



Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

ALICE MAZZOTTI

Armarsi di parole. L'utilizzo della parola come strumento di resistenza e reazione in *Les affres d'un défi* di Frankétienne

ABSTRACT

Avec *Les affres d'un défi*, roman publié à Haïti en 1979 pendant la dictature duvaliériste, Frankétienne ne raconte pas à ses lecteurs une histoire, mais il lance un message fort à son peuple et, en même temps, à l'humanité tout entière : se coaliser et utiliser la parole comme arme de réaction contre l'oppression est la seule possibilité pour réussir à se délivrer. L'auteur s'engage lui-même en premier : il utilise les mots pour créer un texte délibérément obscur, sans une véritable trame et dans lequel il communique avec puissance une sensation de malaise, soit à travers la description d'un environnement dominé par la souffrance, où les images classiques de beauté liées aux lieux caribéens sont totalement bouleversées, soit à travers la narration des pensées, actions et dialogues des personnages, auxquels il donne vie, personnages qui émergent de la collectivité en montrant leur point de vue et leur difficulté à vivre dans un contexte d'oppression. La conclusion de ce roman, enfin positive, se configure comme une sorte de commencement dans lequel la parole est et doit être encore la protagoniste.

MOTS-CLÉS

Frankétienne, Haïti, voix, parole, révolte.

POUR CITER CET ARTICLE

Alice Mazzotti, « Armarsi di parole. L'utilizzo della parola come strumento di resistenza e reazione in *Les affres d'un défi* di Frankétienne », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 137-156, <www.interfrancophonies.org>.

Armarsi di parole. L'utilizzo della parola come strumento di resistenza e reazione in *Les affres d'un défi* di Frankétienne

ALICE MAZZOTTI

LES AFFRES D'UN DÉFI [1979] NON SI PUÒ RACCONTARE PERCHÉ COMUNICA SENZA RACCONTARE NULLA. L'immagine che apre il testo : « Enchevêtrement de branches d'arbres au fond d'une vieille cour » prepara all'intersecarsi di storie, voci, forme, suoni, ripetizioni e caratteri tipografici diversi che hanno nel romanzo la funzione di contribuire alla trasmissione del messaggio¹.

Riportando *Les affres* al suo contesto storico² non si può non sentire il messaggio di Frankétienne come un grido necessariamente soffocato ma presente, con cenni di speranza, grido non raccontato ma percepito : l'autore non segue la logica ma parla direttamente all'emotività del lettore ; del romanzo non rimane una storia e non c'è

¹ Cf. Marie-Denise Shelton, « Frankétienne au féminin », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 27.

² Ad Haiti l'era duvalierista dura dal 1957 al 1986. François Duvalier (Papa Doc), eletto presidente della repubblica nel 1957, trasforma molto presto il suo mandato in un regime autoritario e poi in una feroce dittatura. Gli succede, nel 1971, il figlio Jean-Claude (Baby Doc), che non attenua il carattere repressivo e sanguinario della dittatura instaurata dal padre.

Nel 1986 Baby Doc, a causa dell'accresciuta attenzione internazionale verso i problemi dell'isola e grazie alla rivolta popolare, è costretto a lasciare il governo e il paese.

Frankétienne è uno dei pochi scrittori haitiani che, durante gli anni bui della dittatura, ha scelto di non emigrare all'estero. *Dézafi* (combattimento dei galli), titolo della primitiva versione in creolo del romanzo, è pubblicato a Port-au-Prince nel 1975.

Solo successivamente, nel 1979, l'autore sceglie di creare una versione del romanzo in lingua francese, rendendolo accessibile così a un pubblico molto più ampio, e intitola il testo : *Les affres d'un défi*.

Cf. Annamaria Coppola, « Frankétienne e lo spiralismo dopo Duvalier », dans Louis-Philippe Dalembert, *Haiti attraverso la sua letteratura*, (Atti del convegno 4-7 Maggio 1998), Roma, Istituto Italo-Latinoamericano, 1998, p. 55-67.

possibilità di immedesimazione se non nel tutto, nell'insieme della sensazione evocata.

Frankétienne riesce a trasmettere senso di attesa, inquietudine e la possibilità/necessità di una speranza parlandone direttamente solo con brevi riferimenti, come se utilizzasse il linguaggio per creare un testo più semplice da sentire, quasi una musica stridente, che da comprendere³.

Approfondirò l'analisi dei personaggi a cui l'autore, più che dare vita, concede o sceglie di non concedere la parola, in un raffinato intersecarsi di voci, grida e silenzi sofferti: la parola stessa, ricercata e utilizzata come strumento, si trasforma in protagonista del testo.

AMBIENTE-CAOS, SPECCHIO DEL SENTIMENTO COLLETTIVO

Frankétienne inizia il romanzo con una ripresa dall'alto, focalizzando l'attenzione su una porzione dell'ambiente in cui si muoveranno i personaggi: « Enchevêtrement de branches d'arbres au fond d'une vieille cour »: frase ripetuta identica per quattro volte nelle prime dieci pagine⁴, fino a trasformarla in una sorta di ritornello, un falso appiglio per il lettore che si illude di trovare il palcoscenico dell'azione, mentre gli viene insistentemente proposto proprio un ambiente-caos, in continuo mutamento sotto l'*Enchevêtrement de branches*, un ambiente che va progressivamente definendosi come luogo specchio del sentimento collettivo.

Lo sfondo sul quale si muovono i personaggi, gradualmente introdotti nel testo e protagonisti di vicende apparentemente scollegate tra loro, non è chiaramente delineato nel corso del romanzo: soltanto la scelta dell'autore di dare un nome al luogo in cui si svolgono i fatti permette all'ambientazione di avere consistenza e la trasforma nel fragile elemento unificante di un intreccio volutamente caotico⁵.

Tutto si svolge « À Ravine-Sèche, du côté de Bois-Neuf, [où] la vie n'est pas du tout facile pour les paysans⁶ (p. 29) » e con questa frase, come fosse un secondo incipit isolato all'interno di un paragrafo, Frankétienne destabilizza il lettore accrescendone l'aspettativa: c'è un teatro dell'azione, viene comunicata la situazione in cui si svolgono i fatti (*la vie n'est pas du tout facile*), sono definiti gli attori (*les paysans*) ma manca l'azione vera e propria: la frase successiva non

³ Cf. Rafaël Lucas, « L'énergie linguistique dans l'œuvre de Frankétienne » dans Marie-Christine Hazaël-Massieux, Michel Bertrand (éds.), *Langue et identité narrative dans la littérature de l'ailleurs. Antilles, Réunion, Québec, Aix-en-Provence*, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 169.

⁴ Cf. Jean Norgaise, « L'écriture de l'urgence chez Frankétienne », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 61-62.

⁵ Cf. Hédi Bourraoui, « L'oeuvre romanesque de Frankétienne », dans *Dérives*, n° 53/54, *Frankétienne, écrivain haïtien*, 1986/87, p. 97.

⁶ Tutte le citazioni testuali presenti si riferiscono a Frankétienne, *Les affres d'un défi* [1979], Jean-Michel Place (éd.), Paris, 2000.

fornisce ulteriori elementi che permettano di capire l'affermazione. L'inquietudine accompagna il lettore che cerca inutilmente di trovare un collegamento tra i frammenti delle vicende raccontate mentre, proseguendo con il testo, anche la descrizione dell'ambiente si trasforma, perde concretezza e diventa metafora funzionale a trasmettere uno stato d'animo. Il degrado intacca le immagini naturali classiche creando un contrasto violento come miglior descrizione del luogo interiore in cui prendono forma i diversi racconti :

la rivière couleur d'urine de cheval qui bavarde et chuchote en caressant des émergences d'herbes [...] Chemins de Fer s'étirent interminables au milieu de plusieurs bataillons de bananier. Au loin, la mer et le ciel rivalisent de bleu (p. 29).

