



MemWar

memorie e oblii delle guerre
e dei traumi del XX secolo

a cura di

Anna Giaufret e Laura Quercioli Mincer
con la collaborazione di Jean Cruz Holguin

Collana diretta da:

Elisa Bricco
(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Alessandro Amenta (Università di Roma Tor Vergata)	Francisco Lomeli (University of California at Santa Barbara)
José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia)	Julien Longhi (Université de Cergy-Pontoise)
Ornella Discacciati (Università di Bergamo)	Magali Nachtergaele (Université Bordeaux III Michel de Montaigne)
Estefanía Flores Acuña (Universidad Pablo Olavide)	Maddalena Pennacchia (Università Roma Tre)
Maria Gottardo (Università di Bergamo)	Michele Prandi (Università di Genova)
Maria Cristina Iuli (Università del Piemonte Orientale)	Arianna Punzi (Università di Roma La Sapienza)
Giovanni Iamartino (Università di Milano - La Statale)	Dan Ringgaard (Aarhus Universitet)
Sven Kramer (Leuphana Universität Lüneburg)	Stefania Stafutti (Università di Torino)
Patrizia Lendinara (Università di Palermo)	Valeria Tocco (Università di Pisa)

Comitato Editoriale:

Elena Errico (Università di Genova)	Laura Quercioli (Università di Genova)
Roberto Francavilla (Università di Genova)	Laura Santini (Università di Genova)
Anna Giaufret (Università di Genova)	Elisabetta Zurru (Università di Genova)

MemWar

memorie e oblii delle guerre
e dei traumi del XX secolo

a cura di

Anna Giaufret e Laura Quercioli Mincer
con la collaborazione di Jean Cruz Holguin

Crediti fotografici

Immagine 1 pag. 42 Copyright © Jean Lussan/SPI/ECPAD/Défense/NVN 54-142 R15.



**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

ecpa > d
**AGENCE D'IMAGES
DE LA DÉFENSE**

Composizione di immagini 1 a pag. 107 foto di Lambert Barthélémy.

Immagine 1 pag. 138 Photographs taken with kind permission from the National Museum of Ireland.

© The National Museum of Ireland.

Immagini 1-4 pagg. 187-194 si ringrazia Zuzanna Hertzberg per il permesso a pubblicare.

Immagini 5-6 pag. 190 foto di Laura Quercioli Mincer. Si ringrazia Roman Stańczak per il consenso a pubblicare.

Immagini 7-10 pagg. 192-193 si ringrazia Katarzyna Kraowiak per il consenso a pubblicare.



**UNIVERSITY
PRESS ITALIANE**

*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2021 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza

Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-105-6 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-106-3 (versione eBook)

Pu pubblicato a novembre 2021

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>



Stampato presso

Grafiche G7

Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)

e-mail: graficheg7@graficheg7.it

INDICE

Introduzione <i>Anna Giaufret, Laura Quercioli Mincer</i>	9
Decolonizzare la memoria	
Post-Colonial Literatures in Portuguese: The Spectre of War <i>Inocência Mata</i>	19
Mémoires situées. Discours d'oubli et d'amémoire dans une perspective pluriversaliste <i>Marie-Anne Paveau</i>	33
Vers une mémoire partagée des tirailleurs sénégalais <i>Caroline D. Laurent</i>	51
Rubbles and Vaults. Making Use of the Non-Fiction Film Heritage for Re-assessing Trauma and Reconstruction Culture	
Ubiquitous Treasures. Digitization, Ephemeral Film, and Local Memory <i>Johannes Praetorius-Rhein</i>	71
Mediating Memories. Bridging Gaps Between Non-fiction Film Heritage, Public History, and Media Studies <i>Francesco Pitassio and Paolo Villa</i>	85
Memoria, oggetti, racconti	
Le casque, la rouille et les récits (De la transmission anti-monumentale) <i>Lambert Barthélémy</i>	105
Artes y memorias del conflicto interno peruano (1980-2000) <i>Mathilde Salaün</i>	118
Remembering The Great War to Foster Reconciliation: A Multimodal Analysis of Three Exhibitions in Today's Dublin <i>Elena Ogliari</i>	136
Lingua e migrazione. Esperienze linguistiche dei Kinder del Kindertransport <i>Eva-Maria Thüne</i>	156

Per un glossario della memoria

- Lingua, memoria e autobiografia nella
letteratura sefardita contemporanea in giudeo-spagnolo 177
Alessia Cassani
- L'arte visiva come forma di memoria 183
Laura Quercioli Mincer
- Devoir de mémoire, lettere dei *poilus* e social network 195
Stefano Vicari

Costruzione e divulgazione della memoria

- « La reconnaissance par les pierres » :
une sociologie des monuments aux morts
dans l'après-guerre du Kosovo (1999-2006) 207
Arber Shtembari
- Il contributo del suono alla memoria del conflitto
nella docufiction radiofonica contemporanea:
uno studio di caso italiano in contesto 220
Sabina Macchiavelli
- Guerra, memoria e post-memoria in *Fatherland*
di Nina Bunjevac e *Safe Area Gorazde* di Joe Sacco 237
Maria Rita Leto
- Quand le travail mémoriel dissimule le choix de l'amnésie.
Le récit des narrateurs de la troisième génération après la Shoah 253
Yona Hanhart-Marmor

Narrare la memoria

- Dialogisme de la mémoire du génocide :
Lukas Bärfuss *Hundert Tage* und Imre Kertész *Kaddisch*
für ein nicht geborenes Kind 269
Messan Tossa
- «Yo no estoy completo de la mente»
La voz de las víctimas de la Guerra Civil en Guatemala
en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya 279
Julio Zarate Ramirez
- Dalla resistenza alla resilienza: *1945* di Michel Chaillou 294
Chiara Rolla
- La Seconde guerre mondiale dans la littérature québécoise contemporaine
et dans l'espace muséal canadien 304
Adina Balint

Abstracts 320

Autori 330

Introduzione

Anna Giaufret, Laura Quercioli Mincer

Università di Genova

anna.giaufret@unige.it

laura.quercioli@unige.it

The past is never dead. It's not even past

William Faulkner

Memory is the past made present

Richard Terdiman

«Profondo è il pozzo del passato. O non dovremo dirlo imperscrutabile?». Così ha inizio la trilogia di Thomas Mann *Giuseppe e i suoi fratelli* (Mann 2000: 5). Forse possiamo definire imperscrutabile (anche se non allo sguardo di questo scrittore) un passato da cui ci separano migliaia di anni, incrostato di narrazioni e leggende. Ma forse altrettanto profondo a volte appare un passato ancora straordinariamente prossimo e tangibile, dal quale, in modo a volte veramente “imperscrutabile”, così tanto dipende delle nostre vite individuali e politiche. La Seconda guerra mondiale ha modificato e distrutto la vita di decine di milioni di individui, e ha trasformato il nostro modo di concepire il mondo, l'essere umano e il divino; ha modellato i nostri paesaggi, rendendoli per sempre contaminati, come nella celebre definizione di Martin Pollack (2019). L'orgogliosa culla della civiltà occidentale, l'Europa, con questa catastrofe (e ancora molto prima, con le conquiste coloniali) ha scatenato i mostri del sonno della ragione: difficile catalogarli, impossibile metterli a tacere.

Ma l'attuale proliferazione di studi sulla memoria, divenuti, già da almeno un paio di decenni, uno degli interessi centrali degli studi umanistici e delle neuroscienze, dipende forse anche, o soprattutto, dall'impossibilità di immaginare un futuro. La diffusione del sapere tramite le nuove tecnologie non ha portato a democratizzazione ed *empowerment* (o lo ha fatto solo in parte), ed ha forse maggiormente causato la proliferazione della menzogna e dell'aggressione verbale. Gli effetti anche deprecabili della cosiddetta Caduta del muro nel 1989, i risultati generalmente deprecabili della

fine degli Stati coloniali hanno scardinato le grandi aspettative di rigenerazione e di liberazione collettiva che vi erano collegate. La crisi climatica e la recente pandemia – ovvero la quasi repentina presa di coscienza che, probabilmente, «non tutto andrà bene», e che non tutto continuerà a essere così come è sempre stato – sembrano aver minimizzato ogni possibilità di progettazione sociale.

Resta però la possibilità di ricercare nel passato, nei quasi infiniti modi della sua elaborazione, le ragioni della nostra sconfitta odierna, redimerlo dalla narrazione egemonica, e, seppur con lo sguardo rivolto all'indietro, recuperare quella «*debole* forza messianica» di cui notoriamente scriveva Walter Benjamin, e a cui il passato e la nostra generazione hanno diritto; tentare, infine, «l'arresto messianico dell'accadere», ovvero intravedere almeno «una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso» (Benjamin 1981: 76, 85).

Quali le strade concrete per questa lotta? Sulla scia di quanto proposto nel 2009 da Michael Rothberg, sempre più studiosi hanno inoltre fatta propria la concezione di una memoria 'multidirezionale' e non antagonista, che inglobi ed intrecci le tragedie della Shoah e del colonialismo e delle altre catastrofi della nostra storia; una memoria che sia soggetta ad «ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing», che sia «productive and not privative» (Rothberg 2009: 3) e che possa contribuire a creare la trama per una possibile comprensione reciproca – nella specificità di ogni situazione, nel rispetto di ogni sofferenza.

Con questo volume ci uniamo dunque a un grande sforzo collettivo della comunità accademica, dei militanti sociali, delle istituzioni, dei 'semplici' cittadini, e offriamo ai lettori un panorama di voci diversificate, ma concordi nel tentativo di condividere, e di trovare nel nostro passato il senso del presente e di ogni possibile futuro.

Se la memoria è un tema complesso, cercheremo in questo volume di dar conto delle sue numerose sfaccettature. Vedremo come la memoria si seleziona (come afferma il titolo del volume, 'memorie e oblii'), si costruisce, si rappresenta, quali sono le sue «condizioni di visibilità», per riprendere le parole di Michele Guerra (2020: 9), che a sua volta si rifa a Didi-Huberman (2005); vedremo anche che cosa si ricorda, come lo si ricorda, con quali strumenti e canali, perché lo si ricorda, che cosa e perché si lascia andare, si fa «il lutto della memoria» (Ricoeur 2003).

La memoria è, secondo Nora (1997: 30), un archivio che riunisce diversi tipi di tracce: tracce che gli eventi traumatici lasciano nella memoria individuale e in intere categorie di individui, diventando così un fenomeno sociale, come ci raccontano, ognuno a suo modo, i recenti *Branche 2020* – un saggio sulla generazione coscritta che ha combattuto in Algeria – e Krug 2018 – ricostruzione sotto forma di *graphic novel* della storia familiare tedesca della narratrice/autrice. Si tratta di storie di famiglie i cui discendenti si confrontano con il tema della responsabilità in una pro-

spettiva ispirata al concetto di ‘postmemoria’ di Marianne Hirsch (2012); tracce che vengono più o meno consapevolmente utilizzate per costruire la memoria collettiva (Halbwachs 2001) attraverso le rappresentazioni del passato.

Ma che cos’è la memoria e come possiamo definirla? Abbiamo ascoltato nel corso dei seminari del gruppo di ricerca del Dipartimento di Lingue e Culture Moderne alcune autorevoli voci, che ci hanno aiutato in questo processo di definizione: se la memoria può essere quello che scegliamo del passato per rappresentare noi stessi (Włodek Goldkorn) o l’operazione di ricostruire storie da un frammento (Francesco Cataluccio), «la memoria è una cosa sacrosanta, ma anche una palla al piede» e deve restare viva (Helena Janeczek).

Questo ci conduce alla questione forse più essenziale, che consiste nella domanda seguente: ‘Perché trasmettere la memoria?’. Siamo convinti che questo sia necessario per una serie di ragioni: per riuscire a decentrare lo sguardo, a comprendere l’altro, ascoltarlo, dargli spazio; perché numerosi episodi della storia rischiano di essere dimenticati perché ritenuti poco importanti o scomodi per i vincitori; per restituire la complessità degli eventi, delle appartenenze/identità, per evitare la cristallizzazione della memoria (la memoria dialogica di Aleida Assman 2002). Cancellare la memoria equivale a negare la storia: si tratta di una strategia di oppressione, che serve a rimandare intere società a una condizione di inferiorità. Di questa strategia abbiamo conosciuto numerosi esempi, tra i quali è sufficiente ricordare quello dell’intero continente africano di cui Hegel scrive che è privo di storia (Mbembe 2020) e quello dei franco-canadesi (il cui motto nazionale è ‘Je me souviens’, ‘io ricordo’) definiti dal rapporto Durham del 1839 «un peuple sans littérature et sans histoire».

Esiste quindi una grande responsabilità della ricerca che in questo caso è necessariamente multi e interdisciplinare (la «memoria culturale» di Assman 2002), includendo, come in questo volume, studi storici, estetici, cinematografici, sociologici, museali, letterari, linguistici e altri ancora. Non è più un mistero per nessuno, per esempio, che la linguistica possa far emergere lo stretto rapporto della lingua con le rappresentazioni e le percezioni della realtà (esempi di manipolazione del pensiero come la lingua del III Reich descritta dal noto saggio di Viktor Klemperer). Esistono inoltre aspetti della memoria, come quelli esplorati dall’analisi del discorso francese, che insistono su processi memoriali linguistico-cognitivi, quali la memoria discorsiva e interdiscorsiva (Moirand 2000) e prediscorsiva (Paveau 2006).

Gli studi sulla memoria costituiscono essi stessi un immenso archivio. Abbiamo cercato di raccogliere la nostra visione del tema in un sito (MemWar.unige.it) e in un blog di ricerca (<https://memwarunige.hypotheses.org/category/home>) in cui speriamo che il lettore possa trovare materiali utili a far proseguire la riflessione. Si tratta di un progetto *in fieri*, ancora molto eurocentrico. Confidiamo però che, con la seconda edizione del

progetto MemWar, questa visione ristretta si possa ampliare grazie a numerosi contributi che allargheranno la prospettiva su altri luoghi e altre memorie.

Questo volume è il risultato di un convegno che si è tenuto online nel dicembre 2020 e per il quale abbiamo ricevuto numerosissime proposte, tra le quali abbiamo dovuto operare una selezione. Abbiamo ascoltato molte voci autorevoli, alcune delle quali non sono presenti in questo volume, quali Alessandro Portelli, Gruia Badescu, Lucie Česálková, Lucia Cinato, Roberto Francavilla, Maximiliano Fuentes, Andrea Gullotta, Francesc Montero, Galit Noga-Banai, Justina Smalkyte, Serena Spazzarini, Claudia Sternberg. Il volume offre comunque una grande varietà di analisi, di approcci teorici e di discipline.

Le varie sezioni non sono organizzate per aree geografico-linguistiche, ma sono volutamente incentrate su tematiche trasversali. Oltre ai contributi di singoli specialisti, presentiamo anche due raggruppamenti di studi, che fanno capo a due gruppi di ricerca: ViCTOR-E («Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe») e MemWar (il nostro gruppo su «Memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo»).

La prima sezione, «Decolonizzare la memoria», affronta la questione della memoria coloniale sia dal punto di vista della produzione letteraria in lingua portoghese sia da quella della memoria dei colonizzatori, attraverso l'esempio francese. Apre il volume il contributo di Inocência Mata (Universidade de Lisboa), «Post-colonial Literatures in Portuguese: The Spectre of War» dove l'autrice, partendo da Walter Benjamin e arrivando allo scrittore angolano Papetela e al portoghese Alegre, studia il «process of destabilizing historical-cultural memory and the appropriation of tools used in building national identity» e illustra un passato (e un presente) costituito dalle rovine di «unfulfilled utopias» Segue Marie-Anne Paveau (Université Paris 13), «Mémoires situées. Discours d'oubli et d'amémorie dans une perspective pluriversaliste», in cui la studiosa introduce la nozione di 'amémoria' e auspica l'avvento di una memoria decentrata e plurale. Conclude la sezione il contributo di Caroline Laurent (King's College London), che in «Vers une mémoire partagée des tirailleurs sénégalais», dopo aver ripercorso l'evoluzione delle rappresentazioni dei *tirailleurs*, invoca la costruzione di una memoria condivisa tra Africa e Francia, che potrà manifestarsi attraverso un processo di decolonizzazione del trauma.

La sezione dedicata al Panel ViCTOR-E: «Rubbles and Vaults. Making Use of the Non-Fiction Film Heritage for Re-assessing Trauma and Reconstruction Culture» raccoglie i contributi di due componenti del gruppo di ricerca ViCTOR-E (Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe).

Johannes Praetorius-Rhein (Goethe-Universität Frankfurt am Main), in «Ubiquitous Treasures. Digitization, Ephemeral Film, and Local Memory» si interroga sul valore memoriale di film documentari locali e sull'importanza della loro digitalizzazione per la trasmissione della memoria. Francesco Pitassio e Paolo Villa (Università di Udine), «Mediating Memories. Bridging Gaps Between Non-fiction Film Heritage, Public History, and Media Studies» esplorano la questione della digitalizzazione del patrimonio filmico documentario, che può rivelarsi una fonte e uno strumento fondamentale per la didattica della storia moderna e contemporanea.

«Memoria, oggetti, racconti», la terza sezione del volume, si concentra sull'analisi di supporti materiali per l'evocazione e la ricostruzione della memoria: dall'arte contemporanea all'arte popolare, dagli oggetti esposti in mostra alle testimonianze dei bambini del Kindertransport. Lambert Barthélémy (Université de Poitiers) in «Le casque, la rouille et les récits (De la transmission anti-monumentale)», attraverso l'analisi di un esempio concreto, ci mostra come l'arte abbia la capacità di offrire una memoria eterodossa e quindi di suscitare contemporaneamente emozione e riflessione critica rispetto alle grandi narrazioni ufficiali della memoria. Mathilde Salaün (Université de Toulouse Jean Jaurès), in «Arts et mémoires du conflit interne péruvien (1980-2000)» mostra, basandosi sull'esempio peruviano, come le narrazioni e le contro-narrazioni memoriali evolvano parallelamente ai cambiamenti politici nel paese e come solo l'arte possa mettere in crisi la fossilizzazione della memoria operata dalle politiche pubbliche. Basandosi su tre esposizioni museali, Elena Ogliari (Università di Milano), in «Remembering The Great War to Foster Reconciliation: A Multimodal Analysis of Three Exhibitions in Today's Dublin» narra del complicato recupero della contraddittoria memoria della Grande Guerra in Irlanda. Eva-Maria Thüne (Università di Bologna) in «Lingua e migrazione. Esperienze linguistiche dei Kinder del Kindertransport», sulla base di una serie di interviste da lei condotte con ex 'bambini' del Kindertransport esplora la complessa, e in questo caso anche traumatica relazione fra lingua materna e lingua del paese adottivo, fra lingua e identità.

La sezione dedicata al Panel MemWar «Per un glossario della memoria» raccoglie i testi di alcuni dei membri del gruppo di ricerca genovese organizzatore del convegno e propone riflessioni incentrate su alcuni termini chiave degli studi memoriali: Lingua, arte visiva, discorso memoriale mediatico. Alessia Cassani, in «Lingua, memoria e autobiografia nella letteratura sefardita contemporanea in giudeo-spagnolo» offre un'altra prospettiva dell'intreccio fra lingua e identità di quello proposto da Thüne, riflettendo sul recupero di quella insostituibile «intimità materna» offerta da una lingua quasi scomparsa, il giudeo-spagnolo, riconquistata di diversi scrittori contemporanei. Laura Quercioli («L'arte visiva come forma di memoria», basandosi sull'opera di tre artisti polacchi contemporanei, scrive di tre forme di Memory Work nell'«azione artistica,

nella scultura, nell'installazione sonora». Stefano Vicari infine, in «Devoir de mémoire, lettres dei poilus e social network», illustra come la 'debita' memoria delle lettere dei soldati della Prima guerra mondiale sia entrata, grazie alla sua diffusione mediatica, nel discorso collettivo odierno francese.

La quinta sezione, «Costruzione e divulgazione della memoria» raggruppa alcune forme popolari, atipiche o meno indagate di memorialità, quali i monumenti ai caduti della guerra del Kosovo eretti dalle famiglie Arber Shtembari, Université de Limoges: «La reconnaissance par les pierres: une sociologie des monuments aux morts dans l'après-guerre du Kosovo (1999-2006)»; l'importanza dell'elemento sonoro per la memoria della strage di Bologna è esaminata dalla ricercatrice indipendente Sabina Macchiavelli («Il contributo del suono alla memoria del conflitto nella docufiction radiofonica contemporanea: uno studio di caso italiano in contesto»), e il fumetto. Quest'ultimo è affrontato nel contributo di Maria Rita Leto (Università di Chieti), «Guerra, memoria e post-memoria in *Fatherland* di Nina Bunjevac e *Safe Area Gorazde* di Joe Sacco» in cui l'autrice analizza due graphic novel di ambientazione balcanica, e in quello di Yona Hanhart-Marmor (The Hebrew University of Jerusalem), che in «Quand le travail mémoriel dissimule le choix de l'amnésie. Les récits des narrateurs de la troisième génération après la Shoah» analizza un fumetto e un romanzo francesi, in cui la ricerca da parte dei personaggi/narratori della propria identità ebraica si riassume all'esperienza della Shoah, che impedisce ogni tentativo di riscoprire un'identità ebraica positiva.

L'ultima sezione, infine, «Narrare la memoria», si concentra sulla trasmissione letteraria della memoria. Messan Tossa della Université de Lomé (Togo) in «Dialogisme de la mémoire du génocide: Lukas Bärfuss *Hundert Tage* und Imre Kertész *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*», mostra come la matrice narrativa del genocidio costituita dalla Shoah strutturi il racconto del genocidio Ruandese. Julio Zarate-Ramirez (Université Savoie Mont Blanc) spiega in «Yo no estoy completo de la mente. La voz de las víctimas de la Guerra Civil en Guatemala en *In-sensatez* d'Horacio Castellanos Moya» l'operazione del romanziere salvadoreño che integra nel suo romanzo le testimonianze delle vittime, proponendo una forma di almeno parziale riparazione in un contesto di impunità generalizzata dei colpevoli delle violenze. Chiara Rolla (Università di Genova) «Dalla resistenza alla resilienza: 1945 di Michel Chaillou» mostra come la scrittura abbia permesso allo scrittore di superare un evento traumatico fondatore collegato alla figura della madre collaborazionista. Adina Balint infine (Université de Winnipeg) analizza tre rappresentazioni letterarie della Shoah da parte di autrici del Québec, Régine Robin, Carole David e Catherine Mavrikakis in «La Seconde guerre mondiale dans la littérature québécoise contemporaine et dans l'espace muséal canadien», dove la memoria si fa palinsesto per attivare nuove solidarietà.

Ringraziamenti

Per concludere, vorremmo ringraziare il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università di Genova, che ha finanziato il convegno e la pubblicazione, tutti i relatori, tutti coloro che hanno contribuito a questo volume, i colleghi del gruppo di ricerca MemWar (e in particolare Marie Gaboriaud), il dottorando in Digital Humanities Luca Ciotoli (che ha curato il blog), Marco Mercurio, che ha curato la parte informatica del nostro sito, Matteo Bonizzzone che si è adoperato per la piattaforma informatica di interpretazione simultanea Interactio, e Davide Ghisu che ha contribuito all'editing finale dell'articolo di Inocência Mata. Ribadiamo anche i nostri ringraziamenti a tutti coloro che si sono adoperati per il successo del convegno MemWar I, ovvero la tirocinante Elkbira Jahouri, le interpreti professioniste (Federica Parricchi, Maura Cappelli), le colleghe formatrici (Luisa Bertolotto e Nora Gattiglia), le studentesse e gli studenti (Maria Vittoria Bonato, Gianni Capotosto, Stefano Massa, Lisa Molteni, Chiara Poggi, Martina Romanelli), le registe delle letture di Archivi Vivi – il nostro laboratorio teatrale –, Elena Dragonetti e Raffella Tagliabue, le studentesse, gli studenti, le e gli interpreti che hanno dato voce ai protagonisti, testimoni ed eredi delle guerre (Benedetta Tartaglia, Daniela Micucci, Ilona Saint-Louis, Chiara Mesto, Pamela Pierro, Sara Solari, Paolo Valia) e il Centro Universitario Teatrale dell'Università di Genova Il Falcone (in particolare il Presidente Roberto Cuppone e Angela Zinno) per la collaborazione. Speriamo di non aver dimenticato nessuno: se così fosse ce ne scusiamo in anticipo.

Bibliografia

- Assmann, A. 2002. *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. S. Paparelli. Bologna: Il Mulino.
- Branche, R. 2020. *Papa, qu'as-tu fait en Algérie ?* Paris: La Découverte.
- Didi-Huberman, G. 2005. *Immagini malgrado tutto*. Trad. D. Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina.
- Guerra, M. 2020. *Il limite dello sguardo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Halbwachs, M. 2001. *La memoria collettiva*. P. Jedlowski, T. Grande (eds). Trezzano sul Naviglio: Unicopli.
- Hirsch, M. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Klemperer, V. 2008. *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*. Trad. P. Buscaglione. Firenze: Giuntina.
- Krug, N. 2018. *Heimat*. London: Particular Books.
- Nora, P. 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 3 vol.
- Mann, Th. 2000. *Giuseppe e i suoi fratelli*. Trad. B. Arzeni. Milano: Mondadori.
- Mbembe, A. 2020. *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: La Découverte.

- Moirand, S. 2000. Les indices dialogiques de contextualisation dans la presse ordinaire. *Cahiers de praxématique* 33: 145-184.
- Paveau, M.-A. 2006. *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Pollack, M. 2019. *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*. Trad. M. Maggioni. Rovereto: Keller.
- Ricoeur, P. 2003. *La memoria, la storia, l'oblio*. D. Iannotta (ed). Milano: Raffaello Cortina.
- Ricoeur, P. 2021. *La memoria dopo la storia*, <[http://www.filosofia.it/archivio/images/download/argomenti/Ricoeur Memoria dopo la storia.pdf](http://www.filosofia.it/archivio/images/download/argomenti/Ricoeur_Memoria_dopo_la_storia.pdf)> (30.06.2021).

