roman de Michel Soukar est construit à travers des notes du journaliste du quotidien *Le Matin*, Louis Brutus. Le traitement du temps et de l'espace montre un déplacement ou un revirement constant. Le temps glisse du 8 août 1912, jour de la mort du Président Leconte à 1904 pour parler de l'affaire de son accusation de corruption, comme Ministre des Travaux Publics pendant la présidence de Tirésias Simon Sam. Le récit saute ensuite en 1911, année où il prit le pouvoir comme président de la République. Cette année est divisée en mois, pour toucher le thème de l'insurrection qui renversa le Président Simon et mis à bas son triomphe. La même année, Madame Reine-Joséphine Leconte décédait, presque au début de la présidence de son mari. Ensuite, la narration continue avec l'année 1912, précisément aux mois d'août et septembre, divisée par la marque de temporalité « mi » et « début ». Finalement apparaît l'année 1913, et les mois de mai et d'août. Cependant le temps de la narration n'est pas linéaire mais circulaire avec des sauts et des retours. Dans le schéma ci-dessous, on voit le temps de la façon suivante :



Le traitement de l'espace dans ce roman suit également un schéma circulaire. Le récit commence au Palais National à Port-au-Prince, la capitale, suivi de la narration des funérailles dans la même ville. Puis, intervient un saut/retour du temps en 1904 au mois de novembre, le fait raconté étant le procès des 22 fonctionnaires du gouvernement de Simon Sam, accusés de corruption, dont Cincinnatus Leconte, ex-ministre du président Nord-Alexis, qui est jugé, *in absentia*, à Port-au-Prince.

L'année 1911, par contre, montre beaucoup de déplacements spatiaux et temporels : le récit commence au Cap Haïtien dans l'habitation Goyard, l'histoire racontée étant le décès de Madame Leconte, le 27 octobre, puis, continue à Maribaroux, toujours dans le nord d'Haïti, pour raconter les origines familiales du président, avec à nouveau un retour dans le temps : mars 1911.

La narration de la révolte qui renversa le Président Antoine Simon eut lieu au Cap Haïtien au début d'avril et à la fin du même mois, le récit continue en Higüey (République Dominicaine), avec l'histoire de la Vierge Altagrâce dans une église éponyme et sa relation avec le vodou. Puis un autre retour à Port-au-Prince, au début d'août, qui raconte le triomphe de la révolte et le renversement du Président Antoine Simon, grâce à l'appui du chef rebelle Dominicain Horacio Vásquez. À la même date le très respecté intellectuel Haïtien et ancien candidat à la présidence Anténor Firmin retourna après un long exil. Encore un autre déplacement, cette fois-ci au Cap Haïtien (début août) et à la Plaine du Nord (il y a aussi un retour dans le temps 1901-1911). Après l'entrée triomphale de Cincinnatus Leconte à Port-au-Prince, fin août 1911 et pour finir le cercle spatial, l'écrivain finit où il commença l'année 1911 : au Cap Haïtien, le lieu de naissance du Président Cincinnatus Leconte. Une sorte de fatalité encercle le roman. Leconte, jugé pour corruption, jure à son épouse de se régénérer, s'il triomphait dans la révolte et devenait président. Reine-Joséphine Leconte promet aux *lwas* du vodou une cérémonie de remerciement, mais elle décède pendant celle-ci. Monsieur le Président Leconte ordonne la reconstruction des casernes pour les soldats et la construction d'un dépôt pour la poudre et les munitions dans le sous-sol du Palais National, il meurt dans une explosion justement en bas du Palais.

Les faits historiques du gouvernement Leconte présentés dans ce roman, auxquels je me suis intéressée sont les suivants : l'accusation de corruption et de contumace du Ministre Leconte pendant le gouvernement de Nord-Alexis en novembre 1904. Michel Soukar, l'écrivain, utilise une technique journalistique, il construit le récit à travers des notes datées supplémentaires, parfois il emploie les notes d'un journal et les réactions que sa lecture provoque chez des personnages anonymes, auxquels il donne une voix.

Le président Leconte alloue cinquante mille gourdes aux soldats de la « révolution » [informations du jour]

– Une coquette somme, opine un type coiffé d'un canotier.

– Ces paysans retournent, contents dans leurs mornes. Nous avons échappé au saccage, estime un bonhomme à la bedaine généreuse.

« On évalue à plus d'un million de dollars la fortune amassée par Simon pendant deux ans et demi de présidence. Le gouvernement déclare avoir trouvé vide la caisse publique ».

Un lecteur, s'exclame ahuri : « Leconte gracie des condamnés au procès de 1904 ». La belle solidarité ²⁶ !

L'ironie s'exprime à travers des lecteurs anonymes, dont la voix s'énonce en phrases courtes, et les exclamations peuvent être accompagnées d'une gestuelle particulière, avec les adjectifs adéquats, par exemple : « coquette somme » ou « belle solidarité ». D'autre part, le deuxième fait à remarquer est l'affaire de la prohibition du culte vodou pendant sa présidence. Le *quid-pro-quo* est encore raconté d'une façon circulaire, la prédominance de la fatalité, presque comme un destin, est présente. Le déroulement de l'histoire est le suivant : à la Plaine-du-Nord il y a une église dédiée à Saint-Jacques, nommée Église Saint-Jacques de la Plaine-du-Nord, là se trouve un grand tableau de Saint-Jacques, que la population assimile au *Iwa Papa Ogou- Balindjo*, l'esprit du feu et de la guerre. Un jour, le tableau s'écroule, le malheur annonce un plus grand malheur ²⁷, Monseigneur voulait s'en débarrasser mais la population s'y oppose, le problème devient alors une affaire d'État. Le Président Simon Sam ne voulant pas avoir de problèmes avec la foi du peuple chargea son ministre Leconte de régler l'affaire :

Le président Sam, qui voyage dans le département, souhaite réussir cette délicate opération sans susciter d'opposition. Qui s'en charge ? Un natif du Nord, un des fondateurs d'une prétendue ligue contre le vodou son ministre de Travaux Publics, Cincinnatus Leconte ²⁸.

Une révolte contre le Président Sam éclata dans ce lieu et Leconte sortit vainqueur ; en signe de remerciement, il retourna à l'église pour prier. Dix ans plus tard, il redeviendra président de la République. Son épouse Reine-

26 Michel Soukar, *La dernière nuit de Cincinnatus Leconte*, Québec, Canada, Éditions Mémoire d'encrier, 2013, p. 81.

27 Quand le tableau s'écroula la première fois, certains avisés clamèrent : « ce malheur annonce un plus grand malheur encore », *ibidem*, p. 69.

28 *Ibidem*, p. 70.

Marie Leconte avait promis de réaliser une cérémonie en l'honneur de Papa *Ogou* si Leconte devenait président. Elle mourut pendant celle-ci. Le président désespéré jeta le tableau à la mer et interdit le culte vodou dans le pays :

Ceux qui assistent à cette scène ahurissante n'ont pas le temps d'empêcher le geste du président. De ses bras vigoureux, il projette l'imposante effigie dans l'eau la livre à la lente et atroce torture du sel de l'océan.

Dans la soirée Leconte rédige et signe une énergique circulaire à l'intention des commandants d'arrondissement leur enjoignant d'utiliser de tous les moyens en leur pouvoir afin d'éradiquer le « culte grossier » du vodou, épithète rarement utilisée dans un texte officiel ²⁹.

Une sorte de malédiction pesa sur le Président à partir de ce moment. Madame Leconte, malgré ses origines bourgeoises, fille du ministre Évariste Laroche, avait embrassé le culte de Papa *Ogou*, dès son enfance, grâce à sa gouvernante Anna. Selon le roman, elle conserva sa foi vodou jusqu'au jour de sa mort. L'autre fait du gouvernement Leconte c'est l'expulsion des Syriens en Haïti et l'interdiction d'en accueillir davantage. La date limite pour leur sortie du pays était le 30 septembre 1912. L'explosion du Palais est datée du 8 août. Les Syriens sont signalés comme responsables du complot pour faire exploser le Palais.

Les stratégies utilisées pour donner de la véracité au récit sont le témoignage, à travers une interview à la petite-fille de Madame Leconte, Lucienne, et une lettre publiée une année après l'assassinat, de façon anonyme, par le journaliste Louis Brutus. Lucienne dit :

C'est un crime des Syriens et de la clique d'Antoine Simon. La veille Sansaricq [Ministre de l'Intérieur et de la Police] entretient Cincinnatus d'une agitation au Morne-à-Touf et d'un attentat contre sa personne pour le 14 août. Le transfert des poudres était prévu pour le 9 août. L'explosion a eu lieu le 8 ³⁰.

Précisément, le président Leconte avait peur des soulèvements contre son gouvernement, malheureusement c'était la façon la plus courante d'arriver au pouvoir à cette époque ; pour cette raison il voulait bien équiper son armée. Il acheta des munitions et des poudres. Il lui manquait du temps pour construire un autre dépôt, hors du Palais National.

La mise en scène du roman est satirique parfois ironique, encore une fois il semble que, même dans la littérature, Haïti n'a pas de possibilité d'échapper à

29 *Ibidem*, p. 198.

30 *Ibidem*, p. 138.

son « destin ». Le Président Leconte n'est pas un héros, il n'y a pas d'épopée, dans le roman il est un homme repent, sauvé par le courage de sa femme, qui se présenta au procès pour le représenter. Reine-Joséphine Leconte déclara pour son mari : « Il reviendra. Il réparera son honneur. Je jure sur ma vie. Jusqu'au jour de la réparation je porterai le deuil ³¹ ».

Le Président Cincinnatus Leconte est présenté dans le roman comme un ingénieur-architecte formé en Allemagne, issu de bonne famille, bon époux, bon père. Il est nommé de façon familière « Xantus », jusqu'à la fin, il consacre son temps à son petit-fils Maurice :

Vers une heure de l'après-midi, Leconte va partager en famille le repas préparé par sa belle-fille Ornélie. Le fils de celle-ci, Maurice, seul autorisé à le déranger, est venu l'avertir : –le dîner est prêt, grand-papa. Au Palais Leconte vit entouré de ses parents les plus proches. Il traite en père les deux filles que sa femme ex-dame Duvivier, lui apportées en l'épousant ³².

Cependant, pour cet homme bon catholique, instruit, aimant sa famille tel que le Président Leconte, selon le récit, le *leitmotif* est la vengeance. Le personnage littéraire présente une grande contradiction. Monsieur Leconte retourne à l'habitation Goyard au Cap, pour enlever le tableau de Saint-Jacques/Papa *Ogou*, réparé la veille à Paris. Malgré les supplications d'Anna, il le jette à l'Océan :

[Anna] Je vous en prie, M'sieur Xantus, n'écoutez pas votre colère. N'attirez pas plus de malheurs Madame a passé. Ça suffit. Les supplications n'ébranlent pas la résolution de l'homme rendu sourd par le ressentiment.

- Saisissez-vous de lui! Ordonna-t-il à ses deux officiers.

- À cheval ! Au fort Picolet ! gueule-t-il !

Il dresse au-dessus de sa tête l'énorme tableau de Saint Jacques [...]

Ogou, esprit de feu ! Tu as peur de l'eau ! Tu ne te baignes jamais. Tu pues, tu sues le crime. Tu te gaves de rhum et de sang ! En vérité trois fois, la mer, va éteindre tes flammes ! Qu'elle se régale de ta sale carcasse ³³ !

La scène est presque comique, le Président parle à un tableau, injurie un *lwa*, se venge de lui en le jetant précisément à la mer, sur l'eau qui éteint le feu, tout cela en présence de ses officiers qui croient au vodou. Le tout-puissant président est dominé par la vengeance, par une passion.

31 *Ibidem*, p. 23.

32 *Ibidem*, p. 207.

33 *Ibidem*, p. 196-197-198.

D'autre part, l'expression de la fatalité se prolonge dans les autres voix narratives, un étranger, un Anglais exprime son opinion au journaliste Louis Brutus, il semble que l'écrivain parle à travers ce personnage :

Comment un ingénieur formé en Allemagne, un rationnel, accepte-t-il de s'établir en un lieu et d'y vivre un an sans avoir inspecté son environnement ? Trois cent soixante-cinq jours après, il inspecte, découvre ahuri sur quelle mine il vit avec sa famille. Mon cher ami, vos concitoyens oublient tout leur savoir acquis à l'étranger quand ils reviennent chez vous. Ils se noient dans le magma local. La folie ambiante les contamine. Un palais national sur une mine ? Dans un pays chaud ? Quelle folie ³⁴ !

Il n'y a aucune possibilité, dans le roman de Michel Soukar, de réussite ou d'espoir dans l'histoire d'Haïti.

Antoine Pierre-Paul

l'antihéros de l'Occupation Étatsunienne

Le troisième roman de Michel Soukar, intitulé *La prison des jours* raconte l'histoire d'Antoine Pierre-Paul, un des premiers combattants contre l'occupation Étatsunienne d'Haïti en juillet 1915, il a formé un petit groupe armé pour attaquer les Étatsuniens à Port-au-Prince. Dans l'histoire d'Haïti, on connaît les figures de grands chefs *cacos*, paysans et propriétaires armés qui luttèrent contre les occupants dans le nord du pays, comme par exemple : Rosalvo Bobo, Charlemagne Peralte et Benoît Batrville mais le nom d'Antoine Pierre-Paul est presque inconnu.

Avant l'occupation, la crise économique et politique d'Haït s'aggravait ou était à son comble parce que les soulèvements endettaient les propriétaires et les commerçants Haïtiens, le gouvernement gaspillait l'argent ou donnait des concessions économiques ou commerciales aux gouvernements étrangers. Les chefs militaires arrivaient au pouvoir présidentiel si l'armée triomphait des autres groupes armés, normalement avec le soutien d'une puissance étrangère : les Étatsuniens, les Anglais, les Français ou les Allemands. Trois des vingt-deux accusés de corruption au cours des années 1903-1904, pendant le procès connu comme le Procès de la Consolidation, devinrent présidents de la république : Cincinnatus Leconte (1911-1912), Tancredi Auguste (1912) et Vilbrun

34 *Ibidem*, p. 172.

Guillaume Sam (1915)³⁵. Les soulèvements, prises du pouvoir présidentiel et intervention des puissances étrangères ont continué jusqu'au lynchage du président Guillaume Sam en juillet 1915.

Le personnage principal de ce roman est Antoine Pierre-Paul, un commerçant qui habite à Port-au-Prince. Il forme une petite armée pour lutter contre l'occupant étatsunien dans un soulèvement qui éclata le 3 janvier 1916. Antoine Pierre-Paul ressemble à Rosalvo Bobo, dans l'histoire d'Haïti, le chef *caco* qui a pris le pouvoir, par voie armée, en mai 1915. Il se proclama Chef du pouvoir exécutif. Dans le roman, le colonel Waller (haut-gradé Étatsunien chargé des affaires militaires et de la police à Port-au-Prince), vérifie le dossier d'Antoine Pierre-Paul. La description de celui-ci est la suivante :

Waller scruta les traits de l'homme [Antoine Pierre-Paul] dont la tête vient d'être mise à prix : mille dollars pour sa capture. Il consulte le dossier Antoine Pierre-Paul : ancien député, proche à la quarantaine, Noir, de taille moyenne, mince, fut un opposant indéfectible au gouvernement du général Nord-Alexis³⁶.

Rosalvo Bobo, d'après la description d'un chroniqueur de l'époque, que reprend Roger Gaillard :

*Il est de taille et de corpulence moyennes (note un chroniqueur); c'est un homme clair, très clair, avec des yeux bleus, la figure peintelée** tel un ciel étoilé, les cheveux couleur de feu*³⁷.

*Bobo était intensément antiaméricain (...) Son antiaméricanisme fonctionnait comme un réflexe. Il réagissait avec méfiance à toute parole officielle émanant d'un homme politique américain ; et souvent au fonctionnaire américain lui-même. C'est ainsi qu'au Cap, le consul des États-Unis et lui ne purent jamais s'entendre. Livingstone (qui vécut vingt-cinq ans au Cap et y mourut) était un esprit remarquable, un médecin habile, un Américain de noire race ; cela ne put suffire à éteindre l'hostilité froide, sans éclats, mais tenace de l'homme politique haïtien*³⁸.

35 Leslie Péan, *De la bataille de Vertières à Anténor Firmin. La problématique des indépendances des peuples*, La Conférence de Chicago n° 5: « Trois condamnés du procès de la Consolidation (1903-1904) devinrent président de la république », publiée le 7 décembre 2013, consulté in <http://www.touthaiti-editorial/3041.trois-3-des-condamnes-du-proces-de-la-consolidation-1903-1904-devinrent-president>, date de consultation le 27 septembre 2018.

36 Michel Soukar, *La prison des jours*, Québec, Canada, Éditions Mémoire d'encrier, 2012, p. 64-65.

37 Roger Gaillard, *Les blancs débarquent*, « Les cent jours de Rosalvo Bobo », *op. cit.*, p. 18. Les italiques viennent du texte original.

38 *Ibidem*, p. 21. Les italiques viennent du texte original.

Le personnage romanesque d'Antoine Pierre-Paul est Noir, de taille moyenne, mince et antiaméricain. Le Rosalvo Bobo réel est très clair de peau, avec les yeux bleus, de taille moyenne et antiaméricain. Rosalvo Bobo est une sorte de héros pour les historiens anti-occupationnistes, le seul politicien Haïtien qui a fait face aux Étatsuniens. Au contraire, dans le roman, Antoine Pierre-Paul est un personnage héroïque dans presque tout le récit mais juste à la fin, il capitule, abandonne son désir de lutter, de résister et décide de négocier sa liberté avec les Étatsuniens. Rosalvo Bobo ne capitula jamais :

[Antoine Pierre-Paul] Mes devoirs vous donnent raison. Excellence [Sudre Dartiguenave, premier président d'Haïti sous l'occupation étatsunienne] Je vais m'adonner au repos, à ma famille à la réflexion. Mon beau-père et vous, sans vouloir abuser de votre précieux temps, représenterez les conseillers le mieux avisés en ce qui a trait de toute éventuelle décision engageant mon avenir. Permettez moi à présent de me retirer. Je vous ai suffisamment détourné d'occupations plus urgentes³⁹.

On ne peut pas dire qu'Antoine Pierre-Paul soit un chef *caco* parce qu'il organise seulement la lutte contre les Étatsuniens à Port-au-Prince, même si la plupart des belligérants étaient originaires du nord du pays. La *guérilla* des *cacos* éclata avant l'occupation peut-être dans l'année 1914, il s'agissait de bandes armées, de paysans et de propriétaires, surtout dans le nord du pays : Plaine-du-Nord, Cap Haïtien, Lascahobas, Maribaroux entre autres. Roger Gaillard fait état des premières bandes armées formées par Davilmar Théodore, connu sous le sobriquet de « Fré Da ». Peut-être un des chefs *cacos*, dont on se rappelle le plus en Haïti, soit Emmanuel Philogène, connu comme « Ti-caco ». Davilmar Théodore entra triomphalement à Port-au-Prince avec ses *cacos* et fut « élu » président de la République : sa période dura du 7 novembre 1914 au 23 février 1915. Le fait le plus remarquable de sa courte présidence fut la proposition d'une Convention avec les Étatsuniens, car Bobo était le plus violent opposant à celle-ci :

[Rosalvo Bobo] Introduire dans notre pays ses industriels, ses capitaux, ses méthodes de travail, lui faire des avantages particuliers pour en tirer autant de lui** c'est un de mes rêves les plus ardents et les plus constants. Mais lui livrer nos douanes et nos finances, nous mettre sous sa tutelle, jamais ! jamais⁴⁰ !

39 Michel Soukar, *La prison des jours*, op. cit., p. 270.

40 Roger Gaillard, *Les blancs débarquent*, tome II, op. cit., p. 61.

En revanche, Antoine Pierre-Paul est vaincu, avant d'initier vraiment la lutte. C'est un antihéros romanesque. Toute la force, la puissance que l'écrivain lui a donné dans presque deux cent soixante pages, s'effondre à la fin. Il capitule d'une façon honteuse. L'écrivain ne lui donne aucune possibilité épique. La mise en scène surpasse la tragédie.

L'histoire des *cacos* en Haïti est une page épique, peut-être la seule dans une longue période de domination étatsunienne jusqu'à 1934. Au contraire, à la fin du roman, le personnage d'Antoine Pierre-Paul est si tragique qu'il devient risible, une fois de plus l'écrivain ne donne aucune possibilité épique au personnage.

Les stratégies littéraires employées dans les autres romans de l'auteur sont plus riches : des voix anonymes ou en provenance du peuple, des métaphores en relation avec la nature, la présence du vodou, l'utilisation des techniques journalistiques : notes, articles de journaux, témoignages et interviews. Les mises en scène sont toujours tragiques, mais la dernière est tout à fait insupportable.

La littérature offre de multiples possibilités de transformation d'une réalité historique et rend le *réel* non seulement plus vivant mais aussi plus proche. Pourquoi, en tant qu'écrivain, Michel Soukar, nie-t-il ces possibilités ?

Les histoires et les littératures Haïtiennes sont infiniment riches tant en ce qui concerne les réalités elles-mêmes que par rapport aux différentes façons de raconter l'histoire. Pourquoi donc choisir la négation, dans le seul domaine qui permet précisément de raconter l'inénarrable ?

Conclusions

Ces trois romans de Michel Soukar sur l'histoire d'Haïti montrent un langage peu mimétisé avec le français haïtien – on peut seulement noter le rare usage de mots locaux ou de très peu de phrases en créole, toujours traduites. Les caractéristiques les plus remarquables par contre sont l'ironie, les situations tragiques avec des touches comiques.

Dans les romans historiques de Michel Soukar, beaucoup plus intéressante est la construction ainsi que les traits de personnages réels ou fictifs. Les présidents Fabre Géffrard, Cincinnatus Leconte et Sudre Dartiguenave sont des personnages réels qui acquièrent un caractère fictif grâce aux portraits littéraires de Soukar, chargés de passions, d'obsessions et de clair-obscur. En revanche, le personnage historique réel d'Antoine Pierre-Paul est réduit à un personnage littéraire vaincu, risible, comique même si c'est le seul personnage

presque inconnu de l'histoire d'Haïti. L'écrivain reprend presque le même portrait de ce dernier que faisaient la plupart des historiens Étatsuniens ⁴¹ : un fou, un bandit. Dans l'historiographie haïtienne prédomine un silence sur ce personnage, j'ai eu seulement connaissance d'une référence homonyme ⁴² dans l'article déjà cité dans ce travail : *De la bataille de Vertières à Anténor Firmin. La problématique des indépendances des peuples*.

Par ailleurs, si le *leitmotif* de l'assassinat de Cora Géffrard découle d'une passion humaine, la jalousie, celui de l'assassinat du Président Leconte est le fruit de la vengeance, et par contre le renoncement à la poursuite de la lutte armée chez Antoine Pierre-Paul est inexplicablement basé sur l'argument de retourner aux « enseignements des ancêtres ».