Il contrasto nasce in queste frasi dall'incontro di elementi diversi uniti in una sintesi estrema : l'immagine positiva della *rivière* è negata dal colore poco invitante, tuttavia nello stesso tempo i verbi *bavarde et chuchote* richiamano un piacevole sussurrare dell'acqua ; il cielo e il mare non si incontrano semplicemente ma si affrontano in una sfida di tonalità e i binari, forse simbolo statico di una modernità che non si vede e che comunque non riguarda i *paysans*, sono circondati da battaglioni di banani come imponenti soldati in armi.

L'ambiente viene spogliato, ridotto a inquadratura di singoli elementi naturali, a loro volta inseriti in brevi frasi nelle moltissime costruzioni paratattiche del romanzo ; il sole, il mare, il vento e le rocce si trasformano in simboli o suoni ed evocano altro rispetto al loro essere presenti, non hanno rilevanza nel definire un contesto, ma partecipano alla poesia dell'insieme.

Il sole, contrapposto a notti di incubi e contraddistinto da un calore bruciante come fuoco, è descritto come elemento distruttore e causa di sofferenza : « Les galets des rivières, les pierres embuées de rosée ignorent la douleur des cailloux exposés au soleil. Roches dilatées sous la chaleur des flammes. Roches éclatées sous le feu (p. 35) » ; il paesaggio si trasforma in un'immagine infernale in cui il mare, grazie all'accostamento con il piombo fuso, diventa una vasta distesa di lava in ebollizione : « Masse de plomb fondu, la mer bout sous le soleil de midi (p. 45) ».

La presenza del vento comunica inquietudine : « La vieille maison s'enivre de danse tout en tenant le dur pari de ne jamais capituler face à la demence du vent (p. 13) » ; « Le vent souffle sans interruption. Balayant la région de Bois-Neuf [...] Pris de crise, les arbres se tordent. Convulsions hystériques [...] Explosion musicale et feu d'harmonie (p. 40) » ; si percepiscono immagini in movimento che oscillano tra violenza insensata a cui si può solo cercare di resistere e necessità di un'intima fuga dal reale, gli alberi piegati dalla furia del vento

strasformano in corpi abbandonati alla danza isterica della possessione vòdouesca⁷.

I passaggi in cui Frankétienne sceglie di descrivere la natura con dolcezza spiccano nella narrazione come momenti di respiro e sono utilizzati per comunicare una sensazione di contrasto rispetto al contesto : il contrasto è immediato, ad esempio, nella descrizione di un campod'esecuzione attraverso una successione di immagini che, alternandosi, richiamano sia l'idea della morte, sia una sensazione di pace e innocenza. La violenza viene così esaltata e, nello stesso tempo, svuotata di senso :

Côté champ de tir terrain d'exécution [...] des tournesols fleurissent anonymes sur cette vaste étendue de terre maudite remuée pour [sic] la mort ; et file en douceur un voilier langoureux sur la mer étalée telle une terrasse dans la baie. Tout près de l'abattoir, des cochons détalent la queue en tire-bouchon, éffrayés par les détonations meurtrières, tandis qu'un gamin fait pirouetter son cerf-volant dans le vent du soir (p. 148).

La natura subisce una stridente metamorfosi anche come cornice dell'incontro tra Saintil, personaggio che ha il ruolo di oppressore, e sua figlia Sultana : il padre, apparentemente incapace di sentimento e personificazione della tirannia violenta e illogica, manifesta amore e dolcezza nei confronti della figlia :

Le soleil, descendant lentement dans la liquidité d'un miroir marin, buissonne, paré de teintes orange abricot. Dans la cour de l'habitation, des colonnes de cocotiers, aux ramures ébouriffées et frangées par le vent de carême, se balancent (p. 61).

In queste due brevi frasi, che si inseriscono in uno scambio di battute tra i due personaggi, lo spazio sembra aprirsi e la presenza di sole, mare e vento comunica tenerezza, quasi pace e senso di protezione. Se fossero estrapolate dal contesto complessivo del romanzo le stesse frasi non avrebbero la medesima forza, mentre qui Frankétienne ci porta ad osservare ciò che accade con gli occhi di Saintil padre e trasmette una sensazione strettamente legata al punto di vista del personaggio nell'attimo descritto ; il contrasto è duplice : non solo la dolcezza stride con il tono della narrazione, ma stupisce anche l'emergere di questo aspetto legato proprio al personaggio-tiranno.

⁷ Cf. Rafaël Lucas, « L'énergie linguistique dans l'oeuvre de Frankétienne... », dans Marie-Christine Hazaël-Massieux, Michel Bertrand (éds.), *Langue et identité narrative...*, op. cit., p. 156.

VOCI : LA PAROLA COME PROTAGONISTA

In questo contesto senza reale consistenza prendono forma storie diverse, separate tra loro e alternate nella narrazione ; il lettore vede agire i personaggi in brevi quadri apparentemente scollegati dall'insieme, in cui i rispettivi protagonisti non sono mai ripresi da soli⁸ : il fatto di creare contesti isolati, in cui però ci sia interazione tra almeno due personaggi⁹, consente infatti la possibilità di dialogo e, nello stesso tempo, ne mette in luce l'eventuale impossibilità.

Rita e Gédéon, Jérôme e Alibé, Carmeleau e Philogène, Gaston e sua zia Louisine agiscono in coppia tra loro, sono uomini e donne qualsiasi, vite su cui viene acceso un riflettore e che emergono dal Nous, personaggio collettivo, voce singola e molteplice che occupa buona parte della narrazione ; Saintil, rappresentazione dell'oppressore senza scrupoli, condivide lo spazio con la figlia Sultana e con Zofer, suo servitore sottomesso e malvagio ; insieme a loro agiscono gli Zombi, altro personaggio molteplice e singolo nello stesso tempo, in mutamento nel corso della narrazione.

L'importanza dell'interazione tra i protagonisti nelle varie storie, l'importanza soprattutto dell'uso che ognuno di loro sceglie di fare della parola, meritano un approfondimento puntuale, che permetta di mettere in luce ogni singolo ruolo.

Rita e il vecchio Gédéon vengono collocati nello spazio chiuso di una casa : « Chaque matin, dès son réveil, Gédéon apparaît dans l'entrebâillement de la fenêtre, le visage en apostrophe, la mâchoire en promontoire (p. 26) » ; l'uomo raccoglie in sé le caratteristiche di oppressore nei confronti della giovane che vive con lui e di oppresso dagli eventi e dalle proprie colpe. I dialoghi tra loro non sono mai scambio di battute, bensì un susseguirsi cantilenante di ordini e invettive alternati a brevi risposte reiterate o tentativi ignorati di giustificazione ; Rita si annulla¹⁰ e richiama la condizione di schiava schiacciata dalla violenza dell'oppressore :

Rita ! / Oui, tonton. [...] / N'oublie pas ma tisane. / Oui, tonton. / Mon eau bouillante. / Mon bain aux feuilles d'oranger. / Oui, tonton. / Mon savon au goudron végétal. / Oui, tonton. [...] / Tonnerre ! Cesse donc de m'appeler tonton ! / Oui monsieur Gédéon. / Fillette de mon cul ! Le temps presse. Grouille-toi un peu. / Tout sera prêt immédiatement, monsieur Gédéon (p. 27).

⁸ Cf. Hédi Bourraoui, « L'oeuvre romanesque de Frankétienne », dans *Dérives*, op. cit., p. 96.

⁹ Cf. Jean Norgaisse, « L'écriture de l'urgence chez Frankétienne... », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 59.

¹⁰ Cf. Marie-Denise Shelton, « Frankétienne au féminin... », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 28 ; Jean Norgaisse, « L'écriture de l'urgence chez Frankétienne... », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit. p. 64.

Nettoie-moi la cour bien proprement. / la manche à balai s'est brisé
[sic], tonton. / Cela te regarde. Débrouille-toi. (...) Sinon je te flanquerais
une magistrale fessé. / Oui tonton¹¹(p. 26).