DECOLONIZZARE LA MEMORIA

Post-Colonial Literatures in Portuguese: The Spectre of War^{1*}

Inocência Mata

University of Lisbon/Centre for Comparative Studies

imata@letras.ulisboa.pt

Narrating War Memoirs: Between the Liberation War and the Colonial War

In his timeless essay «The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov» written in 1936, Walter Benjamin refers to the crisis in narrative as the inability to narrate the violence and horror experienced by young soldiers returning from the battlefields of the Great War because it was a unique experience and until then, they did not know how to transmit it if not through silence. It was an un-tellable experience without par, that had to be forgotten. Nevertheless, this «ability to exchange experiences» (Benjamin 1968 [1936]: 83) would emerge in later European wars, from the Spanish Civil War to the Second World War, where numerous accounts of experience telling of the horror would be projected in memoirs for generations to come. Also projected for generations would be the memory of colonialism and its trail of inhumanity and massacres where the horror of guerrilla warfare was the most recent episode. It was necessary to talk about what had happened not only to write it down, but more so, to understand it and through the act of narrating, come to terms with the past.

It was in this way that, for the former colonised Africans and former Portuguese colonisers, the 21st century dawned as a century filled with the promise of building new dynamic relations between the ex-dominated and the ex-dominators in tatters in what seemed to be the ruins of the colonial past. As I once said about the initial approach to the distant past situated in 1890 that opens the intricate plot of *Yaka* (1984), the Angolan writer Pepetela makes Alexandre Semedo, the patriarch of a colonising family, emerge as a different *other* at the end of the book (Mata 2011, 2015). In this book, the painful, intense memories of the colonial past seem to work as a possible version of Paul Klee's *Angelus Novus*, reinterpreted by Walter Benjamin (1968 [1940]). Only,

^{1*} This paper returns to the topic of a previous essay (Mata 2017).

the opposite way round: Walter Benjamin's angel of history stares fixedly into the past, being pushed from behind into the future, while the former-colonised subjects gaze straight into the future that they have wrought upon their own desire, convinced that the ruins of the past have been and are tidied away and no long pile up and spread around their feet. Each circle of ruins earns its place and meaning in the geopolitics of a collective past, in an opportunely convenient game played out between memory and forgetfulness, between celebration and damnation. The different events based on celebrating the victories and decrying the massacres indicate strategies leading to building national identity and cohesion. A quarter of a century after the 1974 Carnation Revolution that opened the doors to making Portugal democratic and ending the liberation struggles against Portuguese colonialism waged in guerrilla wars in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau, appeared to have activated a stage of historical reconciliation, intermeshing the processes of memory and forgetfulness.

Hence, more than half a century after the Second World War had shaped the current political and ideological profile of Europe, the first few years of the 21st century saw the commemoration of a quarter of a century in which the Portuguese-speaking African countries tidied up the ruins of the past to project them into the future. When they had proclaimed their independence in 1975, among the first countries to recognise them was Brazil (in Angola's case, Brazil was the very first country to recognise the new nation). Portugal terminated its colonial presence in Macau on 20 December 1999; East-Timor, which had also proclaimed its independence in 1975, once again gathered up the reins of its independence on 20 May 2002 after 25 years of annexation by Indonesia. After centuries of upheaval, conflicts, violence, wars and tense relationships, the 21st century promised prosperity in terms of building a true brotherly Lusophone community – a polemical term, it is true, and one that was not at all consensual (owing to genuine political-ideological and historical-cultural reasons), but which in this case, acted solely to designate the Portuguese-speaking world. The memories of the past seemed to have been left behind. This not only meant Portuguese domination in Africa, but also the colonial violence that turned Africans into subalterns according to the 1926 Law² entitled the *Political, civil and*

² Decree-Law 12.533 of 23 October, 1926, revised in 1954 under the heading *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique* (*Statute of Portuguese Indigenes in the Provinces of Guinea, Angola and Mozambique*). This law is very often referred to as being passed in 1957 owing to the date of the second edition of its publication together with notes written by José Carlos Ney Ferreira and Vasco Soares da Veiga and with an annex of *Complementary Laws*. The law was to be revoked in 1961 under the instructions of the Overseas Minister, Adriano Moreira, at the beginning of the armed struggle in Angola.

criminal status of the indigenes of Angola and Mozambique. It decreed that Africans could not be considered *citizens* but only *natives* (*indigenes*), without any civil or legal rights whereby their lives had to obey the rules unless they were willing to assimilate Portuguese culture and deny their own, in order to attain the status of 'assimilated', that is, black-skinned Portuguese. Owing to this dictate, the law established three groups in colonial Portugal's population: the whites, the assimilated and the natives. This separation therefore portrayed the regime as practicing segregation where the indigenous people did not even have the right to circulate freely.

The conflicts I have referred to did not merely occupy a European or Asian dimension but understandably also affected Europe's relationship with the world. This was because the choices open in the European and Western international political arena had repercussions on the West's relationship with the world (for instance, NATO was on Portugal's side in its war against African nationalist forces). This is why it is necessary to bear in mind the international impact of the Portuguese colonial question that started as soon as Portugal gained full membership in the United Nations organization in 1955³. It was around this time, in the 1960s, that the UN and international, trans-regional and transnational forums started discussing not only the nature of the political and juridical status of the so-called *Portuguese overseas provinces* and their relationship with the metropolis, but also Portugal's colonial power in connection with the Africans. Different from the relationship that Portugal had with its previously colonised African countries, was the case of Macau, which was transferred to China in the same way that the United Kingdom transferred Hong Kong to China. The end of colonialism? No, because in keeping with the ideological premises of the parties involved, none of these Chinese enclaves was colonised by a European power or any other... In Timor's case, with the loss of its political bonds with Portugal when independence was proclaimed on 28 November 1975, the Indonesia's invasion of the country whereby it subsequently became Indonesia's 27th province (Timor), lent the conflict a regional character that was extended to the international sphere after the Santa Cruz massacre on 12 November 1991. The United Nations took over the running of the country on 22 September 1999 – but this is another matter.

However, these 20th century wartime memories and the traumas suffered by those caught up in situations involving massacres, still colour outlooks in geopolitical and cultural studies. This is why it is important to analyse the measure to which it is possible to counterpose them, to enter into dialogue, by looking the production of

³ Portugal was not a founding member of the United Nations Organisation due to political reasons, even though it was a founding member of the North Atlantic Treaty Organisation (NATO) in 1949.

those spaces involved in the colonial process from a post-colonial perspective, assuming that post-colonialism necessarily implies excavating the original concept of «after the imperial power has left». Given this context, thinking about the relationship between the former contenders from a post-colonial point of view also ends up by making us reflect upon the transformations that have happened when perceiving and receiving artistic endeavours produced under the symbol of colonial ideology. But it also forces us to analyse them through the eyes of the anti-colonial struggle and the corresponding euphoria witnessed at the end of fascism in Portugal as well as the end of colonialism in the Portuguese colonies in Africa – and in Angola in particular, which is the geopolitical space I shall be dealing with. This reflection implies making a retrospective about the site and the role of historical subjects and the way in which they have processed experience and their colonial-fascist existence artistically, using the confrontation between the colonised and colonisers – in the Portuguese-Angolan case, this also meant the war. It also means reflecting upon how they dealt with the experience of political independence and democracy afterwards, with changes in the way of looking at subjective practices resulting from the historical process.

One of the strategies to adopt when undertaking such an analysis could be to compare the literary output produced in the imperial spaces (the metropolis and the colony), in order to study how ‘ideology’ conditioned artistic creation. It could likewise compare the intricacies of deconstructing the *overseas* (*ultramarinista*) colonial imagination. This would give rise to the idea that *decolonisation* was necessary on the one hand, while on the other hand, it would show the meanderings of feeble utopian imagination (Mannheim 1960), unfettered by the post-colonial power’s *modus operandi*. In this context, *Mayombe* (1980) by the Angolan writer Pepetela, and *Jornada de África* (1989) (loosely translated as *Tour of Duty in Africa*) by the Portuguese author Manuel Alegre are two pieces of work where it is possible to trace such similarities and differences. Both books almost act as stories of the self / eye-witness accounts of the ruin of two foundational *myths* in the process of reinventing the future, that of the empire and of a single discourse of liberation that I shall call respectively, the *fantasy of the empire* and the *utopia of liberation* within the sphere of the specific natures of these two geopolitical scenarios: Portugal seeking to belong to the European community after having passed through its ‘Proudly alone’ phase⁴, and Angola handling the presage of a clash between *liberation* or *freedom* and

⁴ “Proudly alone” (*Orgulhamente sós*) is the expression used by the President of the Council, António de Oliveira Salazar, in a speech made on 18 February 1965 about the war waged on three fronts (Guinea, Angola and Mozambique). It was uttered when he was confronted about the colonial question by Portugal’s Western allies.

liberty or *being free*, as demonstrated in the regime that was to occupy power and the repression subsequently unleashed after 27 May 1977 purge⁵, causing a bloodbath where the scars have still not healed... These two novels, one Angolan and the other Portuguese, speak about the violence of the same war – the Liberation War, the military view of the anti-colonial, nationalist struggle, and the so-called Colonial War (or to use Salazar's *Estado Novo* terminology the 'Overseas War' in which eight hundred thousand young men were called up to fight in) which was fought to perpetuate the ownership of the territories. The novel *Mayombe* speaks of this guerrilla war, waged to free the Angolan motherland, and spearheaded by the People's Movement for the Liberation of Angola (MPLA). It was written between 1970 and 1971 in Angola's crucial years in the guerrilla warfare, because ever since 1961, the country had lived through a war in a climate of great political upheaval and the book would only be published ten years afterwards, in the heat of a dictatorial regime, amid general social chaos owing to the Civil War that followed its independence on 11 November 1975. For its part, the novel *Jornada de África* speaks about the same war but is set in the propagandistic atmosphere of António de Oliveira Salazar's dictatorial regime which oppresses any demonstration that is not in line with the ideology espoused by the colonial-fascist regime. It tells of the traumas and ruptures that a whole generation of young Portuguese men suffer, suffered? obliging them to put their lives and dreams on hold so as to fight in an unfair war that is out of tune with the times, even if they disagree with it, as is the case of young Sebastião. Nevertheless, it is interesting to note that the novel, published in 1989, some fifteen years after the Carnation Revolution that brought forty-eight years of *Estado Novo* dictatorship to an end, sets about deconstructing the Portuguese historical imagination that is still prevalent today: that Portuguese colonialism is *confused* with 'civilisation', given the cultural, moral and material superiority of the coloniser.

Effectively speaking, the discourse (about the existence) of the (colonial) empire, as much as its liberation, constituted *ideologies* in which historical meanings were based on epistemes *localised* in different time slots (the 19th and 20th centuries respectively);

⁵ Reference to the so-called *coup d'état* carried out by fractionists and /or *Nitists* meaning the supporters of Nito Alves, the then Minister of Home Affairs and one of the leaders of the revolt within the ranks of the MPLA under the chairmanship of António Agostinho Neto. A period of insane repression followed, carried out by the Directorate of State Information and Security (DISA) that resulted in 30,000 deaths according to Amnesty International, while the State would later own up to 'only' 10,000. Regarding this subject, see for example, Birmingham 1978, Mateus, D. & Mateus, Á. 2007, Cardoso Botelho 2007, Mabeko Tali 2010. The occurrence also 'produced' (auto)biographies and novels, such as Cardoso, B. 1997.

they resulted in representations that revealed reifications where in the end, they acted as continuators whether of discursive practices or of their social relationships with historical-cultural imagination. In Portugal's case, this historical imaginary is validated by official memory built according to the teleological spectrum of the nation's past grandeur.

Colonial Memories in *Mayombe* and *Jornada de África*: the Tragic Dimension of Historical Discourse Representations

Literature has always been the site of revealing the process whereby continuity endures in the interaction between history's discourse and the public discourse of memory that creates national identity. Among many other instances that these literatures have produced, the two above-mentioned novels speak of profound disenchantment resulting either from the utopia of liberation or from colonial, imperial ideology: on the one hand (the African's), there is profound disillusion, and on the other (the former coloniser's), there is a sense of loss. What both 'sides' of the colonial dispute reveal is that, not only does the proclaimed «sun of Independences» not shine in freedom (the tragic prophesy of one of the characters, as we shall see), but that the motherland aspired to in ancient Iberia has emerged as a strange place, due to the chasm between the individual and the 'prospective' historical imagination.

Mayombe and *Jornada de África* therefore make part of the *corpus* that dwells on the process where ideology and the individual are splintered, just as historical memories and the political representations of colonial conflicts are split apart. Nevertheless, although both are 'war-time novels', the way in which each pursues the dissemination of the discourse of memory and deconstructs the ideology of the nation's identity, is very different. In fact, on the one hand, *Mayombe* is a narrative representing the political memory of the cleavages within the nationalist movement where the hero (called *Sem Medo* – Fearless) is obviously contaminated by the *tragic* dimension, prophesising the contradictions that will emerge in post-independence, foretelling the contradictions between the justice of the causes underpinning the liberation war and predicting the outcomes attained; on the other hand, in *Jornada de África*, the *tragic* is also patent in the process whereby the main character (Sebastião) becomes aware of the unfairness of the colonial war which he disagrees with, but in which he plays a role out of 'patriotic duty'. In the Portuguese novel, the process the character goes through to becoming aware, happens in a scenario situated in Nambuangongo in the Angolan bush where he is a conscript; in Nambuangongo bush his identity, be it individual or collective, is totally shattered. In *Sem Medo*, the guerrilla commander's case, this shattered identity happens sometime between his experience as a revolutionary student in Europe (where he is known as 'Esfinje' – meaning Sphinx) and his life as a guerrilla commander leading a group of freedom-fighters through the Mayombe bush in Cabinda, the Angolan enclave. Strictly speaking, both characters are cast according to a utopian ideology

because utopia is «the very vision of the present in the form of anguish», «the present [...] perceived as violence» (Chauí 2008: 8)⁶.

It is this rift in operation here that allows us to consider *fantasy* and *utopia* as homologous categories: the notion of the *utopia* of liberation we refer to, conjures up Karl Mannheim's vision in *Utopia and Ideology* (1960) when he speaks about a «utopian mentality» as the basis for bringing utopia and ideology closer together. The Hungarian-German philosopher believes that «all transcendently situated ideas are utopian (not only the projections of desires) which, in some way, possess a transforming effect on the existing historical and social order» (Mannheim 1968: 229). *Fantasy*, according to Eduardo Lourenço, is understood to be «the ideological, moral and religious mantle that serves the current regime» (here, he means the colonial regime of the 1960s) – and with it a goodly number of «liberals – weaving lies, contradictions, backward semi-truths without anything to do with what is at stake, [...] a specific Portuguese colonial reality» (Lourenço 2014: 65). This ideological construct which Lourenço classifies as «colonialist mythology» lies in contradiction with «colonial reality». The outcome of this, says Lourenço, is a «colonialist mythology and an African reality», and the most terrible and rootless of alienations: *colonial alienation*.

The *colonial fantasy* that Manuel Alegre speaks about is suggested not only by the title of the novel, *Jornada de África*, as by the hero's name, Sebastião, which was the name of the young Portuguese king who mysteriously disappeared at the Battle of Alcacer-Quibir in Morocco in 1578, without leaving an heir to throne. This led to Portugal's loss of independence for 60 years when it was ruled by Spanish kings during the Third Portuguese Dynasty, the Philippine Dynasty. Hence, the intertextual matrix of the novel's tour of duty in Africa is the same that refers to Alcacer-Quibir, a battle ending in disaster that fashioned the Portuguese historical imagination and shaped a characteristic of its profile which may be called 'Portugueseness'. It is this occurrence that Jerónimo de Mendonça reports in the book entitled *Jornada de África* in 1609, driven by the 'duty of memory' to transmit his truth about the *fact* that had become a *happening* (Hayden White). It is brought up-to-date almost four centuries later as an eye-witness account of war because in *Jornada de África* there is an intense, almost cathartic autobiographical note that Manuel Alegre admits to in several interviews: «I left very early for Alcácer Quibir. And I have still not returned. I do not know if I shall ever return», he said in one of the interviews (Alegre 1990: 9).

In fact, Manuel Alegre's *Jornada de África* is a re-write of Jerónimo de Mendonça's *Jornada de África*, conjuring up Alcacer Quibir, the nemesis of the orphaned country in the same way that in the 20th century, Nambuangongo is the site (of a battle)

⁶ Henceforth, translations of texts cited from Portuguese are mine.

where the contemporary Sebastião loses his innocence and is lost. Calling upon two different modalities of an African *locus horribilis*, Alegre's *Jornada de África* enters into dialogue with two different epochs of fantasy, that of the Crusades represented by Alcacer Quibir, and the other of the imperial colonial war represented by Nambuanguo in an injurious inference to official patriotism. In the same way that Alcacer Quibir fitted into the expansionist ideology of bygone days, Nambuanguo acts as the symbol of the disintegration of imperialist ideology – anyway, the writer-narrator himself states that «Nambuanguo is a symbol-site» (Alegre 2007: 156).

The proximity of the two arrangements mentioned above has everything to do with the fact that both have resulted in an imagination that is not limited to desire (holding on to the colony and freeing the country), but has spurred it on to fulfilment through the choices of processes: Sebastião, the main character in *Jornada de África*, drops out of his studies at Coimbra University to go and defend colonial Angola from 'terrorist' greed, while *Mayombe's* Sem Medo (or his surviving version called Aníbal in Pepetela's *A Geração da Utopia*, 1992) drops out of his higher studies in Europe (we are not told which country) to go and take part in the guerrilla war fighting for his land's independence. It is precisely owing to this similarity that works in the two collective arrangements leading to action in the political field that the *tragic* dimension emerges, not from the perspective of classical tragedy where «the gods plot against human will». Rather, it is a convergence of failed encounters, of chance happenings, of treachery that can unleash «in the purest and safest of routines: social anaemia, indifference, passiveness and above all, resignation and the renunciation of the dream» (Real 2012: 79). In this setting, the 'tragic' is understood to be a dynamic aesthetic category in constant metamorphosis, although its topical quality is very diverse in geo-cultural and discursive terms and may be found in different discursive practices and in different times and spaces. In order to understand the multi-polarity and the multi-dimensional nature of this category, Fabrice Schurmans' considerations are pertinent:

Contrary to the most conservative approaches, I do not see any hard and fast borders between the tragic according to common sense, the tragic as a philosophical category and the tragic as a narrative structure, but rather, as meeting places, contact zones, the circulation of meanings. Today, it is the interlocking between them that is highly significant and not the alleged grandeur of the notion of the tragic (Schurmans 2014: 10).

Departing from this perspective, we may refer to the dimension of the 'tragic' that overlaps the classical concept (as a circumstantial mechanism where destiny is mapped out by the gods), the result of which is a contradiction, so Gilmário Guerreiro da Costa explains, following in the tracks of Schelling:

Objective power and the hero's nobleness are counteracted, the latter turning against the tyranny of the former with regard to the castration of the subject's freedom, although in the struggle, the hero succumbs, and in his fall, rises up to grasp the freedom promised by the decision he has made. It is the classical transference spoken about in the philosophical studies of the tragic (Costa 2014: 29).

Thus, the common denominator of this status of the historical 'tragic' has to do with impossibility of turning back consciously, because «the tragic resides in the inexorable and uncorrectable nature of the situation: there is no solution other than to bear the indestructible dilemma to the end» (Moisés 2007: 254). As matter of fact, both the characters, Sem Medo and Sebastião, share this eroding feeling in their full identification with the processes in which they are involved, hence experiencing a «dissociated awareness of oneself as the other» (Vecchi 2010: 69). For example, «Sebastião looks at him and feels as if he's saying goodbye to important part of himself» (Alegre 2007: 38) – so this is Sebastião, who in being tailored to a «sleepwalker's colonialism» while he is still a 'patriotic' student in Coimbra, understands in his first encounter, the reality of the war made up of deaths and the painful discovery of what the 'civilizing mission' he formerly cheered on, really means. For his part, Sem Medo says: «I don't really see myself [in an independent Angola]. Perhaps in another country that's struggling... who knows if I won't be in jail? I can't see myself in an independent Angola. Which doesn't stop me from fighting for its independence» (Pepetela 1985 [1980]: 138). And because «the tragic quality nurtures an untiring struggle for freedom, even when risking the annihilation of the subject» (Costa 2014: 29), they do not involve "tragic gestures" but rather, *dystopian* gestures in the way that «the utopian, who is a realist, knows that his message will not be accepted by his fellowmen» (Firpo 2005: 229). Such gestures indicate a transformation in the course of history regarding common thought, going against the agents' aspirations, dreams, experiences and plans, and irrespective of the awareness the two heroes, the colonial(ist) (Sebastião) and the anticolonial libertarian (Sem Medo), have gained about the disintegrating reasons justifying the struggle. These metamorphoses affect not only the material nature of the text (the infrastructure and superstructure) and the political and social relationships issuing from the changes (including power relations as in the case of gender, class, ethnic group and race relations, insistently weighed up in *Mayombe*), but also in the collective imagination and individual beliefs in which worldly representations flow out in writing.

In this context, and as I have mentioned elsewhere (Mata 2017), we are invited to compare the novels' characters such as Sem Medo (*Mayombe*) – or what was later to be his double Aníbal, the Wise (in *A Geração da Utopia*) – and Sebastião (*Jornada de África*), because they act as models for the 'tragic' in the way that the drama is

located within them, launching them into an untenable situation; it is not located in the action (Moisés 2007: 255). If Sem Medo shows his expected disenchantment about an independent Angola, resorting to religious language in doing so, he does it in order to reveal the dogmatic workings of the liberation movement. It undertakes a «deliberate exercise making a parallel between religion and politics that the guerrilla fighter explores bit by bit» (Mata 2010: 266). Similarly, in *Jornada de África*, when as a young student, Sebastião volunteers to fight to keep Angola within the Empire, the dysfunctional connection with imperial ideology emerges as a split between his being and his power, speaking holistically (and using the idea put forward by Remo Ceserani, and also Toni Negri and Michael Hardt). In other words, not only is the imperial ideology made more dynamic in Sebastião's perception of the motherland, where his imagination disseminates the idea of the literary motherland (the Camonian and Pessoa canon for example, is constantly being quoted and re-interpreted), but it is also his own convictions and philosophy of life as well as his own interpretation of Portugal. It should be noted that Sebastião makes an early start at school reading the authors who have built up the literary system of ideas about the motherland; he establishes a secret complicity «with the author of the *Ode Marítima*. Pessoa was his secret confidante. And also, his alibi for everything that could have been but never was» (Alegre 2007: 20). Hence writes the author, «the poet, the narrator, whoever he is» (Ibid.) – the messenger of Sebastião's *alter ego*; even the less attentive reader perceives (at least judging from the title of the book) that *this* Sebastião, similar to the former *king* Sebastião, will likewise never return from *this* tour of duty in Africa:

He will often see the same expression on the face of those who suddenly start recalling. In each soldier, there is a messenger, a writer of chronicles. Will one of them know how to tell of this tour of duty in Africa? It is the chronicle that no one will ever write (Alegre 2007: 40).

Standing out deliberately in this web of ideological and historical subtexts, are two features in these novels that relate to the process of destabilizing historical-cultural memory and the appropriation of tools used in building national identity:

- the first feature concerns the construction of the epic in *Mayombe*, where the novel has a *Dedication* directed at «The guerrilla fighters of Mayombe, who dared to challenge the gods opening up a path through the dark forest» (Pepetela 1985: 9); it is clearly built along the same lines as an epic narrative despite its fragmented narrative structure. There is a *Proposition* in which the narrator states that he will be telling the story of Ogun, the African Prometheus. There is also an *Invocation* calling upon the god-Mayombe and «Zeus curving before Prometheus, Zeus worried about

protecting Prometheus, sorry that he had bound him, now sending him an eagle not to claw at his liver but to rescue him» (Pepetela 1985: 82). Then, the *Narration* is contrived according to a multi-perspective view by means of all the freedom fighters that are taken to be narrating voices. The *Epilogue* figures the hero dying in combat, felled by a round from a Breda machine gun while fighting the Portuguese soldiers at the *Pau Caído* (Fallen Trunk) barracks. His double, João, the Political Commissar, who in completing the process of the «painful metamorphosis», travels to Eastern Front into the «heart of Bié», to where the fiercest and most concentrated frontline war is fought against the Portuguese army; here the horrors of war are most keenly felt when Portugal dropped napalm bombs in the 1970s⁷. Thus, with Sem Medo's death the «destiny of Ogun, the African Prometheus» is fulfilled:

From the heart of Bié, a thousand kilometres from Myombe, after a one-month's march, surrounded by new friends, where I come to occupy the place that he did not occupy, contemplating the past and the future. And I see how ridiculous the existence of an individual is. Nevertheless, it is this life that marks the advance of time (Pepetela 1985: 299).

- the second feature concerns a myriad of ideological, cultural, historical and literary texts as we have already seen with the historical-cultural and psychoanalytic accounts that relate the course of events at Alcacer Quibir and the work of Jerónimo de Mendonça. Furthermore, it includes the explicit quote taken from Rainer Maria Rilke (with whom the young Sebastião identifies and the book he incessantly returns to, *The Love and Death of Cornet Christopher Rilke* – and which the subtitle of *Jornada de África* calls up (*The Story of the Love and death of 2nd Lieutenant Sebastião*) – as well as the above-mentioned dialogue with Fernando Pessoa's poem. It also conveys the voice of Agostinho Neto (the Angolan poet and first president of People's Republic of Angola), and in an equally multi-perspective view that reveals different experiences of lives during the war, it portrays the young nationalist Barbara, the Angolan freedom fighter Domingos da Luta and Lázaro Asdrúbal, a secret-police inspector working for the

⁷ Despite denials issued by the Portuguese authorities, Portuguese soldiers such as the writer António Lobo Antunes, swear that napalm bombs were used in the Angolan war arena: "A little while ago, denials were made by high-ranking Portuguese officers to the effect that napalm was dropped during the colonial war. They are liars because I saw the napalm, napalm was being used where I was and I saw it. I saw bombers launching napalm and the victims afterwards and I will bear witness to it in any court of law. No one was condemned for doing so, absolutely no one". Lobo Abtunes has made these statements in *Diário de Notícias*, 8 December 2001, and they were quoted by António de Araújo e António Duarte Silva 2009.