Les personnages coupables d'avoir commis un crime ou une faute sont toujours sauvés par d'autres personnages : Julien Nau a été sauvé par son père Abel Nau, Cincinnatus Leconte a été à demi « sauvé » de son accusation de corruption par sa femme Madame Reine-Joséphine Leconte, Antoine Pierre-Paul s'est lui-même à moitié sauvé, parce qu'il a écrit une lettre de repentance au général Waller, publiée dans tous les journaux, et l'agent qui a intercedé pour lui devant le Président Dartiguenave était son beau-père.

Les mises-en-scène montrent un caractère toujours tragique, sauf le dernier roman ou le satirique-comique prédomine, il n'y a aucune possibilité d'espoir ou de sortie parce que *La prison des jours* construit un anti-héros, l'épopée n'est pas possible. Parfois la voix du narrateur omniscient ou des personnages anonymes montrent un dédain pour le peuple Haïtien et ses connaissances ou ses croyances, par exemple : « La nation a besoin de la jeunesse, de ses idéaux, de ses élans, et Julien apportait le savoir *si rare au sein de cette population* ⁴³ » (c'est moi qui souligne), ou : « Mon cher ami, vos concitoyens oublient tout leur savoir acquis à l'étranger quand ils reviennent chez vous. Ils se noient dans le magma local. La folie ambiante les *contamine* ⁴⁴ » (c'est moi qui souligne).

Il n'y pas d'hybridation dans les registres de langages : local, populaire, culte, etc. Cependant on peut parler de techniques narratives pour questionner

41 Robert Debs Heintz and Nancy Gordon Heintz, *Written in blood. The History of Haitian People 1492-1971*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1978, consulté in <https://www.mca.marines.org/gazette/1978/11/american-occupation-haiti>. Date de consultation le 2 octobre 2018.

42 Je remercie mon collègue Pierre Louviot de m'avoir fait connaître l'existence de cette référence.

43 Michel Soukar, *Cora Géffrard*, *op. cit.*, p. 108.

44 Michel Soukar, *La dernière nuit...*, *op. cit.*, p. 172.

la façon de construire la non fiction dans ce qu'on appelle la fiction. L'emploi du témoignage, des interviews et des notes journalistiques rend le récit non seulement plus vivant mais aussi plus croyable. Nous sommes loin de l'expérimentation de nouvelles techniques narratives dans ces romans, cependant le substrat méta-historique rend plus riche le discours historique sur les périodes racontées et questionne l'idée de la non fiction comme tout simplement le « réel » et la fiction en tant que tout simplement littérature.

Peut-être la notion de littérature doit-elle s'élargir et s'approcher d'autres frontières moins rigides, évidemment la non fiction serait une catégorie, elle deviendra probablement un genre littéraire plein et abandonnera le statut *in between* qu'elle avait jusqu'à aujourd'hui.

Théories

Like a Rolling Stone : histoire et littérature chez Hayden White

Rodrigo Díaz Maldonado

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

Now you don't talk so loud
Now you don't seem so proud
About having to be scrounging for your next meal
How does it feel
How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

Bob Dylan, 1965

Resumen: Este artículo se propone presentar algunas de las principales ideas del crítico estadounidense Hayden White en torno a la relación entre historia y ficción. Para ello, se analizan las principales críticas de importantes historiadores (Momigliano, Ginzburg, Chartier, Iggers) a su obra, en particular las acusaciones de relativismo radical o posmodernismo. Posteriormente, a partir del análisis de las respuestas de White, se discuten y precisan tres puntos principales: 1) las características del relativismo de White, 2) la naturaleza de la relación entre historia y literatura que entraña su obra y 3) la dimensión ética del discurso histórico establecida por White.

Palabras claves: No ficción, Hayden White, Carlo Ginzburg, Roger Chartier, historia, verdad, prueba, posmodernismo, siglo xx, Estados Unidos.

Résumé : L'article présente quelques-unes parmi les principales thèses de Hayden White sur la relation entre histoire et fiction. L'on commencera par aborder l'œuvre de White en examinant les critiques menées à son encontre par de proéminents historiens (Momigliano, Ginzburg, Chartier, Iggers) l'accusant en particulier de promouvoir un relativisme radical ou encore d'être postmoderne. À partir des réponses apportées par White à ces critiques, l'article se concentre sur l'analyse de trois aspects de la pensée de White: 1) les caractéristiques

saillantes de son relativisme, 2) la nature de la relation qu'elle établit entre histoire et littérature et 3) la dimension éthique qu'elle confère au discours historique.

Mots clés: Non fiction, Hayden White, Carlo Ginzburg, Roger Chartier, histoire, vérité, preuve, postmodernisme, xx^e siècle, USA.

Introduction

Selon Robert Shelton, le biographe le plus célèbre de Bob Dylan, *Like a Rolling Stone* chante la perte de l'innocence, l'abandon d'une forme de vie et de ses croyances, pour affronter, sans impostures ni détours, les aspérités de la vie¹. Le biographe ajoute que l'on a pu considérer l'auteur de cette chanson aussi bien comme un simple chanteur populaire, que comme « le héros aux mille visages » né pour révolutionner la société de son temps. Bien que ce dernier jugement puisse paraître exagéré (ce ne fut pas le cas pour ceux qui lui ont octroyé le prix Nobel de littérature en 2017), les critiques de Dylan à l'encontre de la stabilité du rêve américain ont indéniablement contribué à façonner la vision du monde de plusieurs générations, aux États-Unis et ailleurs. À partir des années Soixante, l'attitude critique et irrévérente de Dylan, et de bien d'autres, est devenue monnaie courante dans pratiquement tous les domaines de nos vies, depuis la musique et l'art en général, jusqu'à la politique, la sexualité et les droits civils, en passant par la philosophie, l'histoire, la littérature et l'ensemble de nos pratiques culturelles et sociales. Nous retrouvons dans tous ces domaines, la même insatisfaction et le même esprit contestataire, même si leurs manifestations concrètes ont été fort peu homogènes, voire contradictoires. Il s'agit moins d'une négation du passé, comme l'avaient entreprise les grandes révolutions précédentes, que du refus de la tradition normative, qui fixait des modèles de comportement clairs et définitifs, qu'ils fussent de droite ou de gauche. Autrement dit, ce fut une révolution culturelle sans objectifs ni programmes unifiés, une révolution à même de formuler de nouvelles utopies, mais non les mécanismes pour les mettre en œuvre.

En 1966, un an à peine après le succès de *Like a Rolling Stone*, la prestigieuse revue *History and Theory* publiait un article intitulé « Le fardeau de l'histoire² »

1 Robert Shelton, *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*, New York, Beech Tree Books, 1987, p. 279.

2 Hayden White, « The Burden of History », *History and Theory*, vol. 5, n° 2, 1966, p. 111-134.

dont l'auteur était Hayden White, historien alors pratiquement inconnu, âgé de trente-huit ans. L'on peut reconnaître un élan similaire dans l'article que nous allons étudier. White ne remet pas en question l'histoire elle-même, mais plutôt l'orgueilleuse tradition de la discipline, en dénonçant la vacuité de ses confortables certitudes héritées du *xix^e* siècle. En accord avec l'esprit de l'époque, il propose un renouvellement quelque peu utopique : il promet la révolution, sans expliquer comment la mener. À l'égal de Dylan, à mesure que sa carrière et sa renommée se consolidaient, White a fait l'objet des lectures les plus divergentes, certaines le présentant comme l'un des philosophes les plus importants du *xx^e* siècle, d'autres comme un représentant du relativisme le plus radical et postmoderne, allié potentiel des causes les plus détestables ³.

Quoi qu'il en soit, l'importance de son œuvre est indéniable. Bien qu'elle soit peu connue en France, le monde anglophone mais également les mondes hispanophone, italophone et germanophone reconnaissent en White un penseur révolutionnaire, pour le meilleur et pour le pire, notamment à partir de la publication, en 1973, de son ouvrage le plus célèbre, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* ⁴. Les publications et les polémiques ⁵ autour de son œuvre se sont multipliées jusqu'à aujourd'hui,

3 C'est la lecture proposée par Arthur Marwick, « Two Approaches to Historical Study: The Metaphysical (Including 'Postmodernism') and the Historical », *Journal of Contemporary History*, vol. 30, n° 1, January 1995, p. 5-35, et par Gertrude Himmelfarb, « Telling It As You Like It. Post-Modernist History and the Flight From Fact », *Times Literary Supplement*, October 16, 1992, p. 12-15. Ces travaux, cependant, font preuve d'une évidente incompréhension de l'œuvre de White. Parmi d'autres critiques tout aussi hostiles à celle-ci, mais mieux informés, nous comptons également Keith Windschuttle, *The Killing of History. How Literary Critics and Social Theorists are Murdering our Past*, New York and London, Encounter Books, 1996, p. 257-268, et Richard J. Evans, *In Defense of History*, London, W. W. Norton & Co., 2000. Tous considèrent White comme un postmoderne radical.

4 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1973.

5 En traduction française bien tardive, il n'existe que l'introduction à *Metahistory* (Hayden White, « Poétiques de l'histoire », tr. Laurent Ferri, in *Labyrinthe*, 33/2, 2009, p. 21-65) et une sélection des textes parmi les plus importants, publiée en 2017: Hayden White, *L'Histoire s'écrit*, traduit et présenté par Philippe Carrard, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017. En langue anglaise, il existe d'innombrables articles de revues spécialisées, au moins trois ouvrages collectifs, une monographie et deux numéros spéciaux de la revue *History and Theory* (1980 et 1998). Voir la bibliographie existante en 2015, élaborée par Ewa Domanska (http://ewa.home.amu.edu.pl/Hayden_White_Bibliography.htm). Pour une vue d'ensemble sur la réception de White, voir Richard Vann, « The Reception of Hayden White », *History and Theory*, 32/7, 1998, p. 143-162, ainsi que deux articles plus récents : Peter Burke, « Metahistory: before and after », *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 17/4, 2013,

pour s'attacher notamment à la théorie et à la philosophie de l'histoire, mais elles ont également trait à d'autres domaines des humanités, comme la théorie littéraire, les études de genre, l'anthropologie, les études sur le cinéma, la philosophie du langage.

Naturellement, le présent article ne prétend pas mener une étude exhaustive de la réception de l'œuvre de White, ni sa défense face à ses critiques les plus hostiles. Sa visée est bien plus modeste. En analysant quelques-unes des critiques portées à l'œuvre de White, il s'agit d'identifier et de définir les points essentiels à partir desquels sa pensée a été qualifiée de postmoderne. Nous nous pencherons tout particulièrement sur les critiques menées par de célèbres historiens, parce qu'elles permettent d'aborder directement la relation entre l'histoire et la littérature, ou entre l'histoire et la fiction. Ensuite, nous présenterons sommairement les idées de White qui contredisent l'interprétation des historiens. Pour ce faire, il nous faudra nous concentrer sur deux principaux aspects : 1) la nature du relativisme soutenu par White et 2) sa conception de la responsabilité éthique des historiens. Le premier nous conduira à expliciter la relation que White établit entre histoire et littérature, question qui sous-tend pratiquement toutes les polémiques au sujet de son supposé relativisme radical. Le second exige un examen des idées de White sur l'utilité sociale de l'étude de l'histoire, idées qui ont été systématiquement ignorées par ses critiques. Certes, cette démarche nous confère un avantage méthodologique sur les critiques de White : celui du narrateur omniscient qui peut prendre en compte tous les débats et toutes les nuances de manière simultanée, ayant désormais accès à des textes et des débats que les critiques ne connaissaient pas et ne pouvaient connaître de leur temps. Comme précisé d'entrée, l'objectif du présent article n'est pas de prendre la défense de White, mais bien plutôt d'éclaircir quelques-unes de ses idées principales.

Critique

Comme déjà annoncé, l'œuvre de White a fait l'objet de nombreuses critiques, dont certaines très violentes. Néanmoins, White a rarement répondu directement à ses adversaires⁶. En premier lieu, parce qu'une bonne partie

p. 437-447, et, dans le même numéro, Gabrielle M. Spiegel, « Above, about and beyond the writing of history: a retrospective view of Hayden White's *Metahistory* on the 40th anniversary of its publication », *Journal of Theory and Practice*, 17/4, 2013, p. 492-508.

6 Comme nous le verrons, il existe des exceptions.

des positions philosophiques qu'on lui a attribuées ont été formulées à partir de lectures très partielles et souvent biaisées de son œuvre. Autrement dit, on l'a accusé d'affirmer ce qu'il n'a jamais affirmé. En second lieu, parce qu'il a répondu à bien des critiques de manière indirecte. À plusieurs reprises, il a explicité ses positions au sujet des points les plus polémiques de son travail, explicitations qui étaient accessibles à tout un chacun, pour peu qu'on voulût prendre la peine de les lire. Il est aussi vrai que le style de White, continuellement et ouvertement polémique, a accusé des ambiguïtés dont l'interprétation est souvent ardue, sans compter les rectifications et les évolutions de sa pensée au cours d'un parcours intellectuel d'une cinquantaine d'année ⁷.

Cependant, les critiques des historiens (Momigliano, Ginzburg, Chartier, Iggers) n'ont pas visé les ambiguïtés ni les rectifications. Pratiquement tous ont considéré que le point crucial était la mise en danger, de la part de Hayden White, de la véracité du discours historique. De sorte que tous, ou presque tous, commencent leurs commentaires en citant ou en faisant allusion à une phrase de l'introduction de *Métahistoire* qui, en apparence, résume et condense la menace whitienne :

Je considère l'œuvre historique telle qu'elle se présente de la manière la plus évidente : une structure verbale sous la forme d'un récit en prose qui prétend être un modèle, ou une icône de structures et de processus révolus, dans le but de *les expliquer au moyen de leur représentation* ⁸.

L'idée qu'une œuvre historique soit une structure verbale sous la forme d'un récit rebuta les historiens : ils assumèrent immédiatement que White avait effacé toute différence entre histoire et littérature puisque son œuvre ne s'intéressait pas à ce qu'ils considéraient être l'élément distinctif de l'histoire : la recherche documentaire. Arnaldo Momigliano, le premier historien à critiquer White, commença ainsi son essai de 1981 :

7 Pour un panorama de sa pensée et de son parcours intellectuel, voir Herman Paul, *Hayden White. The Historical Imagination*, Cambridge UK, Polity Press, 2011. À propos de ses ambiguïtés et de leur impact sur sa réception : Gabriell M. Spiegel « Rhetorical Theory/Theoretical Rhetoric: Some Ambiguities in the Reception of Hayden White's Work », in Robert Doran (éd.), *Philosophy of History After Hayden White*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2013.

8 « [...] I will consider the historical work as what it most manifestly is –that is to say, a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them* ». Hayden White, *Metahistory*, *op. cit.*, p. 2. Nous traduisons.

Je redoute les conséquences de son contact avec l'historiographie, parce qu'elles écartent la recherche de la vérité comme devoir fondamental de l'historien. White traite les historiens comme tous les autres narrateurs : comme des rhétoriciens qui peuvent être identifiés d'après les formes de leur discours ⁹.

Autrement dit, pour Momigliano, comme pour ses homologues, White dédaignait le minutieux travail heuristique qui représente une bonne partie de la tâche de l'historien et qui fonde, au moyen de procédés critiques bien établis, la prétention de véracité du discours historique. Pour ces historiens, ce dédain menait inévitablement à l'une des conclusions générales que White tira de son étude sur la conscience historique du XIX^e siècle, une conclusion particulièrement intolérable : « the best grounds for choosing one perspective on history rather than another are ultimately aesthetic or moral rather than epistemological ¹⁰ ».

Ni Momigliano ni les critiques qui l'ont suivi n'ont pris en compte toutes les explications et les précisions que White a apportées pour étayer et nuancer cette affirmation, y compris dans la suite de *Metahistory* ¹¹. Cette simplification, assumant que White minimise les critères épistémologiques, permettait de l'accuser de relativisme radical sans obstacle aucun. Carlo Ginzburg, le critique

9 Arnaldo Momigliano, « La retórica de la historia y la historia de la retórica: acerca de los tropos de Hayden White » tr. Luis Barjau, in *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, número 29, octubre 1992-marzo 1993, p. 3-11. Cet article a d'abord été publié en anglais : Arnaldo Momigliano, « The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White's Tropes », *Comparative Criticism. A Year Book*, vol. 3, 1981, p. 259-268, puis traduit en italien : « La retorica della storia e la storia della retorica », *Sui fondamenti della storia antica*, Turin, Einaudi, 1984. Nous traduisons depuis la version en espagnol.

10 « le meilleur fondement pour choisir une perspective sur l'histoire plutôt qu'une autre est, en dernière instance, d'ordre esthétique ou moral, plutôt qu'épistémologique », Hayden White, *Metahistory*, *op. cit.*, p. xii. Nous traduisons.

11 Un exemple me semble particulièrement révélateur. Dans l'introduction de *Metahistory*, White précise qu'il ne s'agit pas de mettre en cause les procédés épistémologiques des historiens, puisque son questionnement suppose que ces procédés et leurs critères ont été appliqués correctement : « Je parle ici des problèmes qui se posent lorsque deux chercheurs (ou plus), à niveau d'érudition et de sophistication théorique à peu près égal, parviennent à des interprétations pas nécessairement incompatibles, mais en tout cas divergentes, de la même série d'événements historiques. Alors qu'ils travaillent sur les mêmes événements, comment se fait-il qu'ils apportent des réponses complètement différentes à des questions comme "la Renaissance, rupture ou continuité ?" ». Hayden White, « Poétiques de l'histoire », *op. cit.*, p. 34 (nous soulignons). Par cette précision, White écarte d'office des discours tel que celui des négationnistes de l'Holocauste, qui ne répondent pas aux attendus épistémologiques basiques des historiens professionnels.

le plus hostile à White, a repris et développé les propos de Momigliano en 1992, en y ajoutant une dimension idéologique particulièrement négative. Par des procédés essentiellement rhétoriques (qu'il refuse en principe), Ginzburg a fait de White l'héritier du subjectivisme absolu de Giovanni Gentile plutôt que du néo-idéalisme de Benedetto Croce. Cette filiation supposée, qui ne résiste pas à l'examen philosophique le plus élémentaire, fut mise à profit par Ginzburg non seulement pour présenter White comme un relativiste radical, mais encore pour lui attribuer une affinité idéologique plus ou moins voilée avec le fascisme¹². Ce rapprochement était tellement absurde et si faiblement étayé que White ne se donna pas la peine d'y répondre. Pourtant, ce silence le desservit : le relativisme radical ne cessa de nourrir l'imaginaire autour de son œuvre, conduisant ainsi les débats et les réponses de White vers la représentation d'événements limite, comme l'Holocauste¹³.

-
- 12 Carlo Ginzburg, « Just One Witness » in S. Friedlander (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge (Mass.) 1992. Nous avons consulté la version italienne : C. Ginzburg: « Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà », *Quaderni storici*, Nuova Serie, Vol. 27, n° 80 (2), (août 1992), p. 529-548. L'un des procédés saillants de l'argumentation de Ginzburg est la décontextualisation systématique des citations de White qui omet tout ce qui ne s'accorde pas à son interprétation. L'énumération de tous les cas serait rébarbative, je me limite à trois d'entre eux. Lorsque Ginzburg tente de mettre en lumière les ambiguïtés sur lesquelles débouche la pensée whitienne, il cite les affirmations de l'auteur sur son opposition à toutes les révolutions, ce que Ginzburg interprète insidieusement comme un relativisme moralement inconséquent. Cependant, il a omis de citer la phrase qui suit immédiatement : « Like Arendt, I would wish that in political and social matters both politicians and political thinkers were guided by the kind of realism to which a disciplined historical knowledge conduces », *The Content of the Form* (p. 63). Plus loin dans le texte, Ginzburg analyse les références de White au fascisme pour suggérer leur proximité idéologique ; il oublie cependant de préciser que le texte whitien en question n'est pas consacré au fascisme mais à une tradition antérieure qui fut associée à posteriori à la conception typiquement fasciste du passé : il s'agit du romantisme, tel qu'il se manifeste chez des historiens comme Michelet ou Carlyle. À l'argumentaire non tronqué de White l'on pourrait reprocher de croire en une résurgence du romantisme, certainement pas du fascisme (Cfr. Hayden White, « The Politics of Historical Interpretation » (1982), in *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987). Enfin, dans un élan franchement volontariste (puisqu'aucune preuve historique n'est avancée), Ginzburg fait une analogie entre l'appel whitien au renouvellement de l'écriture de l'histoire (dans « The Burden of History » de 1966, article que Ginzburg ne présente ni discute) et la fascination de Gentile pour le futurisme italien du début du xx^e siècle.
- 13 Voir, par exemple: Hayden White, « Truth and Circumstance. What (if Anything) Can Properly Be Said about the Holocaust? », in *The Practical Past*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2014.

Par ailleurs, en 1993, l'historien Roger Chartier, critique lui aussi de White, ne vit (naturellement) pas dans son œuvre une affinité avec le fascisme, mais plutôt avec la tradition française d'analyse historiographique représentée par Paul Veyne et Michel de Certeau. Bien que cette perspective visât à relativiser l'originalité et l'importance de White, Chartier fut bien plus réceptif à l'égard de sa pensée, ne serait-ce que parce qu'elle lui était plus familière. Il transposa ses problématiques sur le terrain méthodologique. Il en ressortit un bref essai intitulé « Quatre questions à Hayden White », dans lequel Chartier manifeste ses doutes. Pour notre propos, la troisième question est la plus intéressante. Elle s'énonce comme suit :

Si l'histoire produit une connaissance qui est identique à celle apportée par la fiction, ni plus ni moins, comment considérer (et pourquoi perpétuer) ces opérations très lourdes et exigeantes que sont la constitution d'un corpus documentaire, le contrôle des données et des hypothèses, la construction d'une interprétation ? Si la réalité des faits mis en intrigue n'importe pas à la nature du savoir produit, l'« opération historique » n'est-elle pas du temps perdu ¹⁴ ?

Chartier énonce très clairement l'enjeu de sa question, l'identité entre la connaissance générée par l'histoire et celle générée par la littérature. Son inquiétude est celle de Momigliano, mais il déplace la focale de son interrogation, passant de la marginalisation de la recherche documentaire à l'équivalence des vérités produites : si histoire et fiction produisent la même vérité, à quoi bon la méthode ? Cette fois-ci, White répondit expressément ¹⁵. Dans sa réponse à Chartier et une autre, peu de temps après, adressée à G. Iggers, il elabora un condensé de sa pensée sur son supposé relativisme.