Frankétienne rappresenta attraverso Rita la rassegnazione, l'incapacità di reagire per raggiungere un obiettivo, nonostante il personaggio manifesti nel suo dialogo con la Sirène¹² il proprio desiderio di salvezza: nell'unico frammento di racconto in cui si allontana da casa sola per andare al mercato, Rita-personaggio viene analizzata nei suoi sentimenti e le viene eccezionalmente concessa la parola, non per precisare ed estendere, ma per domandare e supplicare:

Ô belle Sirène ! Emporte-moi sur ton dos. / Les ignorants analphabètes
n'entrent pas dans mon royaume. / Et s'il m'arrive, ô Sirène, de retrouver
ton peigne en cherchant, en recherchant, en fouillant partout ? / Tu
cesserais de regarder à travers des bouteilles noires. Tu sortirais des
ténèbres. Tu saurais sur quel pied danser. / J'ai soif de lumière. Je te
supplie, ô Sirène, de me conduire dans ton royaume de clarté. Tends-moi
la main, je t'en prie, belle Sirène ! / Apprends à tracer des vèvès¹³.
Apprends à écrire. Je te porterai sur mon dos (p. 39).

Da parte della Sirène non c'è clemenza; la ragazza non sarà in grado di salvarsi, non avrà la capacità di cambiare la sua vita come non ha quella di parlare da sola delle sue emozioni: i sentimenti di Rita trovano spazio nello stesso paragrafo, non sono però riportati dal suo punto di vista, come concesso ad altri personaggi nel testo, ma sono descritti da un narratore distaccato ed esterno che non giudica e non si immedesima nella sofferenza:

En cours de route, Rita regarde les gosses de son âge s'amuser en pleine
rue. Désir fou. Le rythme de son coeur s'accélère. Brusquement jaillies du
fond de sa conscience, l'image et la voix de Gédéon font surface. Les
réprimandes. Les injures. Crispation de l'âme. Crainte. Aigreur. Chagrin.
Et elle retient difficilement ses larmes (p. 38).

La realtà non può cambiare per il personaggio: Rita, nonostante sentimenti e speranze, è schiacciata da un quotidiano susseguirsi di doveri che la imprigionano:

¹¹ Nel testo i dialoghi hanno una forma grafica differente rispetto a quella che ho scelto di usare nelle citazioni: considerata la quantità di dialoghi citati in questo lavoro, ho preferito inoltre dividere le battute dei personaggi con delle barre invece di andare a capo ogni volta.

¹² La *Sirène* è una tra le numerose divinità appartenenti al pantheon vodù; sposa di Agwe, spirito del mare, la Sirène viene rappresentata nelle sembianze di una donna appartenente all'alta società e, in quanto tale, si esprime unicamente in francese.

¹³ I *vèvès* sono disegni simbolici, vengono tracciati a terra e rappresentano gli attributi di un loa; Métraux attribuisce ai *vèvès* la funzione che, in altre culture, hanno le statue e le immagini sacre. Cf. Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, Coll. « L'Espèce humaine », 1958; ripubblicato nella Coll. « Tel », n° 20, 1977 e nell'edizione italiana *Il vodou haitiano*, Torino, Einaudi, 1971, p. 166-167.

Chaque samedi matin, Rita s'approvisionne en vivre au marché de la Croix-des-Bossales. L'invariable litanie alimentaire à laquelle s'accroche Gédéon : le riz aux grains longs, le maïs-moulu de Saint-Marc, le haricot rouge [...]

Elle sursaute près du trottoir et reprend ses sens. Arrivée au marché, elle s'empresse d'exécuter les achats, pour regagner aussitôt la vieille maison de Gédéon. Reprendre l'interminable calvaire. Gravier et descendre l'escalier, plusieurs fois par jour. Cuisiner. Servir la nourriture et l'eau... (p. 38-39).

Nemmeno quando la debolezza di Gédéon renderebbe possibile un riscatto Rita riesce a modificare la sua situazione, si piega invece a servizio del suo tiranno fino alla morte dell'uomo, per poi scomparire trasferendosi « à Bois-Neufchez son oncle (p. 177) », in un contesto non meglio specificato e sicuramente esclusa dalla partecipazione in prima persona alla rivolta-rinascita finale.

Gédéon è un personaggio con diverse sfaccettature, rappresentato nella veste di oppressore rinchiuso tra le mura di casa, esiliato da una comunità che lo accusa e lo disprezza per le sue colpe :

Loup-garou ! Il est temps que tu prennes ta retraite, Gédéon. / Au suprême degré, je réponde présent. / Baka¹⁴ inconscient ! Vieux fou cynique ! Cannibale ! / Au suprême degré, le diable vomit du sang (p. 49).

Tout le voisinage se déchaîne contre Gédéon. Dans les parages on brûle l'assa-foetida et l'encens. Vain exorcisme, Gédéon chante à tue-tête (p. 50).

L'accusato risponde in tono di sfida, salvo poi cadere in una malinconia che lo trasforma da tiranno in vecchio nostalgico e fragile, capace di chiedere con dolcezza una ninna-nanna per addormentarsi :

À force de se lamenter sur son sort, Gédéon ne peut s'empêcher de pleurer. D'affilée, il fume trois cigarettes. En proie à la nostalgie, il s'étend sur le lit, sombrant lentement, tout doucement dans une demi-torpeur. – Rita ! / Plaît-il tonton. / Chante-moi une chanson. Je suis très fatigué. J'aimerais dormir. Chante-moi une chanson, ma fille (p. 50).

Non ci sarà posto per lui nella rinascita finale, la parola di Gédéon si esaurisce in una sterile autocommiserazione : sparisce dalla scena senza lasciare tracce. Al personaggio è però concesso di parlare in prima persona e il lettore si trova di fronte a un *Je* pensante che, grazie alla possibilità di esprimere il proprio punto di vista, appare a sua volta come oppresso.

Ô mon vieux corps accablé de douleurs ! Tout seul, je végète dans cette vieille maison. Depuis dix ans. Tous mes enfants sont partis à destination de l'étranger. Ma femme, à son tour, est allée se fixer à New York. Personne ne m'a donné signe de vie. Personne n'a jugé bon de m'écrire. Moi qui me suis tant dévoué, tant épuisé pour ma femme et mes enfants (p. 50).

¹⁴ Il *Baka* è una sorta di genio del male, assimilato a una forza maligna e rappresentato sotto forma di animale. Cf. Alfred Métraux, *Il vodu haitiano*, op. cit., p. 289-290.

Grazie alla possibilità di parola Gédéon può comunicare i suoi timori e le sue debolezze, lasciando emergere un aspetto più umano di sé nel paragrafo che precede la sua morte :

Je sens venir la mort. Que de reniement depuis que les wagons de mes rêves s'entrechoquent à vide sur des rails usés ! Une charge de douleurs sur les ganglions des souvenirs chauffés à blanc. Naître où renaître sinon mourir loin de toute lumière. Tout autour de moi, une végétation d'ombres et d'épines. Je voyagevers la mort (p. 176).

Nel romanzo due coppie distinte di amici sono protagoniste di storie che scorrono separate, ma presentano caratteristiche simili : da una parte Jérôme e Alibé, dall'altra Carmeleau e Philogène.

Gli spazi in cui vengono collocati i personaggi, in rapporto binario tra loro, sono simbolici : « Jérôme est fatigué de vivre enfermé dans une cachette, sa tête une fournaise, un volcan où s'entrechoquent des éclats d'idées dans un magma d'images. Suspence. Fièvre de l'attente (p. 28) ». Costretto a nascondersi, Jérôme brucia dalla voglia di reagire e il tema dei pensieri come incontenibile vulcano in eruzione è ripreso anche altrove, a sottolineare il bisogno di parola come intimamente connesso al desiderio di libertà : « Un volcan rugit au fond de ma tête. Il y a longtemps que l'envie de hurler me chatouille la gorge. J'ouvre toute grande ma bouche d'où ne sort aucune voix (p. 41) ». La scala da salire per raggiungere il nascondiglio diventa metafora del calvario quotidiano :

L'existence de Jérôme se ramène à un curieux calvaire. Devoir se réveiller avant l'aube. Grimper l'échelle avant le lever du soleil. Passer la journée, recroquevillé dans un coin du grenier. Le soir, descendre l'échelle après la tombée de la nuit. L'épreuve de l'échelle se révèle pire qu'un châtime (p. 44).