Portuguese State Defence Police (PIDE): where the narrative begins significantly with Asdrúbal's journey to Angola to assess the state of the country that has been attacked by the 'terrorists' (the name given African nationalists by the Portuguese government) two years before Sebastião sets out when his call to duty starts on 19 June, 1962.

Literature as a Counter-Monument of the Official Discourse on Memory

By what has been referred to above, we could say that the narratives looked at here are counter-monuments in the sense that, like invention and resistance, they shape the ethic of the *between*, that which improves the survival of the one doing the writing within a specific community, acting as a cultural strategy which exposes the lies which power tells us (Peñuela 2019) whereby the categories of the empire's *fantasy* and freedom's *utopia* emerge from this intermeshing. In both cases, it gives rise to a discursive reification about the same reality that is experienced in different ways. Nevertheless, the characters are chained to 'voluntary servitude' (according to the famous definition by Etienne de La Boétie), where only death or disappearance can free them. In one case, the hero dies in combat in a sacrificial manner, his death 'serving' to unite the group of freedom-fighters and launch the giddy process of passing from «sleepwalking nationalism» (monolithic in the view of any *dissension*) – and here, João the Political Commissar is a typical representative – to becoming «conscious nationalism»: «I'm not of this time! I wasn't born for this world! I dreamt so much about it that when I woke up, the world had overtaken the dream, had overtaken me. What do you want? I can't do anything about the irreparable» (Pepetela 1985: 126).

In the case of Sebastião's death, although in fact he goes missing, his fate has been foreseen ever since he arrived in the war zone:

Five centuries have arrived here, he brings within him all the journeys and all the shipwrecks, and a piece of the Tragic History of the Sea (*História Trágico-Marítima*) in living flesh; he does not descend from an aeroplane, he jumps out from a line in Camoens to be in this violated, virgin land (Alegre 2007: 32).

Notwithstanding the close panning between the two novels that speak about the same war from different sites of enunciation (even in confrontation with each other), today in the 21st century, the fact that their intentions diverge, makes them very different sites in their respective national systems. Despite being published in 1980, in the aftermath of the liberation war that it dwells on, and the beginning of the civil war, *Mayombe* was written while the 'liberation war' was going on (in the early 70s) and it aimed at singling out an 'advent' (a 'time of happening') (Angola throwing off the colonial yoke) although it already gave signs of dystopia (because the past is made of the ruins of unfulfilled utopias). *Jornada de África* on the other hand, is the outcome of a cathartic

process involving the ‘colonial war’, a process «cleansing the feeling of collective ill-being and readjustment in the face of the destruction of the nation’s self-awareness that has been modelled on the expansionist adventure» (Rocha 1997: 262). It marks a time in ruins, the fall of the colonial empire, indicating a historical future where imagination is decolonized. Therefore, putting making these two novels dialogue with each other allows us to question the political and historical memory of both of sides of the war, re-equating them with today’s concerns by resorting to ideological textualities that very often denounce the need for catharsis...

Bibliography

- Alegre, M. 1990. *Letras e Letras*, 35(9). Coimbra: Coimbra University Press.
- Alegre, M. 2007 [1989]. *Jornada de África*. 20, 38, 40, 156. Lisbon: Dom Quixote, 3rd ed.
- Lobo Antunes, A. *apud* de A. Araújo & A. Duarte Silva. 2009. O uso de napalm na Guerra Colonial - quatro documentos. *Relações Internacionais*, 1(22): 121-139.
- Benjamin, W. 1968 (1936). The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. In *Illuminations*. H. Arendt (ed). 83-109. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Benjamin, W. 1968 (1940). Thesis on the Philosophy of History. In *Illuminations*. H. Arendt (ed). New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Birmingham, D. 1977. The Twenty-seventh of May: an Historical Note on the Abortive 1977 *Coup* in Angola. *African Affairs*, 77(309): 554-564. London: Royal African Society.
- Cardoso Botelho, A. 2007. *Holocausto em Angola*. Lisbon: Editora Veja.
- Cardoso, B. 1997. *Maio, Mês de Maria*. Lisbon: Campo das Letras.
- Chauí, M. 2008. Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*, 60(spe1): 7-12. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, UNICAMP.
- Costa, G.G. 2014. *O trágico antigo e o moderno: ensaios sobre filosofia e literatura*. 29. Coimbra: Pombalina-Coimbra University Press.
- De La Boétie, É. 1997 (1577). Discours de la Servitude Volontaire. In *The Politics of Obedience: The Discourse of Voluntary Servitude*. Trans. H. Kurz. Montréal/New York/London: Black Rose Books.)
- Firpo, L. 2005. Para uma definição de utopia. *Morus: Utopia e Renascimento*, 2: 227-237. Dossier: Utopia como gênero literário. Translation by C. Berriel. Campinas (Brazil): Carlos Berriel editor.
- Lourenço, E. 2014. *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. M. Calafate Ribeiro & R. Vecchi (eds), 65. Lisbon: Gradiva.
- Mannheim, K. 1968 (1960). *Ideologia e Utopia*. 229. Rio de Janeiro: Zahar Editôres.
- Mata, I. 2011 (2010). *Ficção e História na Literatura Angolana: o Caso de Pepetela*. 266. Lisbon: Edições Colibri.

- Mata, I. 2015. *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lisbon: UCCLA.
- Mata, I. 2017. Fantasias do Império, utopias da libertação: de Mayombe a Jornada de África e o tensos meandros da pós-colonialidade. In *Rethinking Postcolonialism: Rutura, Transgressão e Transformação nas Literaturas Lusófonas de África*. M. Neumann & M. Rainsborough (eds). Lisbon: Edições Colibri.
- Cabrita Mateus, D. and Mateus, Á. 2007. *Purga em Angola*. Lisbon: Edições Asa.
- Moisés, M. 2007. *A Análise Literária*. 254-255. São Paulo: Editora Cultrix.
- Peñuela, J. 2019. *El contra-monumento, concepto del año 2018*. 3 January 2019. <<http://liberatorio.org/?p=8936>> (06.12.2020).
- Pepetela, J. 1985 (1980). *Mayombe*. 9, 82, 126, 138, 299. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 3rd ed.
- Pepetela, J. 1992. *A Geração da Utopia*. Lisbon: Dom Quixote.
- Pepetela, J. 1999. Pepetela por Inocência Mata. Interview with Inocência Mata. *Camões: Revista de Culturas Lusófonas*, 6(14).
- Real, M. 2012. *O Romance Português Contemporâneo, 1950-2010*. 79. Lisbon: Editorial Caminho.
- Rilke, R.M. 2007. *A Balada do Amor e da Morte do Alferes Christoph Rilke*. Bilingual edition. Trans. C. Morais José. Macau: COD.
- Rocha, C. 1997. Jornada de África: determinação e autodeterminação do herói. *Máthesis*, 6: 261-269.
- Schurmans, F. 2014. *O Trágico do Estado Pós-Colonial: Pius Ngandu, Nkashama, Sony Labou Tansi, Pepetela*. 10. Coimbra: Livraria Almedina/CES.
- Mabeko Tali, J.M. 2010. *Dissidências e poder de estado: O MPLA perante si próprio (1962-1977)*. Luanda: Editorial Nzila.
- Vecchi, R. 2010. *Excepção Atlântica: Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. 69. Porto: Edições Afrontamento.

Mémoires situées. Discours d'oubli et d'amémoire dans une perspective pluriversaliste

Marie-Anne Paveau

Université Sorbonne Paris Nord

ma.paveau@orange.fr

J'ai compris bien plus tard que tout sortait de la guerre, que celle-ci fût inscrite comme thème ou non. En fait, sauf exception, je n'écris pas sur la guerre, mais avec la guerre. Dans mon écriture de fiction, j'ai recours au collage, au montage, à l'assemblage, à tout ce qui peut faire trace des temps déjointés que nous avons vécus, à tout ce qui permet de faire grincer les temporalités. Je parle d'un passé en mal de signification, d'une histoire qui a perdu son ombre et ne peut plus rien dire
(Régine Robin, *La mémoire saturée*).

Introduction. « Un passé en mal de signification »

La mémoire, souvent traitée au singulier comme ensemble de discours et de représentations homogènes (« la » mémoire), est profondément sensible aux « conditions de vue » (Puig de la Bellacasa 2008), qui nous obligent à parler de mémoires au pluriel¹. Ce que l'on appelle « la » mémoire, collective ou individuelle, est constitué d'une constellation de mémoires situées qui tissent de manière complexe les fils des existences et des discours au présent. Concernant les guerres et les traumatismes, la *situation* de la mémoire est cruciale, ces événements attaquant profondément les systèmes de représentation et de symbolisation des sujets.

La conception de la mémoire comme ensemble de mémoires situées amène à revisiter certaines notions que les sciences humaines et sociales ont mises en place. Dans cet article, je propose de relire des notions liées à la mémoire et à l'oubli à la lumière de propositions épistémologiques pluriversalistes à dimension politique, dans le cadre d'une épistémologie des savoirs situés et décentrés.

¹ Je remercie Noémie Marignier de sa lecture comme toujours critique et généreuse, qui m'a aidée à améliorer ce texte.

À partir de ma discipline, l'analyse du discours, et de ses connexions pluridisciplinaires, j'en examinerai trois, en partant d'exemples concrets :

- L'oubli. Si la mémoire est une fonction située, la notion d'oubli doit être révisée : les oublis ne sont plus des envers de la mémoire, mais constituent eux-mêmes des mémoires situées, comme en témoigne par exemple l'absence de la guerre d'Indochine dans les lignées discursives françaises² alors que les discours abondent dans les récits et témoignages de combattants³.

- Le nom propre. Les mémoires s'inscrivent dans l'épaisseur sémantico-mémorielle des noms propres, ancrés dans les conditions de vue et les expériences subjectives. Je prendrai les exemples de *Diên Biên Phu*, nom de bataille dont les valeurs sont polarisées différemment selon les positions des sujets, et du nom propre d'événement *8 mai 1945*, éveillant deux mémoires distinctes, la fin de la guerre en Europe et le massacre de Sétif.

- L'amémoire. Je montrerai enfin, à partir des témoignages de survivant·e·s du génocide juif et de combattants à Sarajevo, que les silences des traumas ne sont pas seulement ceux des sujets traumatisés, mais aussi ceux des sujets du monde ordinaire, qui ne peuvent ou ne veulent pas écouter le désastre : la mémoire devient alors une amémoire, formulée sans être entendue.

Mais avant cela, je détaille le cadre épistémologique du travail, reposant sur les notions de savoirs situés et savoirs décentrés.

1. Une épistémologie postdualiste et pluriversaliste

Depuis une dizaine d'années, je m'attache à élaborer les cadres d'une pensée postdualiste et pluriversaliste, qui échappe au logocentrisme et au savoir surplombant du-de la chercheur·e (Paveau 2012, 2017, 2018). Par *postdualiste* je veux dire qui dépasse les dualismes fondateurs des épistémès occidentales (langue/monde, esprit/corps, humain/non-humain) ; je reprends le terme *pluriversaliste* des travaux de Enrique Dussel et Ramón Grosfoguel, qui proposent cette notion pour désigner une perspective échappant à la fois à l'universalisme et au relativisme, en promouvant une pensée à partir de plusieurs centres ; par *logocentrisme*, je formule la version *mainstream* contemporaine de la linguistique et de l'analyse du discours, dont les objets restent les éléments langagiers

² J'appelle « lignées discursives » un ensemble de canaux empruntés par la mémoire cognitivo-discursive, qui mettent l'accent sur l'historicité des discours et des significations (Paveau 2006).

³ Ce texte adopte l'écriture inclusive. Les noms d'animé·e·s au masculin ou au féminin ne sont donc pas génériques, mais désignent bien des hommes ou des femmes. J'utilise les néographismes *ille(s)*, *ellui* et *elleux* pour les pronoms de 3^e et 6^e personnes et je pratique l'accord de proximité.

seuls ou accompagnés de leurs contextes, sans que ceux-ci ne soient véritablement intégrés aux objets en question ; par « savoir surplombant », je désigne la position des chercheur·e·s qui, seul·e·s devant leurs terrains, enquêté·e·s, corpus ou exemples, décident des sens, valeurs et interprétations à leur donner, à partir de leurs compétences intellectuelles. Ces cadres de travail me semblent pauvres sur le plan épistémologique et parfois faibles sur le plan de la validité scientifique des résultats produits : aussi compétent·e soit-il ou elle, l'analyste ne dispose que de sa culture et de sa formation individuelles, qui ne peuvent rendre compte des significations circulant dans les discours pluriels et situés de ses sujets, ancrés dans des contextes et des expériences de vie ; il risque de produire, même à travers des déclarations d'objectivité, des résultats d'analyse qui ne reflèteraient qu'un point de vue unique informé par ses propres cadres préalables. J'ai plutôt choisi des perspectives de pensée et de travail alternatives qui valorisent les points de vue et les regards collectifs solidaires, et qui intègrent au travail sur les objets les environnements des sujets : celle des savoirs situés et des savoirs décentrés.

1.1. *Les savoirs situés. L'objectivité féministe*

Les savoirs situés (*situated knowledges*), qui commencent à s'installer dans les théories et méthodes des sciences humaines et sociales *via* les études de genre notamment, viennent de la *standpoint epistemology* états-unienne dans le cadre de la recherche féministe représentée notamment par Donna Haraway (2007 [1988]), et Sandra Harding (2021 [1993]). Les notions qui m'intéressent ici sont la perspective partielle (Donna Haraway) et la *strong objectivity* (Sandra Harding).

Donna Haraway définit la perspective partielle à partir d'une réflexion sur la vision. Dans « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », paru en 1988 et traduit en français en 2007, elle montre que la vision est l'outil privilégié de la prétention à l'objectivité des dominants et que les yeux, prolongés par les instruments et technologies de visualisation, ont servi tout au long du XX^e siècle à mettre en place la « gloutonnerie non contrôlée » d'un pouvoir militariste, capitaliste, colonialiste et masculin, appuyé sur l'objectivité désincarnée d'un regard surplombant et quasi divin qui consiste à « voir tout depuis nulle part » (2007 : 116). Contre cette désincarnation illusoire, elle plaide pour une autre forme d'objectivité, féministe et incorporée : « [...] l'objectivité s'affirme comme une affaire d'incorporation particulière et spécifique, et plus du tout comme la vision mensongère qui promet de s'affranchir de toutes les limites et de la responsabilité. La morale est simple : seule la perspective partielle assure une vision objective » (2007 : 117). Une objectivité est donc possible, mais c'est celle qui est issue du point de vue le plus attaché au corps, et en particulier aux yeux, qui sont « des systèmes de perception actifs, intégrés dans des traductions et des *manières* particulières de voir,

c'est-à-dire des manières de vivre » (2007 : 118 ; ital. de l'auteure)⁴. Donna Haraway définit alors l'objectivité féministe comme une « affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet » (2007 : 117). On comprend que le féminisme ici, comme dans l'ensemble de la *standpoint epistemology* mais aussi, plus largement, en études de genre (c'est aussi la position de Judith Butler), ne concerne pas les femmes, mais les points de vue dominés, quels qu'ils soient.

Dans un article fondateur, « Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong Objectivity » (Harding 1993, 2021 pour la traduction française), la philosophe Sandra Harding propose une notion qui a fait florès dans les travaux embrassant la perspective située. Elle rappelle que « les thèses des théories du positionnement selon lesquelles toutes les tentatives de connaissance sont socialement situées et certaines de ces situations sociales objectives sont de meilleurs points de départ pour les programmes de recherche que d'autres, mettent au défi certaines des idées les plus fondamentales de la vision du monde scientifique et de la pensée occidentale » (2021 : 148). Elle explique ensuite que « partir de ces situations déterminées et objectives au sein d'un ordre social quel qu'il soit donne lieu à des questionnements critiques éclairants qui n'émergent pas d'une réflexion initiée depuis la vie des groupes dominants » (2021 : 149). Par conséquent, le choix de produire une connaissance située permet une objectivité forte, « qui exige que le sujet de connaissance soit placé sur le même plan critique et causal que les objets de connaissance ». Ainsi « l'objectivité forte » exige ce que nous pouvons appeler une « réflexivité forte » (2021 : 179), à côté de laquelle l'objectivisme standard fondé sur la sacro-sainte neutralité axiologique lui semble « faible » et « mystificateur ».

L'objectivité féministe est donc un mode de savoir qui conteste la prétention à produire du savoir vrai à partir de positions dites neutres, ce que les chercheur-e-s du courant décolonial appellent quant à eux « l'épistémologie du point zéro ».

1.2. Les savoirs décentrés. La colonialité du savoir

Les travaux du courant décolonial, à partir d'hypothèses, de cultures et de questionnements différents, rejoignent l'idée générale de la situation des savoirs, même si son vocabulaire n'est pas le même que celui de l'épistémologie féministe. Les chercheur-e-s du groupe M/C (Modernité/Colonialité) proposent depuis les années 1990, en Amérique latine, un cadre de pensée visant à remettre en question l'occidentocentrisme, notamment l'eurocentrisme des épistémologies dominantes. Le cadre n'est donc pas celui du genre, mais des espaces (l'opposition Nord/Suds), de l'histoire coloniale (la

⁴ Ce type d'objectivité située est elle-même imparfaite, car empreinte de visiocentrisme, autrement dit un type de validisme (voir sur ce point Choulet 2020).

colonialité comme trace structurelle de la colonisation dans les sociétés contemporaines) et de la race (les normes du savoir et du pouvoir détenues par la domination blanche). La notion que je mobiliserai ici est la colonialité du savoir, mise en place par Edgardo Lander dans *La Colonialidad del Saber* (Lander ed. 1993), et largement mobilisée dans les travaux de Ramón Grosfoguel (2010, 2013).

La colonialité du savoir désigne le fait que les savoirs autochtones (conceptions, contenus, méthodes) ont été invalidés et supprimés par les colonisateurs, pour être remplacés par les épistémès et les corps de savoirs européens, considérés comme vrais, universels, et valables quels que soient les lieux et les positions des sujets, à partir d'une « épistémologie du point zéro » notion proposée par Santiago Castro-Gomez (2003). Pour les membres du groupe M/C, il ne s'agit pas d'inverser la polarité en remplaçant les savoirs occidentaux par les savoirs autochtones, mais de décentrer les savoirs, de prôner la multiplicité de leurs sources, autrement dit un pluriversalisme, c'est-à-dire, comme le précise Ramón Grosfoguel, la « reconnaissance d'une diversité épistémique, conçue comme la composante centrale d'une décolonisation du monde moderne/colonial » (Grosfoguel 2010 : 120). « La décolonisation du savoir, poursuit-il, implique de prendre au sérieux les perspectives, les cosmologies et les intuitions à l'œuvre dans les pensées critiques du Sud, élaborées depuis et/ou conjointement à des espaces et des corps racialement et/ou sexuellement subalternes » (Grosfoguel 2010 : 120). La colonialité du savoir se formule dans les textes et les discours, mais aussi, pour les questions qui m'occupent ici, dans les points de vue sur et les formulations de la mémoire : souvent présentés comme universelles, les mémoires et leurs localisations sont au contraire éminemment situées, ce que disent d'ailleurs nombre de conflits et de guerres de mémoire évoqués dans cet ouvrage, dont l'existence même plaide directement pour un décentrement des savoirs et des points de vue.

Les trois brèves études qui suivent, menée selon une méthode qualitative située, qui mobilise mes propres perspectives partielles, ont pour but d'interroger la définition de la mémoire et de l'oubli à partir du décentrement de mes cadres de mémoire et d'oubli. Les données, volontairement artisanales⁵, sont constituées d'exemples et de microrécits d'expérience en première personne (à l'exception du quatrième, qui est celui d'un ancien combattant). Mon but est double : rendre compte très modestement, sur de tout petits segments d'histoire, de la pluralité des ancrages expérientiels des sujets, qui aboutit à une pluralité de manières de se remémorer ou d'oublier des passés liés aux guerres et aux traumatismes ; proposer de réaménager le traitement de certaines notions et outils comme l'oubli, le nom propre et la mémoire, à l'aune de cette pluralité.

⁵ C'est-à-dire constituées de documents rassemblés pour une observation critique et non élaborées en corpus représentatif.

2. L'oubli. La guerre d'Indochine dans les mémoires françaises

La guerre d'Indochine, première guerre de décolonisation française, est une guerre dite « oubliée », selon l'expression consacrée. Mais cet oubli n'est pas universel, et les mémoires ou micromémoires situées sont imprégnées et parfois hantées par cet événement⁶.

2.1. *L'oubli est une notion située : le système Indochine/Algérie*

La guerre d'Indochine, qui a duré de 1946 à 1954 et a engagé 500.000 hommes, professionnels et engagés volontaires, tient peu de place dans l'imaginaire national français. Les mémoires officielles, telles qu'elles sont transmises à l'école, ou dans les calendriers de commémoration, ne rappellent que très peu cet épisode pourtant long (presque dix ans) et meurtrier (500.000 morts environ, dont 80.000 à 100.000, selon les estimations, dans le corps expéditionnaire français et presque autant dans les forces armées vietnamiennes).

Un rapport de l'INRP de 2007, *La colonisation et la décolonisation dans les manuels de l'École primaire*, montre que la guerre d'Indochine est bien moins présente dans les manuels que la guerre d'Algérie, qui occupe un espace toujours croissant dans les manuels (Boyer 2007). Le cinéma français n'a pas beaucoup traité le sujet, comme le montre Delphine Robic-Diaz qui parle de « trou de mémoire » dans le cinéma français (Robic-Diaz 2015) : l'écrivain et réalisateur Pierre Schoendorffer, photographe de guerre et vétéran du conflit, est l'un des seuls cinéastes à y avoir consacré explicitement une partie de son œuvre dans *La 317e section* (1965), *Le crabe-tambour* (1977), *Diên Biên Phu* (1992) et *Là-haut, un roi au-dessus des nuages* (2004) ; chez d'autres réalisateurs, comme Louis Malle, Claude Chabrol, Georges Lautner, Bertrand Tavernier ou Régis Wargnier, la guerre d'Indochine n'est pas totalement absente mais mi-dite ou allusivement mentionnée, comme si sa formulation restait impossible. Elle n'est pas non plus un sujet fréquent en littérature et l'on trouve peu de romans sur ce thème : ceux de Pierre Schoendorffer, encore, ou *Le facteur s'en va-t-en guerre* de Gaston-Jean Gautier (1966), deux tomes de la saga *La bicyclette bleue* de Régine Deforges, *Rue de la soie* (1994) et *La dernière colline* (1996) ou *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni qui a fait événement en 2011 en recevant le prix Goncourt.

Une guerre oubliée, donc, car peu racontée, peu mise en scène, peu inscrite dans les représentations.

⁶ Dans le cadre de cet article, je traite les mémoires françaises et non vietnamiennes ; mais il faudrait également montrer que la mémoire de l'autre, c'est-à-dire du vainqueur, est absente de l'imaginaire français, qui reste replié sur une vision nationale de l'histoire, malgré les progrès de l'histoire mondiale.

Microrécit 1

En 1990, je suis jeune enseignante de français dans un collège de l'Oise, à Marseille-en-Beauvaisis. J'ai commencé ma thèse sur le lexique de l'armée de terre française et je compile les romans de guerre sur l'Indochine et l'Algérie. Je connais donc bien ces deux conflits, leurs acteurs, leurs conditions, les troupes mobilisées, qui font également partie de ma mémoire familiale. Au cours d'une discussion sur le sujet en salle des professeur.e.s, un de mes collègues d'histoire réagit à mon travail en s'indignant que la France ait entraîné ses conscrits dans le « boubier » indochinois. Comme il s'agit d'une guerre d'engagés, je comprends alors à quel point, effectivement, cette guerre est méconnue, y compris par les historien-ne-s elleux-mêmes. En 1995, la même scène se reproduit à l'ENS de Saint-Cloud au cours d'une réunion du comité de rédaction de la revue *Mots* : un collègue mentionne également une guerre d'appelés, et mon sentiment est le même.

Mais de quel type d'oubli s'agit-il ? En fait, l'examen des mémoires et de leur fonctionnement à propos de la guerre d'Indochine ne peut se faire hors du contexte de la décolonisation en général, et spécifiquement par rapport à l'autre guerre française de décolonisation, en Algérie. Il existe en effet en France une concurrence des guerres, qui est une concurrence des mémoires : à l'abondance de travaux universitaires et de réalisations grand public sur les questions de mémoire posées par la guerre d'Algérie, répond une quasi-absence sur la guerre d'Indochine, qui souffre aussi, si l'on peut dire, d'une concurrence avec la guerre états-unienne du Viêtnam, considérablement racontée et mise en scène, et dont on pourrait presque dire qu'elle circonscrit l'oubli français.

Il existe une série de raisons objectives à ce « trou de mémoire » indochinois. Des raisons structurelles : l'Indochine est une guerre d'engagés, l'Algérie une guerre d'appelés, ce qui veut dire que le nombre de famille touchées est bien moindre pour la première, et que la mémoire de la guerre d'Algérie est une mémoire civile et nationale, alors que celle de la guerre d'Indochine est une mémoire militaire et communautaire. Des raisons géographiques : l'Algérie est toute proche, de l'autre côté de la Méditerranée, l'Indochine est lointaine, séparée de la France par un continent, une mer, un océan. Des raisons historico-généalogiques : il existe des liens démographiques forts entre la France et l'Algérie, dus à l'immigration, de nombreux Français étant enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants d'Algérien-ne-s, ces liens étant beaucoup plus restreints pour les populations issues de l'ex-Indochine française. Des raisons linguistiques enfin : la langue française est encore prégnante en Algérie, en particulier en Kabylie, alors qu'elle a été depuis longtemps supplantée par l'anglais au Viêtnam. Il faut ajouter aussi que la guerre d'Indochine est très proche de la Seconde Guerre mondiale, qui occupe fortement, et encore actuellement, les mémoires françaises. Le conflit indochinois semble donc pris entre deux mémoires saillantes qui semblent organiser son effacement.