Relativisme

White commença par réfuter que le discours factuel et le discours fictionnel relèvent de deux catégories d'énonciation distinctes. Il considère indéniable que pour faire de l'historiographie *narrative* (« un récit en prose ») – rappelons que les citations whitiennes choisies par les critiques se réfèrent *toujours* à l'historiographie narrative – l'historien « doit nécessairement recourir aux techniques de représentation propres à la fiction, s'il entend transformer les

14 Roger Chartier, « Quatre Questions à Hayden White », *Storia della Storiografia*, vol. 24, 1993, p. 118.

15 Hayden White, « A Rejoinder. A Response to Professor Chartier's Four Questions », *Storia della Storiografia*, vol. 27, 1995, p. 63-70.

« faits » en éléments d'une narration »¹⁶. Autrement dit, White n'interroge pas la différence ontologique entre « faits réels » et « faits fictionnels », différence qu'il considère assurée par les procédés épistémologiques et le critère de la preuve en histoire. Il l'explique comme suit en 1984 :

The notion of what constitutes a real event turns, not on the distinction between true and false (which is a distinction that belongs to the order of discourses, not to the order of events), but rather on the distinction between real and imaginary (which belongs both to the order of events and to the order of discourses). One can produce an imaginary discourse about real events that may not less be «true» for being imaginary¹⁷.

Son questionnement porte sur ce qui se passe lorsqu'on se saisit de quelque chose de réel et qu'on le traduit en discours (qu'il s'agisse d'un discours historique ou fictionnel). Pour White, le passage de la réalité au discours « implique toujours une mise en fiction », et cela, bien évidemment, n'affecte en rien la « réalité » du « fait », mais dote celui-ci de significations et de connotations dont il était dépourvu en tant que simple événement. Les complexes démarches et opérations que pratique l'histoire érudite sont nécessaires et il faut les préserver, nous dit White, parce qu'elles sont les garantes de la sincérité et de l'honnêteté des historiens en tant que porte-paroles des sources. Leur absence, cependant, n'affecterait que les conventions de la recherche érudite, non pas la réalité des événements, lesquels, traduits en discours, constituent les faits racontés par l'histoire narrative¹⁸.

Il faut ici aborder la distinction entre « faits » et « événements » précisée par White quelques années plus tard, en 2000, pour répondre à Georg G. Iggers. En approfondissant soigneusement certains arguments de Chartier, le grand érudit allemand insista sur le fait que l'accent mis par White sur la base poétique et linguistique des reconstructions du passé opérées par les historiens, conduit

16 Hayden White, *L'Histoire s'écrit*, op. cit., p. 246.

17 « Ce qui constitue un événement réel ne dépend pas de la distinction entre le vrai et le faux (qui est une distinction qui a trait aux discours, non aux événements) mais plutôt de la distinction entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire (laquelle a trait aussi bien aux événements qu'aux discours). On peut produire un discours imaginaire sur des événements réels, un discours non moins «vrai» parce qu'imaginaire. », Hayden White, « The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory », in *The Content of the Form*, op. cit., p. 57. Nous traduisons.

18 *Ibidem*, p. 247.

à miner les différences entre érudition historique, philosophie spéculative de l'histoire et littérature ¹⁹ :

The consequence is that it is not the purportedly objective investigations of the historian into a real subject matter which lead to knowledge about history but rather that the knowledge at which the historian arrives is conditioned by the linguistic mode in which he/she operates ²⁰.

Cela conduit, selon Iggers, à une sorte de déterminisme linguistique qui passe outre les intentions des historiens (à savoir leur objectif explicite, dire la vérité sur le passé) pour faire en sorte que tout texte historique puisse faire l'objet d'une infinité d'interprétations. Iggers met ainsi en question un prétendu textualisme étroit qui ne prend pas en compte les conditions effectives de production des œuvres historiques et qui, par sa focalisation sur les aspects fictionnels du discours historique (qu'Iggers reconnaît), rejette la pertinence des critères épistémiques pour choisir entre deux interprétations historiques en concurrence ²¹. C'est là la version la plus élaborée (et la plus respectueuse) de l'accusation de relativisme faite à White.

Dans sa réponse à Iggers ²², White approfondit l'argumentaire qu'il avait adressé à Chartier, en se centrant, cette fois-ci, sur le concept de signification (*meaning*). Après avoir rappelé que *Metahistory* explore l'écriture de l'histoire et non ses procédés heuristiques – ce que ses critiques ont souvent oublié –, White explique que c'est dans l'écriture que le sens est produit :

The representation of a thing is not the thing itself. Much happens between the historian's apprehension that 'something happened' in some region of the past and her depiction of 'what happened' in her narrativized account of it [...] In their research, historians typically try to determine not only 'what happened', but the 'meaning' of this happening [...] And the principal way meaning is imposed on historical events is by narrativization. Historical writing is a

19 Georg G. Iggers, « Historiography between Scholarship and Poetry: Reflections on Hayden White's Approach to Historiography », *Rethinking History*, vol. 4, n° 3, 2000, p. 373-390.

20 « En conséquence, ce ne sont pas les recherches prétendument objectives de l'historien sur une problématique qui mènent à la connaissance de l'histoire ; la connaissance à laquelle aboutit l'historien est conditionnée par la modalité linguistique dans laquelle il opère ». *Ibidem*, p. 376.

21 *Ibidem*, p. 383.

22 Hayden White, « An Old Question Raised Again: Is Historiography Art or Science? (Response to Iggers) », *Rethinking History*, vol. 4, n° 3, 2000, p. 391-406.

process of meaning-production. It is a delusion to think that historians wish only to tell the truth about the past²³.

La signification n'est donc pas une donnée préexistante à la recherche de l'historien. L'historien ne la « découvre » pas dans son terrain. Selon White, la signification est construite à partir de l'étude des sources qui témoignent de la réalité du passé, certes, mais également grâce à l'imagination et au langage²⁴. Dans les sources, l'historien trouve les « événements », les preuves de ce que quelque chose de réel s'est produit à un moment et dans un lieu déterminés du passé. Les événements existent bien avant que tout historien ne puisse s'y intéresser, ils ne sont pas des inventions. Mais c'est à partir de ces événements que l'historien produit des « faits » : en les décrivant et en les interprétant, il transforme les événements en objets de la connaissance. C'est pourquoi White affirme, à la suite de Barthes, que « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique²⁵ ». Or, c'est le processus de cette transformation (à savoir, du passage de la réalité au langage) qui, selon White, relève plus de la littérature que de la science.

Autrement dit, White soutient que le *discours* historique est construit par un travail de l'imagination tout à fait semblable à celui qui œuvre en poésie, dans la littérature ou dans la pensée mythique. Cela invalide-t-il toute prétention à la véridicité de ce discours, comme le soutiennent les critiques de White ? White lui-même nous donne la réponse : « uniquement si on assimile l'écriture

23 « La représentation d'une chose n'est pas la chose elle-même. Un long chemin sépare, d'une part, la perception, par l'historien, de "quelque chose qui a eu lieu" dans quelque région du passé, et, d'autre part, l'image qu'il donne, dans son explication narrative, de "ce qui a eu lieu". [...] Dans leur recherche, normalement, les historiens ne cherchent pas seulement à déterminer "ce qui a eu lieu", mais également sa signification. Or, la voie principale pour imposer la signification aux événements historiques est la narrativisation. L'écriture historique est un processus de production de la signification. L'idée que les historiens désirent uniquement dire la vérité sur le passé est une chimère ». *Ibidem*, p. 397. Nous traduisons.

24 Cette affirmation n'est en rien postmoderne. White se fonde explicitement sur R. G. Collingwood auquel, me semble-t-il, il n'a jamais été reproché d'être un relativiste radical. Sur ce point, voir Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, revised edition, ed. Jan van der Dussen, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 231-249.

25 Citation de R. Barthes en épigraphe de H. White, « An Old Question... », *op. cit.*, p. 398. À mon sens, c'est précisément la maigre attention que les critiques ont prêtée à la distinction entre faits et événements, qui les a conduits à une mésintelligence de l'œuvre de White.

littéraire au mensonge ou à la falsification et si on nie que la littérature ait une quelconque intention de représenter la réalité avec réalisme ²⁶ ».

Les réponses apportées par White à Chartier et Iggers nous permettent donc d'en conclure qu'il professait bel et bien une forme de relativisme. Cependant, il ne s'agit pas du relativisme radical qui nie la réalité du passé et dissout tout en jeux de langage sans relation aucune avec la réalité ou la vérité. Un relativisme radical que bien des critiques identifient au postmodernisme et que certains considèrent même responsable du paroxysme atteint par la politique de la *postvérité* ²⁷.

Nous avons vu que White ne nie pas la réalité des événements ni la possibilité de les vérifier et de les comparer grâce aux sources. Son attention s'est tout simplement concentrée sur la dimension discursive de la recherche historique et sur les opérations de l'imagination qu'elle suppose. Son relativisme n'est donc pas étranger à celui que professèrent des auteurs tels que Benedetto Croce, R. G. Collingwood ou José Ortega y Gasset, ni à celui de l'immense majorité des historiens d'aujourd'hui lorsque ceux-ci assument que la vérité de leurs représentations du passé est celle de leur époque et des méthodes employées pour les constituer. Il faut croire qu'aucun historien de bon sens n'oserait affirmer aujourd'hui que ses écrits sont *absolument* vrais. Quoi qu'il en soit, la position épistémologique de White dans les écrits analysés jusqu'à présent, peut être qualifiée de constructiviste ²⁸. Dans le domaine de la philosophie de l'histoire, sous la plume d'auteurs tels que Michael Oakeshott (que White exploitera largement dans ses écrits postérieurs) le constructivisme considère fondamentalement que le passé ne peut faire l'objet de vérification au moyen de l'expérience directe puisqu'il n'existe plus. La seule expérience possible au présent est celle des sources, à partir de l'interprétation desquelles l'on peut *construire* toute connaissance historique ²⁹. Or, si le constructivisme a été critiqué par quelques philosophes ³⁰, il n'irrite pas particulièrement les

26 « Only if one equates literary writing with lying or falsification and denies to literature any interest in representing reality realistically ». *Ibidem*. Nous traduisons.

27 Pour un exemple récent, voir Michiko Kakutani, *The Death of Truth. Notes on Falsehood in the Age of Trump*, New York, Tim Duggan Books, 2018.

28 White lui-même se reconnaît dans le constructivisme, « An Old Question... » *op. cit.*, p. 398.

29 Voir, en particulier, Michel Oakeshott, « The Activity of Being an Historian » in M. Oakeshott, *Rationalism in Politics and other essays*, New York, Basic Book Publishing Co., 1962, p. 146.

30 Par exemple : Frank Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

historiens. Alors, si le narrativisme de White est une forme de constructivisme quant à l'épistémologie, pourquoi a-t-il donné lieu à une réaction si adverse de la part de bon nombre d'historiens de poids ?

Il me semble que cette réaction est née de la suggestion de White de ce que la signification de l'histoire est imposée par l'historien et non « découverte » dans les sources ; une signification qu'il faudrait restituer avec la plus grande fidélité possible. Cela contredit toute une série de conventions sur le caractère scientifique du discours historique, conventions dont la violation conduirait à la dissolution de l'histoire dans la littérature, laquelle est considérée comme une forme purement esthétique dépourvue de toute valeur cognitive. White a lutté contre cette différenciation d'ordre idéologique (histoire = science = vérité, littérature = art = imagination) tout au long de son œuvre car il la considérait inadéquate pour caractériser l'histoire aussi bien que la littérature. Cette attitude particulière mérite d'être explicitée.

Histoire et Littérature

En 1966, dans son « Le fardeau de l'histoire », White s'attaqua à la stratégie défensive de l'historiographie académique. Celle-ci consistait (et consiste encore de nos jours) à déployer deux confortables réponses face aux critiques de la discipline : lorsque le degré d'exactitude et la rigueur méthodologique des explications produites par les historiens étaient mis en question par les sciences sociales, ceux-ci rétorquaient qu'en dernière instance l'histoire est un art. Mais si leur capacité à saisir les profondeurs de la conscience humaine et leurs techniques de représentation désuètes étaient mises en question par les artistes, ils rétorquaient à ces deniers que l'histoire est, en dernière instance, une science. Selon White, cette stratégie qui visait à préserver l'autonomie de l'histoire comme forme spécifique de pensée, empêchait en réalité d'entreprendre un véritable questionnement sur la valeur et la fonction de l'histoire dans les sociétés contemporaines, ce qui lui interdisait également d'évoluer comme discipline. Son fonctionnement s'appuyait sur une conception obsolète et de la science (fondamentalement identifiée à la science positiviste) et de l'art (par lequel les historiens entendaient art romantique). Héritée du XIX^e siècle, cette vision ne rendait justice ni à la science ni à l'art tels qu'ils avaient évolué

au cours du xx^e siècle pour accuser des similitudes bien plus profondes que ce que les historiens étaient disposés à admettre³¹.

White attribue à cette attitude l'hostilité croissante à l'égard de l'histoire, tout particulièrement évidente chez les philosophes et les hommes de lettres, depuis Nietzsche jusqu'à Sartre, en passant par Eliot, Ibsen, Gide, Mann et Camus, entre autres. Ceux-ci finissent par considérer l'histoire de la manière suivante :

[...] history is not only a substantive burden imposed upon the present by the past in the form of outmoded institutions, ideas, and values, but also the way of looking at the world which gives to these outmoded forms their specious authority. In short, to a significant segment of the artistic community the historian appears to be the carrier of a disease which was at once the motive force and the nemesis of nineteenth-century civilization. This is why so much of modern fiction turns upon the attempt to liberate Western man from the tyranny of the historical consciousness³².

Il échoit alors aux historiens de contribuer à défaire ce « fardeau de l'histoire » sous peine de condamner cette discipline académique à l'insignifiance sociale et culturelle. White leur propose plusieurs voies. La première consiste à reconnaître que l'étude du passé ne peut être une fin en soi, attitude « d'amateur d'antiquités³³ » qui est encore bien vivace. L'histoire doit offrir des perspectives à même de contribuer à la résolution des problèmes de notre présent. Pour ce faire, elle doit renouveler ses techniques d'analyse et de représentation du passé, afin de pouvoir participer aux débats scientifiques et artistiques contemporains. En d'autres termes, les historiens doivent reconnaître, à la suite des autres scientifiques, que les faits ne sont pas donnés mais également construits à partir des questions formulées. Tout comme ils doivent reconnaître, à la suite des artistes, qu'il existe bien d'autres formes de représentation au-delà de la narration linéaire inventée par le roman du xix^e siècle. Grâce aux évolutions

31 Hayden White, « The Burden of History », in *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 27-29.

32 *Ibidem*, p. 39-40. « [...] l'histoire est non seulement un fardeau que le passé impose au présent sous la forme d'institutions, d'idées et de valeurs dépassées, mais aussi une *manière de voir le monde* qui confère à ces formes obsolètes une autorité spécieuse. En d'autres termes, l'historien est aux yeux de la communauté artistique le porteur d'une maladie qui a été à la fois la force motrice et la plaie de la civilisation du xix^e siècle. C'est pourquoi un si grand nombre d'écrivains contemporains tentent de libérer l'homme de la tyrannie de la conscience historique ». Traduction: Hayden White, *L'Histoire s'écrit*, op. cit., p. 47-48.

33 Hayden White, *L'Histoire s'écrit*, op. cit., p. 49.

qu'ont connu la science et l'art, il est désormais possible, selon White, de concevoir des formes d'explication historique qui n'opposent pas vérité et imagination. En effet, il considère que aussi bien la science que l'art et l'histoire constituent autant de formes d'organisation de l'expérience au moyen de métaphores rectrices informant les phénomènes étudiés. Ces métaphores sont certes des fruits de l'imagination, mais on peut également les considérer comme des hypothèses, c'est-à-dire comme un outillage heuristique qui permet de jauger la consistance interne des différentes explications pour un même événement³⁴. Cette approche (White l'approfondira quelques années plus tard) peut porter les fruits les plus surprenants, tout en préservant la capacité du discours historique à se référer à la réalité. À ce sujet, la citation ci-après me semble particulièrement éclairante :

Such a conception of historical inquiry and representation would open up the possibility of using contemporary scientific *and* artistic insights in history without leading to radical relativism and the assimilation of history to propaganda [...] It would permit the plunder of psychoanalysis, cybernetics, game theory, and the rest without forcing the historian to treat the metaphors thus confiscated from them as inherent in the data under analysis [...] And it would permit historians to conceive of the possibility of using impressionistic, expressionistic, surrealist, and (perhaps) even actionist modes of representation for dramatizing the significance of data which they have uncovered but which, all too frequently, they are prohibited from seriously contemplating as evidence³⁵.

White estime que seule une histoire conçue en ces termes nous permettra de comprendre le monde discontinu et chaotique qui nous entoure. Un monde qui, effectivement, n'appelle plus les placides récits de la continuité entre le passé et le présent issus de l'historiographie du XIX^e siècle, étant donné qu'ils sont insuffisants pour affronter les forces dynamiques et disruptives de la vie

34 Hayden White, « The Burden of History », *op. cit.*, p. 46-47.

35 « Cette conception de l'enquête et de la représentation donnerait à l'histoire la possibilité d'utiliser les regards de la science et de l'art contemporains sans pour autant conduire ni au relativisme radical ni à l'assimilation de l'histoire à la propagande [...]. Elle permettrait d'exploiter, entre autres, la psychanalyse, la cybernétique et la théorie des jeux, sans forcer l'historien à traiter les métaphores qu'il aurait empruntées à ces domaines comme inhérentes aux données à analyser [...]. Cette conception permettrait également aux historiens d'envisager la possibilité d'utiliser des modes de représentation impressionnistes, expressionnistes, surréalistes et (peut-être) même actionistes, pour mettre en relief l'importance des données qu'ils ont découvertes mais qu'il leur est interdit – comme c'est trop souvent le cas – de considérer en toute rigueur comme preuve. » *Ibidem*, p. 47-48. Nous traduisons.

contemporaine. L'histoire doit donc renoncer à ses vieilles et confortables croyances, pour affronter, aux côtés de l'art et de la science, les aspérités de la réalité, *like a rolling stone*.

Les idées avancées dans l'article « Le fardeau de l'histoire » dont nous venons de résumer imparfaitement l'essentiel, montrent, me semble-t-il, que White n'a jamais mis en question la conscience historique, mais bien plutôt une discipline ankylosée qui éloignait progressivement l'histoire des débats contemporains. Au-delà des multiples interprétations auxquelles a donné lieu son œuvre, il n'a cessé de mener ce combat tout au long de sa vie intellectuelle. Si, pour sa part, l'historiographie n'a pas été en mesure de se renouveler dans le sens suggéré par « Le fardeau de l'histoire » c'est justement en raison de la permanence de deux distorsions idéologiques que White dénonça à maintes reprises ³⁶.

La première concerne la littérature. White l'expose avec grande clarté dans un bref écrit de 1997 : au XIX^e siècle, l'idéologie esthéticiste érigea l'art en général, et tout particulièrement la littérature, en une activité mystérieuse dont seuls les rares artistes doués de génie connaissaient les arcanes ³⁷. Ainsi, ce qui, jusqu'au XVIII^e siècle, se dénommait les *Belles Lettres*, relevant du vaste domaine de la rhétorique, se mua en *littérature*, associée à la beauté et dissociée de l'utilité (deux notions indissociables en rhétorique). De sorte que la littérature, à la suite de tout ce que le XIX^e siècle considéra comme simplement beau, devint un luxe culturel. En ce sens :

[The] ideology of aestheticism reveals its complicity with the ideology of utilitarianism that comes to serve as the dominant theoretical basis for the ascription of value to the various practices of our society and, by extension, of our pedagogical institutions. These two ideologies, aestheticism and utilitarianism, conspire to deprive art in general of any claim to a distinctively cognitive authority and therefore of any practical utility ³⁸.

36 Les références sont réellement nombreuses ; je me limiterai donc ici aux plus explicites.

37 Hayden White, « The Suppression of Rhetoric in the Nineteenth Century » (1997), in Hayden White, *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Robert Doran (Éd.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 293-203, p. 294.

38 « L'idéologie de l'esthétisme dénote une complicité avec l'idéologie de l'utilitarisme qui servira de base théorique dominante pour décider de la valeur des diverses pratiques de notre société et, par extension, de nos institutions pédagogiques. Ces deux idéologies – l'esthétisme et l'utilitarisme – concourent à dépouiller l'art de toute autorité cognitive distincte et, partant, de toute utilité pratique. » *Ibidem*, p. 295.

Parallèlement, et suivant un procédé similaire de dé-rhétorisation et de professionnalisation, l'histoire fut érigée en science, mouvement que White appréhenda à maintes reprises³⁹. Cette transformation est bien connue, elle a conduit à l'élaboration de ce que White dénomme « idéologie de l'histoire », si caractéristique du XIX^e siècle :

By « ideology of history », I mean the view that history is not only a science of the relation between the past and the present but that it is uniquely adequate to the disclosure of the ways that humanity creates itself over time⁴⁰.

Cette idéologie attribuait le contrôle et la représentation du passé exclusivement à l'histoire. Une exclusivité renforcée par le développement de méthodologies documentaires visant à garantir la « vérité » des faits. L'effet combiné de ces deux idéologies – celle de l'esthétisme et celle de l'histoire, fut la suppression toute théorique du langage figuré dans le discours historique qui s'écarta de plus en plus de la littérature. À son tour, la littérature fut non seulement dépouillée de toute utilité pratique, mais encore associée au mensonge et à la falsification quant aux faits historiques. Suite à ces idéologies conjuguées, toute tentative de rapprochement entre histoire et littérature fut accueillie avec la plus grande méfiance par les historiens, méfiance que finit par susciter également la pensée de White à ce sujet. Enfin, ce processus eut une autre conséquence néfaste : si l'érection de l'histoire au statut de science lui octroya le droit de contrôler la vérité historique, il faillait que celle-ci soit parfaitement objective et désintéressée pour que l'histoire soit effectivement scientifique. Il s'agissait d'étudier le passé pour lui-même : en conséquence, l'histoire était désormais dénuée de toute utilité pour la vie pratique, à l'égal de la littérature⁴¹.

39 Voir, par exemple, Hayden White, « The Fictions of Factual Representation » (1976) in *Tropics of Discourse*, *op. cit.*, p. 121-134; id., « The Discourse of History » (1979) in *The Fiction of Narrative*, *op. cit.*, p. 187-202; id., « The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation » (1982) in *The Content of the Form*, *op. cit.* p. 58-82; id., « The Practical Past » (2014) in Hayden White, *The Practical Past*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2014.

40 « Par « idéologie de l'histoire », j'entends que l'histoire n'est pas seulement une science de la relation entre le passé et le présent, mais qu'elle est la seule apte à découvrir comment l'humanité se forge elle-même au fil du temps. » Hayden White, « The Historical Event », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 19, n° 2, 2008, p. 9-34, note 2.