Il lettore può solo cercare di intuire il motivo dell'isolamento a cui è costretto il personaggio e, forse proprio perché la reale causa è l'insensatezza della violenza, non gli è concesso di comprenderlo nemmeno quando sembra trovarne una ragione : Jérôme subisce un interrogatorio, un lungo dialogo in cui l'uomo, nel ruolo di oppresso, riesce a mantenere il silenzio :

Au bout de l'interrogatoire absurde, la tête s'embrouille de peur et le cœur se fige dans le silence (p. 171) ; Nouvelles tortures. Tibia brisé. Tympan crevé. Péritoine transpercé. À bout de forces, Jérôme ne sent même pas les coups qui lui meurtrissent la chair. À demi-incoscient, il continue de répéter : - Je ne sais rien... je ne sais rien... je ne sais rien... (p. 172).

L'episodio compare però nel testo senza nessun nesso spazio-temporale che possa permettere di identificarlo come causa o conseguenza di uno stato : il lungo paragrafo si inserisce come descrizione di un sogno quasi distaccato dal reale svolgersi degli eventi e più che fornire spiegazioni mette in luce le non-risposte del personaggio, la sua scelta di resistere e attendere tacendo.

Alibé vive una quotidianità parzialmente migliore rispetto al compagno : non costretto a fuggire, sembra aver raggiunto un

equilibrio personale che gli permette una lucida analisi della situazione ; assume nel testo la funzione di grillo parlante e la sua presenza solidale aiuta Jérôme a non sentirsi solo : « Tais-toi, compère Jérôme, je te comprends, vieuxfrère. Aujourd'hui ou demain, nous devons nous aider l'un l'autre. Le sort l'a voulu ainsi. Nous sommes deux pierres gisant au même endroit, sous le même soleil, dans le même feu dévorant (p. 45) » ; lo aiuta a riflettere e resistere fino alla naturale conclusione dell'attesa :

Du courage ! Ami camarade ! Tiens bon ! Tu n'aurais aucune raison de lâcher prise. Certes, nous vivons dans un temps innommable. Mais pense que les batteries de l'orage peuvent décharger la foudre sur Ravine-Sèche, à n'importe quel moment. À l'heure la plus inattendue. Même en plein midi. Penses-y, mon camarade, et puis, tiens bon (p. 106).

Anche Carmeleau e Philogène hanno un rapporto di reciproca fiducia ; la loro interazione, diversamente dagli altri personaggi analizzati, non si svolge mai in spazi chiusi, ma all'esterno e in particolare le vicende che li riguardano gravitano attorno al *dézafi* : « Ils participent à tous les dézafis (p. 22) », « Leur conversation tourne interminablement autours des combats de coqs (p. 23) ».

Il *gallodrome* rappresenta nel testo un ambiente reale e una chiara metafora, con la funzione di specchio della società come luogo lugubre, in cui domina la violenza : « Climat nocturne aménagé dans l'espace obscur de l'arène. Enlugubrement¹⁵ (p. 21) », « Le combat recommence. Sous la violence des coups de pattes, les coqs tombent et rebondissent dans l'air (p. 107) », e in cui i galli, costretti a combattere, sembrano sovrapporsi ai *paysans* costretti a subire :

Après une période d'accalmie dans l'arène, les attaques s'intensifient. À genoux dans la poussière pour recevoir des grains de riz, quelques poignées de farine, des boîtes de conserve, des sachets de lait en poudre, des cohortes d'affamés hurlent et gesticulent en ramassant, dans l'atmosphère de lutte féroce, les pièces de monnaie qui leur sont lancées sur le sol (p. 120).

L'oppressore Saintil rappresenta l'inganno e il sopruso anche nel contesto più ristretto dell'arena : « Un bâton-piège [sic] est dissimulé entre les jambes de Saintil. Le dézafi bat son plein (p. 89) » ; « Saintil habitué à introduire en camouflage des pintadînes dans le gallodrome (p. 194) ».

Il *dézafi*, nei passaggi che precedono la rivolta che conclude il testo, si trasforma e sembra ampliarsi, diventando metafora dello spazio in cui avviene finalmente lo scontro tra uomini, spazio di liberazione ; nella frase che segue il termine *dézafi* non indica infatti

¹⁵ Il termine *enlugubrement* è un neologismo citazionale di secondo grado. Rimanda infatti a un celebre neologismo francese, creato da Boisrond-Tonnerre, segretario di Dessalines, e presente all'inizio del proclama redatto nel 1804 a firma di quest'ultimo, con cui si annuncia l'indipendenza dello stato haitiano : « Le nom français lugubre encore nos contrées ! ». Il brano è riportato parzialmente da Hoffmann (*op. cit.*, p. 19), ma la collocazione esatta della citazione è : Beaubrun Ardouin, *Étude sur l'histoire d'Haïti*, t. VI, livre I^{er}, chap 1, p. 27.

un luogo preciso, ma assume il significato di scontro, combattimento atteso a cui partecipare : « Cris d'émotion et de joie. Embrassades fraternelles. Enthousiasme délirant. Les paysans, armés de méliassines et de torches forment une immense cohorte en marche vers le lieu du dézafi¹⁶ (p. 194) ».

La conversazione tra Carmeleau e Philogène, che « tourne interminablement autour des combats de coq (p. 23) », tradisce non a caso un aspetto politico: le vicende e i dialoghi tra i due personaggi rendono possibile un collegamento tra la loro storia e la realtà degli avvenimenti negativi raccontati. In Carmeleau e Philogène compare una caratteristica che appartiene, nel corpus del romanzo, a loro soltanto: la consapevolezza del momento vissuto e la necessità di osservarlo dall'interno, di essere presenti sostenendosi a vicenda.

Trala paura che blocca la parola (« Philogène voudrait parler. Mais, réflexe de peur, un filet de crachat, infiltré dans sa trachée, l'empêche d'articuler », p. 96), il coraggio, o il rischio, di gridare (« Carmeleau pousse un cri d'étonnement. Les vivres coûtent cher, proteste-t-il », p. 118), e il bisogno di capire cosa accade (« Tapi dans un buisson, Carmeleau observe le défilé nocturne des zombis vers les marécages », p. 118), il dialogo si pone come ricerca di equilibrio nell'attesa necessaria prima dell'azione. Il dézafi è l'argomento-maschera di un discorso tra i due amici che riguarda, in realtà, proprio la difficoltà di cogliere il momento giusto per dare il via alla reazione. Le parole di Philogène sembrano un messaggio dell'autore al suo popolo, messaggio che contiene una possibile soluzione dei mali: sollevarsi come popolo e resistere, non ribellarsi singolarmente¹⁷.

Saintil a confié à Zofer la diabolique mission de semer du poivre dans l'arène. Personne n'a protesté. Personne n'a réagi contre cette provocation criminelle. E toi, tu oses dire que cela ne nous concerne pas ! Tu devrais en rougir. / Je te le répète, Carmeleau, cela ne nous concerne nullement. / Philogène, tu as le cœur indurci par l'égoïsme. Ta froideur devant le malheur d'autrui me révolte / Tu te trompes mon ami, mon frère ! Comme toi, je souffre. Comme toi, j'ai le cœur torturé. La seule différence entre nous, c'est que moi, j'ai appris à maîtriser ma colère en me moquant du malheur. Comprends-moi bien, Carmeleau. Tant que le village tout entier ne se réveillera pas pour défendre ses propres intérêts, Saintil, pire qu'un fléau, continuera à détruire, à briser les âmes. Essaie d'y penser. Et puis, garde ton calme, mon ami-camarade. Le jeu est extrêmement dangereux, sur un terrain aussi glissant. Et rien n'est plus cocasse qu'un général sans armée qui foncerait l'épée au vent contre les vagues d'une mer en furie (p. 72-73).