2.2. *L'oubli est une mémoire située. Les témoignages inécoutés des combattants*

Les descriptions objectives ne rendent pas compte à elles seules d'un « trou de mémoire » qui n'en est peut-être un qu'au prisme d'un point de vue construit à partir d'un regard national, extérieur et finalement officiel (les manuels, le cinéma, le roman) ; mobiliser la perspective partielle et la colonialité des savoirs permet de se rendre compte que l'oubli lui-même est une forme de mémoire située.

En fait, il existe une extraordinaire abondance de récits et de témoignages sur la guerre d'Indochine. Le bilan bibliographique dressé sous la direction d'Alain Ruscio décompte 12.000 références bibliographiques, toutes langues confondues (Ruscio dir. 2002). En France, des milliers d'ouvrages ont été publiés, souvent écrits par d'anciens combattants, par exemple dans des collections spécialisées à coloration militariste comme « Troupes de choc » aux éditions Balland. Parmi les auteurs les plus connus, Erwan Bergot, Lucien Bodard, Hélié Denoix de Saint-Marc, Jean Lartéguy. Mais il existe aussi des monographies individuelles publiées chez de petits éditeur·trice·s sans diffusion ou à compte d'auteur·e, des récits, journaux ou témoignages publiés en ligne, des reportages, des documentaires, des articles de presse. Et il faut prendre en compte la mémoire orale, qui ne sera pas conservée, les derniers combattants étant en train de disparaître.

De ce point de vue, celui des locuteur·trice·s acteur·e·s, témoins, ou personnes concernées par ce conflit pour des raisons très diverses, la guerre d'Indochine n'est pas un trou de mémoire, ni un refoulé : c'est une parole tout à fait pleine et présente, mais inécoutée ; c'est une mémoire parfaitement vivante mais située à une place dominée, marginale, laissée de côté par la parole du « centre », celle du discours dominant, qui produit plutôt un refoulement. Un phénomène à portée symbolique explique sans doute cette minorisation de la parole mémorielle des combattants de cette guerre-là : leur retour en France a été discret, voire dissimulé, dans l'indifférence ou les reproches de l'opinion publique. Dans un ouvrage élaboré à partir d'une centaine de témoignages et d'interviews d'anciens combattants de Diên Biên Phu, Pierre Journoud et Hugues Tertrais expliquent les difficultés du retour à la vie française pour ces soldats : accueil indifférent voire insultant de la population, tracasseries administratives et financières de l'armée, enquêtes militaires pour soupçon de sympathie communiste (Journoud, Tertrais 2012). Les rituels de réintégration, qui passent par des cérémonies, des monuments ou des enterrements, et l'intégration du récit de la guerre dans le récit social, n'ont donc pas été accomplis.

Ce retour invisible sur le plan symbolique a sans doute creusé le « trou de mémoire » français sur la guerre d'Indochine. Il n'en reste pas moins que la mémoire de ce conflit, de ses combattants et de ses morts reste vivace, bien que partielle. Si l'on décentre le point de vue, un autre savoir apparaît, celui des milliers de pages

écrites, mais aussi également d'une mémoire vivace située dans les marges des mémoires officielles, dans les petits autels improvisés qui fleurissent sur les lieux de combat au Viêt Nam (à Coxa, sur les anciennes routes coloniales 4 et 19, à Cao Bang) ou dans le petit mausolée que le légionnaire Rolf Rodel a construit lui-même à Diên Biên Phu en 1994, et qui a depuis été repris par l'ambassade de France. Le tourisme mémoriel reste très actif du côté français, et anciens combattants, familles ou descendant-e-s refont parfois les itinéraires des combats par hommage ou pour tenter de retrouver des restes ou des tombes : « J'ai parcouru plusieurs années de suite, avec ma grand-mère ou seul à moto, les routes au nord du pays pour retrouver la tombe de mon grand-père près de la Rivière Claire », explique un avocat français dans un article de *L'Express* consacré aux morts sans sépulture de cette guerre ; le journaliste explique qu'au nord du pays, « on trouve encore aujourd'hui, cachés dans la végétation, des tiges d'encens, de petites urnes funéraires ou des épitaphes sous plastique déposés par des anonymes en hommage à ceux qui reposent là » (Barberi 2018). Une postmémoire, c'est-à-dire le fait d'être hanté-e par un événement que l'on n'a pas soi-même traversé, mais qui a été vécu et symboliquement transmis par des descendant-e-s, s'est donc déployée dans les marges de la mémoire officielle (Hirsch 1997).

Plutôt que parler de guerre oubliée, il me semble que l'on peut, à propos de la guerre d'Indochine, parler d'un oubli qui est lui-même une mémoire située : oublier la guerre d'Indochine, c'est peut-être la manière qu'ont eu les armées françaises, l'État, et peut-être la majorité des Français-e-s, de construire une mémoire, leur mémoire (mémoire doublement trouée par ailleurs, puisque le point de vue indochinois/viêtnamien, celui de la victoire, est lui aussi effacé dans cette étrange mémoire). Mais dans les marges de la nation et de ses souvenirs, la mémoire de cette guerre existe pleinement, à travers une perspective partielle : celle d'anciens combattants, de leurs familles, de leurs descendant-e-s, de militaires, d'amateur-e-s, d'écrivain-e-s.

3. Le nom propre dans les traumas coloniaux

Les noms propres, et en particulier les noms propres d'événement, sont des lieux privilégiés de mémoire située car ils sont construits sur des noms communs qui peuvent être marqués par une évaluation.

3.1. « La victoire de Diên Biên Phu ». Un énoncé contre-intuitif ?

La mémoire partielle de la guerre d'Indochine ne se situe pas seulement dans les récits et les lieux de commémoration spontanée : elle s'active également dans les noms propres d'événement qui balisent les lieux de la guerre. Le nom de la dernière bataille, *Diên Biên Phu*, est un nom de mémoire particulièrement riche et fonctionnel.

Microrécit 2

Le 7 mai 1954, le camp retranché de Diên Biên Phu « tombe », signant la défaite des armées françaises. Le 20 juillet 1954, sont signés les accords de Genève mettant fin à la guerre. Le 7 mai 2004, le cinquantenaire de cette bataille est célébré par les deux ex-belligérants, et une exposition est organisée au musée de l'histoire vivante de Montreuil d'avril à juillet 2004, « De l'Indochine au Vietnam ». Montreuil est une ville « rouge », administrée par des communistes depuis 1935, avec quelques éclipses écologistes. Le musée est dédié à l'histoire ouvrière et sociale, et l'exposition est conçue à partir du regard vietnamien. Pour cette raison, la bataille de Diên Biên Phu y était présentée comme « la victoire de Diên Biên Phu », nom propre d'événement qui m'a semblé étrange et contre-intuitif : issue d'une famille de militaires de l'armée de terre, ma mémoire historique a été construite à partir du point de vue français, celui de la tradition des « défaites glorieuses », Camerone, Sidi Brahim, et de l'héroïsme des dernières cartouches (Bazeilles). Alors que ma mémoire convoquait le noir et blanc d'une photo iconique d'officiers français défaits (1), l'exposition me montrait les couleurs de la victoire du côté des troupes du Viêtminh (2). La visite de cette exposition m'a fait prendre conscience de mon point de vue situé, et de ma méconnaissance de la perspective de « l'autre côté », le côté indochinois/vietnamien.

Le toponyme *Diên Biên Phu* est un nom de mémoire particulièrement sensible aux situations et aux perspectives partielles. Sa plasticité sémantique, qui en fait un désignateur souple et un organisateur mémoriel (Paveau 2008), lui permet de produire lui-même des noms de mémoire orientés par la perspective adoptée : *Défaite de Diên Biên Phu*, *Victoire de Diên Biên Phu*. Ces noms sont incompréhensibles sans prise en compte de la mémoire située et des perspectives qui en découlent.

Cette mémoire est située idéologiquement et spatialement mais aussi temporellement, puisque ce nom continue de produire de nouveaux énoncés témoignant de nouveaux positionnements, au cœur d'une nouvelle mémoire émergente. Marc Alexandre Oho Bambe, né en 1976, poète, slameur et romancier, publie en 2018 un ouvrage intitulé *Diên Biên Phu*, roman de guerre et de transmission, hors de la mémoire reléguée et de la nostalgie coloniale, qui raconte l'histoire d'un soldat revenant sur les lieux de la bataille vingt ans après, pour retrouver une femme aimée, et rencontrer les origines de ce qu'il est devenu, un journaliste engagé dans les luttes anticoloniales. L'auteur écrit dans l'avant-propos : « DIÊN BIÊN PHỦ. Étrangement, j'avais le sentiment de devoir quelque chose à cette guerre : l'homme que j'étais devenu et quelques-unes des rencontres les plus déterminantes de ma vie. » (Oho Bambe 2018). L'ensemble du livre est scandé par un leitmotiv : « Diên Biên Phu, joli nom pour un naufrage ». Voici donc ce nom de mémoire resignifié par un nouveau déplacement de point de vue, par une nouvelle perspective partielle.



1. Septembre 1954, libération de deux membres du commandement du camp, le chef de bataillon Bigeard et le colonel Langlais.
2. Timbre commémoratif pour le 20^e anniversaire de la victoire de Dien Bien Phu, Vietnam, 1974.

3.2. « L'autre 8 mai 1945 ». *Les deux mémoires*

Le nom propre d'événement *8 mai 1945* présente un autre type de dispositif de mémoire située, articulé sur deux événements et non plus un seul. Historiquement, cette date est celle de la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais également, dans l'histoire coloniale française, celle des massacres de Sétif, Guelma et Kerrata, qui font partie des épisodes les plus meurtriers de la colonisation française en Algérie.

Microrécit 3

Chaque année, le 8 mai, sur mes comptes Twitter et Facebook, deux mémoires émergent, l'une, officielle, dominante et internationale de la fin de la guerre de 1939-1945, et l'autre, encore presque officieuse, dominée et décentrée, des massacres coloniaux. Chaque année mes ami·e·s et contacts militant·e·s antiracistes et décoloniaux·les postent photos et textes sur « l'autre 8 mai 1945 », pendant que les comptes des grands médias relaient les cérémonies et les discours officiels autour de la fin de la guerre. Mes comptes sont politiquement situés, construits à partir de mes choix et de mes points de vue, et installés dans leurs « bulles de filtre » homogènes (gauche radicale, antiracisme politique, féminisme, décolonialisme) ; c'est pour cette raison que « l'autre 8 mai 1945 » y est très présent, à travers des posts très souvent illustrés, en particulier sur Facebook (3 et 4).

« L'autre 8 mai 1945 », désormais officiellement commémoré en Algérie (une « journée de la mémoire » a été instaurée en 2020), est décrit du point de vue français comme une « mémoire occultée ». Comme pour la guerre d'Indochine, cet oubli est une mémoire située, qui a pour but de conserver l'intégrité du récit national. Mais



3. Post du 8 mai 2020, compte Facebook Marie-Anne Paveau.



4. Post du 8 mai 2020, compte Facebook Marie-Anne Paveau.

contrairement à la perspective partielle sur la guerre d'Indochine, qui reste communautaire et le restera sans doute, la perspective partielle antiraciste et anticoloniale concurrence le point de vue dominant en France. Outre la circulation des énoncés individuels dans l'espace désormais structurant de l'opinion publique que sont les réseaux sociaux, on peut détecter sa présence dans le discours social *via* les documents pédagogiques (manuels, fiches, dossiers) ou les dictionnaires et encyclopédies (L'article *8 mai 1945* Wikipédia présente les deux événements de manière relativement équilibrée). Sur le plan linguistique, cela veut dire que le sens du nom propre d'événement *8 mai 1945* est double, et étroitement dépendant du point de vue du-de la locuteur-trice et de son contexte d'énonciation. L'élaboration de la mémoire et de l'oubli joue donc un rôle direct dans la construction du sens de ce nom qui, loin de n'être qu'un désignateur rigide, est au contraire un désignateur profondément situé et soumis aux perspectives des locuteur-trice-s.

Ces deux exemples, *La victoire de Diên Biên Phu* et *Le 8 mai 1945*, montrent que l'oubli n'est pas une absence mais une mémoire présente « ailleurs », une mémoire située. Avec les exemples suivants, je voudrais montrer que cette mémoire située, reléguée ou trouée, peut prendre la forme de ce que j'appelle une amémoire.

4. L'amémoire. D'Auschwitz à Sarajevo

La notion d'amémoire s'inscrit dans un paradigme plus large construit en analyse du discours française depuis 1981 et la thèse de Jean-Jacques Courtine, dans laquelle apparaît la notion de mémoire discursive.

4.1. Mémoire, démémoire, amémoire en analyse du discours

Dans son travail sur le discours communiste adressé aux chrétiens (Courtine 1981), Jean-Jacques Courtine propose la notion de mémoire discursive, présentée comme

une alternative à l'interdiscours, et qui correspond à l'inscription d'un discours dans les traces, les mots ou les formulations d'un discours préalable qu'il reprend, en lui donnant d'autres sens et d'autres référents, ce qui produit des « effets de mémoire spécifiques ». Dans son sillage, Alain Lecomte parlera de « mémoire interdiscursive », notion largement reprise par Sophie Moirand dans une grande partie de ses travaux (pour l'examen en détail de cette généalogie, voir Paveau 2013).

C'est pour ma part à partir de la notion de démemoire proposée par Régine Robin que j'ai élaboré la notion de démemoire discursive dans *Les prédiscours* (Paveau 2006). Dans *Berlin Chantiers*, l'historienne avance cette notion de démemoire pour formuler les transformations sémiotiques du Berlin après la chute du mur : elle montre en particulier que le processus de débaptême et rebaptême des rues (des noms de figures des Brigades internationales sont par exemple remplacés par ceux de chevaliers teutoniques) a accompli une démemoire, par rétablissement d'une mémoire historique ancienne qui efface une mémoire récente et polémique (Robin 2001). Outre ces substitutions d'odonymes, le processus de démemoire trouve de nombreuses traductions en discours, comme la resignification d'expressions par désancrage de sens (par exemple *divine surprise*) ou désancrage de référents (cas de nombreux toponymes comme *Tataouine*, désancré du bagne pour s'ancrer au club Méditerranée...). Ces phénomènes ressortissent à une démemoire discursive, définie comme un ensemble de phénomènes de déliaisons sémantiques et référentielles précédant l'installation de nouvelles significations (pour des analyses en détail voir Paveau 2006).

Mais qu'il s'agisse de la mémoire ou de la démemoire discursive, il existe toujours un discours explicite, des circulations sémantiques et des généalogies de sens possibles. Quand le discours est là mais qu'il ne se formule pas, qu'il reste implicite voire tacite faute d'être ou de pouvoir être entendu, je propose de parler d'amémoire. Je la définis comme un ensemble d'énoncés proférés ou proférables, dont l'existence sociale n'est pas activée par leur réception ; il s'agit d'énoncés non lus ou entendus, ou non lisibles et audibles par leurs destinataires. Je présente ici deux exemples d'amémoire, selon que l'empêchement du discours vient de la surdité des destinataires ou est le produit d'une impossibilité du-de la locuteur-trice ellui-même.

4.1. Auschwitz et le génocide des juifs d'Europe : des témoignages qui « dorment »

Dans l'introduction de *L'ère du témoin*, publié en 1998, Annette Wieviorka montre qu'il existe une histoire spécifiquement française de la parole après le génocide nazi, dominée par le silence ou la quasi-absence de témoignages ; mais dans d'autres pays, de nombreux témoignages ont été bel et bien recueillis, même s'ils n'ont pas été exploités autant que possible : « Ainsi, entre 1944 et 1948, les membres de la Commission centrale d'histoire juive de Pologne réunirent 7.300 témoignages qui depuis dorment à l'Institut historique juif de Varsovie, sans qu'à notre connaissance personne ait jamais procédé à leur étude

systématique » (Wieviorka 1998 : 9-10). En 1993, les témoignages ne sont pas encore catalogués. Cette précision archivistique s'ajoute aux témoignages souvent mentionnés dans les travaux sur le retour des camps des victimes du génocide, qui disent avoir souvent eu l'impression de ne pas être entendues, parce que les destinataires ne pouvaient ou ne voulaient pas les entendre (sur cette question voir Paveau 1999). Un discours qui existe, mais qui reste inaudible et inouï, n'est ni un oubli, ni un refoulé, ni un silence⁷, mais une amémoire, une mémoire qui ne peut s'inscrire dans l'histoire et dans la vie sociale.

4.2. *Sarajevo, amémoire et trauma*

Un autre type d'amémoire est illustré par le témoignage d'un ancien combattant français de la guerre de Bosnie (1992-1995), figurant dans le film du journaliste Jean-Paul Mari sur les traumas des combattants français, *Sans blessures apparentes* (2010). Le film est construit autour de cinq personnages correspondant à plusieurs théâtres de guerre : trois combattants, Philippe Guillaumot (République démocratique du Congo), Michaël Delhaye (Rwanda) et Roméo Dallaire (Rwanda), un humanitaire médecin, Carol Dromer, et le grand reporter Sorj Chalandon (Liban), sont tou-te-s longuement filmé-e-s et interviewé-e-s dans leur vie post-traumatique. Leur parole est chargée de leur mémoire et de leur expérience, et lourdement lestée de la vérité non négociable de la souffrance, dans laquelle tou-te-s disent habiter. On entend cependant qu'il s'agit d'une parole travaillée, issue parfois d'une thérapie (les trois militaires), d'une habitude de la verbalisation et de l'expression (l'humanitaire), ou d'une activité d'homme de parole professionnel (le journaliste). On repère les formats discursifs, les phénomènes de reformulation, les figures d'éloquence, les effets produits par l'émotion.

Mais il y a dans ce documentaire un îlot discursif spécifique, quelques minutes pendant lesquelles l'un des personnages, Philippe Guillaumot, va à la rencontre d'un de ses camarades de combat, Nadir Djelloul, ancien légionnaire casque bleu à Sarajevo. En 1994, seize ans auparavant, une balle de sniper lui traverse un côté de la gorge, c'est une balle explosive, on lui enlèvera une vingtaine d'éclats mais il gardera les autres à

⁷ Le silence après Auschwitz ou l'indicible de la Shoah sont des doxas incontournables de l'après-génocide nazi, tant en littérature (Primo Lévi, Élie Wiesel) qu'en sciences humaines et sociales (Theodor Adorno, George Steiner). Mais des travaux comme ceux d'Annette Wieviorka, ou les témoignages de survivant-e-s, montrent que les victimes se sont souvent tues faute d'être écoutées, et non l'inverse, ou que les nombreux témoignages énoncés à la fin de la guerre sont longtemps restés lettre morte. Ce processus est d'ailleurs commun à de nombreuses situations traumatiques comme le viol et l'inceste par exemple, et il faudrait aussi interroger les choses en termes de genre : dans cet article je ne traite que d'une histoire de guerre et donc d'hommes, mais les mémoires féminines sont souvent des amémoires, rendues inaudibles par la domination masculine.

vie. L'ancien patient Philippe Guillaumot se fait alors thérapeute et autour d'une table d'un petit café du Sud, on assiste pendant quelques minutes à l'émergence d'une parole venue de ce que François Lebigot⁸, dont les commentaires scandent le film, appelle le néant. Nadir Djelloul émet un curieux rire qui accompagne l'ensemble de son discours, y compris dans ces secondes où il explique, sans que son visage souriant ne se modifie, que l'émotion et la parole lui sont venues un jour d'Aïd, « un ou deux ans après », réveillé de sa sieste par des enfants qui jouaient avec des pétards :

Microrécit 4

- Nadir Djelloul : Le problème du truc, c'est que, c'est que jusqu'à maintenant j'en fait des cauchemars, j'suis au sein de l'armée, euh, euh, souvent les combats qui reviennent, hein, [rire], les décapités, ah putain, ça j'peux plus m'en..., ça c'est des images [...] Dès qu'y avait un mort, hein, l'ennemi le piégeait, comme ça quand ses copains y viennent le chercher, hein, comme ça ils ont plus de dégâts. Alors notre mission à nous c'était d'aller voir, hein, la, le cadavre, et d'le démilitariser complètement. Et des fois on arrivait, chez des cadavres, t' imagine, t' arrives, on travaille carrément avec des masques tellement c'était, l'odeur, donc quand tu vois le cerveau qu'était par terre et tout ça, sur le coup on était professionnels, mais j'savais pas, moi, qu'ça allait me marquer à vie après, après [rire] ça revenait tout le temps, les décapités, tout ce qui est décapité, tout ce qui est décapité
- Philippe Guillaumot : Combien de temps après tu as ressenti, c'est sorti, longtemps après ?
- ND : Ouais longtemps après, longtemps longtemps après, donc c'était, allez, un an ou deux ans après avoir quitté l'armée, tout était cool, tout était bien et tout, c'était pendant une fête musulmane, hein, quand on a égorgé le mouton, donc le soir, tranquille, dans le jardin, on s'assoit en famille, je m'suis allongé devant un arbre et je m'suis endormi. Y avait les gosses qui sont venus et ils ont allumé les pétards. Ils ont, les pétards ont explosé, j'me suis levé et j'ai commencé à chercher mon arme [rire], c'est un réflexe [rire], plusieurs mois après, tout le monde, tout le monde, j'commence à chercher mon arme j'croyais qu'j'étais dans l'bunker encore, j'me suis dit j'étais dans l'bunker en train de dormir pendant ma faction [rire]. Eh ben les, c'est à ce moment-là que mes beaux-parents y m'ont conseillé d'aller voir un psy.
[Nadir Djelloul raconte qu'il est allé voir un thérapeute une fois, et qu'il n'y est pas retourné]

⁸ François Lebigot est un médecin militaire, psychiatre, spécialiste du trauma de guerre, qui a proposé la notion de rencontre avec le réel de la mort, pour expliquer que certaines expériences de guerre ne pouvaient être intégrées par la psyché des combattants.

- ND : [...] parce que j'sais pas, les psys, la plupart, la plupart qu'j'ai, à qui j'ai discuté, deux ou trois, y connaissent pas, y zont jamais étudié ce genre de cas, l'après-guerre, y m'disent tout l'temps, y sont devant une situation qu'ils connaissent pas
- PG : Mais toi est-ce que tu as déjà essayé d'en parler avec des gens, des gens du groupe ?
- ND : Non, non, t'es le premier, [...] j'peux pas, j'peux pas [rire], la plupart ils te prennent pour un... y s'disent celui-là y m'raconte un film ou quoi. Ils te prennent pas au sérieux. Si j'rencontre un bosniaque ou un Serbe ou un Croate de cette période, ouais, là à ce moment-là j'me lâche, j'me lâche parce que j'sais que j'suis sur le même terrain. Mais ici en France, non, ni au bled, ni même chez mes compatriotes j'peux pas en parler, j'arrive pas, ça sort pas.

Ce qui me semble relever de l'amémoire ici c'est d'abord ce rire, forme de production considérée généralement comme un accompagnement coverbal de la parole mais qui, ici, dans le contexte précis de la mémoire traumatique, tient la parole au sens où il l'encadre en la faisant tenir. C'est ensuite le phénomène déclencheur du retour de la situation passée, constitué du bruit des pétards des enfants sur fond d'égorgement des moutons de l'Aïd, le tout constituant un signifiant qui représente, au sens linguistique du terme, l'autre signifiant qu'il fait émerger, le bruit de la balle et les corps décapités. Mais c'est aussi, et peut-être surtout, cette incrédulité devant l'écoute des autres qui ne seraient pas des mêmes, Bosniaques, Serbes ou Croates. Les autres, dit Nadir Djelloune, « te prennent pas au sérieux », formulation, non pas de l'indicible, mais de l'inaudible de l'amémoire.

Dans ces deux exemples, les témoignages inouïs de la Shoah et la parole impossible du combattant de Sarajevo, se manifeste donc une amémoire, discours présent et formulé, de quelque manière que ce soit, mais inécouté ou inentendu.

Conclusion. « Une histoire qui a perdu son ombre »

J'ai voulu montrer dans cet article que la mémoire comme phénomène homogène et unifié n'existe pas, mais qu'il n'y a que des mémoires plurielles, situées, parfois de manière très mineure, dans les angles de vue, les perspectives des sujets. La multiplicité et la coexistence de ces mémoires implique que l'oubli n'a guère de sens, en tout cas comme phénomène collectif, mais qu'il est plutôt, lui-même, une mémoire située : quand le discours commun parle de trou de mémoire, de mémoire enfouie ou occultée, quand, comme le dit Régine Robin, l'histoire a perdu son ombre, les sujets, eux, entretiennent des mémoires vives et parfois très actives.

Si l'oubli est une mémoire située, et que les mémoires sont plurielles, partielles et décentrées, les concepts que nous utilisons habituellement pour les traiter doivent être repensés. Ils doivent être pluralisés, et nous ne devrions plus parler que de mémoires, de démémoires et d'amémoires discursives au pluriel, pour mettre en œuvre

une épistémologie pluriversaliste ; nous devrions aussi décentrer les points d'énonciation de nos analyses, et ne plus travailler nos corpus comme si notre point de vue de chercheur-e était valide *urbi et orbi*, mais ne mener nos analyses qu'avec nos locuteur-trice-s, en intégrant leurs positionnements et leurs places : l'analyste des discours doit en effet tenir compte de la manière dont les locuteur-trice-s conçoivent la signification et le portée de leurs propos, et non plus en décider seul-e, comme il est d'usage actuellement. Cela implique de remettre en cause notre compétence d'analyste en oubliant notre objectivité prétendue sans pour autant faire confiance à notre subjectivité informée. Défaire la cohérence de notre universalisme pour évoluer dans la pluralité éparse des expériences.