41 Excepté leur potentiel en tant qu'instruments de domination idéologique au service de l'État-Nation. Plus les vérités de l'histoire étaient prétendument désintéressées et scientifiques, plus elles pouvaient être exploitées par le pouvoir. À ce sujet, voir Edmundo O'Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México, UNAM, 1947.

Épilogue : le passé pratique

Dans son dernier ouvrage, *The Practical Past*, White développa avec plus de précision cette dernière question, en particulier en reprenant une notion qu'avait élaboré Michael Oakeshott, la distinction entre passé historique et passé pratique. Le passé historique est un produit artificiel et hautement sélectif : c'est le passé des historiens, codifié et contenu dans les livres et les articles que ceux-ci publient. Personne n'a jamais fait l'expérience du passé tel que les livres d'histoire le représentent. D'apparence scientifique et objective, le passé historique fut doté, au XIX^e siècle, d'une fonction pratique bien précise : celle de construire la généalogie des États-Nations et de servir d'antidote aux idéologies révolutionnaires⁴². Pourtant, dans la vie quotidienne, le passé historique est d'une maigre, voire nulle utilité : il ne sert pas à résoudre les problèmes pratiques et concrets du présent. Lorsque nous devons opérer un jugement et prendre des décisions, nous avons recours au passé pratique. Dans une réplique à d'autres critiques (2005), White énonce une définition succincte de cette forme du passé, comme suit :

the past considered as a storehouse of memory, ideals, examples, events worthy of remembrance and repetition, and so on, the kind of past ordinary people and politicians, ministers, ex-soldiers, and social reformers carry around with them as an imagined « reality » serving in lieu of both religion and metaphysics as a paradigm or bedrock of « the real »⁴³.

Naturellement, les ingrédients de ce passé sont nombreux, littérature comprise, malgré sa prétendue inutilité pratique. Selon White, les grands romanciers réalistes du XIX^e siècle (Scott, Manzoni, Dumas, Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, etc.) se chargèrent, en lieu et place des historiens, d'expliquer le présent, et non le passé. Considérant « le présent comme histoire », le roman réaliste dota le présent d'une stabilité et d'une cohérence que les historiens n'attribuaient qu'au passé. Plus encore, les romanciers réalistes réussirent à faire ce que l'histoire ne pouvait pas faire : ils offrirent des modèles de conduite

42 Hayden White, *The Practical Past*, *op. cit.* chapitre 1, *passim*.

43 « Le passé considéré comme un entrepôt de mémoire, idéaux, exemples, événements dignes de remémoration et d'imitation, etc., le type de passé que les gens ordinaires et les politiques, les ministres, les anciens soldats et les réformateurs sociaux portent sur eux tel une « réalité » imaginée et fonctionnant en lieu et place de la religion et de la métaphysique comme paradigme ou fondement du « réel » ». Hayden White, « The Public Relevance of Historical Studies: A Replay to Dirk Moses », *History and Theory*, Vol. 44, n° 3, p. 333-338, p. 334. Nous traduisons.

concrets, des exemples pour vivre dans le présent de l'époque, dans tous les espaces de la vie quotidienne, depuis l'amour et le sexe, jusqu'aux relations de classe, l'éducation et la mort⁴⁴. Leurs homologues modernistes (Conrad, Proust, Joyce, Eliot, Pound, Woolf, Kafka, Stein, Gide, etc.) et postmodernes (Pynchon, Mailer, Capote, Roth, Sebald, Coetzee, Grass, et plus spécialement Tony Morrison) en ont fait autant. Les premiers partant du rejet du passé, les seconds de son acceptation, tous ont continué à élaborer des réponses pratiques, des modèles de conduites, face aux mutations du xx^e siècle.

Naturellement, la distinction entre le passé pratique et le passé historique comporte bien des nuances. White lui-même en signale quelques-unes. La complexité des vases communicants entre ces deux passés est telle qu'il conviendrait, dans tous les cas, de les interpréter en termes de relations dialectiques plutôt qu'en termes d'opposition. Toutefois, il me semble que White voit juste lorsqu'il affirme que l'historiographie professionnelle a perdu toute l'importance sociale dont elle jouissait par le passé, non seulement en égard à la vie pratique des gens ordinaires, mais également (me semble-t-il) en égard aux politiques publiques. Pour White, il s'agissait justement de redonner à l'histoire professionnelle la capacité propre à la littérature, de répondre aux demandes de la vie pratique. C'est fondamentalement le projet entamé en 1966 par « Le fardeau de l'histoire », même si, quarante ans plus tard, le ton est moins romantique et plus ironique :

I will merely note that the salvation of professional historiography – if it deserves salvation at all – does not lie in the vulgarization of its practices and efforts to do better what the heritage industry or the History Channel does badly. It consists in reversing or rather amending our notions of history's importance as a field of study, the revision of history's so-called « methodology », and most importantly a return to the intimate relationship it had with art, poetry, rhetoric, and ethical reflection prior to professionalization and embarkation on the impossible task of becoming « scientific » in the modern sense of the term⁴⁵.

44 H. White, *The Practical Past*, *op. cit.* chapitre 1. *passim*.

45 « Je dirai simplement que le salut de l'historiographie professionnelle – si tant est qu'elle le mérite – ne réside pas dans la vulgarisation de ses pratiques ni dans l'effort de mieux faire ce que l'industrie de l'héritage ou History Channel fait mal. Son salut consiste à inverser ou plutôt à amender notre conception de l'importance de l'histoire comme champ d'étude, à réviser la dénommée « méthodologie » historique, et, par-dessus tout, à retrouver la relation intime qu'elle avait avec l'art, la poésie, la rhétorique et la réflexion éthique, avant d'être professionnalisée et embarquée dans l'impossible tentative de devenir « scientifique » au sens moderne du terme. » H. White, « The Public Relevance... », *op. cit.*, p. 335.

Si nous partageons le diagnostic de White, la solution qu'il propose ne nous semble pas la seule et unique possible. De fait, on peut tout à fait envisager d'autres voies pour rendre à l'historiographie sa fonction pratique et vitale, des voies qui n'impliquent pas forcément un retour à la rhétorique ou le recours aux techniques de représentation propres à la littérature moderniste ou postmoderne, ni la soumission de l'histoire à la propagande. Mais ce n'est pas là l'objet du présent article.

Il importe plutôt de souligner que cette dernière position prise par White est tout à fait compatible avec ce que Hans Kellner a appelé son « humanisme linguistique ». Très brièvement, il s'agit là d'une forme de pensée qui confère tout son intérêt à la dimension éthique de la rhétorique et du discours, en insistant sur son potentiel libérateur face aux déterminismes socio-politiques et psychologiques⁴⁶. Kellner montre que les fondements philosophiques de la pensée whitienne ont bien plus de points communs avec la tradition des philologues-réformistes, à commencer par Lorenzo Valla et Giambattista Vico, et avec Kant et l'existentialisme, qu'avec les postulats postmodernes. En d'autres termes, d'entrée de jeu White a cherché à constituer la conscience historique, quelque fût sa présentation formelle, en ultime rempart, en ultime artifice dans un monde sans dieu ni sens.

Dans le monde d'aujourd'hui, où, de toute évidence, nous sommes déjà allés bien au-delà du débat sur la vérité, puisque la vérité a cessé d'avoir une quelconque importance dans la prise de décisions, il me semble tout aussi évident que le danger n'est pas de signaler le pouvoir de la rhétorique dans la construction du discours historique, tel que l'ont soutenu les critiques de White. Le vrai danger consiste à ignorer ce pouvoir. Car seule cette ignorance permet au cynisme et à la simulation de ceux qui savent manipuler le discours de nous surprendre. En dernière instance, l'œuvre de White nous est précieuse ne serait-ce que parce qu'elle nous renvoie à la dimension irréductiblement éthique de l'histoire, dimension bien plus importante que son contenu de vérité. Ainsi l'explique Kellner :

46 Hans Kellner, « A Bedrock of Order: Hayden White's Linguistic Humanism », *History and Theory*, Vol. 19 n° 4, p. 1-29.

To write good history is a moral act because, as Kant wrote, to choose a past by constructing an image of it is to choose a future, to describe a model of how men ought to live, and to invoke an active sense of will. Good history is thus apocalyptic, an implicit vision of the world of desire, a release of « burdens »⁴⁷.

47 « Écrire de la bonne histoire est un acte moral parce que, comme l'écrivit Kant, choisir un passé par la construction d'une image de ce passé c'est choisir un futur, décrire un modèle de vie pour l'humanité, et invoquer un sens actif de la volonté. La bonne histoire est donc apocalyptique, c'est une vision implicite du monde du désir, une délivrance des "fardeaux" ». *Ibidem*, p. 27. Nous traduisons.

Compte rendu de Ivan Jablonka

L'Histoire est une littérature contemporaine

Manifeste pour les sciences sociales

Anne-Sophie Canto

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

Mot clés : Non fiction, Ivan Jablonka, Histoire, littérature, vérité, preuve, xx^e siècle, France

Parole chiave : Non fiction, Ivan Jablonka, Storia, letteratura, verità, prova, XX secolo, Francia

Dans cet ouvrage paru en 2014, Ivan Jablonka, historien et écrivain, propose une réflexion sur l'abolition de la frontière entre récit historique et création littéraire. L'une n'est-elle pas nécessairement empreinte de l'autre, et réciproquement ? Son analyse se fonde sur trois parties, subdivisées en quatre sous-parties, dans lesquelles il explore en premier lieu les fondements de la rupture entre ces deux domaines, puis se consacre à une épistémologie de la méthodologie historique et enfin propose une démonstration du lien qui unit la littérature et les sciences sociales effectuant une exploration dont le fil d'Ariane serait la recherche du vrai dans un texte.

Dans la première partie intitulée « La grande séparation » l'auteur commence par une rétrospective qui tend à décrypter les fonctions du récit historique depuis la période antique, évoquant en premier lieu le cas particulier que représente Hérodote. D'après Jablonka, Hérodote évolue dans un contexte où la scission entre Histoire et création ne pouvait être plus nette, et son œuvre se caractérise par un « idéal adossé à son contraire : l'histoire-vérité, sans divertissement, et l'histoire-poésie, théâtralisée, pleine de séductions mensongères » (p. 26). Il s'agissait donc déjà de faire un choix dans la façon d'appréhender et de composer la transmission. La suite, dédiée à la rhétorique cicéronienne – le cicéronianisme – développe cette idée en y ajoutant l'intérêt stylistique : à partir de là, le discours s'organise autour de la *dispositio* et de l'*elocutio* ; en d'autres

termes « l'important n'est pas le vrai mais l'efficace, sinon le beau » (p. 29). C'est lorsqu'il traite du panégyrique que la subjectivité de l'historien met à mal un récit qui ne se voulait que prétendument objectif : l'éloge, par définition, est nécessairement orienté. Manifestement, aucun texte ne parviendrait à trancher nettement entre Histoire et création. Au xvi^e siècle, le terme « belles-lettres » ne distingue pas non plus ces deux domaines : il définit l'érudition de ceux qui maîtrisent les grands textes. Il nous faut attendre la fin du xviii^e siècle pour voir émerger la figure de l'écrivain en tant que créateur d'œuvres originales. Jablonka rappelle que les personnages imaginaires des romans historiques, par exemple, sont représentatifs de leur époque voire de leur classe sociale, en cela ils nous instruisent par le biais de la fiction : « C'est au roman que les historiens empruntent ce régime de représentativité » (p. 55). Le réalisme se dessine en filigrane dans ce panorama où la question du vrai et de la véridiction se fait de plus en plus insistante. La méthode naturaliste et la quête de l'objectivité en littérature cimentent la relation historien/écrivain : leur point de convergence est leur scientisme narratif. Parallèlement à ces observations, l'auteur souligne que d'autres courants visent à ériger des murs : c'est le cas des méthodiques qui se refusent à toute forme de littérarité au profit d'une « écriture aussi discrète que possible » (p. 94), conduisant à ce que Jablonka nomme le « non-texte ». Selon les périodes, donc, la dichotomie scientifique/littéraire s'affaiblit ou se renforce. En conclusion de cette partie, l'auteur dresse un état des lieux de ce « divorce » qu'il déplore puisque « la littérature n'est pas expulsable de l'histoire ; on peut seulement l'affadir, la rendre plate et insignifiante » (p. 117).

La deuxième partie du livre : « Le raisonnement historique » se concentre principalement sur les procédés d'écriture littéraire ou scientifique, et leurs significations. Le chapitre intitulé « Les effets de vérité », d'abord, regroupe entre autres l'analyse d'Eric Auerbach qui voit dans l'hypotaxe une façon de mimer « la complexité du réel » et celle de Barthes qui décèle « l'effet de réel » dans la narration. Le cadre du roman et les *analecta* qu'il comporte font émerger la part historique de la fiction : pour illustrer ce point de vue, l'auteur s'appuie de *La Marche de Radetzky* de Joseph Roth. L'écrivain intègre des données réelles dans sa création mais, au-delà de ce choix diégétique, il participe à l'intelligibilité en apportant du sens et de la connaissance par un mécanisme intellectuel qui écarte la simple phénoménologie : « Le réel est la chose brute donnée dans son in-signification, alors que le vrai, résultat d'une opération intellectuelle et facteur de connaissance, concourt à l'intelligibilité » (p. 128). Jablonka considère que l'historien synthétise ses connaissances pour les rendre « intellectuellement appropriables », assurant que la narration « constitue une des plus puissantes ressources épistémologiques » (p. 139) de

l'histoire. Ensuite, il s'intéresse aux opérations de véridiction qui caractérisent le récit historique en les classant ainsi : la distance, l'enquête, la comparaison, la preuve, la réfutation et l'énoncé de vérité. Analogiquement, il établit ensuite une liste des fictions de méthode dont l'intérêt est la quête de la vérité, faisant émerger une interrogation fondamentale puisque *a priori* contradictoire : l'histoire doit-elle continuer à figurer parmi les récits factuels ?

La troisième partie intitulée : « Littérature et sciences sociales » s'ouvre sur la difficile classification des textes en fonction de leur part de vérité. Analysant tour à tour la fiction, le factuel et les genres qui y sont rattachés, Jablonka propose de discerner une « zone d'extraterritorialité » qui contiendrait ces ouvrages qu'il référence sous la dénomination d'« enquêtes ». De ce fait, il abroge la dichotomie et propose une tripartition dans laquelle les œuvres hybrides trouveraient une pleine légitimité : la teneur réflexive d'une autobiographie, l'analyse subjective de faits judiciaires, la peinture d'une part muette de la société et même l'écriture journalistique au service d'une ouverture culturelle appartiendraient désormais à une catégorie définie et normée. L'auteur se penche ensuite sur la méthode rédactionnelle de l'historien, dressant une liste non exhaustive des différents styles qui peuvent, ou non, permettre le raisonnement historique. Et comme la source est intrinsèquement liée à une démarche de vérité, il poursuit sa démonstration en réfléchissant au positionnement de la note de bas de page, hors ou dans le texte, et à sa valeur en tant que preuve. Naturellement, il glisse dans un troisième temps sur la production textuelle du chercheur, détaillant le cheminement cognitif qu'il suppose, et revient ainsi sur les procédés rédactionnels qu'il sous-tend : le « je » de méthode, la part réflexive et la transparence. Pour conclure son ouvrage il détaille différentes formes de texte qui, sans cloisonnement, permettraient d'envisager une autre façon d'appréhender la littérature et les sciences sociales, loin du clivage qui conçoit la littérature comme synonyme du roman et les sciences sociales comme un « non-texte académique » (p. 305).

Par sa densité et par les exemples qu'il avance, Jablonka livre une démonstration solidement bâtie de la relation qui unit l'histoire et la littérature, depuis leurs fondements. Il interroge le lecteur en proposant des perspectives nouvelles au détriment d'une vision agonistique des choix d'écriture. Si l'ensemble ouvre de nombreuses pistes, notamment sur le rôle de la fiction, certaines nuances pourraient y être apportées. En effet, l'essai de Jablonka laisse penser qu'il reste convaincu que même dans des textes qui ne revendiquent aucune prétention au vrai, une trace en est toujours décelable et une part de vérité demeure identifiable.

Textes d'auteurs

Retorno a Chichicastenango

Rodrigo Rey Rosa

Écrivain

«Reunámonos, pues» –me dijo en un bar de la capital Benvenuto Chavajay, artista tzutujil de uno de los pueblos mayas a orillas del lago de Atitlán–: «Quiero que veás el trabajo que estoy haciendo ahora».

Yo conocía las obras de Benvenuto expuestas durante los últimos años en la Ciudad de Guatemala. Entre mis favoritas están «Retorno» (cuatro biblias y pigmento industrial: biblias bilingües, en español y lenguas mayas –tzutujil, kakchiquel, quiché–, donde los textos en español están pintados o tachados con trazos de cuatro colores, cada uno representativo de una especie de maíz: blanco, rojo, negro, amarillo); la serie «Echar cal» (siete páginas de los acuerdos de Paz (Guatemala, 1996), acuarela, cal y sal, donde el texto queda completamente blanqueado); «Jardín» (piedras de río de tamaño variable amontonadas o dispersas en el suelo, enlazadas con cintas de sandalias de plástico azul y verde marca «Suave Chapina»). Yo sabía que sus trabajos más recientes incluían acciones o intervenciones –como persuadir al Congreso de la República de Guatemala a cambiar el nombre del estadio de fútbol Mateo Flores al de Doroteo Guamuch (que es el verdadero nombre del célebre maratonista de origen maya que triunfó en Boston en los años cincuenta – y en honor a quien fue bautizado el estadio– cuyo nombre fue adulterado por un periodista extranjero que no podía pronunciarlo) como «un gesto para sanar una herida de los pueblos que han sido excluidos y silenciados». O la campaña que condujo a la prohibición de usar bolsas de plástico en el municipio de San Pedro La Laguna, su lugar natal. No imaginaba, no podía imaginar, el trabajo que Benvenuto estaba haciendo ahora.

Nos reunimos, pues, en su apartamento en el llamado Centro Histórico de la Nueva Ciudad de Guatemala. (Alguien podría marcar y conectar, en este Centro, los puntos donde se han cometido los principales asesinatos políticos de nuestra historia urbana –como el de la maestra de escuela María Chinchilla (1944), en la Sexta Avenida y Diecisiete Calle; el de Myrna Mack, antropóloga

(1990), en la Quinta Avenida y Dieciocho Calle; el de Adolfo Mijangos, legislador (1971), en la Cuarta Avenida y Novena Calle; el del dirigente universitario Oliverio Castañeda (1978), en la Novena Calle entre Quinta y Sexta Avenidas; el del Obispo Gerardi (1998), en la Sexta Avenida y Segunda Calle... – para ilustración de los jóvenes y los turistas). En un décimo cuarto piso, el apartamento de Benvenuto domina la parte suroriental de la ciudad, rodeada de barrancos y barriadas pobres –con las rigurosas montañas azules en el horizonte más lejano. El edificio, construido en los años setenta, está en notable decadencia. El apartamento es más largo que ancho –parece un espacio dividido– y está atestado de objetos que Benvenuto llama significativamente «chunches» –palabra que en vernáculo centroamericano puede significar casi cualquier cosa –desde «objeto cuyo nombre se desconoce o no se quiere nombrar»; «trastos viejos y enseres personales de escaso valor»; hasta «pene, o vulva»– leo en un diccionario de americanismos.

La palabra arte no existe en nuestro idioma. Pero hacemos esto. Yo creo que el concepto que más se acerca en nuestro idioma a lo que ustedes llaman arte es «lo sagrado» –me explica.

A lo largo de un corredor hechizo entre paredes de tabla hay piedras color hueso dispersas en el suelo, o colgando de hilos de pescar, alineadas en repisas o apiladas en un rincón. Las hay de distintos tamaños. ¿Móviles? ¿Esculturas? –o piedras talladas, simplemente. Unas figuras son abstractas; otras sugieren formas humanas o animales; algunas parece que están casi sin labrar... Las más grandes y pesadas no han podido transportarlas desde San Pedro, donde fueron talladas. No las hizo Benvenuto, sino un anciano de su pueblo, don Feliciano Pop (1925), ex alcalde, ex presidiario –falsamente acusado de malversación– y, desde la infancia, tallador de piedras por afición o vocación. («La piedra me habla, me transmite energía, yo solo le quito lo que le sobra.») Benvenuto viajará el mes que viene a la Universidad de Colorado Springs, adonde piensa llevar una muestra del trabajo de don Feliciano. Y luego viajará a Harvard para participar en una serie de conferencias (*Symbolic Reparations*, Mahindra Humanities Center).

Hay gente que hace cosas así en todos o casi todos los pueblos. Estoy buscando más ejemplos, o no ejemplos, gente que hace eso, nada más.

El tema de la conferencia en Harvard: *El cubrimiento de América: una manta que levantar*.

Paso un buen rato observando las piedras. La variedad de formas y maneras de resolver problemas de equilibrio; lo que podríamos llamar la gracia o la elegancia de los cortes –que parece que solo acentúan este o aquel rasgo que ya estaba en la piedra...

Ni en el corredor, ni en el espacio que sirve de sala, ni en la cocina-comedor, hay obras visibles de Benvenuto –salvo dos o tres piezas de pequeñas dimensiones: una cuchara sopera con un «bocado» de barro cocido que cuelga de la pared junto al refrigerador, un revólver y un micrófono de terracota como olvidados en una alacena.

Benvenuto está preparando un plato de mojarras de Atitlán al vapor de tomate y limón llamado *chu'pcham*. Me dice que su trabajo ahora es hablar y viajar. Aprovechando su paso por CREA, una dependencia del Ministerio de Cultura donde trabaja como director del departamento de artes visuales, quiere establecer una red de contactos entre creadores y activistas mayas. No es por ambición de funcionario, sino algo que él considera parte de su trabajo como artista y representante de su pueblo. Me propone que lo acompañe en su próxima visita a Chichicastenango, uno de los centros mayas de comercio y peregrinación religiosa más importantes de Centroamérica. Iremos en busca de lugares sagrados. Quedamos en hacer el viaje una semana más tarde. Él conseguirá un auto del Ministerio, y su asistente Rogelio «el Carnero» Casas nos acompañará.

El uso del auto del Ministerio le fue denegado a última hora –me avisa, contrariado, por correo electrónico la víspera del viaje. Acepta ir en mi auto y me pregunta si pueden venir con nosotros el Carnero y otro amigo suyo, Antonio Pichillá, también artista del lago de Atitlán.

Salimos temprano por la mañana el jueves, día de mercado en Chichicastenango, que está a unos ciento cincuenta kilómetros al noroeste de la capital. A lo largo de la carretera Panamericana, el paisaje de montañas y barrancas como pintado en acuarela está constantemente obstruido por edificios de lámina y bloques de colores charros. Los carteles de publicidad, de todos los tamaños, son barricadas contra la belleza, y a la entrada y salida de cada pueblo hay coloridas y apestosas cascadas de basura plástica y orgánica. La fiereza invasora de nuestro tiempo nos provoca asombro –nunca fuimos capaces de producir tanta fealdad.