Le due coppie di personaggi non interagiscono mai direttamente tra loro, nemmeno nella conclusione del romanzo, ma tutti assumono un ruolo fondamentale nell'azione finale: Carmeleau e Philogène, ripresi come sempre uniti, catturano Saintil e permettono alla folla la vendetta contro il tiranno, per poi scomparire dalla scena :

¹⁶ Cf. Jean Norgaisse, « L'écriture de l'urgence chez Frankétienne... », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71, 75.

Carmeau et Philogène l'arrêtent au passage, et l'empoignent vigoreusement au collet. Sous une rafale de gifles, Saintil s'écroule à genoux, en implorant d'une voix plaintive le pardon de ses crimes. Au même instant, écoeurés par une attitude aussi manifeste de lâcheté et de ripugnante hypocrisie, une grappe de bois-nouveaux¹⁸ se détache de la cohorte des enrégés et assomme le tiran déchu. En un rien de temps le cadavre est broyé, déchiqueté, pulvérisé, par une population assoiffée de vengeance (p. 198).

Nello stessomomento, al paragrafosuccessivo, Jérôme e Alibé: « S'appliquent à coordonner la coalition des paysans et des bois-nouveaux rassemblés en grand nombre dans la nuit (p. 198) », e il primo riesce finalmente a ritrovare la parola desiderata e a sentirsi parte della comunità che lo ascolta: « Et quand il parvient à trouver les mots-clés pour exprimer la vérité et convaincre son auditoire, il sent alors s'infiltrer en lui une chaleur immense, la chaleur d'une foule consciente de sa force, la juste colère d'une communauté debout contre la tyrannie... (p. 198) ». Le sue parole non celebrano la vittoria, né indicano una possibile strada concreta per il futuro della comunità.

Nel lungo discorso che Jérôme, infine, riesce a trovare il coraggio di pronunciare, si intravede il messaggio conclusivo dell'autore, il significato del romanzo al di là del suo immediato collegamento al contesto socio-politico haitiano: è necessario avere consapevolezza di ciò che si è stati (« Nous avons déjà trop dormi ; nous venons à peine de nous réveiller (p. 198) ») per ripartire da un nuovo, complicato inizio: « Le voyage est long, très long (p. 198) »; è soprattutto necessario rimanere uniti per affrontare le difficoltà perché « il y aura toujours un défi quelque part. La vie elle-même est un colossal défi (p. 198) » e « apprendre à vivre pour le partage du sel¹⁹ (p. 199) » è stata, e sembra essere, l'unica soluzione possibile contro l'oppressione.

Le ultime parole del discorso di Jérôme sono un invito alla condivisione e alla compassione: non è più soltanto la popolazione ad essere interessata dalla necessità di cambiamento poiché il significato si amplia fino a rendere destinatario del messaggio finale l'umanità intera: « Car, là où il y aurait un seul être humain enchaîné, affamé humilié, c'est l'humanité toute entière qui est traînée dans la boue... (p. 199) ».

Grazie ai discorsi di Alibé e Philogène ai rispettivi compagni, e grazie anche alla scelta di Frankétienne di affidare le parole del suo

¹⁸ Frankétienne chiama *bois-nouveaux* gli zombi riportati alla vita cosciente; il termine ha una funzione duplice: richiamando il luogo immaginario in cui sono ambientati i fatti narrati (*Bois-Neuf*) concede agli zombi rinati il diritto di appartenere alla comunità e, nello stesso tempo, sottolinea il loro essere di nuovo uomini.

¹⁹ Gli Zombi, morti riportati in vita da un *houngan*, sono completamente incapaci di ogni tipo di reazione, la loro docilità e obbedienza sono assolute; l'unico elemento che permette loro il risveglio dal torpore è il sale: assaggiarne anche un solo granello genera negli zombi una presa di coscienza di sé che porta necessariamente a una reazione di feroce collera e al desiderio di vendetta. Cf. Alfred Métraux, *Il vodu haitiano...*, op. cit. p. 284.

messaggio a Jérôme, emerge un ulteriore aspetto del messaggio conclusivo : l'autore non giudica le scelte dei suoi personaggi oppressi, si limita a rappresentarli e a dare loro diritto di parola, indipendentemente dalla forza o dalla moralità dei singoli basata sulle loro azioni. Jérôme è consapevole di essere fuggito e lo dichiara alla folla che l'ascolta (« D'avoir vécu comme un lâche dans l'obscurité et le silence, je suis peu digne d'annoncer à la tribu les premières percées de l'aube (p. 198) »), ma gli viene comunque concesso un posto in prima fila, quello di depositario della parola, a rivolta iniziata.

La sospensione di giudizio più evidente è quella legata alla storia di Gaston, l'unico personaggio che sceglie *l'ailleurs* pensando di poter migliorare la propria vita andandosene : « Il n'y a qu'un moyen pour moi d'échapper à ce cycle infernal, c'est d'aller vivre ailleurs. En ville. À la capitale. À Port-au-Prince (p. 31) ».

Gaston compare nel testo mentre « [Il] se réchauffe au soleil (p. 30) » ed è il narratore stesso a taciarlo d'indolenza, con una sola frase dove l'ironia, sottolineata dall'aggiunta del punto esclamativo, crea un giudizio che è più simile a un rimprovero paterno : « Tant de langueur et d'apathie ! (p. 30) ».

Il giudizio morale su Gaston, pur non spettando al narratore non è comunque assente, ma viene affidato alle parole di *tante* Louisina, personaggio che interagisce con Gaston nel consueto rapporto binario e che lo critica aspramente, delineandone da subito la personalità : « Gaston ! Quel jeune homme fainéant ! Toute la journée, tu ne fais rien que bâiller aux corneilles, jouer aux dés, t'enivrer de tafia (p. 30) ».

Il racconto delle avventure di Gaston assume l'aspetto di una lunga digressione suddivisa in paragrafi che compaiono, separati tra loro, in punti diversi del testo : il personaggio si sposta nello spazio e questo permette all'autore di mostrare ambienti diversi, problematiche nuove e ampliare il ventaglio di voci che hanno vita solo in funzione dell'interazione con il personaggio principale.

Gli scenari vanno da « Chez Faby, une incomparable banque de jeu (p. 35) », alla rappresentazione caotica di Port-au-Prince, vista dagli occhi del nuovo arrivato e mostrata attraverso il susseguirsi di frasi nominali come confuso, vorticoso ammasso di oggetti : « Il jette des coups d'œil furtifs à l'intérieur de quelques magasins : des balles de tissu, des boîtes de chaussures, de la vaisselle, des montres-bracelets, des chaînes aux chatoiements d'or, des boucles d'oreilles rutilantes [...] Gaston, pris de vertige, ressent un malaise profond (p. 62-63) ». L'esterno di una fabbrica è teatro dell'incontro tra Gaston e un'operaia e il loro dialogo causa il crollo dei sogni del personaggio, la sua presa di coscienza rispetto all'impossibilità dell'*ailleurs* : « Je n'en reviens pas. Moi, Gaston, qui croyais au paradis de Port-au-Prince ! (p. 78) ».

L'ultima avventura cittadina di Gaston introduce un personaggio contraddittorio e ridicolo come il pastore Pinechrist²⁰ e permette di allentare la tensione della lettura con paragrafi in cui predominano leggerezza e ironia :

Il surprend le pasteur Pinechrist en train de franchir à toutes jambes la clôture d'une maison voisine, presque nu-corps, la chemise débraillée, le pantalon à mi-mât, les chaussures entre les mains. Fugue érotique à pas feutrés. Indissoluble amitié entre deux larrons. Avec une ostensible ferveur. Pinechrist continue à prêcher l'Évangile, tandis que, derrière le paravent de la respectabilité pastorale, il fornique avec rage, aidé de Gaston, son fidèle assistant (p. 90).