Bibliographie

- Barberi, J.-L. 2018. 15 000 soldats français morts sont toujours au Vietnam. *L'Express* 4(11), https://www.lexpress.fr/actualite/societe/15-000-soldats-francais-morts-sont-toujours-au-vietnam_2046314.html (6.06.2021)
- Boyer, G. (ed) 2007. *La colonisation et la décolonisation dans les manuels de l'École primaire, 1996-2007*. Lyon: INRP.
- Castro-Gomez, S. 2003. *La Hybris del Punto Cero : Biopolíticas imperiales y colonialidad del poder en la Nueva Granada (1750-1810)*, manuscrit non publié, Instituto Pensar: Universidad Javeriana.
- Choulet, A. 2020. Remédier au paradoxe de l'expérience corporelle au moyen d'une épistémologie du point de contact. *Nouvelles Questions Féministes* 39: 33-49.
- Courtine, J.-J. 1981. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. *Langages* 62.
- Grosfoguel, R. 2010. Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux : le "pluri-versalisme décolonial", d'Aimé Césaire aux zapatistes. *Ruptures postcoloniales*, A. Mbembe, F. Vergès, F. Bernault, A. Boubeker, N. Bancel, P. Blanchard (eds), 119-138. Paris: La Découverte.
- Grosfoguel, R. 2013. The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 11(1): 73-90.
- Haraway, D. 2007. Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle, traduit par D. Petit et N. Magnan, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, 107-142. Paris: Exils (traduction de: 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3): 575-599).
- Harding, S. 2021. Repenser l'épistémologie du positionnement : qu'est-ce que "l'objectivité forte" ?, Philosophie féministe. Patriarcat, savoir, justice, M. Garcia (ed), 129-187. Paris: Vrin (traduction de: 1993 Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong

- Objectivity? *Feminist Epistemologies*, L. Alcoff & E. Potter (eds). New York and London: Routledge, 437-470).
- Hirsch, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Journoud P. & Tertrais H. 2012. *Paroles de Diên Biên Phu - Les survivants témoignent*. Paris: Tallandier.
- Lander, E. (ed), 1993. *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- Mari, J.-P. 2010. *Sans blessures apparentes*, film documentaire. Paris: Mano a Mano.
- Paveau, M.-A. 1999. Les paroles inouïes de la shoah. *Le Français aujourd'hui* 126: 103-109.
- Paveau, M.-A. 2006. *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Paveau, M.-A. 2008. Le toponyme, désignateur souple et organisateur mémoriel. L'exemple du nom de bataille. *Mots. Les langages du politique* 86: 23-35.
- Paveau, M.-A. 2012. Réalité et discursivité. D'autres dimensions pour la théorie du discours. *Semen* 34 : <http://journals.openedition.org/semen/9748> (6.06.2021).
- Paveau, M.-A. 25 juillet 2013. Discours et mémoire 1. L'invention de la mémoire discursive. *La pensée du discours* [Carnet de recherche], <http://penseedudiscours.hypotheses.org/?p=8027> (6.06.2021).
- Paveau, M.-A. 2017. Le discours des locuteurs vulnérables. Proposition théorique et politique. *Caderno de Linguagem e Sociedade*, 18(1): 135-157.
- Paveau, M.-A. 2018. La linguistique hors d'elle-même. Vers une postlinguistique. *Les Carnets du Cediscor* 14: <http://journals.openedition.org/cediscor/1478> (6.06.2021)
- Puig de la Bellacasa, M. 2008. *Politiques féministes et construction des savoirs*. Paris: L'Harmattan.
- Robic-Diaz, D. 2015. *La guerre d'Indochine dans le cinéma français: Images d'un trou de mémoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Ruscio, A. (ed). 2002. *La guerre "française" d'Indochine (1945-1954). Les sources de la connaissance : bibliographie, filmographie, documents divers*. Paris: Les Indes galantes.
- Wieviorka, A. 1998. *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

Vers une mémoire partagée des tirailleurs sénégalais

Caroline D. Laurent

Harvard University

claurent@fas.harvard.edu

Introduction

Créé en 1857 au Sénégal par Louis Faidherbe, le premier bataillon de tirailleurs avait pour but d'aider à la conquête coloniale française et ainsi de participer à l'expansion impériale. Le nom de tirailleurs sénégalais fait référence à l'endroit où ce corps d'armée a pris forme en premier, bien que soient incorporés des Africains de toute l'Afrique-Occidentale française (AOF) et même de l'Afrique-Équatoriale française (AEF). L'histoire de l'armée coloniale illustre les mécanismes de contrôle mis en place par les Français dans ses colonies africaines. Puisqu'elles font partie de l'armée française, les troupes indigènes sont, face à l'évolution de la Première Guerre mondiale et son enlisement, sommés de rejoindre l'Europe pour se battre (avec) pour les Alliés. Le recrutement des troupes coloniales pour participer aux deux guerres mondiales en Europe visibilise ainsi les tirailleurs sénégalais et engendre des représentations des corps étrangers de l'armée française. Quelles représentations sont produites ? Quelles sont les intentions et objectifs de celles-ci ? Comment évoluent-elles ? Les diverses représentations des tirailleurs sénégalais mettent en lumière des jeux de propagande et de commémoration qui symbolisent la complexité de la place des troupes indigènes dans l'imaginaire européen et dans la mémoire officielle développée par la France. Cela incite l'historien Marc Michel à caractériser cette mémoire-là comme étant « fondamentalement ambiguë car elle célèbre tout autant la geste coloniale que le sacrifice des soldats noirs sur les fronts d'Europe » (2003: 233). L'ambiguïté de la mémoire officielle justifie l'apparition d'une mémoire africaine qui se veut contrebalancer les représentations européennes et, surtout, les remettre en question et les complexifier. Les mouvements mémoriels antagoniques font que la mémoire des tirailleurs sénégalais demeure encore sensible aujourd'hui, comme le démontrent les zones d'ombre qui persistent, par exemple en relation au massacre de Thiaroye, et les sujets de tension et les formes de ressentiment qui subsistent, notamment quant aux pensions des tirailleurs toujours en vie et vivants en Afrique.

Une vraie mémoire partagée des tirailleurs reste ainsi à construire où ce qui est invisible pourra être rendu véritablement visible, ce qui est passé sous silence dévoilé. Des efforts pour développer une mémoire commune et englobante des tirailleurs sénégalais, notamment à travers l'art et la littérature, émergent en ce début de XXI^e siècle. Ces nouvelles représentations n'essayent néanmoins pas d'idéaliser ou de victimiser le tirailleur sénégalais, ce qui impliquerait qu'elles soient juste des contre-images aussi réductives que les représentations françaises. J'insisterai sur le fait qu'il existe un vrai désir d'ouverture quant à la considération de l'histoire et sa représentation. Pour démontrer concrètement comment l'histoire européenne et africaine des tirailleurs est mise en rapport dialogique, je m'attarderai ici plus particulièrement sur l'étude de deux romans récents : *Le Terroriste noir* (2012) de Tierno Monénembo et *Frère d'âme* (2018) de David Diop. En étudiant les procédés littéraires utilisés par les deux auteurs, je monterai qu'ils aspirent à créer et à promouvoir une mémoire partagée des tirailleurs, mettant en avant les zones de contact qui existent entre histoires africaines et françaises tout en respectant la « *situatedness* », à la fois temporelle et géographique, des expériences dépeintes. Se dessinent alors des pistes de lecture transnationales et transculturelles.

1. Du mythe à la discorde :

L'évolution de la représentation et du souvenir des tirailleurs sénégalais

1.1. Le Mythe de la Force Noire : sauvages et grands enfants

Pendant la première moitié du vingtième siècle, et surtout au début de la Première Guerre mondiale, les troupes indigènes, et plus particulièrement les tirailleurs sénégalais, sont, à quelques exceptions près, représentées par les Européens. La représentation des tirailleurs sénégalais est alors double : ils sont d'abord évoqués à travers des images qui mettent en avant leur soi-disant brutalité et sauvagerie innées. Dans *La Force Noire*, le lieutenant-colonel Charles Mangin explique que les Africains font partie d'une race guerrière en raison de leur passé soi-disant violent, des « luttes continuelles » qui, selon lui, ont renforcé les « qualités guerrières » de ces hommes (1910 : 226) ; il ajoute que « les luttes permanentes ont imprimé à la race noire, depuis les âges les plus lointains, un caractère guerrier qu'elle conservera forcément pendant de longs siècles » (1910 : 228). L'essentialisation du caractère guerrier et de la brutalité des Africains justifie, notamment, leur présence dans les entreprises d'expansion coloniale en Afrique, mais aussi, plus tard, dans les grands conflits mondiaux du XX^e siècle en Europe. En l'associant à la hiérarchie des « races » et des civilisations qui caractérise l'idéologie coloniale française, elle explique aussi le fait que les tirailleurs sénégalais furent employés en première ligne pour participer aux offensives contre l'Ennemi : « There is considerable evidence that the *tirailleurs* were often used as shock troops [...] when, some historians believe, they were deployed more widely with the unstated aim of sparing white French

lives » (Murphy 2020 : 293). La force de ces soldats africains est dépeinte en association à un courage et sang-froid qui leur permettent d'accomplir des exploits. Dans *La Femme et l'homme nu*, les auteurs, André Demaison et Pierre Mille, mettent en avant ces mêmes qualités :

Doué d'une force colossale et d'une intrépidité sans égale, sur la fin des assauts il [Tiékoro] explorait le champ de bataille à la recherche de ses camarades blessés. Sans armes et à moitié nu, il faisait le va-et-vient entre le poste de secours et le terrain du combat. Il avait ainsi, chaque fois, sauvé plusieurs hommes de toutes catégories par groupes de deux, un sous chaque bras, forçant l'admiration... (1924 : 114).

Comme l'illustre la suite de mots à connotation positive utilisés par Demaison et Mille, le soldat africain est représenté comme un atout certain de la puissance militaire française. L'emphase sur la force que déploie Tiékoro et sa vaillance accentue l'image d'intrépidité mais aussi, indirectement, celle d'une certaine témérité et brutalité irréflechies. En effet, le jeune soldat se présente « sans armes et à moitié nu » sur le champ de bataille. La nudité est d'ailleurs un élément récurrent dans la représentation des tirailleurs sénégalais qui se focalise avant tout sur leur idéal guerrier et leur violence.

La perception des tirailleurs sénégalais comme étant « d'impitoyables guerriers » (Frémeaux 2006 : 37) s'accompagne ainsi d'une imagerie, à la fois française et allemande, qui les met en scène dans des situations violentes. La couverture du journal allemand *Kladderadatsch*, datée du 23 juillet 1916, représente un soldat noir se livrant à une danse macabre, presque une transe, en n'étant vêtu que de sa culotte garance, sa baïonnette et son chéchia rouge. Il y est fait allusion au prétexte du cannibalisme des Africains car le tirailleur porte un collier de dents autour du cou, le crâne d'un ennemi en bandoulière, et une sorte de grigri fait d'os à l'avant-bras. La couverture allemande fait partie de la propagande de la « Honte noire » (*Die scharze Schande*) construite par les Allemands, qui présentait les soldats noirs comme des barbares et responsables de nombreux abus sexuels et viols. Cependant, malgré le fait que, comme le souligne Marc Michel, la propagande allemande fasse partie du « premier épisode de la “ guerre de mémoires ” qui se livre entre l'Allemagne et la France » (2003 : 234), des images françaises participent à cette représentation. Une carte postale qui date des années 1914-1915, intitulée « La Moisson de Boudou-Badabou »¹, montre un soldat noir qui marche en portant ses trophées

¹ Le soldat Boudou-Badabou est un personnage inventé : ce tirailleur sénégalais est le héros d'une chanson coloniale de 1913, composée par Lucien Boyer et Albert Valsien, et notamment interprétée par Félix Mayol, dont voici le refrain : « Y s'app'lait Bou-dou-ba-

de guerre. Dans sa main droite, il tient des lames à baïonnette dentelées prises aux Allemands (indiquant le nombre de soldats tués) ; dans sa main gauche, une tête tranchée. La représentation des tirailleurs sénégalais comme étant des soldats sanguinaires qui ne respectent pas les règles de la guerre (le sac de balles dum-dum interdites) contribue au sentiment de peur du soldat noir qui s'installe en Europe. Si la peur peut être utilisée contre l'Ennemi, elle peut aussi créer des tensions avec la population française que les tirailleurs sont venus aider.

C'est pour cela que la représentation du tirailleur sénégalais barbare et cruel s'accompagne d'une autre image, son contraire. Le tirailleur est aussi évoqué de manière minorative, apparaissant comme un grand enfant. Cette « image du 'Nègre, grand enfant,' fidèle, obéissant, candide, insoucieux, mais fier et brave » qui « tend ainsi à substituer à celle du 'Nègre sauvage' » (Michel 2003 : 126), permet, tout d'abord, de dissoudre la peur provoquée par l'image de la brutalité soi-disant innée de ces soldats mis en avant par les armées et populations française et allemande. Ainsi, le tirailleur simple et naïf est présent dans de nombreux écrits. Dans *Deux ans avec les Sénégalais*, l'auteur Léon Gaillet remarque que « [é]videmment, ils ne peuvent pas se rendre compte, ces grands et naïfs enfants, de ce qu'est l'immense conflit auquel ils se trouvent mêlés » (1918 : 63). La connotation enfantine du tirailleur est aussi présente visuellement ; par exemple, dans les dessins de Lucien Jonas inclus dans *Un Fragment de l'épopée sénégalaise* de Bocquet et Hosten où, selon les auteurs, l'« éloquente naïveté » (1918 : 8) des tirailleurs est apparente. Mais s'il y a une image qui va propager et populariser cette vision du soldat africain enfantin, c'est bien celle de la publicité de Banania. C'est en 1915 que le tirailleur sénégalais apparaît la première fois sur les boîtes de Banania, pour y rester jusqu'en 1971 et y revenir en 2003 ! Le slogan « Y'a bon », « une expression attribuée à un soldat africain ayant goûté et apprécié le produit » (Achille 2013 : 202), devient alors irrévocablement associé au tirailleur sénégalais. On retrouve l'expression dans de nombreux textes, comme *Le Roman d'un Sénégalais* de Robert Lortac : « Sidi, tu vas venir avec moi... Je vais te conduire au Foyer Colonial. / - Y a bon ! répliqua-t-il enchanté... » (1918 : 2). L'expression « Y'a bon » fait référence au français tirailleur ou parler tirailleur, aussi appelé de façon très péjorative et raciste « petit nègre » ou « pitinègue » : le langage enseigné aux soldats africains pour assurer une communication pratique empêche, en fait, toute réelle communication. Maria Candea et

da-bouh / Y jouait d'la flûte en acajou / Je n'exagère pas / C'était l'plus beau gars / De tout la Nouba / Ah ! Ah ! / Quand son régiment défilait / Au son joyeux des flageolets / Le Tout-Tombouctou / Admirait surtout / Celui d'Bou-dou-ba-da-bouh » (*Du temps des cerises aux feuilles mortes*).

Laélia Véron notent que le « petit nègre » est une construction de l'armée coloniale française et « n'a donc pas été adopté pour des raisons pragmatiques, mais bien idéologiques » : « [i]l s'agissait d'enseigner un 'sous-français' à des personnes auxquelles on ne voulait pas donner la citoyenneté française » (2019 : 136-137). Dans *Des Inconnus chez moi* (1920), Lucie Cousturier déplore cet enseignement d'un jargon militaire destiné aux Africains et décide d'enseigner, chez elle aux Parasols, la langue française. De plus, elle constate que les tirailleurs commencent eux-mêmes à détester le parler tirailleur : « Les noirs ont appris, par les rires, que leur langage les ridiculise » (2001 : 83). Ce langage ridicule et ridiculisant crée une séparation entre les tirailleurs et le reste de la population française.

Le ridicule se rattache à un sentiment d'infériorité qui est préservé par les autorités françaises. En effet, le mythe des tirailleurs sénégalais à la fois sanguinaires et enfantins a été créé et manipulé pour justifier le déploiement des troupes indigènes tout en protégeant le système colonial. De nombreuses voix se sont élevées pour clamer qu'il fallait maintenir le contrôle des colonies en montrant que le tirailleur sénégalais, bien que soldat, n'en demeurait pas moins inférieur aux Blancs. Il n'est que sujet et non pas citoyen français. Henry Bérenger, sénateur de la Guadeloupe, entretient la hiérarchie coloniale ainsi que militaire dans un discours prononcé en 1916 où les soldats français (c'est-à-dire blancs) sont désignés sous le nom de « fils » alors que les soldats indigènes sont des « enfants » ; ce qui, selon Richard Fogarty, « impl[y] a perpetual minority and the corresponding need for tutelage » (2008: 12). L'image de l'Africain grand enfant suggère donc qu'il a besoin d'une figure paternelle qui peut le guider et l'instruire, préservant, de ce fait, la mission civilisatrice du colonialisme français. Car le mythe du tirailleur sénégalais, comme nous le montre Roland Barthes dans « Le Mythe, aujourd'hui » à travers son analyse de la couverture de *Paris Match*, est du recours de l'idéologie : « l'impérialité française condamne le nègre qui salue à n'être qu'un signifiant instrumental : le nègre m'interpelle au nom de l'impérialité française ; mais au même moment, le salut du nègre s'épaissit, il se vitrifie, il se fige en un considérant éternel destiné à fonder l'impérialité française » (1957 : 233). C'est ainsi que le mythe du tirailleur sénégalais ne vise qu'à le transformer en instrument dans la naturalisation de l'impérialité française. Le soldat africain demeure passif dans le mythe qui s'est construit autour de lui.

1.2. Concurrence des représentations africaines : exposer la perspective de l'Africain

Après la Seconde Guerre mondiale, la représentation instrumentalisée du tirailleur sénégalais va se complexifier grâce à des auteurs africains qui choisissent d'occuper une place active dans le système représentationnel des troupes indigènes. Le mythe que je viens de décrire va être renversé, ou comme le dit Léopold Sédar Senghor dans son poème liminaire écrit en avril 1940 dans le recueil *Hosties noires*, « déchiré » :

Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main chaude sous la glace et la mort
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang ? [...] Mais
je déchirerai les rires *banania* sur tous les murs de France (2006 : 55).

Senghor veut réexaminer le passé, le « déchirer » ou le « chanter » différemment, pour proposer une représentation des tirailleurs sénégalais plus fidèle à la réalité. Il se propose de montrer ce que les soldats africains étaient vraiment : des victimes de guerre ainsi que des victimes du colonialisme français. Cependant, loin d'être « une sorte de 'mémoire des faibles' » comme la désigne Michel (2003 : 234), la mémoire, ou plutôt à ce stade, les mémoires qui doivent être reconstruites ont pour but d'honorer les soldats – leur courage mais aussi de mettre en lumière les conséquences (telle que l'aliénation ou le traumatisme) de la guerre et du retour au pays – et, plus tard, de critiquer ouvertement la France et son entreprise coloniale.

Les thèmes de l'oubli et de l'occultation de la mémoire sont, en conséquence, centraux dans les œuvres africaines qui abordent les tirailleurs sénégalais : elles travaillent à la reformulation et à la reconnaissance d'une réalité africaine souvent absente des discours et textes français. Par exemple, si Mangin prône le recrutement de soldats africains, il ne s'attarde guère sur les méthodes de conscription. La coercition exercée sur de nombreux hommes africains, puisque comme le note David Olugosa, « the recruiters carried out their work with vigorous brutality » (2014 : 88), est passée sous silence. Ces pratiques sont alors exposées dans les œuvres africaines de la seconde moitié du XXe siècle. L'auteur congolais Emmanuel Dongala décrit un épisode éloquent de la conscription coloniale dans son roman *Le Feu des origines* (1987) :

Ce premier départ fut le seul où il y eut de vrais volontaires car l'enthousiasme tomba très vite. Il n'y eut plus d'engagés volontaires. L'administration lança alors une campagne psychologique pour recruter [...]. Alors, une fois de plus, on lâcha les miliciens sur le pays. Ils traquaient les populations comme au temps de la machine, ils attachaient les uns aux autres les hommes qu'ils attrapaient et les faisaient cheminer à coups de crosse en une longue colonne pendant des kilomètres jusqu'au lieu de rassemblement ; là, le médecin militaire désignait selon le poids et le tour de la cage thoracique ceux qui devaient aller défendre la liberté du monde menacée (2001 : 185-186).

Le recrutement des tirailleurs sénégalais est ainsi divulgué dans le but de relater les méthodes qui ont mené à la présence des soldats africains pendant les deux guerres mondiales : loin d'être volontaires et désireux de défendre la France, beaucoup d'hommes africains furent des victimes du système colonial. Cependant, les colons français ne sont pas les seuls à être blâmés ; les auteurs recon-

naissent que le recrutement d'hommes était aussi mené par des intermédiaires africains, des « miliciens », des missionnaires, des administrateurs, ou encore des chefs de tribus qui furent compensés pour les hommes qu'ils fournirent (Olusoga 2014 : 88). Un nouveau travail de mémoire en découle pour restituer pleinement la vérité sur les troupes indigènes.

Ce n'est donc pas surprenant que certains événements prennent une place dominante dans ce travail de mémoire. Le massacre du camp militaire de Thiaroye du 1er décembre 1944 est récurrent dans les œuvres africaines sur les tirailleurs : « Tyaroye », un poème de Senghor ; « Aube africaine », un poème en prose de Fodéba Keïta ; *Thiaroye, terre rouge*, une pièce de théâtre de Boubacar Boris Diop ; *Morts pour la France*, un roman de Doumbi-Fakoly ; *Camp de Thiaroye*, un film de Sembène Ousmane, parmi beaucoup d'autres. Les nombreuses œuvres qui se focalisent sur le massacre des tirailleurs sénégalais revenant d'Europe et réclamant leurs soldes de guerre transforment la mutinerie, version officielle des militaires français, en réclamation justifiée qui fut sévèrement réprimée. Bien plus qu'une représentation de l'occultation de la mémoire, d'autant plus que certains éléments demeurent encore incertains, on assiste à une réappropriation et un réinvestissement de Thiaroye à travers l'écriture et la mise en scène. Pour Sabrina Parent, « Thiaroye symbolizes the spirit of resistance » puisque que c'est un événement qui est considéré comme « the foundation of many African liberation movements, and by extension, the independence of numerous African countries » (2014 : 4). La présence de Thiaroye dans de multiples œuvres a pour but de dénoncer un événement brutal et tragique, de le représenter, et de l'inscrire dans une lignée de résistance au colonialisme français sur le continent africain. Il s'agit ici de compléter une mémoire qui était jusqu'ici écrite par les Français et de reformuler une mémoire africaine de ces événements qui concernent, avant tout, des Africains.

2. Pour une polyphonie englobante : écritures connectées

Depuis le début du XXI^e siècle, de nouveaux textes sur les tirailleurs sénégalais ont été publiés, s'ajoutant à un nombre déjà conséquent de représentations. Ces œuvres littéraires écrites par des écrivains-témoins indirects s'inscrivent dans un travail de mémoire similaire à celui de la deuxième moitié du vingtième siècle. Cependant, les représentations plus récentes d'événements passés essaient de prendre en compte la globalité du phénomène, tant du point de vue géographique et mémoriel que personnel. Je me limiterai, dans le cadre de ma réflexion sur la mémoire partagée, à analyser deux textes : *Le Terroriste noir* (2012) de Tierno Monénembo et *Frère d'âme* (2018) de David Diop. Je soutiens que Monénembo et Diop allèguent, à travers des outils littéraires différents, leur désir de présenter une mémoire collective partagée et ainsi, de réinscrire les tirailleurs sénégalais dans la mémoire culturelle africaine *et* française.

2.1. *Écriture en contrepoint : dédoublement et polyphonie chez Monénembo*

Le Terroriste noir raconte de manière fictive la vraie histoire du tirailleur résistant Addi Bâ (Mamadou Hady Bah). Cependant, le jeune Guinéen n'est pas le narrateur de son récit. Germaine Tergoresse, habitante du village de Romaincourt², est la narratrice du roman : elle raconte au neveu d'Addi Bâ, en visite en France pour honorer son oncle, l'histoire de ce membre de sa famille qu'il n'a pas connu. Une vieille femme lors du moment d'échange avec le neveu, elle était une jeune fille de 17 ans lors de sa rencontre avec le tirailleur résistant. Le texte est un « récit adressé » (2015 : 37) qui, d'après Robert Fotsing Mangoua, prend la forme orale d'une conversation à une voix entre deux personnes, ici Germaine (la narratrice) et le neveu d'Addi Bâ (le narrataire). L'adresse de la Française à l'Africain est visible tout au long du roman : « Et pourtant, sans [la Pinégnette], rien ne se serait passé, Monsieur. Sans elle, vous ne seriez pas là à serrer des mains, à dévoiler des plaques, à recevoir des médailles, à remonter ce pâquis qui porte dorénavant le nom d'un oncle que vous n'avez jamais connu » (2012 : 72). L'utilisation du titre « Monsieur » et du vouvoiement montrent que les deux personnes ne se connaissent pas ; en effet, leur « conversation », ou plutôt le récit de Germaine au neveu d'Addi Bâ, se déroule lors de leur première rencontre. L'allocutaire, le neveu, ne prend pas la parole ; il écoute le témoignage de Germaine, témoin direct de nombreux des événements qu'elle raconte. La représentation du passé que Germaine propose est à la fois un témoignage, dans le roman (forme) et aussi d'une histoire dans l'Histoire (fond), et une représentation romanesque de l'(h/H)istoire. S'ajoute à ces deux aspects du texte celui de la biographie romancée de Mamadou Hady Bah. *Le Terroriste noir* est ainsi un texte hybride qui offre au lecteur une représentation composée d'un passé complexe.