Dejamos a Pichillá en Los Encuentros, donde él tomará un autobús a Panajachel, para continuar en lancha hasta San Pedro La Laguna. Nosotros doblamos hacia el norte, a Chichicastenango, por un camino retorcido y angosto, hecho de ganchos, plagado de túmulos en las rectas y los sitios poblados. Atravesamos milpas secas entreveradas con sembradíos de frijol y ayote, mientras espantapájaros de trapo y plástico, animados por ráfagas de viento, pretenden mantener a raya bandadas de chocoyos y zanates. Diminuta en lo alto, se ve apenas la silueta de un halcón que planea. Bajamos y subimos un profundo barranco cubierto de coníferas –son bosques comunales, nos dice

Benvenuto, donde la gente saca agua fresca de las fuentes o colecta leña para el fuego y recoge hongos y hierbas medicinales— antes de llegar al legendario centro religioso y comercial de los mayas.

La circulación es densa y muy lenta —buses escolares reciclados para el transporte público, tuc-tucs o toritos, picops sobrecargados de mercadería... Dejamos el auto en el primer estacionamiento público que encontramos.

Atravesamos a pie las coloridas calles del mercado, abarrotadas de ventas variopintas de artesanías y tenderetes para los turistas, que nunca faltan, para llegar al primer lugar sagrado de nuestro programa, la iglesia de Santo Tomás. Construida sobre un templo maya hacia 1540, la iglesia se levanta sobre dieciocho escalones precolombinos, correspondientes a cada uno de los dieciocho meses del *Haab*, el calendario solar de los mayas. Sacerdotes o «vigilantes de los días» y devotos hacen sus ofrendas en las gradas de piedra, cada quien en el nivel dictado por su signo tutelar. Benvenuto me explica que actualmente hay una disputa legal por la propiedad del templo, la casa parroquial, sus jardines y aledaños. Es una vieja historia. Originalmente —es decir, por lo menos desde 1905, y posiblemente desde antes de la independencia de Guatemala, en 1821, toda la cuadra donde se encuentran el templo y la parroquia pertenecieron a la alcaldía indígena, distinta de la alcaldía ladina (como en varias comunidades mayas de Guatemala, aquí conviven —aunque de manera problemática— dos sistemas de derecho y régimen de tierras, el maya y el occidental). Hacia 1970, la compañía nacional de telefonía solicitó permiso para instalar sus oficinas en la esquina diagonalmente opuesta al templo, y la alcaldía maya cedió un espacio de unos cien metros cuadrados a esta empresa estatal por Q400.00 de la época — el equivalente, hoy en día, de cuarenta dólares. Hará veinte años, después de la firma de los acuerdos de Paz en 1996, en una explosión de actividad neoliberal, muchas instituciones del Estado fueron privatizadas, entre ellas la compañía telefónica. Las escrituras debieron ser revisadas y es posible que en ese momento se haya introducido un error en el registro catastral. En lugar de cien metros cuadrados —por inverosímil que parezca, de acuerdo con Benvenuto— en las nuevas escrituras se lee que, por aquellos cuatrocientos quetzales y sin más compensación, la alcaldía maya cedió al Estado guatemalteco (pero aún no está claro si solo en usufructo, o en propiedad) más de mil metros cuadrados; es decir, la cuadra entera, lo que incluye el templo de Santo Tomás. En el 2005 la compañía guatemalteca vendió sus activos a una empresa extranjera —Claro (América Móvil) del mexicano Carlos Slim— quien podría ser hoy en día el dueño de aquel templo sincrético —o no, según dicte la corte civil que tiene a su cargo este caso desde hace más de doce años.

En las gradas del templo, como hace medio siglo y, probablemente, como hace casi quinientos años –desde que el templo se convirtió en católico, o como señala Benvenuto, desde que comenzó el «cubrimiento» de América: templo católico sobre templo maya– hombres y mujeres en sus trajes indígenas y con aire reservado (aunque por la tarde habrá muchos borrachos en el mismo lugar) queman cohetillos y hacen abundantes ofrendas con incienso, ramos de flores, pétalos sueltos y candelas de varios colores.

Dentro del templo, entre paredes recién encaladas, una mujer avanza de rodillas desde el portal, bordeando una hilera de aras planas, a ras del suelo, donde arden cientos de veladoras y hay más ofrendas de maíz y aguardiente y flores bajo el alto techo de madera ennegrecida. Otra mujer reza en voz alta, en quiché, frente a una capilla lateral; otra, sentada en una de las bancas hacia el centro del templo, habla despreocupadamente por un celular. A lo largo de las paredes, entre capilla y capilla, hay retablos de arte colonial –siglo xvii, dice Benvenuto–. Llama la atención uno (150 cm x 100 cm) en el que aparece un grupo de cuatro curas con un obispo en el centro, y en cuyos márgenes hay dos mujeres indígenas –que pueden ser reinas mayas, pues llevan coronas– de perfil, los pechos desnudos y turgentes, con grandes pezones color rojo sangre.

Del otro lado de la plaza, frente al templo de Santo Tomás, está la Capilla del Calvario de la Hermandad del Señor Sepultado. Aquí hay más gente haciendo ofrendas: bolas de pom (el incienso maya que recuerda la mirra), velas azules, verdes, amarillas. Junto al altar hay un pequeño nicho: una gallinita de piedra dentro de una caja de cristal. «Es de buena suerte» –me dice Benvenuto–. «Hay que ofrendarle huevos, da fertilidad».

Fuera, a las puerta del templo, pequeños grupos familiares rezan y comen tamales. Benvenuto: «Después de quemar, comen. Es la costumbre.»

Entre los dos templos, al costado sur del mercado, está el museo Rossbach, de aspecto desastrado. Benvenuto quiere enseñarme un objeto que se expone allí: una pieza de cerámica en forma de ave, que, al llenarse de agua, produce una especie de gorjeo. Nos llama la atención un estante mal iluminado, con una cartulina escrita a mano que dice «¿Calculadoras mayas?» Son cinco tabletas de piedra negra y lisa, de poco espesor. Con hileras de cinco agujeros y otras series de signos o dibujos que no comprendemos –barras diagonales, cruces– sus dimensiones hacen pensar en *smartphones*. «¿Ábacos mayas?» –pregunta el Carnero. Benvenuto anota algo en una libreta. Debe comentar este hallazgo con un amigo suyo de San Pedro, arqueólogo y matemático.

Nuestro próximo lugar sagrado está en un pequeño cerro en las afueras del pueblo. «Allí veremos sincretismo a otro nivel», nos dice Margarita Queh, una amiga chichicasteca de Benvenuto, activista cultural, que se reunió con

nosotros a la salida del mercado. Dejamos el auto al pie del cerro y subimos por un sendero empinado. En la cima del cerro –donde hay basura plástica esparcida por el suelo– el humo ritual se levanta desde varios altares, con el sol de la tarde en el fondo; sus rayos forman agujas al atravesar el humo azul, oloroso a pom y a pólvora. Aquí y allá hay piedras negras adornadas con lirios blancos y veladoras rodeadas de agujas de pino.

Sobre altares planos y redondos que recuerdan piedras sacrificiales mayas, arden fuegos sagrados, y hay más incienso y pétalos de flores y velas que parecen lápices de varios colores –blancas, amarillas, negras, verdes, celestes. Alrededor hay más ofrendas de flores, botellas de aguardiente y creyentes de rodillas.

Frente al altar de Pascual Abaj dos hombres, una mujer y un niño kakchiqueles observan a un rezador de capishay negro y turbante ceremonial que ofrenda a la piedra sagrada, rodeada por un semicírculo de piedras menores y cruces de piedra, negras también, de basalto o de lava. La piedra mayor –que, devastada como está hoy en día, parece un falo gordo y trunco– ha sido rodeada de hojas verdes de pacaya, ramos de flores, hierba ruda y romero y bolas de pom en sartas de tusa –la espata seca del maíz. Hay pequeñas pirámides de limones verdes que alternan con pirámides de huevos y forman un cuadrilátero, entre velas de colores que arden bajo un cielo intensamente azul.

En un altar menor, a pocos metros del principal, hay un grupo de jóvenes vestidos todos de negro, una joven regordeta, de piel clara y pelo color paja seca entre ellos. (Margarita: *Goths tropicales*.) Fuman grandes puros, rezan, invocan en español. Ahora, la sacerdotisa blanca grita, gesticula, y deja caer a las brasas de su altar una pequeña lata cilíndrica de color rojo y luego unos objetos que parecen golosinas.

Licenciados del otro mundo –exclama la joven–, jueces del otro lado. Ya dejen de estar chingando. ¡Liberen a Matilde! Que sea libre, que ya no nos chinguen, hijos del gran p... Y si aquella robó o hizo algún daño, que lo que robó regrese a su dueño, ¡que el daño se deshaga! Ya les pagamos para eso. ¡Cumplan, cabrones!

De pronto, se oye una explosión, doy un pequeño salto.

Margarita, sonriente:

Son latas de chile –me explica–. Al hervir el líquido que hay dentro, explotan. Es una forma moderna. Antes usaban agua de chile natural, rociaban el fuego y a los creyentes. El chile purifica. Y miel. Ahora, mirá, dejan caer los dulcitos con todo y envoltorio.

¿Son de la ciudad? –quiero saber.

Benvenuto:

«Son de la costa. (¿De Samayac, tal vez, donde rinden culto al poderoso Maximón, protector de ladrones y asesinos?) Son brujos. Eso no es rezar. Están haciendo brujería.»

«Lo mismo decían los curas de los sacerdotes mayas» –comenta Margarita en voz baja.

«Están pidiendo por un alma en pena, hay que respetarlos» –dice el Carnero.

Nos alejamos de los altares y volvemos a bajar por el sendero. El aire, que olía a hierbas quemadas y a incienso, huele de pronto a bosque.

Inhalamos el recuerdo de un acto no vivido.

¿Quién lo dijo?

¿Qué importa?

Es lo que estamos haciendo.

En el corto camino de vuelta al centro del pueblo, Benvenuto nos contó un episodio familiar. Cuando él era niño, su hermano mayor fue cofrade de San Pedro. Una tarde, «después de echarse sus tragos», se dirigió al templo católico para buscar al cura, que era nuevo en el pueblo y había insultado a los cofrades desde el púlpito, llamándolos sucios, haraganes y borrachos. En lo alto del graderío de la iglesia lo confrontó. «Y lo vergueó. Más tarde lo citaron, y tuvo que pedir perdón. No sé si pagó multa. Aunque lo dudo, siendo aquél quien era. Pero el cura no volvió a insultarnos.»

El último lugar sagrado que visitamos está en medio del camposanto, en lo alto de una colina de formas suaves en las afueras del pueblo.

En la avenida principal del camposanto, que corre de este a oeste, nos cruzamos con dos o tres sepultureros, piochas y palas al hombro. Una mujer solitaria, sentada al borde de la avenida en posición de medio loto, reza frente a un pequeño fuego sagrado oloroso a incienso, rodeado de velas de varios colores. Más allá está el santuario principal, un gran rectángulo en el suelo, con sus cruces, flores, velas y botellitas de aguardiente –donde dos tatas mayores queman pom, «invocan sus poderes», y nos ven acercarnos con cierta hostilidad.

Más allá del santuario, Margarita nos cuenta:

Hace unos años, la empresa guatemalteca que tuvo el monopolio del cemento durante más de un siglo en Guatemala –hasta 1996– patrocinó la construcción de una nueva plaza ceremonial. Para la apertura estuvieron presentes el embajador de Estados Unidos, el gobernador del departamento del Quiché y varios diputados, el presidente del Instituto Guatemalteco de Turismo, el director del Fondo de Desarrollo Indígena, representantes de Cementos Progreso y Claro de Guatemala, entre otras personalidades –como

el presidente del temible CACIF. (El Comité de Asociaciones Agrícolas, Comerciales, Industriales y Financieras se creó en 1959 en un panorama político caracterizado por la lucha contra «la amenaza comunista»; en el 2014, el mismo comité exigió públicamente –y consiguió– la anulación de un juicio sin precedentes en el que se encontró culpable de genocidio contra el pueblo maya –más de 17,000 miembros de la etnia ixil muertos por el ejército de Guatemala entre 1981 y 1983– al general retirado Efraín Ríos Montt.)

«Esta construcción tuvo un costo de 1,5 millones de quetzales» según indicó un eminente empresario –leo en un artículo de Internet, ilustrado con una foto del empresario, que durante la inauguración lleva en la cabeza un turbante de sacerdote maya–. *Los trabajos estarán dirigidos por la arquitecta Gfride Kraijgs de la empresa Multiproyectos, el desarrollador más importante de Guatemala...* –dice el artículo. (Pero en la red no hay otras entradas con el nombre de la arquitecta, lo que parece curioso.)

La plaza Oxlajuj Baktún es circular y está como empotrada en una medialuna de tierra cavada por maquinaria pesada a un costado de la colina donde se encuentra el cementerio. Hay restos de fuegos rituales –brasas, latas de chile, envoltorios de dulces a medio derretir– al pie de las cuatro estatuas que marcan los puntos cardinales, según el uso maya, y al pie de la estatua central. Hay una cobra erguida, muy gorda (¿una nahuyaca habría estado mejor?); una sirena con atuendo vagamente maya, al aire las tetas grandes y redondas (al gusto narco); un quetzal rechoncho (¿salido de la película Río!); un león rampante quizá indostánico, pero para nada maya...

Visualmente ofensiva, la plaza de trece metros de radio fue consagrada por algunos tatas locales, según Margarita y Benvenuto, de manera muy cuestionable. «Habría que sancionar a quienes ofrendan allí» –dicen.

Al artista o los artistas que ejecutaron estas caricaturas también habría que sancionarlos. Y tal vez se podría mandar demoler la plaza entera –sugiero.

«Estas cosas no las hicieron aquí» –dice Benvenuto–. «Son muy feas, pero no son fáciles de realizar. Aquí no existe la técnica. Tal vez aquí las dibujaron, pero esas estatuas no las fundieron en Guatemala» –insiste–. Aquí, yo creo que nadie, excepto tal vez Galeotti Torres, ha fundido en cemento estatuas tan grandes.

«Las estatuas tienen unos tres metros de altura, sin tomar en cuenta el pedestal. Son piedras sin alma» –sigue Benvenuto–. «Yo digo que las hicieron en plástico o de resina sintética, y de allí sacaron los moldes. Deberían estar en un parque para niños, tal vez. No tienen nada que hacer en este lugar. Son una vergüenza. No tienen alma.»

Por la noche nos reunimos en mi cuarto de la pensión Apple Inn –a beber, comer y conversar. El Carnero, un joven hondureño de Olancho, un metro ochenta y cinco, corpulento y con barriga incipiente, se relaja. Tuvo una niñez muy dura, creció en la calle, en San Pedro Sula –nos cuenta (pero esa es otra historia)–. Ha estado varias veces en la cárcel por delitos menores. Gracias a CREA, cuyo antiguo director organizó unas jornadas de lectura para reos, entró en el mundo de la cultura –se ríe. Al salir la última vez, unos cinco años atrás, consiguió un trabajo en el ministerio, y ahora es la mano derecha del director del departamento de artes visuales...

Sale a colación uno de los antiguos colaboradores de CREA, un poeta y documentalista que había ayudado al Carnero. «Por él conseguí mi primer trabajo honrado. Murió hace cosa de un año, a los cincuenta y seis. Una supuesta pancreatitis» –dice el Carnero, que tiene otra hipótesis. Cuenta que, pocas semanas antes de morir, su amigo se había hecho una serie de exámenes médicos porque debía operarse de cataratas. «Estaba en perfecta forma» –dice.

«A aquel, yo digo que lo envenenaron» –sigue–. «Era medio brujo, creía en esas cosas. Y así lo mataron, te lo digo. Habría que hacerle una ceremonia, como la de esa marita en Pascual Abaj.»

¿Pero por qué iban a envenenarlo?

El Carnero y Benvenuto se miran entre sí. Hay algo que yo no sé y ellos comparten.

El Carnero:

Los motivos sobran. Sabía demasiado. Conocía a todo el mundo, pero todo el mundo, y –como diría el maestro Escalón– ese fue el problema, porque todo el mundo lo conocía a él. Había grabado entrevistas con toda clase de gente. Desde líderes indígenas autonomistas hasta mareros; desde políticos corruptos (¿su hermano mayor no es uno?) hasta neo anarquistas. Y así... Además, una de las ONGs que él fundó –y en cuya sede vivía, en el Centro Histórico– sirvió como enlace para articular una serie de donaciones internacionales enviadas en apoyo a un movimiento popular que fue clave en la caída del Gobierno del Partido Patriota a finales del 2015. Ese año movió mucho, pero mucho dinero. Millones.

En un país como este, las suposiciones del Carnero no parecen improbables. (¿Otro punto, otras líneas que trazar en el dibujo de asesinatos políticos de nuestro Centro?)

Pero ¿no habría sido más fácil mandarle un sicario?

Ya no son tan burdos. Han hallado otras maneras.

Habría que desenterrarlo para averiguar la verdad.

«¿Y una ceremonia, para comenzar?» —propone el Carnero—. «Aquél se lo merece.»

Benvenuto está de acuerdo. Yo también.

Volveremos a Chichicastenago para eso, uno de estos días.

Senza addentrarmi in questioni teoriche

Filippo Tuena

Écrivain

Senza addentrarmi in questioni teoriche, che non so maneggiare, posso raccontare la mia esperienza e le considerazioni che ho fatto in seguito a un ritrovamento casuale.

Prima considerazione

L'anno scorso, nella casa al mare, è riapparso uno scatolone che conteneva qualche centinaio di fogli battuti a macchina, roba dei primi anni '70, dunque intorno ai miei vent'anni.

C'erano testi di narrativa (racconti e brani di romanzi); testi teatrali; poesie e lettere (quasi tutte d'amore, più o meno corrisposto).

La reazione, alla rilettura, è stata:

narrativa – orribile

poesia e teatro – accettabile

corrispondenza – ottima.

Dunque, quanto più l'argomento riguardava il mio vissuto, quanto più era emotivamente forte (cosa c'è di più forte di una lettera d'amore di un ventenne?) tanto più reggeva al passare del tempo.

Passione e vissuto mi sembrano così prevalere sull'immaginazione e la ricostruzione a tavolino di un progetto narrativo. Il vero ha una qualità che l'invenzione non riesce a raggiungere.

Seconda considerazione

Per il mio ruolo di curatore di una collana presso un editore di libri 'di qualità', mi capitava spesso di ricevere inediti da valutare.

Di solito, prima dell'invio, s'instaurava una corrispondenza più o meno fitta e partecipata dove l'autore spiegava le motivazioni che l'avevano spinto a scrivere il testo e a inviarmelo.

Questa corrispondenza, nella maggior parte dei casi, era incoraggiante. Le mail lasciavano trasparire consapevolezza della scrittura, espressività, metodo.

Purtroppo, il testo narrativo che seguiva, quasi sempre deludeva le aspettative. Era prolisso, involuto, impostato.

Dunque, quel che funzionava come esposizione, non reggeva allo sviluppo.

Terza considerazione

A sangue freddo di Truman Capote¹ è considerato, a buona ragione, uno dei testi fondanti della non-fiction. Essenzialmente racconta due cose: un fatto di cronaca e l'innamoramento dell'autore per uno dei protagonisti di quel fatto. La passione, nuda, cruda, involontaria. La dedizione alla storia, assoluta, definitiva.

Sulla base di queste considerazioni direi che la *non fiction*, a prescindere dell'argomento, deve sottostare a due regole fondamentali, il coinvolgimento dell'autore e la capacità di esprimere, più che l'evento, l'effetto che quell'evento ha prodotto nell'autore. Letterariamente tutto ciò si risolve in una singolarità di scrittura (che deve essere pertinente all'argomento, ma soprattutto al rapporto che si stabilisce tra storia e autore).

Faccio l'esempio di due miei testi di narrativa – *Le variazioni Reinach* e *Ultimo parallelo*².

Le variazioni Reinach racconta sì il precipizio di una famiglia dai quartieri più eleganti di Parigi sino all'inferno di Auschwitz, ma soprattutto racconta lo sgomento che prende l'autore al cospetto di quel precipizio. È, in sostanza, il resoconto di una presa di coscienza di una figura 'esterna' ai fatti narrati.

Ultimo parallelo racconta sì un'esplorazione antartica finita in tragedia, ma soprattutto racconta il punto di vista del lettore che, in posizione elevata, segue le vicende di Scott e dei suoi. Tutta l'ultima parte del libro è il resoconto della lettura del diario di Scott fatta dal capitano Atkinson, all'interno della tenda dove giacevano i corpi senza vita degli esploratori.

1 Truman Capote, *A sangue freddo* [*In cold blood*, 1966], Milano, Mondadori, 1984.

2 Filippo Tuena, *Le variazioni Reinach*, Milano, Rizzoli, 2005; Id., *Ultimo parallelo*, Milano, Rizzoli, 2007.

Sia nell'uno che nell'altro caso ho dovuto inventarmi uno stile che non fosse documentario –avrei realizzato un doppione dei tanti libri che parlano di Shoah o di esplorazioni antartiche– e che documentasse il moto 'affettivo' che ho provato mentre scrivevo i libri.

Ora, rispetto ad altri generi letterari –giallo, diario, autobiografia– la *non fiction* è esercizio più complesso.

Un giallista è, essenzialmente uno scrittore seriale. Una volta costruito un personaggio, un ambiente, si tratta di cucire, di volta in volta uno sviluppo di trama differente, tra libro e libro. Un lavoro di artigianato, a volte alto, ma dove la tecnica prevale sul coinvolgimento.

Il diario ripercorre eventi, in ordine cronologico, spesso indifferente alle possibilità espressive e di espansione di quegli stessi eventi. Suscita piuttosto che risolvere. (Ne ho avuta una conferma quando, sia per *Le variazioni Reinach* che per *Ultimo parallelo* ho consultato diari di deportati e di esploratori). Quei testi erano un buon punto di partenza, ma non esaurivano la questione.

L'autobiografia forse si avvicina di più alla *non fiction*. Diciamo che ne può essere il presupposto, ma anche questa non esaurisce il campo d'indagine. Mi vengono in mente i libri autobiografici di Canetti³ o di Bernhard⁴. Ma in entrambi manca 'lo stupore', 'l'innamoramento', 'il colpo di fulmine' che si realizza quando un autore s'imbatte in una vicenda esterna. Mi sembra che manchi 'la distanza'.

So bene che tutto questo non risolve la questione di 'che cos'è la *non fiction*' ma spiega che cosa è per me: il resoconto narrativo –fatto dunque attraverso una scrittura letteraria– dell'impatto che una vicenda esterna produce in un osservatore interessato.