Gaston vuole migliorare la sua vita fuggendo e, proprio perché ha sperato di salvarsi da solo, non può aver parte in una rivolta nata dall'unione dei singoli nell'interesse collettivo : è significativa la sua rinuncia alla parola mentre viene insultato e incalzato da Louisina : « Flux de réprimandes et d'injures. Autant elle pile le millet avec rage, autant elle crache d'amers reproches à Gaston qui, volontiers, garde un profond silence (p. 42) », a cui si aggiunge, come conseguenza, una rinuncia finale all'azione e la ricerca continua dell'*ailleurs* : « L'accouchement a déjà commencé sans moi. Et l'enfant qui va naître ne portera rien qui soit la germination de mes semences. Pas un signe. Pas même un poil. Mieux vaut que je foute le camp. Mieux vaut que j'aïlle me démerder ailleurs (p. 196) ». Gaston sceglie di abbandonare definitivamente la collettività ed esce in silenzio dalla storia : la sua rinuncia lo pone al di fuori del cerchio del Nousche accompagna la narrazione dall'inizio fino alla scelta di riscatto finale.

Il Nous, che ha possibilità di parola nel testo, può essere definito un personaggio-pensiero senza possibilità di azione diretta, coscienza collettiva trasformata in narratore intradiegetico che vive la realtà e contemporaneamente la rielabora : nel romanzo si alternano la voce di un narratore che descrive e racconta i fatti alla terza persona e quella che riflette e svela l'anima collettiva alla prima persona plurale²¹.

Il Nous si presenta, fin dall'inizio, nella sua intima sofferenza, nella quotidiana indecisione : « Égarés à l'entrecroisement des chemins, nous peinons à la recherche de notre route. Parfois, nous tournons en rond, sur nous-mêmes. Nous allons éparpillés, à reculons, dans des directions opposées (p. 7) ». La prima riflessione in cui il lettore viene coinvolto è caratterizzata dalla presenza di frasi interrogative dirette, domande che la collettività rivolge a se stessa

²⁰ Il nome *Pinechrist*, scelto per il pastore, contiene in sé due termini : *Christ*, nome proprio appartenente all'ambito religioso cristiano, viene associato alla parola *Pin*, che indica, in creolo haitiano, l'organo sessuale maschile, derivando verosimilmente dall'omofono vocabolo del francese sei-settecentesco *pin* dello stesso esatto significato. I due termini, uniti in un unico nome, creano un contrasto voluto ed evidente e, nello stesso tempo, permettono di rafforzare la caratterizzazione del personaggio.

²¹Cf. Alessandra Benedicty, « Procédés narratifs, discours émancipatif : *Les affres d'un défi* », dans Jean Jonassaint, *Typo/Topo/Poethique sur Frankétienne...*, op. cit, p. 99-101.

senza tuttavia riuscire a trovare risposte: « Qui parmi nous vit réellement? / Où allons-nous? Quel est le but de notre voyage? Qui nous écoute? Qui cherche à nous comprendre? (p. 7-8) ». Un interrogativo in particolare, posto alla forma indiretta, ritorna in vari punti del romanzo, metafora e sintesi della ricerca: « Personne ne nous a encore dit sur quel pied entrer dans la danse (p. 12) ».

Lungo tutto il testo il pensiero del Nous è ossessivo, incentrato sulle stesse tematiche ricorrenti, un vortice di riflessioni che accompagna lo svolgersi delle varie storie e crea un'opprimente sensazione di rabbia repressa e necessaria attesa: « Des jeunes téméraires s'agitent d'impatience; ils s'empresent de se montrer au grand jour. Imminence du danger. Nous gardons un calme lucide. Nous ne sommes pas encore cuirassés pour affronter le malheur et son escorte funeste; nous ne sommes pas encore prêts pour l'épreuve du feu (p. 94) ». La speranza di un cambiamento spinge la collettività a non cedere, il Nous invita a resistere e attendere e del Nous fa parte soltanto chi sceglie di restare con il gruppo: « Or, nous n'avons nulle intention d'aller ailleurs, même si nous bâillons de faim, de peur et d'impatience (p. 160) ».

Mentre i personaggi analizzati rappresentano attraverso il vissuto l'importanza della parola, il Nous, essendo voce, può soltanto parlarne: la parola diventa un tema ricorrente, metafora di possibilità e impossibilità di azione « Aufond de nos gorges gommées de peur, le blocage des paroles (p. 56) »; « Nous n'avons guère élevé nos voix. Nous n'avons rien dit, de peur qu'ils n'extrapolent à partir de nos paroles et qu'ils ne déforment nos pensées. Nous nous sommes exercés à vivre à l'intérieur de nous-mêmes (p. 99) »; « Nous avons avalé une cathédrale de mots vifs insérés dans des rêves antiques; et tant de paroles étouffées nous font mal au ventre (p. 148) ». Nello stesso tempo la parola rappresenta un'arma per la collettività: « Pour nous empêcher de parler, ils projettent de nous injecter un poison qui aurait pour effet de nous engourdir la langue (p. 103) »; « Plus brillante que l'éclair, la langue menace, blesse et foudroie, pire qu'une lame à double tranchant. Plus affilée qu'un poignard, elle crève le cœur, déchire les entrailles (p. 140) »; « nous n'espérons aucun miracle, sinon que la parole traverse le désert et retrouve le monde des vivants (p. 162) ».

Non a caso gli zombi, sottomessi grazie alle arti magiche di Saintil e torturati con ferocia, non hanno diritto di parola²² e perdono la possibilità di reagire lasciandosi convincere dalle affermazioni dell'houngan:

Bande de zombis! Vous n'avez plus d'âme, et votre corps ne vous appartient plus. / Oui ouan! Oui ouan! Oui ouan! / Baissez la tête. Désormais, vous ne regarderez que vos orteils. / Oui ouan! Oui ouan! Oui ouan! / D'ailleurs, les morts ne reviennent jamais à la vie; l'ordre des choses demeure immuable, irréversible. Rien, jamais rien ne changera pour vous. / Oui ouan! Oui ouan! Ouiouan! (p. 10).

²² Cf. Jean Norgaïsse, « L'écriture de l'urgence chez Frankétienne... », dans Jean Jonassaint, *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 61-62.

Altro personaggio collettivo, gli zombi, rovescio della medaglia rispetto al Nous, agiscono costretti ma non riflettono, sono la parte passiva della società a cui è stata tolta la speranza di rivincita²³. L'unica loro possibilità di espressione consiste in un verso cantilenante e nasale, reiterato come e peggio delle risposte di Rita a Gédéon: affermazione senza senso, accettazione della situazione vissuta senza proteste.

Prima della svolta finale uno zombi cerca di ribellarsi ed esce quindi dall'anonimato, ma i tempi non sono maturi e il gesto è sterile:

Un matin, à l'aube, Marco, un jeune zombi commit l'imprudence de s'approcher de la clôture de l'habitation. Il fut aussitôt assailli de coups de fouet. Marco poussa des cris épouvantables : oui ouan ! Oui ouan ! Oui ouan ! À moi ! À cause de ce dernier mot, Zofer lui arracha la langue. Baignant dans une mare de sang, se tordant de douleur, Marco reprit ses sens à travers un jaillissement fulgurant de conscience. Il regarda Saintil et les zombis. Il les observa d'un regard profond, avec le désir de parler. Quand il ouvrit la bouche, une voix étouffée, enchevêtrée, inarticulée, sortit de sa gorge ensanglantée. Saintil, le visage boursoufflé de rage, fit craquer le pouce de sa main droite. À ce signal Zofer enfonça le poignard à la tempe de Marco (p. 108).

Solo il risveglio di Clodonis per mano di Sultana getta un ponte tra il Nous in attesa riflessiva e la massa di zombi ormai pronti per uscire dalla passività.

La rivincita della parola ha inizio con un racconto, inserito nel testo senza anticipazioni o giustificazioni, riconoscibile soltanto grazie al riferimento ad un personaggio mitologico, Tête-Sans-Corps, sfidato da un Nous che ritrova coraggio per controbattere alle minacce del mostro:

Voyagez, Tête-Sans-Corps ! Roulez dans la poussière et la bâtardise des vents fous. Bientôt, le tourbillon des grandes vagues vous emportera vers l'horizon fuyant. /- Moi, Tête-Sans-Corps, dans ma Toute-Puissance, je me moque de prophéties craquées par la bouche des pauvres humains qui ne vivent que de chimères. Ce soir, vous avez de la chance que mon estomac soit rempli. Je vais me coucher dans mon domaine. / - Vous mentez, Tête-Sans-Corps ! La saison commence à changer. Nous nous méfions de vos manœuvres. / - j'éclate de rire. / vous ne savez point rire, Tête-Sans-Corps. Vous ne pouvez que grimacer (p. 178).