En relation aux indices et marques du témoignage littéraire, certains passages montrent bien la présence de Germaine lors des événements qu'elle raconte, comme témoin et/ou actrice des faits : « Moi aussi [...], je n'avais jamais vu un nègre et je l'ai d'abord vu de dos, Monsieur » (2012 : 24) ; « [J]e me souviens [...] des mots que je lui avais lancés : 'Un fiancé ? Mais mon beau tirailleur, c'est moi qui vous en aurais offert une si vous n'en aviez déjà trop', et je l'entraînais immédiatement dans le cercle de danse pour l'empêcher de m'engueuler en explosant de colère » (2012 : 31), etc. Dans ces exemples, Germaine est en présence du tirailleur ; tous deux voient/vivent les mêmes choses. Elle est alors narratrice intra- et homodiégétique. Elle est la vraie locutrice³ du texte, comme l'utilisation

² En réalité, le village où Mamadou Hady Ba trouva refuge s'appelle Tollaincourt. Certains changements dans les noms indiquent qu'il s'agit bien d'une fiction.

³ Henning Nølle définit les vrais locuteurs comme ceux « qui ont toutes les propriétés d'un locuteur et qui s'en servent dans la situation énonciative pour prendre eux-mêmes la parole » (2001 : 65).

répétée du pronom de la première personne du singulier l'indique, aussi bien dans le discours direct que dans la narration : elle est le « je » narrateur, celui qui utilise le présent de narration (« je me souviens... »), et le « je » personnage, ses actions décrites par l'imparfait et le plus-que-parfait (« ...des mots que je lui avais lancés ») et dans le discours direct. Elle dirige la représentation et la narration du récit, traitant différentes temporalités et perspectives, et comme source du pronom déictique « je », elle en détermine le contexte.

Malgré le fait que Germaine Tergoressé soit la principale voix narrative, le récit n'en demeure pas moins composé de sources variées, et donc, de différentes voix. La focalisation n'est pas toujours rattachée directement à l'énonciation mais plutôt à la représentation narrative. Ainsi, en tant que raconteuse et porte-parole de tout un village, son récit est aussi fait de discours rapportés, des histoires qui lui ont été racontées et qu'elle a incluses dans son récit, et donc, dans sa mémoire. Par exemple, lorsqu'elle raconte la première apparition du soldat africain, elle remarque : « Cette insolite rencontre avec les Valdenaire fut le début de tout. Je ne fus pas témoin de cette scène... » (2012 : 12), avant de décrire intégralement la scène. La possibilité de narrer la rencontre suppose que l'Etienne le lui a raconté en détails rétrospectivement. Ainsi, plusieurs voix se rejoignent dans celle de la narratrice homodiégétique sans toutefois se fondre dans une unique perspective. Ce type d'exemples semblent être seulement des altérations de la focalisation, des changements que Germaine paraît contrôler. Gérard Genette perçoit un changement de focalisation comme pouvant « être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question [...] [.] je nommerai donc en général *altérations* ces infractions isolées [...] » (1972 : 211). Il différencie deux sortes d'altération – la paralipse implique un manque ou une omission d'informations tandis que la paralepse suppose un surplus d'informations. Celle qui domine dans *Le Terroriste noir* consiste en un apport d'informations excédentaires par rapport au code de focalisation. La paralepse introduit des informations qui vont au-delà du statut de témoin direct de la narratrice : « Ce peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir » (Genette 1972 : 213). Comme dans l'exemple susmentionné, Germaine raconte des événements dont elle n'a pas été témoin, et n'évoque pas toujours la source de cette connaissance qui lui permet de les raconter au moment de son échange avec le neveu d'Addi Bâ. Malgré cela, c'est bien elle qui régit le théâtre d'histoires et de points de vue de façon rétroactive : elle écoute ce qu'on lui raconte et décide quoi et comment le transmettre. Les altérations du code « voco-modal » (Wagner 2013) dominant sont intégrées par Germaine dans une narration cohérente et dirigée d'un passé commun d'un groupe d'individus. Elle devient donc la mémoire collective de tout un village, une somme de discours propres et rapportés qui, suivant la définition interprétative d'Oswald Ducrot, forment une véritable polyphonie.

De ce fait, Germaine, en tant que locutrice principale, met en scène de nombreux énonciateurs différents. Mikhaïl Bakhtine considère la polyphonie littéraire comme étant le déploiement d'une « pluralité d[e] voix et d[e] consciences indépendantes et distinctes » (1970 : 35), une « pluralité des consciences 'équipollentes' et de leur univers qui [...] se combinent dans l'unité d'un événement donné » (1970 : 35). L'emphasis sur la notion de combinaison, et non pas de fusion, montre bien que le récit polyphonique intègre des voix distinctes pour créer une narration organisée autour de « la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement » (Bakhtine, 1970 : 56). Loin de fusionner toutes les voix et histoires qui font partie de sa narration, Germaine reconnaît le dialogisme dans et de son récit au neveu d'Addi Bâ. Et c'est bien là où la polyphonie littéraire bakhtienne et la polyphonie linguistique se rejoignent dans mon analyse : la contestation de l'unicité du sujet. Dans *Le Terroriste noir*, les distinctions entre locuteur et énonciateur sont variables, voire poreuses, et illustrent la complexité de la polyphonie déployée par Monénembo. La polyphonie devient structurelle⁴. Lorsque Germaine décrit au neveu d'Addi Bâ des événements passés, elle utilise le pronom « je ». Cependant, comme je l'ai expliqué ci-dessus, son « je » est double. Souvent « je narrateur », il peut aussi être « je personnage », faisant référence à la jeune Germaine dans le passé. Lorsqu'elle raconte, par exemple, une de ses disputes avec le tirailleur, les deux sont présents en une seule phrase : « J'étais la seule à oser lui résister, et je n'en suis pas peu fière » (2012 : 33). Ici, le premier « je » est raconté, celui de Germaine le personnage, par le « je » narrateur ; le dédoublement du locuteur est en ce sens spécifique à la forme du texte de Monénembo et se rattacherait à une polychronie⁵ tout aussi importante que l'aspect polyphonique du *Terroriste noir*. Germaine demeure la locutrice car elle est l'être de discours, l'utilisatrice des pronoms de la première personne. De plus, comme le souligne Ducrot, elle est « présenté[e] comme l[a] responsable » de l'énoncé, « c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé » (1984 : 193). Puis, dans le même paragraphe, Germaine la narratrice introduit un dialogue entre son « je » personnage et Addi Bâ : « - Vous laverez mes chaussettes ! me dit-il après s'être rincé la bouche » (2012 : 33). Il y a ici un dédoublement de locuteur, un passage d'Addi Bâ à Germaine. La première partie (« Vous laverez mes chaussettes ! ») peut être attribué

⁴ Aurore Touya considère « tout roman dont la structure s'organise autour de l'entrelacement des voix des personnages et de l'alternance des voix de narrateurs » comme établissant un second degré de polyphonie, une « polyphonie structurelle » (2015 : 37).

⁵ Je n'ai pas le temps ici de m'étendre sur comment la polychronie est intrinsèquement liée à la polyphonie du *Terroriste noir*. La pluralité de voix et les différentes temporalités qui leur sont associées sont notamment constitutives de la forme testimoniale particulière du texte.

à Addi Bâ ; il est le locuteur du discours direct. La seconde partie (« me dit-il après s'être rincé la bouche ») est de Germaine comme le pronom complément d'objet indirect l'indique. Germaine reprend alors la place de locutrice principale et poursuit sa description (« - Jamais ! Jamais je ne vous laverai vos chaussettes, plutôt crever ! » [2012 : 33]) d'une de leurs querelles mémorables.

Monénembo surenchérit dans l'hétérogénéité discursive du paragraphe susmentionné : de la même manière qu'il existe un dédoublement de locuteur, il y a aussi une pluralité d'énonciateurs. Le double locuteur du début fait place à plusieurs énonciateurs à la fin du paragraphe : « Papa était plié en deux tandis que maman, outrée par les paroles qu'elle venait d'entendre, laissait échapper un verre ou une tasse de ses mains, honteuse que sa fille osât s'adresser ainsi à monsieur le tirailleur » (2012 : 33). En plus de la focalisation directrice de Germaine, s'ajoutent deux autres points de vue : ceux de ses parents. Ducrot souligne qu'il « appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation [...] ; s'ils *parlent*, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude » (1984 : 204). Ici, les parents de Germaine ne parlent pas, mais leur perspective est exprimée à travers leurs réactions respectives, le rire pour la père et l'indignation pour la mère. Je soutiens que l'énonciation se fait par le geste et l'expression, des moyens non-verbaux à la charge sémantique et discursive forte. La polyphonie se développe à de nombreux niveaux, incluant de façon plus ou moins explicite et « parlante » (c'est-à-dire constituée de paroles) plusieurs perspectives. Force est de constater que l'auteur déploie, à l'aide de Germaine et des habitants de Romaincourt, un kaléidoscope narratif et mémoriel pour représenter l'histoire de l'être absent, Addi Bâ.

Mais l'aspect polyphonique du *Terroriste noir* ne repose pas seulement sur un jeu de dédoublement et multiplication de locuteurs et énonciateurs. À d'autres moments du texte, Germaine s'efface et fait place à une sorte de narrateur hétérodiégétique. Certaines scènes paraleptiques ne sont pas toujours exprimées par Germaine et reconnues par le narrataire/lecteur.ice comme telles. Par exemple, tout le passage où Addi Bâ se retrouve seul près de Romain-aux-Bois avant de revenir à Romaincourt (2012 : 43-59), est raconté en détails, et par moments, la voix intérieure du tirailleur est rapportée : « Il comprit combien cela pouvait rendre fou d'être tout seul au monde. La vie, se dit-il, n'est qu'une longue chaîne de bruits, enlevez-en un seul et c'est sa raison d'être qui s'effondre » (2012 : 58). Non présente pendant les faits, et n'ayant pas moyen de connaître ce qu'il s'est passé et ce qu'il a pensé quand il était seul, car comme elle dit elle-même quelques pages plus loin, « Il ne parlait jamais de lui, comment l'aurions-nous su ? » (2012 : 61), Germaine ne peut pas être la source narrative de ces descriptions. L'inclusion de l'expérience solitaire d'Addi Bâ, disparu en décembre 1943, participe de la polyphonie déployée par Monénembo. Les points de vue sont pluriels faisant écho à la pluralité même de la mémoire : une mémoire au pluriel des tirailleurs inclut à la fois des perspectives françaises/européennes et

des expériences guinéennes/africaines. L'écriture en contrepoint de l'Histoire permet de mettre en dialogue différents regards sur un même événement ; l'analyse contrapuntique révèle l'enchevêtrement des histoires et favorise la transculturalité. En effet, Edward Saïd soutient qu'il faut appréhender(/relire) « not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan that is narrated and of those other histories against which (and together with which the dominating discourse acts » (1993 : 51). Le récit polyphonique répond au désir de mettre en avant une mémoire partagée qui va au-delà de relations de centre-périphérie qui invisibilisent des histoires interstitielles ; il décentre en réintroduisant des fragments qui s'imbriquent dans l'histoire officielle et qui introduisent des implications épistémologiques ouvertes par la confrontation et, à terme, la cohésion de diverses perspectives.

2.2. Intériorité/extériorité, humanité/inhumanité : dévoilements et retournements chez Diop
 Dans *Frère d'âme*, David Diop opère un décentrement similaire notamment à travers des questionnements dichotomiques, plus spécifiquement entre humanité et inhumanité, intériorité et extériorité. Le narrateur homodiégétique du texte est d'abord, et pour une bonne partie du roman, Alfa Ndiaye. Diop a choisi d'écrire un texte à la première personne avec un « je » narrateur qui raconte sa propre histoire. La forme, qui rappelle certains éléments du monologue intérieur, permet au lecteur d'entrevoir les pensées intimes du soldat africain. Comme le définit Édouard Dujardin, le monologue intérieur se caractérise par le fait que le personnage exprime « lui-même et directement sa pensée » (1931 : 37) sans auditeur particulier et demeure ainsi un discours non prononcé. *Frère d'âme* est aussi un récit rétrospectif, un retour en arrière sur un événement traumatique et le début d'une nouvelle façon de penser qui a ouvert au narrateur les portes d'une connaissance de la guerre et du genre humain, observable dans la répétition dans le premier chapitre du verbe « savoir ». De la même manière que dans *Le Terroriste noir*, il existe un dédoublement du « je » quant à son évolution et prise de parole dans le temps. Entre monologue intérieur et témoignage, devenant ce que Dorrit Cohn appela un « memory monologue » (1978 : 183), *Frère d'âme* permet au lecteur de faire irruption dans l'intimité et donc l'intériorité d'Alfa Ndiaye. Néanmoins, l'aspect que je voudrais mettre en avant en ce qui concerne les nombreuses caractéristiques du monologue intérieur que l'on retrouve dans le texte concorde avec ce que Edmond Jaloux a souligné lors de l'apparition de la forme au début du XXe siècle : la tendance au monologue intérieur de mêler le monde extérieur au monde intérieur. En effet, il évoque « l'état de confusion complète où les choses du dehors et les choses du dedans s'entrechoquent, se mêlent et se télescopent mutuellement » (cité dans Dujardin 1931 : 42-43). Les questions d'extériorité et d'intériorité omniprésentes dans le texte se trouvent dans la forme même du texte ; celle-ci résonne avec les nombreux questionnements et maux adressés dans le monologue d'Alfa Ndiaye.

Le texte s'ouvre sur la narration de l'événement traumatique dont le tirailleur a été témoin : la mort de son « plus que frère », Mademba Diop. Dès les premières pages, le jeune homme se lamente de ne pas avoir pu tuer/achever son meilleur ami quand celui-ci le lui a demandé à trois reprises (2018 : 13). L'auteur David Diop décrit la première scène comme étant « une scène traumatique liminaire » que le personnage est « conduit à reconduire » à de nombreuses reprises (2021 : 42:50 – 43:03). Le phénomène de répétition traumatique fait partie intégrante de la définition de la névrose de guerre au début du vingtième siècle et plus particulièrement pendant et après la Première Guerre mondiale. Le traumatisme, selon Laplanche et Pontalis, « prend une part déterminante dans le contenu même du symptôme » ; ainsi, le « ressassement de l'événement traumatisant » (2002 : 286) est son expression première. De plus, comme le souligne Freud, « dans les névroses traumatiques et les névroses de guerre, le moi de l'être humain se défend contre un danger qui le menace de l'extérieur ou qui est incarnée pour lui par une formation du moi » (2010 : 41). La compulsion de répétition (*Wiederholungszwang*), en ce sens qu'il existe un retour du danger extérieur, c'est-à-dire de l'événement ravageur, engendre une absence d'abréaction. Il y a donc répétition de l'acte traumatique violent qui, dans *Frère d'âme*, prend la forme d'une vengeance : Alfa reproduit et retourne contre l'ennemi l'acte traumatique dont il a été le témoin ; il massacre les ennemis allemands de la même façon que ces derniers ont tué Mademba. La folie (d'abord meurtrière) d'Alfa est une réponse au trauma mais aussi un thème récurrent dans la littérature africaine qui dépeint le rôle de tirailleurs sénégalais durant les deux conflits mondiaux. Dans son analyse d'ouvrages africains de langue française, János Riesz souligne que la folie « semble plutôt être le refus d'une situation inacceptable que le résultat d'une inaptitude à la vie militaire, à la 'civilisation' ou à un prétendu 'choc de cultures' » (1997 : 146). La souffrance à l'origine de la folie n'est pas seulement liée aux événements vus et vécus (colonialisme et guerres mondiales), mais aussi aux difficultés rencontrées au moment du retour, notamment en lien au traumatisme mais aussi à l'organisation de la société africaine (Riesz 1997 : 151-152). Il est donc important, ici encore, de dévoiler et même de dédoubler diverses sources et formes de responsabilité et de culpabilité ; cette dualité est d'ailleurs incorporée dans le style littéraire et la trame narrative du roman.

L'expérience de l'événement traumatique et ses répétitions vont créer une fissure et soulever plusieurs questions : qui est vraiment inhumain ? Et pourquoi ? Les questions d'Alfa entraînent un renversement ou plutôt une porosité entre l'externe et l'interne. Son ami Mademba est mort dans d'atroces souffrances : une terrible blessure va répandre ses entrailles à l'extérieur de son corps : « Lui, Mademba, n'était pas encore mort qu'il avait déjà le dedans du corps dehors » (2018 : 12). La mort violente de Mademba Diop introduit ainsi dans le texte une série de mouvements entre l'extérieur et l'intérieur : « Le dedans de la terre était dehors, le dedans de mon

esprit était dehors, et j'ai su, j'ai compris que je pouvais penser tout ce que je voulais à condition que les autres n'en sachent rien. J'ai alors renfermé mes pensées dans le dedans de ma tête après les avoir observées de très près » (2018 : 20). L'inversion dedans-dehors est source du questionnement et de la prise de conscience d'Alfa : il se rend compte que la guerre, expérience inhumaine, va chambouler toute normalité. Ce qui doit être dedans se retrouve dehors et vice versa ; mais l'inversion n'est qu'une question de perspective...

Lorsqu'il décide de venger Mademba, ou de se punir pour n'avoir pas soulagé les souffrances de son ami, Alfa commence à tuer ses ennemis aux yeux bleus de façon cruelle : comme ce fut le cas pour son « plus que frère », il éventre le soldat allemand, puis il lui coupe une main qu'il ramène toujours avec lui. Pour ses actes et surtout leurs répétitions, Alfa est perçu comme étant un sauvage, un vrai démon : « Qu'ils soient soldats toubabs ou soldats chocolats comme moi, ils pensent que je suis un sorcier, un dévoreur du dedans des gens, un *dëmm* » (2018 : 5). Il est intéressant de noter ici que les actes cruels qu'il accomplit chaque nuit sont associés à un terme africain, le « *dëmm* », et à un processus de sorcellerie nocturne pratiquée en Afrique de l'Ouest. Marie-Paule Perry note, en se fondant sur le travail de Pierre Keita, que les sorciers se livrent à la chasse des âmes, ce qu'Alfa nomme « le dedans des gens » et que les peuples étudiés par les ethnologues nomment « la viande de la nuit » (2014 : 13), après le coucher du soleil. Essè Amouzou confirme que le sorcier mangeur d'âme « opère généralement la nuit » (2010 : 197). Et c'est bien la nuit qu'Alfa tue les soldats allemands, les laissant agoniser pendant des heures, reproduisant le supplice de Mademba. La perception de ses actes s'opère selon une approche propre à Alfa et son milieu culturel, ici africain. Je soutiens que le « *dëmm* » est, pour Alfa, l'interprétation ou plutôt la lecture de son trauma selon des perspectives spirituelles et religieuses spécifiques à sa culture. Diop met en avant la pluralité interprétative selon son origine et son histoire personnelle ; il décolonise la perception et l'analyse eurocentriques du trauma qui gouvernent ce que les chercheurs nomment les « *trauma studies* ». Le processus de décolonisation met en avant le fait que la guerre n'est pas le seul événement responsable du traumatisme d'Alfa ; son passé, présenté dans la seconde partie du livre, joue aussi un rôle essentiel dans l'expression du nouveau traumatisme. Alfa n'est pas seulement un sujet de l'empire colonial français, donc victime du trauma du colonialisme à long terme, mais son histoire personnelle est, elle aussi, source de souffrance. Selon l'auteur, Alfa est « un personnage ambigu » (2020 : 41:29 – 41:31) : premièrement, parce qu'il est métis, sa mère Penndo Ba étant une Peul, donc une nomade, et son père Bassirou Coumba Ndiaye fait partie d'une communauté cultivant la terre à Gandiol, un paysan. Il est un être liminaire, partagé entre mobilité et immobilité, et cette position entre-deux va être la cause d'un premier traumatisme : le départ de sa mère pour retrouver les siens, sa dispari-

tion, et l'éclatement subséquent de sa famille. La liminalité, à la fois en relation à son histoire personnelle et nationale, rend le personnage fragile et déphasé, et donc plus susceptible de faire l'expérience des conséquences ravageuses de la guerre.

Le cadre africain est mis en avant pour rendre compte de la complexité de la situation de nombreux soldats. Pour en revenir à la question du « *dëmm* » et de la perspective qu'il introduit, l'emphasis sur la spécificité africaine pourrait provoquer une considération de la supposée primitivité d'une telle vision ; subséquemment, la civilisation européenne serait perçue comme supérieure, car plus rationnelle, que l'africaine pleine de superstitions et de barbarie. Cependant, dans le roman, cette vision est partagée : au début, positivement, car la « sauvagerie » d'Alfa est attendue et applaudie (2018 : 27-28) et, plus tard, négativement, car elle est cause de peur. Bien qu'Alfa utilise ses propres mots pour décrire comment il est perçu, les mots et les concepts africains auxquels il pense trouvent leur équivalence, naturellement, dans les esprits de ses camarades de régiment. Puis, le jugement qu'il expose à son égard, Alfa le retourne contre son supérieur, le capitaine Armand : « Je sais, j'ai compris que le capitaine Armand était un *dëmm* qui avait besoin de sa femme, la guerre, pour survivre, tout comme elle avait besoin d'un homme comme lui pour être entretenue » (2018 : 92-93). Au jugement de la guerre comme expérience unique et anormale s'ajoutent les conséquences qui en découlent. Elles sont d'ordre psychologique mais aussi éthique et herméneutique. Alfa affirme que « toute chose est double : une face bonne, une face mauvaise » (2018 : 83) puis ajoute : « Par la vérité de Dieu, toute chose porte en elle son contraire » (2018 : 84). La dualité de toute chose caractérise la guerre non seulement par sa nature mais aussi dans sa pratique. Il est primordial qu'Alfa, le tirailleur sénégalais, soit celui qui arrive à montrer les implications d'un changement de perspectives pour juger de ce qui est humain et inhumain : la barbarie, comme le soulignait Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*, n'est pas l'apanage des colonisés, mais, dans le cas des conflits mondiaux et de la colonisation, celui des Européens. Dans le roman de Diop, les images et associations développées autour des questions d'extériorité et d'intériorité, de l'humain et de l'inhumain appellent à reconsidérer la représentation des tirailleurs sénégalais, notamment l'imagerie développée pendant la Grande Guerre. De plus, les points communs entre soldats de par leur expérience plutôt que leur origine ou ethnie, et tout ce qui peut être associé à ces éléments, sont soulignés et dévoilés. La guerre et tout système violent (tel que le système colonial) engendrent des situations traumatisantes qui ébranlent l'être humain, questionnent sa propre humanité, et le confrontent à l'inhumanité de l'autre.

Diop renverse et décentre des perceptions quant à l'expérience de la guerre pour montrer la complexité de ses conséquences : la guerre délie et relie, elle externalise l'interne et intériorise l'externe car « les événements [...] dirigent l'homme » (2018 : 134). L'image récurrente du dédoublement et de l'inversion culmine dans une image

finale : Mademba Diop se retrouve dans le corps d'Alfa, ils partagent tous deux la même enveloppe corporelle : « désormais lui est moi et moi suis lui » (2018 : 175) sont les derniers mots du roman. De la même façon que Monénembo dévoile un morceau d'histoire passée sous silence, et par sa polyphonie narrative, la réinscrit dans l'histoire officielle, Diop déconstruit toutes dichotomies pour faire apparaître, dans la brèche créée par la porosité dedans/dehors, humain/inhumain, l'histoire cachée des soldats africains : « Pour être aperçue, l'histoire cachée sous l'histoire connue doit se dévoiler un tout petit peu. Si l'histoire cachée se cache trop derrière l'histoire connue, elle reste invisible » (2018 : 173). En représentant l'histoire d'un tirailleur sénégalais, Diop prône son intégration dans le récit historique de la Première Guerre mondiale et comble une lacune : faire entendre la voix d'un tirailleur sénégalais et faire connaître les conséquences d'expériences violentes sur les humains, tous les humains. De plus, cette réinscription encourage le renversement d'un silence, à la fois quant à la reconnaissance du rôle des troupes coloniales durant les deux conflits mondiaux, mais aussi en relation à la colonisation française et ses conséquences propres qui, elles, se sont fait ressentir sur une période beaucoup plus longue.

Conclusion : Pour une mémoire partagée

Le Terroriste noir de Tierno Monénembo et *Frère d'âme* de David Diop introduisent la possibilité et même la nécessité du partage de la mémoire. Ils appellent à formuler et à considérer une mémoire dialogique des deux guerres mondiales et du déploiement des troupes coloniales. Aleida Assmann perçoit la mémoire dialogique comme « transcend[ing] the old policy by integrating two or more perspectives on a common legacy of traumatic violence » (2015 : 208). Il doit y avoir un processus d'extériorisation de cette mémoire, une rupture avec la représentation du passé et son héritage, tout autant qu'une intériorisation, une discussion et (re)commémoration du passé au sein de la famille et du groupe social (Assmann 2015 : 203). C'est un vrai croisement des regards qui doit être entrepris, permettant une ouverture à l'autre et une écoute de la voix de l'autre. La mémoire des tirailleurs sénégalais en devient multi-locale et multi-directionnelle : une vraie résonnance est développée dans la façon dont on approche les histoires communes de deux pays. La commémoration fournit des pistes de croisements possibles : fin novembre et début décembre 2007, la création du corps des tirailleurs sénégalais a été célébrée à Dakar. Des conférences ont eu lieu, des pièces de théâtre ont été jouées, des textes lus... pour assembler des perspectives et des voix françaises et sénégalaises : « the festival explored a moment of colonial history considered a common past shared by France and Senegal » (Parent 2014 : 1). De plus, comme le précise Assmann, « two countries engage in a dialogic memory if they face a shared history of mutual violence by mutually acknowledging their own guilt and empathy with the suffering they have inflicted on others » (2015: 208). Ces processus permettent de se reconnaître en tant que héros et complice, ayant

combattu et étant responsable d'une violence passée, une complexité reconnue et incorporée dans les romans de Monénembo et de Diop. Combiner deux perspectives et une variété de positions illustre la complexité d'une mémoire commune : elle est déterritorialisée et ainsi, reterritorialisée. La mémoire partagée inclut aussi toutes les nuances de la position des troupes indigènes dans l'armée française, ses zones grises, pour briser le mythe sans nuance créé tout au long du XXe siècle.