Concludo dicendo che nei miei pochi esercizi di auto-fiction i risultati migliori li ho raggiunti quando, pur raccontando in maniera intima memorie personali, le ho ambientate o riferite a eventi condivisibili dal lettore. Che fossero l'ascolto di una canzone, la visita a una mostra o a un luogo d'arte, la lettura di un testo di altri.

3 Elias Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1980; Id., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Milano, Adelphi, 1982; Id., *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Milano, Adelphi, 1986.

4 Thomas Bernhard, *L'origine. Un accenno*, Milano, Adelphi, 1982; Id., *La cantina. Una via di scampo*, Milano, Adelphi, 1984; Id., *Il respiro. Una decisione*, Milano, Adelphi, 1989; Id., *Il freddo. Una segregazione*, Milano, Adelphi, 1991; Id., *Un bambino*, Milano, Adelphi, 1991.

Tornando alle lettere d'amore che scrivevo ventenne e che da sessantenne, a rileggerle, mi hanno commosso, la situazione è sempre la medesima. Il racconto di una passione, di un colpo di fulmine e la descrizione della fragilità del narratore.

Sono sempre più convinto che scrivere è raccogliere cocci e cercare di rimetterli assieme.

Non fiction e working class

Intervista a Alberto Prunetti

Carlo Baghetti

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

Alberto Prunetti (Piombino, 1973) ha al suo attivo quattro opere di narrativa: *Potassa*, opera d'esordio, poi rieditata col titolo di PCSP (*piccola controstoria popolare*)¹, *Il fioraio di Péron*², *Amianto*³, e, infine, il recente *108 metri*⁴.

Prunetti dedica particolare attenzione a quella che possiamo considerare la « classe » lavoratrice, che nell'idioletto impiegato nei testi diventa spesso working class, rinsaldando il legame anche biografico fra Prunetti e la l'Inghilterra della fine del xx secolo, teatro di una delle più ampie e dure sconfitte dei lavoratori.

La sua scrittura, che si colloca nella scia di alcune sperimentazioni contemporanee quali quelle promosse dal collettivo Wu Ming, ricorre con puntualità agli stilemi della non-fiction, territorio ibrido e eterogeneo per eccellenza, con il quale Prunetti dialoga in maniera diversa a seconda dell'opera. Ad esempio, se in PCSP la voce narrante non esita a fare ricorso al documento d'archivio e a reinterpretare fonti ufficiali, in *Amianto* è la memoria privata –sostenuta da documenti fotografici– ad essere al centro del progetto narrativo. Il dato fattuale, oggettivo e riscontrabile è insomma una matrice visibile del suo lavoro di sperimentazione formale, anche quando –come in *108 metri*– esso viene offuscato e nascosto da una serie di elementi chiaramente finzionali.

1 Alberto Prunetti, *Potassa*, Roma, Stampa alternativa, 2003, poi: id., *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, Roma, Alegre, 2015.

2 Id., *Il fioraio di Péron*, Viterbo, Stampa alternativa, 2009.

3 Id., *Amianto*, Milano, Agenzia X, 2012, poi: Roma, Alegre, 2014. Il romanzo ha avuto una storia editoriale tortuosa essendo stato pubblicato da due case editrici diverse a distanza di pochi anni.

4 Id., *108 metri*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

Alberto Prunetti, tu hai sperimentato le tecniche narrative della non-fiction non solo in *Amianto*. Prima di discutere di questo « genere » di scrittura, potresti spiegarci perché l'hai scelto per raccontare la storia di Renato Prunetti, l'operaio tubista che, appena andato in pensione, si ammala di tumore?

La mia storia non era una storia borghese e non poteva stare dentro a un romanzo convenzionale, quel genere che la borghesia aveva usato in passato per raccontare il proprio immaginario. Inoltre lo percepivo come una forma che aveva esaurito la propria forza. Quando io ho iniziato a scrivere in Italia c'era un boom di narrativa di genere. E non era male all'inizio: era un tentativo di forzare il genere in direzione di una sua politicizzazione, per raccontare la realtà. Evangelisti nella fantascienza, i Wu Ming nel romanzo storico e Carlotto nel *noir* stavano facendo cose molto buone. Solo che non era neanche quella la mia strada. Inoltre la deriva era evidente e di lì a poco quel tipo di motore narrativo si sarebbe ingolfato: i seguaci non sapevano usare la frizione bene come i precursori che avevano aperto la pista. Ancora non avevo letto all'epoca il filone della *biofiction* francese, non conoscevo ancora Annie Ernaux o Emmanuel Carrère e neanche avevo letto, o probabilmente non era ancora stato pubblicato, un *memoir* ibrido come *Ritorno a Reims* di Didier Eribon⁵. Ero però affascinato dalle scritture ibride, dal crocevia tra narrativa e saggistica. Forse per la mia formazione, per il mio background. Mi sentivo un animale anfibio, non solo negli ambiti culturali ma anche nella mia vita materiale. Ero figlio di una famiglia operaia ma avevo poco della manualità del padre, a disagio nel mondo della borghesia, perché privo di un capitale culturale, ma anche privo della manualità paterna nelle arti dei metalli e del fuoco... stavo sul guado, senza essere carne né pesce, si sarebbe detto un tempo. Beh, quella sarebbe stata la mia forza. Diventare un anfibio, un mutante, vivere nel guado, stare sui margini, nel mondo del lavoro come nelle forme espressive. Credo che a voi interessi sapere soprattutto di queste ultime. Da lettore mi ero appassionato a una corrente narrativa latinoamericana, inizialmente argentina, quella della *no-ficción*, che racconta episodi politici del presente o del passato storico con meccanismi giornalistici. Un esempio classico è *Operazione massacro* di Rodolfo Walsh⁶ ma anche l'inchiesta storica di Ovaldo Bayer *La Patagonia*

5 Didier Eribon, *Retour à Reims* [2009], trad. it., *Ritorno a Reims*, Milano, Bompiani, 2017.

6 Rodolfo Jorge Walsh, *Operación masacre* [1957], trad. it., *Operazione massacro*, Palermo, Sellerio, 2002.

*rebelde*⁷ (che io stesso ho tradotto in italiano, in una sorta di traduzione piuttosto strana, ai limiti della riscrittura). Il caso di Walsh è impressionante: conduce un'inchiesta *undercover*, armato, ricercato, la pubblica a puntate su un periodico e una volta pubblicata questa si legge come un noir. Usa la prima persona, non per narcisismo, ma perché tiene i piedi dentro la vicenda. Insomma, rischia la pelle. Truman Capote e il *new journalism* verranno alcuni anni dopo, spesso li citiamo come precursori del giornalismo d'inchiesta o della *creative non fiction* solo perché sono Americani del nord (o almeno questa era la spiegazione che mi offrivano i miei amici latinoamericani). Gli Americani del sud avevano già inventato tutto, insomma. Io parto da loro e non sono il solo. Il genere si è diffuso in tutta l'America Latina: oggi in Messico per raccontare i narcos la cronaca narrativa è la strada maestra. E io ho preso da loro e mi sono aperto una mia strada nella selva. Probabilmente ho spinto molto nella direzione del *memoir* e della *biofiction* e forse mi è servito anche il metodo della tradizione della storia orale (forse ricorderete la biografia « corale » di Buenaventura Durruti scritta da Enzensberger)⁸. Aggiungerei che nella genealogia di *Amianto* c'è anche molta inchiesta operaia, quella che la tradizione dell'operaismo italiano degli anni Sessanta chiamava « conricerca »: operai e ricercatori militanti che si mettono assieme a fare inchiesta operaia. Solo che io ero sia l'uno che l'altro, ero sia il ricercatore esterno che l'oggetto interno della ricerca. Ero il figlio delle officine, la seconda generazione di quegli operai che in Italia avevano prima messo il capitale in difficoltà e che poi erano stati sconfitti con le ristrutturazioni degli anni Ottanta. Potevo come Eribon ibridare le carte da fuori, uscendo e rientrando nella classe? Non lo so. In Italia non esiste una narrativa da transfuga di classe, perché non c'è più mobilità sociale. I figli degli operai non sono professori, come in Francia, sono disoccupati o fanno mille *minijobs* o hanno dipendenze da sostanze, come nel nord del Regno Unito. E io avevo la fortuna che la mia militanza politica mi aveva salvato, non avevo perso la testa né la classe, non stavo alla sala *betting* e non mi aveva ucciso l'eroina come alcuni miei coetanei dell'infanzia e potevo raccontare la mia storia. La nostra storia. Facevo conricerca con me stesso, ero operaio e ricercatore nello stesso tempo. Dal punto di vista sociologico quel

7 Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde* [1980], trad. it. *Patagonia rebelde. Una storia di gauchos, bandoleros, anarchici, latifondisti e militari nell'Argentina degli anni Venti*, Milano, Elèuthera, 2009.

8 Hans Magnus Enzensberger, *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* [1972], trad. it., *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Milano, Feltrinelli, 1973.

metodo poteva essere un disastro. Dal punto di vista narrativo, poteva essere un asso nella manica. Poteva funzionare. Credo abbia funzionato. Ma era spurio, ibrido, una mossa rischiosa. Eppure questa ibridazione stava nell'aria. Non ero solo, a mia insaputa altri facevano cose simili. In Francia e anche in Italia. Come i Wu Ming, che a latere dei loro romanzi storici scrivevano quelli che hanno definito «oggetti narrativi non identificati». Ibridi letterari tra narrativa e saggistica che i librai non sanno in che scaffale mettere, gli editori non sanno in quale collana collocare, ma che per me sono la scrittura del presente e del reale. Almeno fino a quando anche l'ibridazione (che in realtà non è affatto una novità e ha una lunga tradizione nella letteratura italiana del passato) verrà trasformata in un genere convenzionale. Allora bisognerà tornare a studiarsi un punto di vista straniente per allenare la mano dello scrittore e lo sguardo del lettore. Servono prospettive spiazzanti per vedere le cose che sguardi stanchi non sono abituati a cogliere. Per questo ogni tanto bisogna spostare il punto di vista, che deve essere obliquo, nuovo, angolare, collocato ai piani bassi.

La stessa tecnica narrativa viene impiegata in *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, in cui vengono riportati anche episodi che riguardano la Storia italiana, «anzi italianissima. Vale a dire fascista»⁹, come si legge all'interno di uno dei capitoli dedicato a Giacomo Matteotti. L'attenzione all'Ottocento e al Novecento è ampia e varia, ma sempre osservata dal basso, per – come suggeriva Benjamin – «passare a contrappelo la storia»¹⁰. Con *Amianto* e *PCSP* siamo quindi di fronte a due operazioni narrative simili eppure profondamente diverse: la prospettiva è la stessa, osservare dal basso, rifiutare il punto di vista egemone, offrire una versione alternativa; però la materia è completamente diversa, da una parte la Storia, dall'altra le storie, da una parte le ricerche d'archivio, dall'altra lo scavo nel baule della memoria familiare. La scelta di una modalità narrativa non finzionale è stata una scelta deliberata o l'unica che hai sentito congeniale? Quali potenzialità del racconto ha liberato una tale impostazione e quali invece ha frustrato? Ci sono stati argomenti che in fase di progettazione ti hanno portato a scartare il modello finzionale puro?

In *Pcsp* ho rieditato il mio esordio, quindi va inteso come un testo meno maturo rispetto ad *Amianto*. In linea di massima, l'approccio è lo stesso, ibridare narrativa e non fiction. Solo che se in *Amianto* il *memoir* è una via narrativa che mi permette di legare l'inchiesta operaia, l'invettiva e il saggio sociologico, in *Pcsp* devo fare i conti con materiali diversi. Non è una storia personale e limitato

⁹ Alberto Prunetti, *PCSP (Piccola controstoria popolare)*, Roma, Alegre, 2015, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰ Walter Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 2014 [1962], p. 79.

l'uso della prima persona. L'archivio non è privato ma pubblico. Le foto non parlano di persone intime e familiari. Il riferimento che mi ha aiutato è ancora la *no-ficción* argentina ma stavolta più che a Rodolfo Walsh ho guardato a Osvaldo Bayer, che è un giornalista d'inchiesta che si è occupato di questioni storiche, raccontando il passato per incidere nel presente. Non ho scritto quindi un romanzo storico ma una sorta di inchiesta storica in cui faccio vedere i punti di sutura dei vari materiali e delle differenti strategie enunciative che uso. Nel romanzo storico tutto si tiene, spesso il narratore è onnisciente. Nel mio libro il narratore appare ogni tanto impegnato a inseguire appunti, foto, ci sono scalini, salti di continuità, rotture, salti di montaggio. L'autore stesso entra in scena a tratti e si chiede se non si sta facendo ingannare dalle spie fasciste e ne approfitta per mettere in discussione l'autorevolezza dei materiali che ha trovato. Il libro sembra procedere in maniera disordinata, perché la ricerca non è ordinata, procede a balzi, per discontinuità. Non mi vedrei mai a scrivere un romanzo storico convenzionale. *Pcsp* è una sorta di saggio antropologico, di inchiesta storica, ci sono passi di fiction, le fonti sono prese in giro in maniera irriverente. Insomma, dentro alle forme convenzionali non mi piace stare, né dal lato della saggistica né da quello della narrativa. Anche qui: si poteva fare un altro lavoro. Usare le note a piè di pagina, confrontarsi con la storiografia sul tema. Sarebbe stato legittimo ma avevo necessità diverse. Il risultato è che *Pcsp* libera a tratti energie umoristiche e sembra in alcuni passi uno spaghetti-western alla maremmana, cosa che non avrei potuto fare con le pastoie del saggio accademico alle caviglie.

In *Amianto* hai scelto di inserire alcune fotografie che ritraggono tuo padre, Renato Prunetti, omonimo del protagonista, o che mostrano alcuni luoghi di cui parla il narratore, come l'officina paterna. Queste immagini fungono da supporto per l'immaginazione del lettore, come un doppio codice espressivo, linguistico e iconografico, in cui i due linguaggi si rimandano a vicenda. Quale idea sta all'origine di questa scelta narrativa? Le fotografie sono usate per produrre un effetto di realtà? O avevi immaginato svolgessero altre funzioni?

Per me la fotografia è molto importante, in passato ho lavorato anche come fotografo e come stampatore in un laboratorio di ingrandimenti. In genere considero le fotografie sotto due punti di vista. Il primo è il taccuino degli appunti. Uso la reflex come un taccuino di appunti per annotarmi situazioni visive, ambienti, contorni degli scenari, soprattutto quando scrivo reportage narrativi, articoli giornalistici, etc. In secondo luogo, la fotografia mi interessa quando non è scattata da me ma è un reperto recuperato in un archivio. Ho fatto uso in *Amianto* della collezione di foto di famiglia di mia madre per ricostruire la mia storia familiare, per proiettarmi nei colori sbiaditi, violastri, delle foto

stampate in bassa qualità, prossime se non all'evanescenza a una viratura cromatica, degli anni Settanta. In *Pcsp* invece mi sono servito delle fotografie degli archivi di polizia per raccontare le storie di alcuni sovversivi e antifascisti. Negli archivi ho trovato incartamenti, foto segnaletiche, foto sequestrate dalle spie fasciste. Il punto è diverso: non sono queste foto affettive di famiglia ma fotografie che raccontano lo sguardo disciplinare del potere. Le ho smontate, più che usate. La realtà c'è sempre, ma bisogna saperla decodificare. Noi oggi ci scattiamo decine di foto anche in un solo giorno, è una vera emorragia fotografica. Ma un tempo non era così. Molti proletari si sono fatti fotografare prima di partire per la Prima guerra mondiale solo per lasciare un ricordo nel caso fossero morti. Per molti antifascisti, nel ventennio, l'unica foto era quella segnaletica che ti scattavano quando stavi in carcere o in questura. Ovviamente era una foto di taglio antropometrico, non un momento ludico da ricordare. Quindi ci sono dimensioni diverse. In *Pcsp* la fotografia serve a smontare il progetto disciplinare del potere: ad esempio, di fronte alla fotografia segnaletica di un sovversivo, mi chiedo se nel suo sguardo si può leggere il desiderio di prendere a calci nel sedere il fotografo. Delle mie fotografie di famiglia, faccio un uso diverso. Le uso come effetti, come attestazioni di realtà da un lato, come etichette per dire: «guarda che quel che leggi è vero». Dall'altro, servono anche a illustrare una parabola esistenziale. Ad esempio, prendo una foto di Renato, mio padre, giovane operaio di 20 anni, e un'altra sua fotografia scattata poco prima della pensione e il risultato produce una collusione emotiva: non sembra neanche la stessa persona, tanto il lavoro lo ha prosciugato.

Abbiamo parlato di «effetto di realtà» per le fotografie all'interno della prosa e viene in mente il recente saggio di Gianluigi Simonetti¹¹ dedicato interamente a tali espedienti che aumentano l'effetto realistico delle opere letterarie. Tra gli «effetti» evocati da Simonetti, ve ne sono alcuni che anche tu hai impiegato, come la narrazione in prima persona oppure la ricerca del «qui e ora»¹². Nell'atto della scrittura, ti capita di ragionare in termini di «effetti di realtà»? Se la definizione di «effetto di realtà» ti sembra pertinente, quali sono quelli su cui hai lavorato maggiormente in *Amianto*? Se, invece, ritieni che la definizione sia lasca o improduttiva, come definiresti le strategie testuali attraverso cui persegui un tipo di narrazione realistica?

11 Gianluigi Simonetti, «Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni», in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano*, Massa, Transeuropa, p. 149-166.

12 *Ibidem*, p. 150.

A volte per essere realisti bisogna andare oltre il reale, nella direzione dell'iperreale, dell'ipertrofico, della caricatura, del ritratto carico, che della caricatura è il principio (mi sto rifacendo alle teorie di Gombrich¹³ sulla caricatura, in questo momento). La fotografia è un importante effetto diretto di realtà, nasce da un'impronta luminosa, però distorce anche la realtà. E questa distorsione è il mio modo di raccontare il reale. Mi bagno nella realtà ma mi porto dietro un punto di vista angolare, uno sguardo in soggettiva che può passare attraverso una lente grandangolare, che tende a curvare la prospettiva. La soggettiva, che è un espediente cinematografico che corrisponde all'uso della prima persona in narrativa, è un marcatore di realtà di cui faccio ampio uso nella mia scrittura. Poi ci sono le lunghezze di focale. In fotografia l'obiettivo «realistico» è quello dei 55 millimetri. A me piace saltare da una visione grandangolare, quasi da *fishbeye*, a zoommate su primi piani in montaggio alla Èjzenštejn. O alla maniera del western di Sergio Leone. È un espediente narrativo che talvolta ho usato. Insomma, voglio raccontare il reale ma non faccio verismo alla maniera convenzionale del XIX secolo o del romanzo sovietico degli anni Cinquanta. Per raccontare lo sfruttamento della nuova *working class* meticciasa nel Regno Unito mi servo dei miei ricordi, della mia immersione nei ristoranti e nelle latrine britanniche, ma poi utilizzo allegorie che si ancorano a un immaginario *weird* (si veda anche il saggio di Mark Fisher *The weird and the eerie* a proposito della possibilità di costruire entità *weird* facendo uso di uno «spietato realismo»¹⁴). La realtà sta anche oltre la scena del reale, può essere ob-scena, mostruosa. In *108 metri* ho preso questa direzione. In *Amianto* invece l'effetto di realtà lo costruisco con il dialogo serrato con l'archivio di famiglia, che detta così sembra una cosa nobile, ma in realtà sono solo i cassette dei ricordi di mia madre e gli scatoloni di attrezzi dell'officina di mio padre, i suoi appunti di lavoro, le buste paga e la sua cartella clinica, assieme alle foto di famiglia. Le lastre dei suoi polmoni malati. Quale effetto di realtà più potente di un raggio x che passa attraverso i polmoni logori di un vecchio operaio stanco? E cosa c'è di più osceno di accostare due sue fotografie in cui a distanza di 20 anni sembra invecchiato di cinquanta, perché lo sfruttamento lo aveva spremuto come una spugna?

13 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1957], trad. it., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1962.

14 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* [2017], trad. it., *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum fax, 2018.

Rimanendo alla questione del realismo, nella tua opera successiva, *108 metri*, che costituisce il secondo volume di una trilogia di cui fa parte anche *Amianto*, abbandoni questa modalità narrativa inserendo brani d'ispirazione fantastica, dove appaiono il soprannaturale e il magico. Il risultato è l'anti-realismo, l'anti-mimesi: perché questa scelta? Il cambio di registro è una rinuncia agli stilemi del realismo? È, in altre parole, una sorta di denuncia dei suoi limiti? E come imposterai il terzo volume della trilogia, con un ritorno alla non-fiction e alla modalità realistica, o con una conferma di questa linea gotico-immaginifica?

Io dico sempre che in *108 metri* ho fatto finta di fare fiction. Ossia che non volevo scrivere un romanzo-romanzo, volevo scrivere un romanzo che fosse altro, fosse anche un'inchiesta sociologica e un *memoir*. Ero attratto dal romanzo *working class* britannico: non da quello del realismo anni Cinquanta alla McIlvanney ma dalle opere più recenti, a cominciare dallo sguardo sarcastico e caricaturale de *La solitudine del maratoneta* di Alan Sillitoe¹⁵, da *The sporting life* di David Storey¹⁶, fino ai romanzi di calcio e hooligan e fonderie arrugginite dell'ultima generazione. In un primo momento volevo scrivere un'inchiesta sul mondo della ristorazione, sui ristoranti italiani nel Regno Unito, che sono abissi di sfruttamento come le miniere delle mie parti. Però la comicità mi ha preso la mano, la buttavo sempre sul ridere, perché era davvero quello che facevo io coi miei soci di lavoro mentre si lavorava: la vita era dura da sgatterti e ridevamo per non deprimerci. Volevo anche raccontare le dipendenze da sostanze, usate per combattere la stanchezza: c'è un problema di sostanze enormi nelle cucine dei ristoranti, sia in Italia che nel Regno Unito. Insomma alla fine ho scritto un testo molto «narrativo» e «romanzesco» che però chiede di essere considerato qualcosa di più di un'operazione di fiction. Il realismo c'è ma è spinto agli estremi perché è caricaturale, grottesco, perché il protagonista lavora troppe ore e assume troppi stimolanti e quindi vede la realtà come realisticamente gli appare: deformata e inquietante. Lo sfruttamento poi è disumano, è osceno, nel senso etimologico, sta fuori dalla scena, non rientra nei margini del discorso ufficiale. E quindi ecco che il soprannaturale, il *weird*, mi serve non per allontanarmi dal reale, ma per raccontare meglio la realtà. Per dire quel non detto del lavoro che è lo sfruttamento. Quindi vado sicuramente oltre l'inchiesta ma lo faccio per un vizio di eccesso di realtà. È quasi una sorta di *gonzo journalism*. Pensiamo a *Paura e disgusto a Las Vegas*

15 Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long-Distance Runner* [1959], trad. it., *La solitudine del maratoneta*, Torino, Einaudi, 1964.