Il racconto non è inserito in nessuna cornice e ha la forma di un discorso diretto, l'unica traccia che lascia intuire che il Nous ne sia il narratore è nella breve introduzione al dialogo: « Au carrefour de minuit, Tête-Sans-Corps, escorté par un régiment de valets, hurle à tue-tête et menace de lâcher sur la ville de légions de vampires, si nous refusons de livrer nos enfants avant l'aube à sa rage dévorante (p. 177) ». Come nell'irrealtà del racconto il Nous sembra prendere coraggio, così, conclusa questa narrazione nella narrazione, il Nous sembra cambiare atteggiamento anche nei confronti della realtà che sta vivendo. Da sottolineare il riferimento alla parola liberata, trasformata in grido: « Nous avons frappé rageusement nos tambours, en hurlant

²³ *Ibid.*, p. 74.

des chants à garder notre âme debout. Interminable clameur gonflée de révoltes. Après des jours et des nuits de marche, nous cédonos notre place à d'autres voix de la tribu pour la persistance des cris (p. 181) ». Le ultime parole del personaggio collettivo che accompagna il lettore lungo tutto il romanzo sono parole di speranza e attaccamento alla vita : « Après avoir sondé les quatre horizons, nous sommes décidés à enjamber le fossé des vieilles malédictions, à briser la croix du malheur. Nous avons pilé du maïs ; immanquablement nous mettrons l'acassan au feu (p. 181) ». Poi il Nous scompone, o meglio, si trasforma nelle singole individualità rappresentate dai personaggi che, sempre attraverso la parola, iniziano a reagire agendo.

La voce che narra alla terza persona racconta il susseguirsi degli avvenimenti in frasi brevi, con una sintassi rapida e ritmata, e gli eventi scorrono secondo un filo logico : Sultana si trasforma nello strumento che permette il risveglio degli zombi, la loro presa di coscienza e la conseguente rivolta contro Saintil : « Sans perdre de temps, telle une pouliche en furie, Sultana mit au feu un chaudron d'eau et de légumes. Un chaudron tout abîmé, complètement bosselé, noirci de couches de fumée. Elle y ajoute trois poignées de sel bien *pommées* (p. 185-186) ». Clodonis, non a caso l'unico tra gli zombi identificato sempre con un nome proprio, il solo a poter essere considerato personaggio perché inquadrato a più riprese nel testo, torna alla vita cosciente grazie al sale. Il narratore descrive il momento in cui Clodonis prende coscienza : « D'un bond, il se relève. Ses genoux fléchissent. Trébuchant, il se ressaisit en s'appuyant sur la palissade de la chambre. Aussitôt, un flot d'images commence à tourbillonner dans sa tête. Sous forme de séquences discontinues, il revoit, de manière floue, le film de sa vie (p. 186) » ; poi, dopo aver preannunciato ciò che segue, lascia che sia il personaggio a parlare. Il contrasto tra il tono neutro del narratore e il flusso di parole che descrive il magmatico ritorno alla vita di Clodonis è violento : un confuso monologo interiore lungo due pagine, fatto di ricordi sovrapposti in rapida sequenza. Il lettore è soffocato dalla successione di frasi in cui viene totalmente eliminata la punteggiatura, trascinato in un vortice di memoria in cui la parola non è data allo zombi e non è ancora dell'uomo, ma è espressione di un confuso e doloroso momento di passaggio tra l'irrazionale e il razionale, mentre la tensione, anche grazie alla forma espressiva scelta, cresce progressivamente :

Une calebasse sur ma tête je vois des cadavres étendus à terre dans le paysage de pierraille et de cierges épineux j'urine dans mon pantalon je garde les yeux fermés [...] j'étouffe dans mon cercueil j'entends des cris je discerne la voix de ma mère [...] je marche regardant mes orteils je sens des mains chaudes me soulever [...] je devine le bruissement du fleuve intérieur jouer au soldat marron dans la cour du lycée leçon de grammaire test d'ortographe [...] tout le village de Bois Neuf applaudit bravo Clodonis débordement de joie des paysans de Ravine-Sèche bravo Clodonis provoquant l'amertume de Saintil jaloux mécontent (p. 186-188).

Questo fino al passaggio alle parole quasi scientifiche del narratore, passaggio suggerito anche dai tre puntini di sospensione con cui termina il monologo e seguito da uno spazio che lo separa dall'incipit successivo. La sensazione è quella di una nuova nascita, il passaggio attraverso il caos per guadagnare finalmente la luce :

rage de Saintil le travail aveugle de la haine l'empoisonnement le meurtre la zombification Zofer m'a tendu un piège les mailles de la fausse mort m'enserrent m'emprisonnent m'étouffent moi-même Clodonis moi vraiment moi victime de mon imprudence l'inévitable piège la capture et la succession des tourments dans la boue des marécages...

Clodonis ne pouvait imaginer que, dans un verre de limonade glacée, il avalerait le poison fatal, qui une demi-heure plus tard, déclencherait le processus d'endormissement comateux. Point de départ d'une chaîne de réactions et de troubles psychosomatiques (p. 188).

La sequenza del risveglio si ripete identica poco dopo: il narratore mostra Clodonis mentre « se déchaîne en beuglant, tel un toreau énragé » e « distribue le bouillon salé à tous les zombis de l'habitation (p. 189) ». La conseguenza è un nuovo « flux de pensées imprécises où la raison cherche sa route hors de la gangue des fantasmes, dans un enchevêtrement de cris et de paroles (p. 190) ». Le singole voci degli zombi confluiscono in un flusso di parole collettivo, ogni voce parla utilizzando il proprio *Je* in un'unione grafica e sonora di ricordi: « je ne me baignerais pas dans la rivière en crue le hounguènik on regarde le bourgeonnement des flammes Saintil a joué dans nos plaies j'ai perdu ma vache laitière...(p. 190) », ricordi che, come per Clodonis, terminano con una chiara presa di coscienza del torto subito. Nel momento in cui le singole voci parlano delle comuni sofferenze la prima persona singolare si trasforma in *Nous*, una pluralità di voci che torna ad esistere come *Nous* collettivo :

Saintil nous a pris au piège couvaison des oeufs de la tortue de mer sous le sable la récolte de millet le café de janvier Zofer m'a roué de coups de trique nous avons vécu dans la servitude la plus horrible nos plaies saignent les prédateurs ont égorgé des innocents la danse des mabouyas nous attrapperons le cheval malin dans le col étroit de la route mélangeant le sang et le lait pour détourner le maldicre... (p. 191).

Anche questo paragrafo si chiude con tre punti di sospensione e sarà poi la voce del narratore a continuare e concludere il racconto.

INIZIO DELLA DANZA

Nelle ultime pagine il susseguirsi degli eventi subisce una forte accelerazione. Con un ritmo nuovo tutte le storie si avvicinano e si riannodano tra loro, mentre i personaggi che scelgono di essere presenti si trovano finalmente a interagire nello stesso tempo e luogo.

L'ambiente è descritto ora con dolcezza e rappresentato come un luogo desiderabile: Alibé torna distrutto dal lavoro e, poco prima di rendersi conto che la rivolta sta iniziando e che si può ormai

partecipare alla danza, inizia a percepire un cambiamento « Aufond de sa tête prend forme un rêve de récolte dans lequel tourbillonnent des grappes de figues, desgousses de haricots. [...] Le dos tourné à la lune qui se lève, il s'en va vers sa demeure, précédé de son ombre qui danse mollement sur la route un totalito déglingué (p. 194) ».

Anche Gaston, vittima della nostalgia perché lontano, ritrova la strada di casa pur rifiutando poi di prendere parte alla rivolta iniziata senza di lui : prima dello choc dello spettacolo di Ravine-Sèche in armi c'è spazio per inquadrare la visione della luna nel momento in cui « émergeant timidement derrière le morne Lakatao, balise de clartés laiteuses une friperie de nuages cotonneux (p. 197) ».