Bibliographie

- Achille, E. 2013. À l'approche des cent ans de Banania, le retour du tirailleur. *Contemporary French Civilization* 38(2): 201-206.
- Amouzou, E. 2010. *Le Développement de l'Afrique à l'épreuve des réalités mystiques et de la sorcellerie*. Paris: L'Harmattan.
- Assmann, A. 2015. Dialogic Memory. Dans *Dialogue as a Trans-disciplinary Concept*, P. Mandes-Flohr (ed), 199-214. Berlin: De Gruyter.
- Bakhtine, M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Trad. I. Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bocquet, L. & Hosten, E. 1918. *Un Fragment de l'épopée sénégalaise*. Bruxelles: G. Van Oest et Cie.
- Candea, M. & Véron, L. 2019. *Le Français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique*. Paris: Éditions La Découverte.
- Cohn, D. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cousturier, L. 2001 [1920]. *Des Inconnus chez moi*. Paris: L'Harmattan.
- Demaison, A. & Mille, P. 1924. *La Femme et l'homme nu*. Paris: Les Éditions de France.
- Diop, D. 2018. *Frère d'âme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Diop, D. 2021. In Conversation with Author David Diop. *YouTube*, mise en ligne par Maison Française d'Oxford, 9 février 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=sUKvDm-9Qeg&t=2543s>> (01.04.2021).
- Dongala, E. 2001 (1987). *Le Feu des origines*. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Ducrot, O. 1984. Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. In *Le dire et le dit*, 171-233. Paris : Éditions de Minuit.
- Dujardin, E. 1931. *Le Monologue intérieur*. Paris : Albert Messein.
- Du temps des cerises aux feuilles mortes*. <http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/bou_dou_ba_da_bouh.htm> (01.04.2021).
- Fogarty, R. 2008. *Race and War in France: Colonial Subjects in the French Army, 1914- 1918*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fotsing Mangoua, R. 2015. Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais. *Le Terroriste noir de Tierno Monénembo - Études littéraires africaines* (40): 33-44.

- Frémeaux, J. 2006. *Les Colonies dans le Grande Guerre: combats et épreuves des peuples d'outre-mer*. Saint-Cloud: 14-18 Éditions.
- Freud, S. et al. 2010. *Sur les névroses de guerre*. Trad. O. Mannoni, I. Barande, J. Dupont & M. Viliker. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Gaillet, L. 1918. *Deux ans avec les Sénégalais*. Paris: Berger-Levrault.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. 2002. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lortac, R. 1918. *Le Roman d'un sénégalais*. Paris: F. Rouff.
- Mangin, C. 1910. *La Force Noire*. Paris: Hachette.
- Michel, M. 2003. *Les Africains et la Grande Guerre : L'appel à l'Afrique (1914-1918)*. Paris: Éditions Karthala.
- Monénembo, T. 2012. *Le Terroriste noir*. Paris: Éditions du Seuil.
- Murphy, D. 2020. Les Tirailleurs sénégalais. Dans *Postcolonial Realms of Memory: Sites and Symbols in Modern France*, A. Etienne et al. (ed), 291-298. Liverpool: Liverpool University Press.
- Olusoga, D. 2014. *The World's War*. London: Head of Zeus.
- Parent, S. 2014. *Cultural Representations of Massacre : Reinterpretations of the Mutiny of Senegal*. New York: Palgrave Macmillan.
- Perry, M. P. 2014. *Ceux de la nuit – Les sorciers tenda au Sénégal oriental*. Paris: Société d'ethnologie.
- Riesz, J. 1997. La «Folie» des tirailleurs sénégalais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française. Dans *Black Accents: Writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*, J. P. Little et al. (ed), 139-156. London: Grant & Cutler.
- Saïd, E. W. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Senghor, L. S. 2006 (1948). *Œuvre Poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Touya, A. 2015. *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- Wagner, F. 2013. «Comment le sais-tu?» La paralepse, aujourd'hui. *Temps zéro*, 23 April 2013. <<http://tempszero.contemporain.info/document877>> (10.03.2021).

**RUBBLES AND VAULTS.
MAKING USE OF THE NON-FICTION FILM HERITAGE
FOR RE-ASSESSING TRAUMA
AND RECONSTRUCTION CULTURE**

Ubiquitous Treasures. Digitization, Ephemeral Film, and Local Memory

Johannes Praetorius-Rhein

Goethe-University Frankfurt am Main

rhein@tfm.uni-frankfurt.de

Audiovisual media is crucial to the cultural memory of the 20th century, which saw the rise of audiovisual mass media, and which ended with the so-called ‘digital revolution’, causing major shifts in production, preservation and circulation of moving images. In this paper, I discuss how digitization allows new and old forms of ephemeral audiovisual media to become part of cultural memory in general and will look specifically at how such films are turned into memory media within local contexts.

Cultural Memory, Audiovisual Media and Ephemeral Film

Memory Studies began to take a greater interest in audiovisual media during the first decade of the twenty-first century. As Astrid Erll has noted, film has «become the leading medium of collective memory» over the last decades, providing «the first, and possibly the most intensive, contact that people in Europe have with their history» (Erll 2012: 232). One of the reasons for this significance is a result of «its double status as a documentary source of the past – ever since its invention in the late nineteenth century, film has been used to record historical events – and as a form of its representation, in period pictures, docu-fictions, war movies and so on» (Ibid.). Erll herself refers to the relevance of non-fictional footage as a historical source, but her own work and memory studies in general have mostly discussed feature films, which present the most popular versions of history and «provide the grand narratives» (Erll 2011: 138) to national or international audiences. This has to do with a specific perspective on media in general: while most scholars from the field of memory studies assume that cultural memory as such is inherently mediated, they usually have a strong bias towards texts, works and productions that reach large audiences, since they are only relevant for the field if they actually «create and mold collective images of the past» (Erll 2008: 390). This also explains why the field of memory studies only rarely takes a closer look on the various forms of non-fiction film and often only

offers a rather general description of mainstream documentaries on television which «exerts its memory-making power by virtue of its constant presence» (Erll 2011: 138) and is shaped by a dominant voiceover narrative. This is illustrated by archival material, eyewitness accounts and semi-fictional re-enactments.

One of the few studies to deepen the understanding of non-fiction film within a memory studies approach is Dagmar Brunow's seminal *Remediating Transcultural Memory* (2015), where she discusses a range of documentary, essayistic and activist film practices as archival interventions. The concept of remediation, which had been introduced into memory studies to explain a general dynamic and the relationship between different texts within cultural memory (Erll & Rigney 2009), is specifically relevant for the understanding of documentary films and their forms of accessing and rediscovering, reusing and recontextualizing archival footage. But Brunow's perspective allows a more complex understanding of film as a memory medium: «Media memory studies [...] need to widen their scope from representations of the past towards questions of the archive, the collection and preservation of films, the use of archive footage in television programs and/or in documentary filmmaking as well as processes of distribution and reception» (Brunow 2015: 14).

Such a change of perspective allows us to think of the ubiquitous history shows not only as a specific form of representation, but also as gatekeepers to audiovisual archives, deciding what kind of material is being remediated. For a long time, TV was not the exclusive, but a dominant and, for large parts of the audience, certainly the only place to encounter historic film footage. This was strongly defined as a national framework: only national broadcast stations have the means to maintain a department producing history shows that target national audiences with narratives based on events of national importance. These were typically covered by newsreels which historically have been nationally distributed and are often preserved in national archives. But this longstanding role of a gatekeeper, that appeared inevitable in the age of broadcasting, has been challenged by the ongoing digitization of large parts of the audiovisual heritage and the many different forms to circulate and to access audiovisual media. Today, thousands of hours of catalogued and indexed historic newsreels, that are one of the most important sources for history TV, can be accessed for free in online archives such as British Pathé or the German Federal Archive's Filmothek¹.

If the memory making power of television was based on its ubiquitous presence, this has long been surpassed by the audiovisual content uploaded on the internet and circulated on the various social media platforms, which we not only watch at home but virtually everywhere we go carrying our portable devices. Uploaded clips come

¹ See filmothek.bundesarchiv.de or <https://www.britishpathe.com/>.

as occasional viral hits and memes, remain in more or less exclusive echo chambers, can be circulated in more or less private networks or simply add to the growing mass of practically unseen and invisible online content. While such ephemeral and often short-term forms of online videos have hardly put an end to the memory making power of old and new broadcasting and streaming services, which have quickly adapted to the digital media ecology, their status as exclusive gatekeepers for the remediation of archival material has been challenged. And even when it is an exaggeration to call for the «end of collective memory» (Hoskins 2018), the digitization of audiovisual media has decisively perforated the national frameworks of audiovisual memory. Audiovisual memory today can easily transcend national borders and it can also become relevant within much smaller groups and scopes.

Everyday practices of uploading new and sharing existing content also put fundamental concepts of memory studies in question, such as the distinction between storage and functional memory (Nachreiner 2012: 253), since social media platforms serve both as a functional context to actively remediate audiovisual materials as well as a wild form of archival storage where such materials can be searched for and found. This close connection of activating or remediating and storing or archiving audiovisual memory in the act of sharing online is one of the reasons why online videos are not only, as such, a new ephemeral and short-term form of audiovisual media, but they also often lend a new life to other historic forms of ephemeral audiovisual media that were inaccessible for decades:

YouTube has given renewed public lives to thousands or even millions of now-“classic” moments from television, and offers access to a rich spectrum of important footage of history-shaping events and of otherwise unavailable or obscure nuggets of popular culture. Available clips range from CNN coverage of the *Challenger* space shuttle explosion (1986) to footage of Los Angeles police beating Rodney King (1991), from the Disney-animated *The Story of Menstruation* (1946) to Crispin Glover playing up his eccentricities on *Late Night with David Letterman* (1987). In cases such as commercials and talk-show highlights, significant but small-scale ephemera has historically been the hardest content for fans or even historians to track down and re-experience. This Internet library has fed scholarly as well as nostalgic uses (Hildebrand 2009: 232).

While it is true that commercial online video platforms cannot be understood as actual archives (Prelinger 2009; Fickers 2011), it is clear that the circulation of online videos has not only deeply changed the ways and possibilities to search, find and access historical audiovisual sources, but also greatly diversified the contexts and contents of such materials, that are now available to be watched as part of everyday practices.

But the fact alone that historical forms of ephemeral audiovisual media become more and more accessible, does not make them an active part of cultural memory. They have to find a resonance within a specific context and become memory media only «*in and by the media networks surrounding them*» (Erl 2008: 396), Erl argues that even large productions of popular films with a historic subject can only then be understood as memory films, when they are analyzed within in the context of public discourses, paratextual framings and specific social practices surrounding them.

[W]hat turns mere ‘movies *about* memory/the past’ into veritable memory films is often to be found not *in* the movies themselves, but instead in what has been established *around* them. A tight network of different media representations prepares the ground for memory films, leads reception along certain paths, opens up and channels public discussion, and thus endows movies with their mnemonic meaning (Erl 2011: 138).

This means that memory media is not only characterized by its content, but also because of its place within a «*plurimedial constellation*» (Erl & Wodianka 2008), that defines its status and function. If we want to understand if and how ephemeral historical films might become a specific type of memory film, it is not enough to find these kinds of film material to be accessible, but also to identify and to analyze specific contexts and practices that emerge around these films.

Digitization of Local Film Heritage

Over the last decade local archives all over Germany have digitized their audiovisual collections and made them available to the public through screenings and DVD releases. Local archives often hold rather small film collections, which would typically consist of some amateur films as well as locally commissioned promotional city portraits. A typical local collection may include some early films shot by a local film enthusiast, commissioned tourist films from the late 1920s or 1930s and also amateur films documenting the war destruction of the 1940s, but would mainly consist of films from the 1950s and 1960s, since filmmaking became a widespread practice in postwar years and semiprofessional amateurs and small production companies offered their services to local administrations and businesses. For a long time, such ephemeral films, which – if they were shown publicly at all – were usually to be screened only for specific purposes, for a limited time and for local or regional audiences and were not collected by traditional film archives. These reels usually remained in private possession or in local city and municipal archives, even though these institutions were usually not specifically equipped to preserve analogue film material. While analogue film technology slowly grew obsolete, these films became more and more inaccessible and forgotten. This situation changed with the pos-

sibility to digitize these film materials. Digitization allows archives to activate this formerly inaccessible part of their collection and to use these films as an attractive and engaging showcase.

While this is a trend which can be observed in many cities throughout Germany, the specific forms and circumstances of how these films reach an audience are different. In Mannheim, the city archive started a series of DVDs titled *Mannheimer Filmschätze* in 2003 and then went further with a fundraising campaign to finance the digitization of a surprisingly large collection of roughly 450 reels. From 2017 to 2019 and with the help of the local newspaper *Mannheimer Morgen*, the local television station *RNF* and its own social media channels, the city archive continuously shared short excerpts from the collection with the public and presented the films in a series of public screenings. In other cases, the collection, preservation and release of local film heritage has been centralized in specialized regional archives such as the Landesfilmsammlung Baden Württemberg (founded in 2001) or the film archive of the Landschaftsverband Westfalen Lippe (founded in 1986), both of which have been producing DVDs for more than a decade now and offer a great selection of historic films from different places and parts of the region as well as on important aspects of local history, including an accurate and professional contextualization of the material based on local records and oral history. In Dresden, the local newspaper *Sächsische Zeitung* released the two-part DVD *Dresdner Filmschätze*, that includes films from the private collection of the former cameraman Ernst Hirsch, but also material collected with a local campaign to submit home movies and amateur films. All these materials are presented and commented on by Ernst Hirsch and a local journalist. Similar projects have been realized by local newspapers for Düsseldorf and Hannover. But local audiences are also targeted by companies operating nationally such as the Filmwerte GmbH from Potsdam, which started in 2009 to publish DVDs under the label *Edition Wiederentdeckt*, releasing films from local and regional archives from cities like Potsdam, Munich, Frankfurt am Main, Aachen or Leipzig, or the small production company StadtMedia, which has released more than thirty DVDs with local film collections since 2006. Icestorm Media GmbH, a successor company of the East German film distributor Progress, has used the DEFA's back catalogue to release a number of DVDs with local films from the region of Mecklenburg-Vorpommern and Leipzig. This list of examples is far from being complete and can only provide a very general overview. But it becomes clear that the digitization and the subsequent accessibility of local film heritages involves a range of different stakeholders, including public as well as private institutions, and is defined by commercial interests as well as educational purposes. Furthermore, these different examples vary greatly with regard to both the technical standards of digitization as well as the quality of the historical contextualization.

Despite all these differences, all of the cases correspond (in different forms and degrees) to a similar pattern. The first thing to notice is that these films are presented as valuable and precious objects. In nearly all cases, the films are prominently referred to as ‘treasures’ (*Schätze*), marking them as particularly rare, unique and valuable objects. This is often combined with the trope of a ‘rediscovery’, implying that a unique opportunity has come to retrieve a long-lost object. If we think of these films as analogue reels, this has an obvious technical background: Analogue films are difficult and expensive to preserve, endangered by decay, and digitization offers indeed a new opportunity to conserve, restore and access these films. In many cases, the public gets directly involved in these processes: citizens are called to donate money to finance the preservation as well as to submit reels that might be in their private possession. The collection, preservation and digitization of local film heritage is not only treated as a responsibility of the archival institution, but as a matter of public interest and it calls for civic participation. Public screenings that take place during this process often offer an opportunity where a lay audience can share its local knowledge with institutional and professional experts.

This involvement of the local public means that the ‘rediscovery’ of ‘treasures’ does not only refer to the analogue reels as physical objects, but also to their now digitally accessible copies being released on DVD. The audience is addressed as a group that can cherish these precious films and the value they have specifically for them as local citizens. While this does not necessarily have to be exclusive, the audience is expected to have a personal attachment to the city and its history and thereby also to these films. A metaphor often used in titles, leaflets and other paratexts is that of the «journey to the past», promising the films would allow an immediate experience and immersion into a lost time. And while local film heritage usually consists of a mix of commissioned and amateur films, the paratextual framing is particularly reminiscent of amateur film culture: ‘Treasures’ was a common phrase for amateurs to refer to their films, their particular value as a memory medium is often only recognized and shared by the family or close friends; journeys are of course one of their most prominent subjects. Some of the DVD editions – mostly the more commercial ones – further feed such nostalgia with an eclectically historicizing artwork with curved letters and a soundtrack with rattling projector noise or anachronistic music as is typically used for classic silent cinema.

While local film heritage is being digitized in many cities all across Germany and many DVDs have been released over the last decade, this hardly finds any national resonance. Reports on the digitization, screenings or the release of DVDs are found almost exclusively in local newspapers and media outlets. And for now, no cultural, professional, educational or commercial networks have been established that would connect local film heritages beyond their region. Obviously, such DVDs can

be found on globally operating e-commerce platforms, but often they are also sold through local shops or web-shops associated with local institutions or specialized in regional products. While the digitized audiovisual materials from local archives may become more and more part of the pool of historical footage accessed and bought by national TV stations and film production companies, this kind of usage does remediate it only as raw material for the long-established type of memory medium of history television. In contrast to such uses, cherishing the value of the ephemeral films in their historical form as ‘treasures’ depends on the personal involvement of an audience and remains bound to plurimedial constellations of local memory cultures.

Rhythm of Reconstruction

As the examples have shown, local film heritage is mostly released on DVDs and only exceptionally published online. Only rarely, such films get uploaded illegally. But in some cases, local memory films do appear as online videos. In the following, I will take a closer look at the case of a production company that produced films for local markets throughout West Germany in the 1950s and whose films began to appear online over the last decade.

In 2003 a local history club from Flensburg, a city in northern Germany, released a VHS copy of a local film called *Im Rhythmus der Zeit*. More than a decade later, it got uploaded on YouTube. A timecode and a slight distortion of the clip indicates that it is a digitized copy from a VHS cassette. A short text insert at the beginning is telling the story of how the original film reel was found and copied:

This film from 1959 was shown in cinemas in Schleswig-Holstein as part of opening programs and then disappeared to an unknown place. In 2002 it was rediscovered on a flea market and copied to video. Shot in black and white, edited with great love for details, commented somewhat dramatically... An adorable document of the contemporary taste at the time!²

After a dramatic melody and the opening titles of *Im Rhythmus der Zeit*, the film starts with panoramic shots of Flensburg and its surroundings. The male voiceover describes the coastal landscape, the fishing nets waving in the northern breeze and the historic brick buildings surrounding the firth, while we see scenes from the harbor. Then the voiceover recalls Flensburg’s past as a «history full of changes», that was shaped by the citizens ‘bravery’ and ‘diligence’ who always were able to make the city prosper again, just as it is growing and prospering today. After this locally colored and slightly overblown characterization in the first two minutes, the remaining eight

² Online video: *Der Rhythmus der Zeit in Flensburg*, <https://www.youtube.com/watch?v=nBVsl0cFm0k> [14.04.2021]. Where not otherwise specified all translations are mine.

minutes show Flensburg's present-day in a mix of everyday scenes from a vibrant urban center and insights into modern, clean and technically advanced production sites. Images of incoming flows of people, motorized traffic and streetcars, cultural institutions and newly built homes alternate with short portrayals of specifically named local businesses such as a dairy factory, a bank house and an industrial bakery. The film closes with a reference to its title by visually and verbally repeating the praise of Flensburg's lovely nature, the resonating «voice of its past» and the modern spirit which give the city a «heart that beats in the rhythm of time».

By emphasizing such organic harmony of nature, historic tradition, and technical modernization as the core of the city's identity, it presents a sense of local belonging as the solution to the challenges to reconcile these diverging aspects. This turn to local communities was typical for the time the culture of postwar reconstruction in West Germany (DeWaal 2018) and reiterated in many non-fictional short films, for example films that were used to convince local audiences of modern urban planning (Goergen 2015) or in promotional city portraits commissioned by communal administrations (Picard 2018). *Im Rhythmus der Zeit* clearly imitates such types of documentary short films, but it actually is an advertising film for local businesses, for which it became affordable to invest in promotional films, when they joined together, and it was lucrative to target the audiences in local cinemas. So even if *Im Rhythmus der Zeit* can hardly be understood as a documentary depiction of Flensburg, it is in itself a document of the economic prosperity it portrays.

The film was produced by Alfred Schrader-Filmproduktion, a small production company based in Hamburg, that specialized on city portraits, merging short advertising segments for local businesses in the style of a documentary short, and produced far more than thirty of these films during the 1950s. All these films were highly standardized: not only that, most of them appeared under the same title *Im Rhythmus der Zeit* and share the same narrator and the same music, but they also follow an identical narrative structure and contain uniformly composed images. This is most apparent, since these films usually feature a very similar set of local businesses so that similar places and processes can be shot at similar angles: a bank house, a furniture store, a car service station, a brewery. While all these films were indeed shot in entirely different cities, they look eerily alike. All start with a panorama shot of the city, highlighting some of its historic landmarks, locating it in both a historic and natural landscape. All these cities and their citizens are praised to be capable of overcoming a sometimes explicitly mentioned, sometimes vaguely implied postwar crisis, by building modern suburban neighborhoods and creating a thriving city center with lots of people coming in and out – most of them in Volkswagens, streetcars and on bikes. All these cities are defined by a vibrant economy, whose cash flow is guaranteed by local bank houses with light-flooded entrance halls, where children bring

their savings, women operate calculating machines and men leave their deposits in secure safes. That money is then to be spent by couples buying furniture for their newly built homes at the local furniture store, to acquire a family car at the car dealer who also conveniently offers maintenance services in his modern workshop, or to enjoy bottled goods coming from an industrial production that guarantees efficiency, hygiene, and of course convenient consumption. And a calm and peaceful shot of a park, a tree or a landscape at the end of each film allows the voiceover to praise this city's «heart that beats in the rhythm of time».

It is easy to compare these films and to detect such similarities, since several of them can be found online. A simple online search quickly returns a list of results with such films from Lüneburg, Gießen, Peine, Fulda and of course Flensburg, which can all be watched online. Even if this is only a small fraction of the production of the Schrader-Filmproduktion, these examples already allow recognition of their standardized appearance. From a film analytical perspective, this is an interesting corpus, because it requires not only to look at the textual structure of an individual film, but to understand the reach of variations between different versions. There is, for example, a dramaturgically very specific point in the beginning of *Im Rhythmus der Zeit* – after a description of the natural and architectural scenery and before praising the initiative and prosperity of the present day – when the voiceover refers to the past: sometimes the «last unfortunate war»³ and the ‘wounds’ it ripped are explicitly mentioned, but only in cases of cities like Fulda or Lüneburg, that themselves were not heavily destroyed and could be introduced with images of remaining historical architecture. In other cases, such as Flensburg, the voiceover vaguely refers to a «history full of changes»⁴, only implicating the catastrophe of the Second World War as the backdrop for Flensburg's miraculous recovery. Most interesting is the film about Peine, a city famous for its steel industry, in which dramatic images from the steel works with its smoking chimneys and burning furnaces do not only replace the panoramic landscapes, but also appear to be visually and atmospherically too close to the memory of war, so that the voiceover completely refrains from mentioning any historic hardship.

There is no need to closely analyze these similarities and variations to understand how such ephemeral films are turned into memory films, when they resurface in digitized form. But these similarities make the different versions of *Im Rhythmus der Zeit*

³ Online video *Im Rhythmus der Zeit*, <https://www.facebook.com/landeszeitung/videos/678281438872150/> [16.04.2021]; Online video *Historischer Werbefilm über Fulda und seine Unternehmen*, <https://www.youtube.com/watch?v=ACAVjiQX-0> [16.04.2021].

⁴ Online video *Der Rhythmus der Zeit in Flensburg*, <https://www.youtube.com/watch?v=nBVsl0cFmok> [14.04.2021].

an interesting case to compare the online reception of almost identical films within different local contexts. And what is especially interesting is the fact that even though all these films can be easily found online, this connection is never drawn within the contexts of local memory.

In contrast to other local historical films, most versions of *Im Rhythmus der Zeit* were not found in archives but appeared seemingly out of nowhere – just like the film from Flensburg, that was found in a flea market. In some cases, these clips were uploaded by private and anonymous accounts, sometimes created only to share this single video. Some are digitized in an amateurish way as filmed projections. Only one version of *Rhythmus der Zeit* has been digitized by an actual archive and was released on DVD (in Mannheim); it must be assumed that most of the copies have survived in possession of the businesses that were originally sponsoring the film. In some cases, these films are even uploaded by social media accounts of these still existing companies, thereby recycling the historical promotion: so in the case of a savings bank from Peine or a local newspaper from Lüneburg. In Gießen and Peine, local newspapers also reported about the online appearance of the films, but only after they had been circulated via local blogs and social media groups. According to the counters on YouTube, most of these videos, which have all been uploaded between 2013 and 2017, were watched roughly between 8.000 and 20.000 times, but only a small number of 5-15 users have left their comments.

Expectably, most of these comments reflect an emotional response to the historic film material: users share personal memories attached to places shown in the film, they express amazement, affection, and gratitude for sharing the video or they simply make themselves known as eyewitnesses of the time or former citizens of the respective city. This kind of personal attachment is also reflected by many users tagging other social media accounts to share the video with friends or family. Other comments address the historic distance between themselves and the style of the film and of its time: these videos are presented as «something to chuckle about»⁵, as a «document of the contemporary taste»⁶ or using hashtags like #throwbackthursday and #nostalgia⁷. Reactions to the strangeness of the historic material can be positive or negative. While some users strongly express their aversion towards postwar archi-

⁵ Facebook post <https://www.facebook.com/landeszeitung/videos/678281438872150/> [20.04.2021].

⁶ Online video *Der Rhythmus der Zeit in Flensburg*, <https://www.youtube.com/watch?v=nBVsl0cFmok> [14.04.2021].