16 David Storey, *The sporting life* [1960], trad. it., *Il campione*, Milano, Feltrinelli, 1962.

di Hunter S. Thompson¹⁷, all'ironia sarcastica, alle prospettive deformate dalle sostanze. Qualcosa di quello stile narrativo c'è in *108 metri*. Quindi la realtà c'è, ma si deforma nello sguardo del protagonista, che tra l'altro fa uso di una serie di stimolanti per sostenere il peso del lavoro. Anche i personaggi di *108 metri* non sono molto lontani dalla realtà. Togliamo John Silver, che ovviamente non è mai esistito fuori dalle storie di pirati, e un paio di personaggi che sono *composite characters* (cioè di tre veri ne ho fatti uno, sommandone le caratteristiche fisiche e psicologiche). Degli altri, quelli più assurdi (lo sturacessi innamorato della lirica, l'attore shakesperiano folle e l'attaccabrighe *working class* dal cuore d'oro) li ho ritratti così meravigliosamente vitali come li ho conosciuti. Insomma, la realtà conta ancora, per quanto mi riguarda. E anche il fantasma di Margareth Thatcher... magari non va in giro in catene, ma ancora con l'eredità della Lady di ferro bisogna farci i conti, nel Regno Unito e nell'Europa tutta. Insomma, sì, il realismo non basta, ma dalla realtà io parto e con la realtà faccio costantemente i conti. Bisogna trovare mezzi nuovi per raccontare una realtà sempre più complessa. Il realismo racconta quel che vedi, ma bisogna raccontare anche quel che non si vede ma che sta dietro, che sta fuori scena, quello che pur essendo tagliato dalla cornice della cinepresa insiste nel campo della visione e della rappresentazione. Il fuori campo è importante tanto quanto quel che sta nel campo e in narrativa bisogna forzare continuamente i codici per raccontare il reale. Il mimetismo rende ciechi. (Sulla terza opera della mia trilogia, ci sto lavorando ma ancora sono lontano da avere certezze e preferisco non rispondere nei dettagli. Quel che posso dirti è che lavorerò sulla parte femminile della mia storia di famiglia.)

I critici dibattono da molti anni sulla questione della non-fiction e si sono divisi in due campi i quali hanno qualche punto di contatto: vi è chi sostiene che la non-fiction sia un genere letterario a sé, che ha delle precise origini (Capote, Walsh, Mailer, per citarne tre), e vi è chi sostiene che si tratti di una modalità narrativa, un insieme di strategie testuali. Scrivendo *Amianto* ti sei collocato consapevolmente all'interno di questa tradizione letteraria? Senti le opere di Walsh, Mailer o Capote come prossime alla tua scrittura? Oppure, hai invece tenuto presente la tradizione italiana di non-fiction?

Credo di aver già risposto in parte a questa domanda. Ho vissuto alcuni mesi a Buenos Aires e Rodolfo Walsh è stato per me fondamentale. Ho seguito il suo cammino per le strade di Buenos Aires, andavo alla *plazeta*

17 Hunter Stockton Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas* [1971], trad. it., *Paura e disgusto a Las Vegas. Una selvaggia cavalcata nel cuore del sogno americano*, Milano, Bompiani, 1996.

col murales dedicato a lui, alla casa delle Madres, mi infilavo nei bar che aveva frequentato, andavo al Tigre dove lui amava rifugiarsi. Leggevo tutto quel che lo riguardava. Sicuramente è stato un faro nella tempesta. Ha contribuito alla costruzione di quei meccanismi narrativi, a quella scatola degli attrezzi per l'officina del racconto senza la quale non avrei saputo raccontare le mie storie. Io ho iniziato tardi a pubblicare, relativamente tardi. Dopo la laurea sono andato a fare lavoracci da emigrato nella *working class* inglese, poi mio padre si è ammalato e io gli sono stato accanto negli ultimi suoi due anni di vita nella malattia. Ci ho messo del tempo a trasformare quelle esperienze in forma narrativa perché dovevo trovare degli strumenti narrativi e di metodo per raccontare. Non bastano gli eventi, anche dolorosi o avventurosi, servono delle forme. Le forme che negli anni in cui ho iniziato a scrivere erano più diffuse in Italia, quelle del romanzo convenzionale e quelle del romanzo di genere, non mi permettevano di raccontare le mie storie, non funzionavano, le trasformavano in storie vittimistiche, consolatorie, in cui non mi riconoscevo. Ho dovuto viaggiare e leggere e « fare l'orecchio », affinare le mie capacità, lavorando anche nel confronto con la *no-ficción* argentina e la narrativa *working class* inglese. (Che problema mettere assieme Argentina e Inghilterra, due paesi poco amici. Quando si incontrano in un campo di calcio, deve intervenire la *mano de dios*.) Insomma, la mia scrittura della trilogia *working class* deve molto a questi due ambiti. Per farla breve: adoro Walsh, mi piace moltissimo Capote, ho letto Mailer, del *new journalism* mi interessa quella versione più estrema che è il *gonzo journalism* di Thompson¹⁸. Devo dire che in questo senso la tradizione italiana della letteratura industriale per me non ha rappresentato una fonte di ispirazione. La vedo come uno sguardo esterno, oggettivo e privo di soggettività, sulla classe operaia. Anche autori più recenti del filone della narrativa del lavoro e del precariato, che magari ammiro e verso cui provo sentimenti di amicizia e simpatia, non mi hanno aiutato a plasmare la mia cassetta degli attrezzi narrativa. L'unica eccezione è probabilmente quella del collettivo Wu Ming, dove su tre membri due sono figli di operai, con cui ho condiviso molte esperienze di scambio, di scrittura e di lavoro redazionale. Loro hanno spinto moltissimo in Italia per promuovere le narrazioni ibride: raccontare storie con ogni mezzo necessario (archivio, invettiva, memorie, inchiesta, finzione, tutto tiene in queste scritture di impasto, costruite come il cemento grasso che facevo con mio padre). Guardando al passato, un riferimento importante è rappresentato da Luciano Bianciardi. Di Bianciardi

18 Hunter Stockton Thompson, *Paura e disgusto a Las Vegas*, *op. cit.*

mi sono innamorato da adolescente. Nei suoi libri c'erano note familiari, siamo tra l'altro quasi conterranei. Ci trovo l'umorismo, che è un elemento chiave della mia narrativa e serve ad attenuare la drammaticità del racconto o a rovesciare in maniera sovversiva il tavolo da gioco. C'è il *memoir* e c'è la classe lavoratrice. Io quest'ultima la vedo da dentro perché non vengo dal piccolo ceto medio di provincia come Bianciardi. Ma *I minatori della maremma* scritto a quattro mani con Cassola¹⁹ è un esempio perfetto di ibrido narrativo tra saggio sociologico, inchiesta operaia e opera narrativa. Per me è stato fondamentale, *Amianto* segue quelle orme. E non è un caso che l'editore di *108 metri* sia proprio Laterza, che negli anni Cinquanta pubblicò appunto *I minatori della Maremma*.

Approfitto di un'ultima domanda per chiederti della tua attività editoriale. Sappiamo che dirigi una collana sulle narrazioni *working class* per la casa editrice romana Alegre. Non è raro vedere racconti che trattano del mondo del lavoro espressi attraverso gli stilemi della non-fiction e per questo vorrei chiederti un parere sulle proposte che vi sono giunte: ti sembra che la non-fiction sia dominante in questo genere di scritture? La non-fiction ti sembra una modalità narrativa egemone? In quanto direttore della collana, incoraggi gli autori ad abbracciare nuove strade, come hai fatto tu stesso con *108 metri*, oppure credi che la non-fiction possa ancora offrire molto a questo genere di storie?

La collana è appena partita e per ora sono io che vado a pesca di autori. In Italia fino a qualche anno fa non si parlava di narrativa *working class*. Si parlava di narrativa del lavoro, non di scritture operaie. Si parlava di narrativa del precariato, ma lo si intendeva spesso in chiave personale, in forme vittimistiche, senza troppo storicizzare. La narrativa *working class* cerca di recuperare un filone poco esplorato in Italia, quello che guarda – più che al Balestrini di *Vogliamo tutto* – a *Tuta blu* di Tommaso Di Ciaula e all'opera di Luigi Di Ruscio e che arriva fino a *Inox* di Eugenio Raspi e a *Meccanoscritto* del collettivo operaio Metalmente²⁰. Scritture operaie fondamentali, non autori di classe media che scrivono di operai. Negli ultimi anni c'è stata una buona produzione di autori di figli di operai (Stefano Valenti²¹, Simona Baldanzi²², per citarne solo alcuni). Ci aggiungerei anche alcuni splendidi *graphic novel*

19 Luciano Bianciardi, Carlo Cassola, *I minatori della maremma*, Bari, Laterza, 1956.

20 Collettivo MetalMente, *Meccanoscritto*, Roma, Alegre, 2017.

21 Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2013.

22 Simona Baldanzi, *Figlia di una vestaglia blu*, Roma, Fazi, 2006.

disegnati e scritti da due donne di estrazione familiare operaia (*Ferriera* di Pia Valentinis²³ e *La prima cosa è stata l'odore del ferro* di Sonia Maria Luce Possentini²⁴). Adesso per me è diventato necessario fare un salto di qualità. Alimentare le scritture della nuova classe lavoratrice. Siamo un paese privo di mobilità, lavoriamo sfruttati molto più dei nostri genitori operai, siamo sfruttati, isolati, non sindacalizzati. Siamo la nuova *working class*. Raccontiamo le storie della nuova classe lavoratrice. Meno *blu collars* e più *pink collars*. Meno produzione e più riproduzione sociale. Meno metalmeccanica e più servizi, logistica, ristorazione. Ma siamo quelli che stanno sotto. Dobbiamo ricostruire un nostro immaginario e ripartire da qui. Per questo ho accettato di dirigere questa collana. Il primo libro, *Ruggine, meccanica e libertà* di Valerio Monteventi si colloca nella versione *old school*, tra testo carcerario, *memoir* politico e scrittura operaia. Il prossimo spero sia un libro sulla nuova classe lavoratrice del futuro e uscirà, se tutto va bene, nel 2019. Tenzialmente spingo sulla *creative non fiction*, ma non ho problemi se arriverà un bel testo di finzione. Purché racconti la realtà.

23 Pia Valentinis, *Ferriera*, Bologna, Coconino, 2014.

24 Sonia Maria Luce Possentini, *La prima cosa è stata l'odore del ferro*, Tolentino, Rose Séavy, 2018.

Polaroid

Nicoletta Vallorani

Écrivaine, Università degli Studi di Milano

Non ricordo quando sia stata la prima volta.

Invecchio svelta, e confondo date e ricordi, ricombinandoli a caso nel puzzle che è la mia vita. Il contagio mi ha presa per mano, e ora parliamo di una diagnosi vera. C'è una forma di consolazione nel sapere che sono malata. Non devo più rimproverarmi di non prestare abbastanza attenzione. Dimentico perché la mia testa è malata. E mi piace pensare che questa malattia, che infettiva non è, sia nata dal contagio della storia, quella stessa storia che ho tentato di cambiare da giovane e che adesso mi sfugge tra le dita, ingarbugliando nomi e vicende e smussando gli angoli aguzzi per trasformarli in curve lievi, tutt'al più, che riscrivono gli omicidi in atti dolosi e/o accidentali, e le ipotesi di strage in investigazioni su un destino cinico e baro. Che ci ha presi tutti e portati via. Noi che volevamo cambiare il mondo. E che poi magari lo abbiamo cambiato davvero, anche se magari non proprio nella direzione che volevamo noi.

Invecchio svelta.

Persino la sintassi si sfarina. Non mi è consueta questa difficoltà espressiva. Io sono sempre stata quella che riordinava i testi, stabiliva il modo migliore di comunicare, conosceva per definizione le parole giuste. Il fatto è che ora le parole giuste sono per sempre fuggite. L'unica cosa che mi è rimasta in mano è una polaroid sbiadita ma recente. Me l'ha lasciata mio figlio, sul comodino, questa notte. Non è sorprendente. Non è inattesa. Ed è una eco senza essere un documento.

Un uomo su una sedia, un drappo vuoto alle spalle, un giornale nelle mani, gli occhi fissi in una telecamera e un incongruo sorriso sulle labbra. La foto mi restituisce la forma di un passato senza la sua sostanza. L'ha scattata mio figlio, per certo, cercando di imitarne un'altra. E per certo l'uomo sulla sedia lo ritroveranno oggi. Non in vita. Nel bagagliaio vuoto di una macchina solo in parte simile a quella disegnata dalla storia.

Non ricordo quando sia stata la prima volta che l'ho pensato. La volta che mi son resa conto che nella vita mia e di mio figlio qualcosa stava andando storto. Forse non c'è stato un momento preciso, ma un declino progressivo che dai miei vent'anni mi ha portato ai quaranta e poi ai sessanta e passa di ora. Una perdita di senso, tanto più cocente quanto più intensa era la consapevolezza giovanile che stavo lottando per qualcosa di più grande, di più importante.

Prendo un foglio e mi alzo dal letto. Da quando vivo qui, non ho mai fatto imbiancare i muri, e neanche una volta ho cambiato le foto alle pareti. I ritagli di giornale ingialliti che hanno segnato le tappe di un'esistenza che ora sembra lontana anni luce. Avevo una massa di capelli neri e una luce negli occhi. Non sorridevo mai, nelle foto. Sapevo di appartenere a una storia più grande. Qual era? Non ricordo più.

Faccio due passi nel corridoio, col foglio in mano come un vessillo. Evito di guardarmi allo specchio, mi stringo addosso una felpa che credo di aver recuperato in qualche mercato dell'usato.

È tutta così, la mia vita. Usata, a volte da me, più spesso da altri, e ora in parte ridotta a un avanzo pilotato da una testa malandata. Mi sono arrangiata. Non ho mai perso l'abitudine ad arrangiarmi, ma i rituali che avevano un senso quando sapevano di scelta politica ora sono solo povertà. Estrema povertà e vuoto.

Mi siedo al tavolo di formica della cucina. La penna mi sfugge di mano. La recupero. Stiro il foglio sul tavolo, spianandone le grinze. Anche il dottore ha detto che devo annotarmi le cose, fare esercizi di memoria. Mi chiedo perché, dato che questa guerra non la posso vincere. Ma poi non ha senso resistere alla terapia.

« Ma suo figlio la aiuta? Vive con lei? » Al dottore non sono riuscita a rispondere perché non mi ricordavo. Non ricordavo se mio figlio viveva con me. Direi che non va troppo bene. Devo annotarmi le cose.

Scrivo. Ripasso le date. Faccio il punto.

Sono nata nel '54. Avevo ancora pochi anni quando la Strategia della tensione è iniziata, sebbene io ne abbia poi abbracciato i principi e le modalità di lotta senza riserve, credendoci, come immagino molti di noi. Non contavo nulla, ma ero parte del gruppo. Non capivo molto, ma sposavo la strategia. Credo che fosse questa la chiave di volta dell'aggregazione: cercare (fingere?) di capire e confrontarsi, anche quando non si contava nulla. Io ero questo: una torcia pronta a infiammarsi. Nel tempo, il fuoco sarebbe diventato più importante del ragionamento, almeno per me. Ma in principio ero solo una scintilla. Annusavo l'aria e cercavo di prendere parte.

Sento un fruscio nell'altra stanza.

Ma suo figlio vive con lei? Vive?

Scuoto la testa, dicendomi che sto immaginando ogni cosa.

Non c'è nessuno qui.

Poi di colpo mi viene voglia di ricordi. Mi alzo di nuovo e vado a prendere la scatola di scarpe dove essi riposano, mescolati, i politici e i privati. Li dispongo sul tavolo, con la confusa intenzione di ricostruire un fumetto della storia. Dissacrante, come intenzione, ma ci sta. Posso fare tutto, ora che sono libera.

Ecco.

Un primo piano di me stessa giusto dopo il diploma e, accanto, il ritaglio della foto di giornale del primo sequestro delle BR. L'uomo annegato in proclami guarda strabico da una parte, quasi tentasse di sfuggire almeno con gli occhi all'arma che gli viene puntata nella guancia. Mi ha sempre stupita che non sembrasse davvero spaventato, non proprio. Solo inadatto alla situazione, incapace di produrre un'espressione abbastanza solenne per l'occasione.

Avevo diciotto anni, e ho scelto da che parte stare. Di tutte le parole che ho detto e che ci siamo scambiati, in cellule e sezioni, non ricordo il dettaglio. C'era un lessico preciso. È curioso come ogni rivoluzione produca una lingua. Le parole sono spugne che assorbono il senso della storia. E quando la storia che le ha inzuppate in qualche modo finisce, non sanno più cosa fare di se stesse.

«Attacco al cuore dello stato». Abbiamo uno stato? Lo abbiamo avuto? Per certo ora non lo abbiamo, nel senso corrente del termine. Ma neanche una mobilitazione, un'idea, un'ideologia. E sono vecchia. Non dovrei tormentarmi ora su queste cose. Non lo faccio.

«Per un occhio, due occhi». Ecco: gli occhi di mio figlio hanno preso il posto dei miei. D'impulso mi alzo, e vado nella sua stanza.

Raccolgo le polaroid da aggiungere al mio catalogo a fumetti. Una ha un angolo macchiato di sangue.

Devo ricordarmi di pulirla prima di depositarla sul tavolo.

Mentre scavalco laboriosamente la pistola sul pavimento, dimentico già la promessa fatta. Quando mi siedo al tavolo non ne ho la minima memoria e sparpaglio le foto di oggi per combinarle con quelle di allora.

Le foto fatte da altri. Quelle scattate da mio figlio.

La Polaroid è un regalo recente.

Luka ha sempre avuto un buon occhio fotografico. Pensavo che avesse il talento per diventare uno famoso. Da un certo punto in avanti, ho anche contribuito come potevo alle sue attrezzature, quando finalmente mi sono resa conto che le battaglie si erano asciugate e che avevo un figlio da crescere. Lui

era già cresciuto, a dispetto del mio interesse intermittente, e se fossi stata presente mi sarei accorta prima che qualcosa non andava.

Non mi sono mancate le occasioni per rendermene conto poi. Ho cercato di rimediare, coltivando la resistenza. Resistenza al suo disagio, alla sua presa labile sulla realtà, al suo vivere nel passato, un passato i cui resoconti non gli avevo mai risparmiato.

La Polaroid è un regalo recente, successivo alla comprensione che non lo avrei cambiato, questo bambino eterno ed eternamente colmo di rabbia. Il dono è nato da uno slancio, una specie di agnizione davanti al banco di uno dei mercatini di cose di seconda mano che ho preso a frequentare quando i soldi in casa son diventati sempre meno. L'ho guardata e ho pensato a Luka. Comprata, senza rifletterci troppo e senza neanche mercanteggiare. Mi è stato assicurato che era funzionante, e in effetti lo era. Luka era chiuso in camera oscura quando son tornata, ma lo conosco e so che non sa resistere a una sorpresa.

Credo che la Polaroid sia stato il regalo più bello che io sia riuscita a fargli nei suoi 39 anni di vita. Le conseguenze non mi sono piaciute altrettanto del suo sguardo grato e felice mentre afferrava il suo giocattolo nuovo. Gli è venuta una faccia bambina, la medesima espressione di quando, da piccolo, gli concedevo finalmente un sonno riparato invece di trascinarlo in giro con me, per riunioni e incontri. Una felicità assoluta. Di questo, un tempo ero contenta: la sua capacità di provare felicità assoluta. Diciamo che di recente ho cominciato ad avere riserve sull'oggetto di questa felicità.

Non ho quasi foto degli anni più cruenti. Mi rendo conto rovistando nella scatola che non ho tenuto neanche i ritagli. Del sequestro Sossi ho conservato un memento sbiadito, la traccia erosa dal tempo di una vittima malconcia, che osserva l'obiettivo con le dita intrecciate. Deve averla vista anche mio figlio, o forse ne ha cercata copia sul web. Il serbatoio di informazioni che ha lui è molto più efficace del mio. E ho capito di recente che ne fa grande uso, per quanto abbia sempre amato i reperti. Le foto da stampare in camera oscura e le pellicole rigate. Da ultimo, le Polaroid.

La prima fotocamera istantanea della Polaroid è del '72. I primi omicidi delle BR del '74: a partire da qui, la storia si affastella, ammucchiandosi.

La gambizzazione di de Caroli: la mia stagione di liberazione del corpo.

Il sequestro Gancia: la scelta di partner a caso e la consapevolezza politica (o almeno, mi sembrava tale).

Coco e i due membri della scorta: il senso del tempo che fugge insieme ai morti alla percezione di una giustizia che si alimenta di proclami.

Le foto si combinano in fila sul piano di formica. Istantanee in bianco e nero del mio mondo di allora. Reggo cartelli, urlo, mi copro il viso. Ragiono coi compagni. E in una foto guardo dritta l'obiettivo. Chi c'era dietro. Chi mi stava fotografando? Un mio amore di allora? Un'amica? Non lo so più. Una compagna di lotta. Un silenzio che adesso si è riempito del mio vuoto di memoria.

Ritagli di giornale. Corpi per strada, in uno di essi. Sono tre. Di fianco alla foto grande, confusa, c'è un primo piano più piccolo: un uomo con pochi capelli, un mezzo sorriso e occhiali antiquati, quadrati, troppo grandi per il suo viso. Le mode sono cambiate. Come sembrano ridicoli i modelli di allora, lontani, cose di un altro universo.

Ma noi siamo ancora qui. Io ci sono, per quanto ridotta a un guscio.

Gusci. Questo sono le foto recenti di Luka. Le dispongo in alto, sopra le altre, e col pollice cancello la macchia rossa che copre l'angolo di una di esse. La sollevo e guardo. È una scena ricostruita: sangue tra due macchine, un cordone di polizia, nessun corpo in vista (c'è da qualche parte? È un falso? E che cosa c'entra Luka? Lo so, ora lo so).

Avrebbe voluto fare il fotoreporter o il regista, mio figlio. Non è riuscito né in una strada né nell'altra. Allora si è inventato da solo il suo ruolo: credo fosse questa l'idea dietro il progetto. Un fotoreporter del passato che io ho continuato a raccontargli, spiegandogli le ragioni e il coraggio di noi che combattevamo per una causa.

La storia ci ha traditi, gli dicevo, ma questo non ci rende meno eroici.

In fondo, non è colpa sua se è nato nel tempo sbagliato, un tempo vuoto di eroi, nel quale non ha saputo riconoscersi, se non piegando la storia alle sue aspettative.