Il lettore trova conforto finalmente in una natura risanata che, attraverso una descrizione sempre sintetica e fortemente simbolica, avvolge gli eventi degli ultimi paragrafi. Il mare e il vento si trasformano in mezzi capaci di trasportare la parola nuova, si diffonde un messaggio di libertà e speranza che conferisce al romanzo una fine inattesa ma possibile : « Et, tandis que souffle la brise venue de la mer, les paroles se propagent par vacue successives dans le village argenté de lune (p. 198) ».

Ai singoli personaggi è concesso di esprimersi²⁴ : la voce del narratore è interrotta dal discorso diretto, si sentono le parole dei *paysans*: « Allons dévorer Saintil ! (p.195) » e, per la prima volta, prende forma un dialogo in cui non c'è spazio per la rassegnazione :

Jérôme, Jérôme ! / Alibé mon frère ! Quel est ce vent débordant de rage
qui s'acharne ainsi à chambouler le bourg ? / Il vient tout juste de naître.
[...] Il vaudrait mieux que nous allions participer tout de suite (p. 195).

Frankétienne affida a Jérôme il lungo discorso conclusivo del testo, discorso che rappresenta sia un messaggio di speranza, sia un invito alla collaborazione. Il monologo emerge in forte contrasto di toni e forme rispetto al testo nella sua interezza : Jérôme può rivolgersi alla folla esprimendo liberamente il proprio pensiero : « Je ne vous parle pas pour [...] je suis peu digne d'annoncer [...] Je vous mets en garde [...] (p. 198) », e contemporaneamente si sente parte della comunità che esorta senza paura : « Nous avons déjà trop dormi ; [...] nous devons, en tous temps et en tous lieux, apprendre à vivre pour le partage du sel (p. 198-199) », mentre anche la folla in ascolto inizia a credere che sia possibile ormai smettere di tacere e attendere e che ci siano finalmente i presupposti per agire.

Frankétienne, nel breve paragrafo che chiude il romanzo, sceglie di ribaltare la sensazione che accompagna la lettura e scioglie definitivamente la tensione nella dolcezza delle immagini richiamate, in cui si intravede anche la possibile esistenza di un futuro differente.

²⁴ Cf. Alessandra Benedicty, « Procédés narratifs, discours émancipatif : Les affres d'un défi... », dans Jean Jonassaint, *Typo/Topo/Poethique sur Frankétienne...*, op. cit., p. 104-106.

L'ultima immagine è quella di un battesimo, in un lieto fine-inizio che promette rinnovamento:

Tout doucement, quelques étoiles musardes lèvent l'ancre. Le soleil bourgeonne derrière le morne Lakatao. Bois-Neuf commence à se laver le visage. Sur la route de Ravine-Sèche, deux gosses, un garçon et une fille, marchant main dans la main, vont se baigner au point de jaillissement de la source (p. 199).

CONCLUSIONI

Les affres d'un défi è un romanzo privo di una reale trama, un testo che non permette al lettore di seguire lo svolgersi di una storia, ma comunica attraverso un susseguirsi di voci e immagini apparentemente scollegate tra loro.

Frankétienne sceglie di rendere protagonista del testo l'atto del parlare e ne mette in evidenza la possibilità e impossibilità attraverso i dialoghi e i monologhi che affida ai vari attori presenti nel romanzo. La parola, oltre a essere lo strumento espressivo scelto dall'autore, è anche l'argomento che si ritrova in ognuno degli episodi raccontati.

I personaggi, o meglio, le voci che compongono la narrazione, esistono soltanto nel presente, del vissuto non si sa nulla, o in pochi casi soltanto qualche accenno, non sono caratterizzati fisicamente e quanto si conosce di loro dipende dallo spazio che l'autore sceglie di dare, o di non dare, alle loro parole.

Le vicende scorrono parallelamente e tutte le storie hanno almeno due protagonisti in rapporto tra loro, due voci che permettono la presenza del dialogo o ne mettono in luce l'impossibilità e l'assenza.

L'atto del parlare compare in ogni storia, sia nell'interazione tra i personaggi, sia come argomento di conversazione, sia come strumento mostrato in varie funzioni.

Nel caso delle coppie Jérôme e Alibé - Carmeleau e Philogène la parola è l'elemento che permette di resistere in un contesto di oppressione profonda, il dialogo aiuta i personaggi nell'attesa ed è fondamentale per mantenere viva la speranza nel cambiamento.

Jérôme soffre l'impossibilità di parlare, e i suoi pensieri, descritti come vulcano in eruzione, devono essere trattenuti, la parola è ridotta al silenzio fino alla rivolta-rinascita finale, che ha inizio proprio grazie alle parole finalmente liberate di Jérôme.

Frankétienne sceglie di dare alle due coppie di amici il ruolo di attori consapevoli della situazione che stanno vivendo e affida a loro, non solo il compito di iniziare la danza tanto attesa ma anche il compito di comunicare in modo esplicito il suo messaggio.

I dialoghi tra Rita e Gédéon sono meno legati alla situazione comune vissuta dalla società intera e più inerenti al quotidiano dei personaggi. La parola è mostrata come strumento di difesa dove a Gédéon è concesso di esprimere il proprio punto di vista cercando la compassione del lettore ed è mostrata anche, nel caso di Rita, come

strumento di supplica e come chiaro segno della situazione di oppressione da parte di Gédéon, suo tiranno domestico : i loro dialoghi sono monologhi dell'uomo, a cui seguono brevi risposte reiterate della donna.

Non c'è posto per loro nella rinascita finale, come non c'è posto per Gaston, personaggio che sceglie di andarsene per tornare ormai a rivolta iniziata.

La potenza della parola emerge soprattutto attraverso il Nous, personaggio molteplice senza consistenza, fatto di voci che si susseguono in un monologo capace di trasmettere una sensazione di intenso malessere, personaggio con cui Frankétienne rappresenta la collettività oppressa, estenuata e ridotta a un silenzio sofferto e impossibile da mantenere.

Gli Zombie sono l'esatto rovescio della medaglia rispetto al Nous, sono non-uomini senza la dignità di un nome proprio, a meno che non agiscano attivamente ; infatti la parola viene loro tolta e vengono loro negati anche i pensieri fino al momento in cui, grazie all'assunzione del sale, possono risvegliarsi : il ritorno alla vita cosciente è rappresentato, non a caso, attraverso un'eruzione di parole finalmente liberate.

Frankétienne, oltre a mostrare l'importanza e il potere dell'atto del parlare attraverso le varie voci che hanno spazio nel testo, usa anche la parola in prima persona scrivendo un testo che è un consiglio all'azione.

In un contesto di dittatura come quello che Haiti stava vivendo nell'anno in cui il romanzo viene pubblicato, l'autore ha il coraggio di denunciare la disperata situazione che vive in prima persona accanto al suo popolo, lo fa in modo volutamente oscuro perché usare la parola è pericoloso, ma sceglie di dare l'esempio e di mostrare un possibile modo per dare inizio alla danza.

Ogni lettore può percepire in *Les affres d'un défi* la sofferenza causata dalla privazione di libertà, l'insensatezza della violenza, il desiderio di reazione e la rabbia per l'impossibilità di reagire che accompagnano tutta la narrazione, ma un lettore che vive la situazione descritta si trova a osservarsi attraverso le frasi del testo e si riconosce nel malessere. Le parole del romanzo sono uno specchio per chi è sottomesso da un tiranno, ma in questo caso sono uno specchio che mostra anche un futuro migliore, la possibilità di raggiungere il lieto fine.

Frankétienne non lascia Haiti durante gli anni del governo Duvalier, comprende bene la paura e, mentre invita alla cautela e all'attesa, si arma lui per primo di parole e dà il suo contributo nel mantenere viva la speranza nel cambiamento e nel mostrare una possibile via per un nuovo inizio.

Alice Mazzotti
(Università Ca' Foscari Venezia)