La prima pistola l'ho avuta il giorno stesso in cui ho scoperto di essere incinta. Mi sono sembrate due nascite parallele, due affiancamenti visionari tra vita e morte. Non avevo cercato la gravidanza e non l'avevo evitata. Non avevo una relazione fissa, ma molti amori, che transitavano con poche speranze di consolidarsi nell'unica certezza della mia battaglia politica. Che non ci fosse un padre non mi inquietava. Avrei tenuto il figlio e la pistola, prendendomi cura di entrambi.

Era l'inizio di marzo. Moro fu rapito da un nostro commando il 16 marzo dello stesso anno. Nei 55 giorni di prigionia del presidente della DC, quasi non mi accorsi che il mio corpo stava fabbricando un figlio. Non ci pensavo. Stavo benissimo. Mi sentivo un ingranaggio importante.

Un ingranaggio.

Luka ha sempre amato gli ingranaggi: la strumentazione perfetta per realizzare i suoi progetti.

Prendo in mano la mia foto di quando aspettavo Luka. Un profilo morbido, disegnato contro un manifesto appeso al muro, nella sezione che frequentavo più di casa mia. Cambiavamo continuamente la sede degli incontri, ma quella era rimasta un poco più stabile, ci pareva sicura. Mi sentivo onnipotente. Felice. Realizzata. La comprensione era un miraggio lontano. La responsabilità non c'era proprio, rispetto a mio figlio, intendo. Certe volte mi chiedo se questo abbia pesato sul suo modo di stare al mondo.

Le Polaroid cancellano il tempo, come oggi fa la fotografia digitale. Non c'è tempo tra lo scatto e la foto stampata.

Ho una memoria Polaroid, oggi: non conserva nulla, appiattisce il susseguirsi di minuti, ore, giorni.

Però quello che c'è di là ora lo ricordo.

Torno nella stanza di Luka, mi guardo intorno. Tornata al tavolo della cucina, cerco di ricapitolare quello che ho visto, ma le foto rubano di nuovo la mia attenzione.

Ne affianco due, una del '79 e un'altra di pochi mesi fa.

Quando Luka era andato a Genova, non avevo capito. E quando avevo visto le foto in rete del morto trovato in una macchina, col capo chino sul volante, avevo provato una lieve sensazione di familiarità. Ora la vedo, questo familiarità: Guido Rossa e questo sconosciuto, con l'unica colpa di esibire una vaga somiglianza con una vicenda di allora.

Non c'è che dire: i conti tornano. Le foto si somigliano, anche se una è un ritaglio di giornale e l'altra è la polaroid recente di mio figlio.

Non so perché l'ho chiamato Luka. Con la «k». Non ho avuto tempo di farmi domande, ero troppo occupata. Sapevo solo che mi piaceva così. E mi sentivo sicura, protetta dai compagni e dalle compagne. Un treno in corsa ignara delle possibilità di finire deragliata. Lo portavo con me dappertutto, anche mentre la situazione precipitava.

All'inizio degli anni '80, cominciavamo già a essere un manipolo di scombinati guerrieri. Nell'83, Luka aveva 4 anni, e io non arrivavo proprio a far tutto. Curioso come il tempo mi fosse sfuggito tra le dita. Guadagnavo a poco a poco e senza esserne del tutto consapevole un distacco che era sopravvivenza. Cercavo un lavoro. Avevo paura, per la prima volta, di separarmi da lui.

Gli anni grigi che sono arrivati dopo sono fuggiti via a sbirciarlo crescere, tra un lavoro e l'altro. Gli parlavo molto. Raccontavo le mie storie, senza accorgermi che erano gonfie di rancore e di desiderio di rivalsa.

All'inizio degli anni '90, un giorno, mi sono accorta che Luka aveva trovato la mia pistola e ci giocava di nascosto. Non me n'ero mai liberata, non so perché. La cosa non mi ha preoccupata. Avevo già il mio bel da fare a capire che cosa gli passava per la testa e perché parlasse così poco e mi guardasse sempre di nascosto, fissandosi le scarpe quando gli parlavo.

Gli parlavo.

Il tempo mi sfugge.

Luka mi ascoltava. Mi ascoltava? Forse troppo.

Sento il cervello bloccarsi come un ingranaggio non pulito.

Le foto fermano il tempo. Credo che questo sia stato l'origine della passione di Luka. Dava corpo al suo desiderio di adulto di fermare le cose, di riavvolgere il tempo all'indietro.

Voleva tornare ai miei tempi eroici? A quelli che io gli avevo presentati come tali?

Stringo i denti e cerco di ricostruire, ma il presente è sdruciolevole. Il dottore mi aveva avvisata.

Pastiglia. Acqua. I minuti in attesa che il medicinale faccia effetto.

La visione si schiarisce un poco. Forse ora posso riuscire a mettere a fuoco.

La camera oscura ha dieci anni, e per questo non abbiamo più il ripostiglio. Sono dieci anni che Luka sviluppa da solo le sue foto. Mai avuta una macchina digitale. Non gli piace.

Mettere a fuoco.

Luka è stato un mistero da sempre, come non lo sono stata io per lui.

Mettere a fuoco. È stato stamattina?

Mi alzo, barcollo, e non ricordo che cosa volevo fare. La luce grigia mi avvolge. È sera o mattina?

Quando ho saputo di non avere molto tempo da vivere, ho pensato che avrei voluto avere il coraggio di suicidarmi.

Lo avrò ora?

Mettere a fuoco. Sollevo le due immagini, quella del ritrovamento di Moro e quella che mi ha mostrato Luka ieri mattina. Una polaroid. Un corpo in un bagagliaio. La R4, però, non è rossa.

Lo hanno chiamato il «brigatista» questo killer sconosciuto che uccide ricreando le scene di alcuni omicidi importanti delle BR.

Però la foto me l'ha mostrata Luka, ieri.

Era ieri?

La foto, una polaroid, fuori tempo come lui.

Mettere a fuoco.

Torno nella stanza di Luka. Entrando, allungo una mano. Non so come faccio a ricordarmi dov'è la sua macchina Polaroid, ma ci sono gesti automatici che non dipendono dal ricordo.

Mangiare, dormire, dissetarsi, provvedere ai figli.

Provvedere a mio figlio.

Attraverso l'obiettivo, guardo mio figlio. Pare dormire.

Scatto la foto.

Il mio primo omicidio.

Oggetti smarriti/Objets trouvés

Nicoletta Vallorani

Università degli Studi di Milano

Alan Maglio

Documentazione fotografica

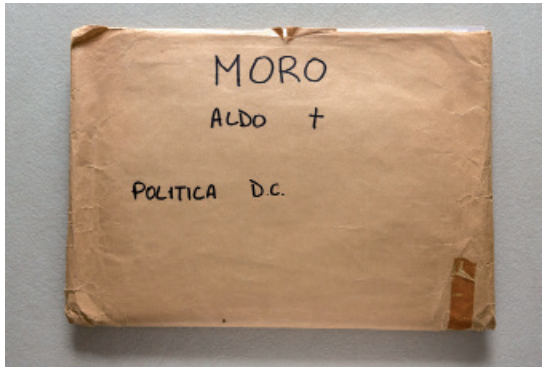
Queste foto hanno una storia accidentale, non premeditata e curiosa. Alan Maglio, fotografo e filmmaker, narratore di storie per immagini, si è imbattuto per caso in queste tracce abbandonate di un passato che è anche quello del mio racconto Polaroid. In una zona di capannoni industriali più o meno abbandonati alla periferia di Milano, sotto una tettoia e nei pressi del suo studio, Alan osserva per giorni un mucchio di buste e scatoloni, avanzi evidenti di uno sgombero, che attendono di essere smaltiti. Raccoglitore di storie per vocazione, Alan non riesce a resistere. Si avvicina e comincia a sbirciare nel mucchio. Vi trova un tesoro di vecchie foto, per lo più in bianco e nero, che evidentemente risultano dal lavoro di un fotoreporter poi di colpo non più interessato a tenerle. Dell'autore non vi è traccia. Ma le foto sono un serbatoio di immagini del passato, e alcune di esse hanno a che fare con gli anni '70. Prima che queste tracce spariscano, risucchiate dalle necessità di smaltimento, Alan ne raccoglie alcune. Cerca anche di capire chi ne sia l'autore, ma l'impresa risulta impossibile. Così ora ne pubblichiamo alcune, perché sono belle e risultano da una piccola avventura: gioielli che, diversamente da quelli di cui dice Valéry, non sono andati perduti, e che illuminano di un fascio di luce ricordi che conosciamo bene ma che rischiamo di dimenticare.

La curieuse découverte de ces photos a été le fruit du hasard, sans préméditation. Alan Maglio, photographe et cinéaste, narrateur d'histoires par images, est tombé par hasard sur ces traces abandonnées d'un passé qui est aussi celui de ma nouvelle Polaroid. Dans un quartier de hangars industriels partiellement abandonnés dans la banlieue de Milan, sous un abri, pas loin de son atelier, Alan observe pendant des jours un tas d'enveloppes et de boîtes en carton, des restes évidents d'un déblaiement, qui n'attendent que d'être

évacués. Il s'approche, et commence à fouiller dans le tas. Il y découvre un trésor de vieilles photos, la plupart en noir et blanc, qui sont évidemment le fruit du travail d'un photojournaliste qui tout d'un coup n'a plus vu l'intérêt de les conserver. Aucune trace de leur auteur. Pourtant, ces photos sont un réservoir d'images du passé, et une partie d'entre elles ont à faire avec les années Soixante-dix. Avant que ces traces ne disparaissent, aspirées par les contraintes du déblaiement, Alan en prend quelques-unes. Il cherche aussi d'en identifier l'auteur, mais la quête s'avère impossible. C'est ainsi que nous avons décidé d'en publier quelques-unes, parce qu'elles sont belles et qu'elles représentent l'issue de cette petite aventure : des bijoux qui, contrairement à ceux dont parle Paul Valéry, ne se sont pas perdus, et qui éclairent d'un faisceau de lumière des souvenirs que nous connaissons bien mais que nous risquons d'oublier ¹.

1 Traduction en français de C. Milanesi, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France.

Le foto/Les photos ²



1. Una delle buste in cui sono state ritrovate le foto. Foto di Alan Maglio.
Une enveloppe des photos retrouvées. Photo d'Alan Maglio.



2. Il contenuto della busta: nella foto di sinistra, Aldo Moro affacciato su un terrazzino; in quella di destra Moro è in compagnia di Mariano Rumor (1915-1990), notabile democristiano, cinque volte Presidente del Consiglio. (Entrambe senza indicazione di luogo, senza data). Foto di Alan Maglio.

Le contenu de l'enveloppe : dans la photo de gauche on voit Aldo Moro sur sa terrasse ; sur celle de droite il est en compagnie de Mariano Rumor (1915-1990), notabile démocrate-chrétien, cinq fois Président du Conseil (sans lieu, sans date). Photo d'Alan Maglio.

2 Les photos portent le tampon "Master Photo de Bruno Bruni". Plus de vingt ans sont passés depuis leur réalisation: selon la loi italienne, elles sont tombées dans le domaine public.



3. Moro con la scorta (senza indicazione di luogo, senza data).
Moro avec son escorte (sans date).



4. Il retro della foto 3. Vi si legge: «Moro con la scorta». Foto di Alan Maglio.
Le verso de la photo 4. On y lit : « Moro avec son escorte ». Photo d'Alan Maglio.



5. Roma, Via Fani, 16 marzo 1978. L'agente Raffaele Iozzino (1953-1978) crivellato dai colpi del commando delle Brigate Rosse.

Rome, Via Fani, 16 mars 1978. L'agent Raffaele Iozzino (1953-1978), tué par le commando des Brigades Rouges lors de l'enlèvement d'Aldo Moro.

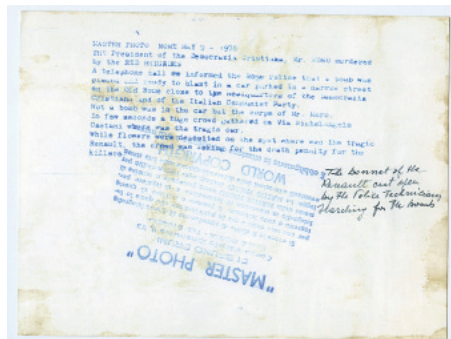


6. Il retro della foto 4. Vi si legge: «strage V. Fani». Foto di Alan Maglio.
Le verso de la photo 4. On y lit : « Massacre de la Via Fani ». Photo d'Alan Maglio.



7. Roma, Via Caetani, 9 maggio 1978, la R4 in cui vien fatto ritrovare il corpo di Aldo Moro col cofano fatto brillare dagli artificieri.

Rome, Via Caetani, 9 mai 1978. La 4L rouge dans laquelle les Brigades Rouges ont fait retrouver le corps d'Aldo Moro avec le capot qui a été fait exploser par les démineurs.



8. Il retro della foto 6.

Vi si legge: «Roma, 9 maggio 1978.

Una telefonata informò la Polizia locale che una bomba era stata posta pronta a scoppiare in un'automobile parcheggiata in un vicolo nel Centro storico di Roma vicino alle sedi della Democrazia Cristiana e del PCI. Nella macchina non c'era una bomba ma il corpo di Moro. In pochi secondi una folla si raccolse in via Michelangelo Caetani, dove si trovava l'automobile della tragedia.

Oggetti smarriti/Objets trouvés

Mentre venivano deposti dei fiori nel luogo in cui si trovava la Renault della tragedia, la folla chiedeva la pena di morte per gli assassini.

(aggiunto a mano): Il cofano della Renault squarciato dagli artificieri della polizia in cerca della bomba.
Foto di Alan Maglio.

Le verso de la photo 6. On y lit :

« Rome May 9 – 1978.

The President of the Democrazia Cristiana Mr. Moro murdered by the RED BRIGADES.

A telephone call informed the Home Police that a bomb was placed and ready to blast in a car parked in a narrow street in the Old Rome close to the Headquarters of the Democrazia Cristiana and of the Italian Communist Party.

Not a bomb was in the car but the corps of Mr. Moro.

In few second a huge crowd gathered on Via Michelangelo Caetani where was the tragic car. While flowers were deposited on the spot where was the tragic Renault, the crowd was asking for the death penalty for the killers ».

À la main on a ajouté : « The bonnet of the Renault cut open by the Police technicians searching for the bomb ». *Photo d'Alan Maglio.*

Sommaires des numéros précédents des *Cahiers d'Études Romanes*

Axe de recherches 5 « Le roman policier »

Cahiers d'Études Romanes, n° 34 – *Aux origines du roman policier France, Espagne, Italie, Pérou (2017)*

Michela TOPPANO, Claudio MILANESI Introduction • Michela TOPPANO Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina • Alessio BERRÉ Judiciaire ou policière ? Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire • Luciano CURRERI L'entrée en matière vs le médaillon Quelques notes sur le policier archaïque italien et sur Jarro • Francesca FACCHI Entre enquête et « mystères » La représentation de Florence dans les « romans judiciaires » de Jarro - Saliha AKLOUF Jean Diable de Paul Féval, un précurseur oublié du roman policier français • Etienne LETERRIER Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier • Murielle BOREL Remonter aux origines Les récits "policiers" d'Emilia Pardo Bazán • Ricardo SUMALAVIA Territoire criminel Violence et roman policier au Pérou • Paolo CAPONI Broadway et parages Les origines anglo-américaines du théâtre "giallo" italien • Stéphane CHAUDIER Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* • Giuliana PIAS Efisio Marini Une archéologie romanesque du policier des origines • Carlo BAGHETTI Comptes rendus

Cahiers d'Études Romanes n° 31 – *Formes hétérogènes du roman policier Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli (2015)*

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Àlex MARTÍN ESCRIBÀ Voleurs, poulets, Ferran Torrent et la série journalistique • Marc COLELL et Estrella MASSIP I GRAUPERA Sur le lieu du crime : enquête littéraire sur la représentation de l'espace valencien dans *Penja els guants*, Butxana de Ferran Torrent • Sebastià BENNASAR Critique sociale, humour et Valence : les clés pour la projection de l'œuvre de Ferran Torrent après *Penja els guants*, Butxana • Francesc NIUBÓ La variation linguistique dans le roman noir *Penja els guants*, Butxana (1985) de Ferran Torrent • Eduardo HUÁRA GÁLVEZ Vargas Llosa y Roncagliolo: la violencia armada y la concepción mítica en el escenario de los Otros • Pierre LOPEZ *Magna violence* dans *Abril rojo* ou comment dire l'indicible • Dante BARRIENTOS TECÚN ¿Detectives? ¿asesinos? ¿justicieros? ¿quién es quién? El enigma de la identidad en las novelas de la violencia peruana y el narcotráfico en México • Isabelle BLETON Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli : *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos* • Geneviève ORSSAUD *Imposible equilibrio*, de Mempo Giardinelli : entre expérience individuelle et expérience collective • Maud GAULTIER

De *Luna caliente a Cuestiones interiores* : origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli • Mempo GIARDINELLI Los traidores • Mauricio ELECTORAT Stratégies et discours de résistance sous la dictature chilienne (1973-1989)

Cahiers d'Études Romanes n° 25 – Réécritures policières (2012)

Perle ABBRUGIATI, Dante BARRIENTOS TECÚN et Claudio MILANESI Réécritures policières • Srečko JURISIC Montalbano come Maigret. Osservazioni sulle fonti di Camilleri • Stefano MAGNI Le double de *Il nome della rosa* : *La rosa e il suo doppio* de Lorianò Macchiavelli • Marta FORNO Valentina Gebbia et la parodie du roman policier • Giuliana PIAS La pratique intertextuelle dans les romans de Luciano Marrocu • Álex MARTÍN ESCRIBA et Javier SANCHEZ ZAPATERO R(é)écrire le roman noir suivant des modalités rétrospectives et humoristiques. L'œuvre de Luis Gutiérrez Maluenda • Murielle BOREL Entre réalité et fiction : déconstruction des archétypes mythiques et littéraires dans *Los amigos del crimen perfecto* d'Andrés Trapiello • Agnès DELAGE et Maud GAULTIER La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem de l'Histoire au mythe • Benoît SANTINI L'écriture poétique du crime dans *Criminal* (2003) de Jaime Pinos (Chili). Énigme textuelle, transfert de genre et réécriture de l'événement • Emiliano COELLO GUTIÉRREZ Réécritures du canon dans le néo-policier centre-américain contemporain : vers une spécificité • Matteo PALUMBO La riscrittura di un imbroglio, da Gadda e Germi a Ronconi • Antonella CAPRA De la narration romanesque à la polyphonie théâtrale. Le cas de *Via delle Oche* de Carlo Lucarelli • Perle ABBRUGIATI Références et contaminations musicales de Carlo Lucarelli • Roberto FEDI Come uccidere il coniuge (preferibilmente la moglie) e vivere felici (quasi mai). Varianti di un topos • Salvatore GRASSIA Riscritture metaletterarie di Leonardo Sciascia • José GARCIA ROMEU Réécritures et sources du thriller ésotérique : *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo • Pierre-Michel PRANVILLE Le roman portugais contemporain et la tentation du policier • Silvano NIGRO Il diavolo che portava gli occhiali.

Cahiers d'Études Romanes n° 15 – Roman policier et Histoire 1 et 2 (2006)

Volume 1 – Italie,

Claudio MILANESI Introduction • Théa PICQUET L'Histoire et l'histoire : un roman noir dans la Rome des Borgia • Tizia-na JACOPONI Histoire et mystères dans la Rome baroque • Gabriella DE ANGELIS Giu-lio Leoni, ou rien n'est comme il paraît • Luigi SALSÌ Quête identitaire et lecture his-torique • Lise BOSSI Un thriller trilingue dans la Sicile post-unitaire • Olivier MORRO L'Histoire momifiée dans le giallo historique • Giuliana PIAS La Sardaigne "Nuorese" à la fin du xix^e siècle • Carmela LETTIERI Le noir comme révélateur des sédiments de l'histoire • Giuseppe IANNACCONI L'identité déraisonnable. Le crime philosophique d'Antonio Pennacchi • Claire LE MOIGNE Mettre en scène l'Italie des mystères • Yannick GOUCHAN L'Italie contemporaine en noir • Monica JANSEN Un polar méta-physique sans aura • Barbara MEAZZI Du roman policier comme au théâtre • Oliver MORRO Entretien avec Massimo Carlotto.

Volume 2 – Amérique latine,

Dante BARRIENTOS TECÚN, Introduction • Diego Ariel JARACK L'évolution de l'image de l'enquêteur dans le roman policier argentin, de D.F. Sarmiento à G. Maggiori • Maud GAULTIER *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture • Michael COLLADO L'icône révolutionnaire chez Taibo II : les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotsky (*À quatre mains*) • Alba LARA ALENGRIN Roman mexicain, genre policier et nazisme : enquête préliminaire sur une série noire. Jorge Volpi, *À la recherche de Klingsor* • José GARCÍA ROMEU Crime, histoire et fiction • Néstor PONCE Mario Conde : vie d'un Cubain à La Havane • Sophie LAVOIE *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes : reflet parfait ou approximatif de la société cubaine ? • Lætitia BOUSSARD L'écriture d'une intrigue historique. Santa Evita, Tomás Eloy Martínez • Adriana CASTILLO-BERCHENKO *Hotline* de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie (1990-1994) • Dante Liano Tous les fleuves mènent à la mer.

Cahiers d'Études Romanes n° 9 – Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain (2003)

Claudio MILANESI Introduction • Francesco DE NICOLA Ascanio Bonichi e Gino Arrighi : les premiers détectives italiens dans les romans d'Alessandro Varaldo • Massimo TRAMONTE Renato Oliveri : le commissaire Ambrosio • Judith OBERT Antonio Tabucchi : *Il filo dell'orizzonte*: reconstitution d'identité • Perle ABBRUGIATI Histoire et folie dans le roman noir de Carlo Lucarelli • Catherine PITIOT Les cycles sardes de Marcello Fois • Claudio MILANESI Franchir les frontières, subvertir les règles ; Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto • Alba LARA ALENGRIN Panorama du roman policier au Mexique • Richard ROUX Ed Mort, de Luis Francisco Veríssimo : un privé très particulier • Maud GAULTIER Identité et écriture policière dans José Pablo Feinmann et Sergio Sinay • Dante BARRIENTOS TECÚN Les jeux de mise en abyme dans Dante Liano • Adriana CASTILLO-BERCHENKO Roberto Bolaño et le genre policier, ou la réversion de l'énigme • Richard ROUX Un polar métonymique de Frei Betto • Massimo CARLOTTO Gégé, Vittorio et l'avocat • Luis Fernando VERÍSSIMO Le piège.

Les sommaires des autres numéros sont consultables sur le site d'Openedition
<https://journals.openedition.org/etudesromanes/2258>

Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)
Mise en page Corinne Jadas – Aix-en-Provence

Imprimé en France
sur les presses de Nom imprimeur – Ville

Dépôt légal 2^e trimestre 2019

ISBN 979-10-320-0226-1
ISSN 0180-684X