⁷ Facebook post, <https://www.facebook.com/flensburgliebtlich/posts/1885538471697945/> [20.04.2021].

recture and urban planning, others refer to the good old times, when saving accounts had a higher interest rate and small family businesses still existed.

Surprisingly and in sharp contrast to most DVD releases of local films, none of the uploading accounts, user comments or press articles refers to any version of *Im Rhythmus der Zeit* as a 'film treasure'. But it still appears to be relevant to refer to the original analogue film material. This is most prominent in the case of the video with the film from Flensburg, which begins with the text insert telling the story of how the actual reel was unexpectedly found in a flea market. In other cases, where such information is missing, users actively ask where such kind of film material can be found, if the original reel could be digitized in better quality, and if it might be released on DVD. In most cases, the uploading accounts do not get back to such questions with more details about provenance or status of the original material. Only the social media account of the local newspaper from Lüneburg vaguely replies, that due to the 'high demand' the legal bases would be explored to «make the film available to private citizens»⁸. The users asking for a DVD release seem to understand that an online video – which as such is of course already available to private citizens – remains an ephemeral form, always at stake to vanish as quickly as it appeared. But while the term 'film treasure', which is so very dominant in the context of the DVD releases, which allow everyone to possess these cherishable and precious films, is completely absent within the context of these online videos, another term, which in a similar way can refer to both, the physical film material and its digital available copy, becomes more prominent. These online videos are often characterized as rare finds, which makes them appear just as scarce and rare as the original film material – to make an «awesome catch in the vastness of the internet»⁹ resembles the finding of a dusty reel in the flea market.

Considering this emphasis on the online find, it's even more surprising that not a single one of these videos is linked to one of the other versions of *Im Rhythmus der Zeit*. While a simple search for title or production company would allow one to quickly detect other versions of this film with their striking resemblances, nobody would comment on that or create a link to one of the other videos. A single newspaper article notes the fact that the Schrader-Filmproduktion was specialized in this type of film and that the title refers to a series; but although the journalist obviously did find other films online, he does not point out their similarities or mention their online availabil-

⁸ Facebook comment, <https://www.facebook.com/landeszeitung/videos/678281438872150/> [16.04.2021].

⁹ *Gießener Anzeiger*, Alter Werbefilm zeigt seltene Ansichten Gießens aus den 50er Jahren, 16.10.2017.

ity. This reluctance to connect films from different local contexts indicates that a local connection is not only providing the pragmatic circumstances in which such digitized historical films can be found and encountered, but that a local relatedness is also defining and limiting how these films become interesting for their audiences.

Conclusion

The ongoing digitization of audiovisual heritage is not only increasing archival access for professionals like historians, archivists and journalists, but also allowing the general public to encounter and to appreciate formerly inaccessible forms of non-fictional historic film material. The digitization of media production has not only given rise to many contemporary forms of ephemeral audiovisual media, but also increased possibilities to remediate historic forms of ephemeral film and television and generally diversified the contexts in which media content can become meaningful as memory media. One example for such a new context for audiovisual memory are local memory cultures that were usually not able to access local film heritage before. While traditional productions for cinema and television can still be understood as the leading media of national cultural memory, local memory cultures depend on DVDs and online videos that remediate ephemeral historical films and make them accessible for small audiences.

While memory films are as such defined within specific plurimedial constellations, these must be analyzed differently within the context of local memory cultures, where the appearance of a single memory film does not find a wide resonance and contextualization within public and historic discourse in different media outlets. But since local film heritage is digitized and made accessible in many different cities, we can compare how this type of film is usually collected, digitized, circulated and framed to understand how it is turned into a specific form of memory media. After giving a general overview of DVD releases with local 'film treasures' and looking more closely into the specific case of the series *Im Rhythmus der Zeit* and its online circulation, we can define some typical characteristics of local memory films.

Local memory films are based on identification and emotional involvement. These films are 'treasures' not because they necessarily have historical value, but when one can feel personally attached to them. While traditional history TV usually aims to provide an informative and comprehensive view on history, the primary purpose of local memory films is not to learn about facts and contexts, but to make the past retrievable in an audiovisual experience.

To make this experience 'authentic', it is important to watch the film material not only as recycled footage, but (at least partially) in its original form. In contrast to history television, which usually uses historical footage only as an illustration and adapted to contemporary viewing habits, local memory films not only serve as indexical documents, but also offer the nostalgic attraction of a 'strange' historical film

style. They do not need to draw on immersive strategies like docufictional elements or personalization, because local relatedness already allows identification.

Another reason to make the digitally accessible copies appear as close as possible to the original form of the film material is that local memory films are not only understood as representations of the past, but also as unique and precious historic objects. Far from being passive audiences, local citizens often get involved in the process of collecting, preserving and digitizing the local film heritage and are encouraged and often committed to submit their own films, to donate money or to share their knowledge. Local memory films are not controlled by professional gatekeepers with privileged access and expert knowledge, but something to be shared within local communities.

Local memory films are 'local' not only because they have been shot, screened and preserved in a specific city or region, but also because their exclusive value depends on local identification. These films do not aim to explain local history to 'outsiders' or to inscribe it into any grand narrative, but allow locals to indulge in nostalgia. The local presents a specific context to cherish diverse forms of historical film material. This makes local memory culture a unique, but also very limited context to cherish historical films.

In conclusion, local memory films are far from being a small-scale version of traditional memory films but must be understood as a specific type of memory media that depends on a digital remediation of formerly inaccessible ephemeral and marginal film materials. These rediscovered materials not only introduce new images into cultural memory, but also allow us to cherish outdated and obsolete forms and styles of audiovisual media. They provide an alternative to national narratives presented by mainstream history programs, including their knowledge hierarchies and aesthetic dehistoricization of film materials.

Local memory films can be understood as a counter-memory, offering alternatives to the canon of national memory. But as Dagmar Brunow has pointed out (Brunow 2015: 10), counter-memories are not *per se* preferable or more progressive. In contrast to German memory films from the last decades, which have been largely centered around national traumas such as World War II and the Holocaust, local memory films allow nostalgic identification and consent to avoid a more critical confrontation with the past. Moreover, as the case of *Im Rhythmus der Zeit* has shown, local memory films are often highly standardized and do not necessarily introduce peripheral local perspectives and histories, but often present national narratives such as the postwar "economic miracle" that are simply projected on local contexts. Thereby, local memory films are defined both by a unique opportunity to confront audiences with original historical source material in a way that overcomes the didacticization and knowledge hierarchies of national memory media, but also by the risk to become a vehicle to uncritically indulge obsolete national self-perceptions, which may shape the style and content of these films.

Bibliography

- Brunow, D. 2015. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.
- DeWaal, J. 2018. Heimat as a Geography of Postwar Renewal: Life after Death and Local Democratic Identities in Cologne, 1945–1965. *German History* 36(2), 229-251.
- Erl, A. 2008. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erl & A. Nünning (eds), 389-398.
- Erl, A. & Wodianska, S. (eds). 2008. *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Erl, A. & Rigney, A. (eds). 2009. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Erl, A. 2011. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erl, A. 2012. War, film and collective memory: Plurimedial constellations. *Journal of Scandinavian Cinema* 2(3): 231-235.
- Fickers, A. 2012. Towards A New Digital Historicism? Doing History In The Age Of Abundance. *VIEW Journal of European Television History and Culture* 1(1): 19-26.
- Goergen, J. 2015. Werben für eine neue Stadt. Stadtplanung und Dokumentarfilm im Wiederaufbau der Bundesrepublik. In *Architektur im Film. Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, C. Keim & B. Schrödl (eds), 115-146. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hilderbrand, L. 2009. *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham and London: Duke University Press.
- Hoskins, A. 2018. Memory of the Multitude. The end of collective memory. In *Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition*, A. Hoskins (ed), 85-109, New York and London: Routledge.
- Nachreiner, T. 2012. Digital Memories: The Remediation of National Socialism and the Holocaust Between Popular Culture and the Web Public. In *Intercultural Mnemo-Graphies*, M. Matos & O. Grossegesse (eds), 251-272, Braga: V.N. Famalicão.
- Picard, T. 2018. „Alt“ und „Neu“ im städtischen Imagefilm in den Jahren 1936, 1952 und 1959. In *Wandelbares Frankfurt: dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main*, F. Fischl (ed), 62-85. Frankfurt: Filmkollektiv Frankfurt.
- Prelinger, R. 2009. The Appearance of Archives. In *The YouTube Reader*, P. Snickars & P. Vonderau (eds), 268-274. Stockholm: National Library of Sweden.

Mediating Memories. Bridging Gaps Between Non-fiction Film Heritage, Public History, and Media Studies¹

Francesco Pitassio and Paolo Villa

Università degli Studi di Udine

francesco.pitassio@uniud.it / paolo.villa@uniud.it

1. Clio unbound? The Blurred Boundaries of History in the Digital Age

How is the digital turn affecting the very notion of history and our knowledge of the past? How can we rely on non-fiction film heritage to prompt historical thinking? How can documentary cinema convey historical trauma? Could digital environments contribute at bridging the gap between generations, with regard to past traumatic events and memory-building, and help us in a better understanding of both media and history?

Our aim is to tackle some intermingling issues, which are located at the crossroads between the preservation and access to the film heritage, and notably non-fiction film, the role these materials hold in activities related to public history, i.e. initiatives aimed at non-academic audiences and prompting historical thinking, and media studies, and more in detail media literacy. In order to do so, we set a number of questions, which determine the above-mentioned interwoven fields in our age. As a matter of fact, we are persuaded the matter of film heritage, the ways to access it, the tools to convey an effective knowledge about the past, and the chances to reflect about it change across time. Accordingly, we would like to focus on contemporary opportunities and pitfalls to transmit collective memory and trauma.

The digital turn deeply influenced modes and objects of historiography, both in terms of research and teaching. Namely, at the core of this new, uncharted territory, is a contradiction: *the overabundance of sources and the very likely risk of facing, in a short matter*

¹ The work reports about the methodological framework and activities of the HERA JRP PS project *ViCTOR-E. Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW2 Europe*, in what regards the tasks of the Università degli Studi di Udine unit. As such, it has been commonly discussed and the authors share all responsibility for its content. Francesco Pitassio is responsible for writing paragraphs 1 and 2, Paolo Villa for writing paragraphs 3 and 4.

of time, the scarcity of contemporary sources: documents nowadays digitized or born-digital are at risk of disappearing in the next future, because of the obsolescence of software and protocols of storage, notwithstanding the hardware's one. As historian Roy Rosenzweig posits, in a highly influential work on history-making in the digital era:

Thus historians need to be thinking simultaneously about how to research, write, and teach in a world of unheard-of historical abundance and how to avoid a future of record scarcity. Although these prospects have occasioned enormous commentary among librarians, archivists, and computer scientists, historians have almost entirely ignored them. In part, our detachment stems from the assumption that these are “technical” problems, which are outside the purview of scholars in the humanities and social sciences. Yet the more important and difficult issues about digital preservation are social, cultural, economic, political, and legal – issues that humanists should excel at. (Rosenzweig 2011: 6; Brügger 2018)

Film heritage preservation and access policies have similar concerns, which film and media historians should be more aware than they actually are. Firstly, digitization of audiovisual sources can greatly differ in terms of standards and implies different qualities of transmission from the analogic copy to its digitized version. Secondly, industrial practices determine technology available for digitization practices, and in the near future might affect the chances for a digitized copy to survive in the medium term, notwithstanding its circulation. Thirdly, technological permanent evolvment requires consequent fuelling of funding, for updating extant digitized heritage (Wengström 2013). Last, but not least, the enormous increase of access to film heritage, which digitization caused, does not imply *per se* selective knowledge: available sources can be nonetheless neglected. It is this major shift which originated and affected media and the experience of the past, as British media scholar Andrew Hoskins explains:

Digital media have transformed the parameters of the past and have ushered in a new imaginary, that amazes in the very recognition of the scale of this post-scarcity culture, but that also, to repeat, makes visible our inability to encompass everything; the digital simultaneously affords a synchronic and diachronic unlimited depth of vision that at the same time makes us aware of the limits of the human capacity to arrest and to hold and to keep the archive. And thus the very idea of the future from this perspective is suffocated (Hoskins 2018: 5).

How to deal with this contradiction, spare past and contemporary sources, and make sense of this profusion?

Together with this crucial aporia, another issue comes to the fore: the *opaqueness of sources*, inasmuch as overabundance and reproducibility bring with them, at increasing speed, uncertainties concerning the same nature of the sources and make intricate their analysis. Whereas before the digital turn forgery could seldom and to a limited extent impact on historical sources, if only because of restricted access to them and the obstacles to material alteration, nowadays falsification of historical sources is much more common (Rosenzweig 2011).

Furthermore, the digital turn promoted the role of visuality in historical explanation and, altogether, prompted visual thinking. David J. Staley claims that visualization is based on synchronic, analogic, synthetic and non-linear thinking. Visualization therefore is an alternative and a concurrent tool in history writing. This latter is the mode through which historians traditionally design their information, which is therefore conceived as diachronic, logic, analytic and linear (Staley 2014: 29-58). Despite the fact that over the past fifty years historiography struggled to elude teleological narratives and linear accounts, what is of paramount importance is what implicitly Staley gestures to: *the increasing loss of logic and diachronic conceptions of the past*.

The demise of linear conceptions of the past and increasing opaqueness of historical sources jeopardize the transmission of factual knowledge about the past and make teaching historical thinking more challenging than beforehand. The crisis of historical thinking can originate in economic inequality, as some commentators recently put it (Schmidt 2018). However, we assume that this breakdown in traditional historical thinking is an outcome of broader epistemological shifts, which digitization induced. Beyond the issues of overabundance/scarcity of sources, their opaque status and visual thinking, as opposed to linear renditions, the digital turn encourages grassroots citizenship and crowdsourcing: therefore, we are facing increasing alternative reconstructions of past events, based on unverified sources. Pseudohistory is not exactly the newest thing in town (Fritze 2009). The digital turn promoted the appropriation of historical past but fails to exert control over its circulating interpretations (Noiret 2015). The increasing blurring of the knowledge about the past, its memory, its traumas requires a doubled effort in fostering a renewed historical thinking, which is not based on replicating narratives about historical past, but rather deal

with the processes and methods through which these historical narratives are constructed. Following this logic, historical knowledge should primarily be understood as related to competencies, and history educators should strive to enable students to develop the disciplinary skills necessary for critically scrutinizing historical sources and construct narratives from these (Thorp & Persson 2020: 892).

For achieving this goal, working with «problems, tensions, or difficulties that demand comprehension, negotiation and, ultimately, an accommodation that is never a complete solution» (Seixas 2017: 598) helps the knower to become familiar with historical sources and think historically. In the work of Peter Seixas and Tom Morton, these problems or tensions, operating as triggers for historical thinking, are six: a) Significance; b) Primary source evidence; c) Continuity and change; d) Cause and consequence; e) Historical perspective-taking; f) The ethical dimension (Seixas & Morton 2013). We shall get back to them.

2. History, Media, and Dangerous Supplements

Public history is located right at the crossroads between this demand for history, which is widespread within contemporary societies, and the need for reliability of historical accounts. Furthermore, public history is based on «shared authority» (Frisch 1990), therefore frequently relies on a grassroots approach we previously hinted at, as a recurrent characteristic in both media production and historical accounts. Moreover, public history advocates for transdisciplinary perspectives for forging path-breaking ways to deal with historiography in the digital age (Noiret 2014 & 2018). We believe that our research endeavour might provide the discussion in the field of public history with a «dangerous supplement», to echo W.J.T. Mitchell's motto referred to visual studies, as a productive addition to more traditional fields of art history and aesthetics (Mitchell 2002). The American academic builds his argument on a tradition of American elementary school, i.e. the «show and tell» ritual, in which pupils are requested to show an object and tell about it, to claim that his endeavour is to show how seeing happens: to nurture seeing, and the visual culture underpinning it, as a conscious activity. Can we ask students and ourselves to show historical objects and historicize, i.e. seeing their historicity, and engender historical thinking? And can we do this with media products? And could this convey the sense of past trauma? And how could non-fiction films contribute to this process?

We posit that media not only transfer contents which belonged to the past, but properly shape our memory and mould our sense of past events and provide communities with a collective grid against which individual memories are located. As German memory scholar Astrid Erll describes:

Just like memory, media do not simply reflect reality, but instead offer constructions of the past. Media are not simply neutral carriers of information about the past. What they appear to encode – versions of past events and persons, cultural values and norms, concepts of collective identity – they are in fact first creating. In addition, specific modes of remembering are closely linked to available media technologies (Erll 2011: 114).

Accordingly, the role of media as both a tool for and a subject of public history is self-evident. Historical visual evidence circulates in overwhelming amount, but is often left unquestioned as sources: *the fallacy of transparency, when it comes to visual media is increased*, as widely debated. German film historian Anton Kaes highlighted how much cinema homogenized public memory and originated stereotypes which circulated time and again (Kaes 1992), inducing what German memory studies scholar Wulf Kansteiner defined a «low-intensity collective memory»: widely circulating, with a limited number of images, characters and narratives, but highly effective in shaping collective cognitive coordinates (Kansteiner 2002). Since memory is the not only the outcome of experience or conveyed by the representation of the past, but of ritual iteration, as Winter and Sivan put it, this repeated circulation of stereotyped images from or about the past is effective in building collective memory (Winter & Sivan 1999).

Here is the fertile alliance between public history and media literacy, or the dangerous supplement of associating these two frameworks. On the one hand, public history incorporates into its scope crucial issues as public engagement, shared authority, and ample dissemination: without lay public, no history. These assumptions are pivotal in dealing with historical media products, which are public in nature, and are a full-fledged part of the sources we need to focus on, when inquiring how communities conceive of respective past. On the other hand, media literacy is a discipline aimed at deconstructing and interpreting how the action of media shapes our individual and social experience. We claim that media literacy is beneficial in a better understanding of three things at once. Firstly, media literacy is pivotal in analysing historical media sources and, accordingly, avoiding the fallacy of transparency: media literacy nurtures critical thinking in looking at media products and promotes awareness of the norms and practices leading to their existence, including their action in selecting and heralding values and the viewing positions they imply. Secondly, *media literacy is not a transhistorical discipline*, but needs to adapt to varying historical circumstances and related issues of power (Hobbs & McGee 2014); in fact, media literacy has to adjust to historical and regional modes of production, to the subjects responsible for it, in order to disclose the role media held within a given society and period. By doing so, media literacy raises awareness of the function media played in shaping our sense of identity, community, and memory. Last, but not least, media literacy discloses how *the past is construed by way of multiple layers of memory* which the media contributed at producing and overlapping (Anderson 2001; Ebbrecht 2007). If we refer to the notion of ‘cultural trauma’, i.e. the work a community undertakes, through cultural production, to relocate meanings, re-establish social bonds, and restore a collective identity which events or processes jeopardized (Alexander, Eyerman, Giesen, Smelser, Sztompka 2004; Alexander 2012), then focusing on past cultural products describing what was perceived as traumatic is a way to understand

our identity and pass to next generations the sense of experiences which shaped our collective memories. As a matter of fact, communities regulate their cultural production and sharpen the focus onto specific subjects, while silencing others, as a way to make sense of reality during transitions which are thought to be demanding. *Historical assessment, i.e. how cultural and media production renders past events, is a way to convey the sense of trauma, or to perform the work of cultural trauma.*

American scholar Michelle J. Bellino postulates that historical thinking and media literacy have a dispositional alignment.

Media literacy is [...] a disposition that promotes meta-disciplinary thinking, a historiographic understanding of historical narratives constituted by, and constitutive of, particular social and political contexts. Reconceptualizing media literacy as a disposition that reinforces historical thinking, demonstrates similarities in these critical processes across media forms and contexts of consumption. The implications of this theoretical alignment for classroom practice and professional development is potentially far-reaching, illustrating the need for clear disciplinary frameworks for teaching media literacy (Bellino 2008: n.p.).

Moreover, the alliance of public history and media literacy might greatly contribute at *promoting the appropriation of history*: by tutoring users to basic rules of audiovisual storytelling, they can make use of historical sources in order to produce consistent historical accounts. As previously mentioned, Seixas and Morton believe that working around some basic tensions or problems, which rather than static notions actively elicit historical thinking. Among them are listed ‘significance’, i.e. why certain events and/or persons are relevant, while other neglected; and ‘ethical dimension’, which refers to the judgement on past actions and actors, to dealing with past crimes and perpetrators, and with the obligations of memory we have towards past victims (Seixas & Morton 2013). We believe that lending an ear, through media literacy, to the voices and silence of media representations and their archives and making use of these materials to create digital environments for dealing with controversial and traumatic issues is an effective way for nurturing historical thinking.

How can we make use of sources within the archives of the moving image, for the benefit of teaching?

Possibly, by *showing and seeing*! Within a digital environment aimed at enhancing multiple causality (Leon 2017), we associate historical events, as referred to WW2 and its aftermath, with its non-fiction cinema’s representation. The association of events and media representations has two aims: firstly, exposing students to primary sources which acknowledged institutions such as archives of the moving image digitized, with established protocols, and creating the awareness of the significance of

their preservation and restauration practice, as a way to avoid apocryphal transmission; secondly, stimulating critical thinking by collation, i.e. by comparing received wisdom about a traumatic event, and its contemporary representation, which created its memory, according to discursive and visual patterns, under the guidance of an instructor. As a side effect, this endeavour aims at raising awareness of the existence of qualified access points to non-fiction film heritage and, accordingly, of the difference in the circulation of moving images and related historical discourse.

3. Media Education in Action: ViCTOR-E's Teaching Toolkit

Within such methodological and theoretical frames, HERA project ViCTOR-E (Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW2 Europe), and specifically its Italian unit, includes among its goals the creation of a digital toolkit for history teachers on the online platform Historiana. Rather than simply offering written instructions and suggestions, Historiana – provided by EuroClio, the European Association of History Educators, and Europeana, a digital library gathering holdings from several European cultural institutions – allows users to combine historic sources like films or photographs with questions, exercises, and explanations into digital learning paths. It also offers interactive tools to work with and on the digitised sources: ‘analysing’ contextualises images with descriptions and data, zooming in to observe their details; ‘sorting’ asks users to divide them into specific categories; ‘comparing’, as its name suggests, focuses on comparing and contrasting two or more images, highlighting similarities and differences with different colours; ‘discovering’ presents an interactive map, revealing the connections among the sources.

At present, Historiana’s ‘activity builder’ does not include the chance to work with videos; they can be simply uploaded or, if already available on some other platforms (Youtube, Vimeo, Dailymotion, INA), embedded into the teaching setting. Nonetheless, EuroClio has recently expressed the intention to improve its platform in this direction; therefore, ViCTOR-E’s digital toolkit can provide fruitful insights on how to lead Historiana towards a wider use of film sources.

Many online platforms for history education, in fact, still do not include films as teaching materials. Undeniably, learning with audiovisual material usually demands a rather complex technological infrastructure, while also requiring teachers and students to be familiar with a different set of knowledge and skills than the ones usually applied to written or visual sources. At the same time, the awareness of cinema as a primary historical source has been growing among teachers, who would generally welcome its use in their classes. As some seminars we conducted at the University of Udine revealed, what holds teachers back is the need to better understand cinema *per sé*: its specificities, its history and rhetoric, its production and practice. This self-admitted statement proves the relevance, for both students and teachers, of *film*

and media literacy, a crucial starting point for *education through and with films and media*: understanding what a film is, how it works, how to carry out a careful, critical viewing is the very first step for any use of film in a classroom. The two sides are strictly intertwined: *educating with film requires media literacy*. In learning history through film traces, students learn how to watch films, what cinema was and still is, in all its different forms: not only entertainment or art, but also a recording and/or propaganda tool, advertising means, a way to explore reality, to shape and reshape collective memories and identities. Only when considering this whole range of possibilities, it is conceivable to develop valuable media understanding and historical critical thinking through films.

Following the Stanford History Education Group model², ViCTOR-E has envisioned two different kinds of teaching activity: ‘general activities’ that focus on broad historical topics, presenting a variety of visual sources, with a progression of tasks to fulfil; shorter ‘at-the-source activities’, devoted to a single film, whose purpose is to create knowledge and critical skills towards audiovisual documents. For instance, *Cities in Ruins. Bombings and destruction in WWII Europe* is a rather long (60 to 80 minutes) ‘general activity’ about the representation of destroyed cities in Europe during and immediately after the war. Divided into three steps, each one with several questions, it includes a newsreel, a documentary, photographs and printings, and explores the ideological features of war-time information, the theme of ‘ruins’ in European culture from Romanticism to WWII, the rhetoric of post-war urban

² Founded in 2002 and based in Stanford, the Stanford History Education Group (SHEG) is a research and development group that aims to improve history education by conducting research, working with schools, and providing free materials for teachers and students. Its digital activities, on both American and world history, deal prevalently with texts, paintings or photographic records, but do not consider films as historic sources. Among the very few recent initiatives to foster digital history learning through films, it is worth mentioning the project *E-story. Media and History: From cinema to the web. Studying, representing and teaching European History in the digital era*, funded by the European program Erasmus Plus and involving institutions from Italy, Spain, Poland, Hungary, United Kingdom, Slovenia and the Netherlands, including EuroClio. «E-STORY objective is that of enriching teaching of History mainly at secondary school level through transmitting new didactical methodologies for teachers, teachers’ trainers, researchers and students of History and media that are based on the use of the web and ICTs. » (<http://www.e-story.eu/> ; 24.04.2021). Its online platform makes texts, photographs, and films available for teachers and students, together with samples of lessons and exercises. It also provides tutorial videos about film education, a digital learning environment, and an Observatory on Media and Europe that through periodical reports examines the ongoing situation concerning ‘history and television’ and ‘history and the web’ in each one of the seven countries involved.

resurrection. The shorter (10 to 15 minutes) «at-the-source activity» *From Ruins to Reconstruction: «Recco, l'altra Cassino»* concentrates instead on a single newsreel, encouraging students to get an idea of what newsreels were.

Each teacher can choose which parts of these activities to conduct or to skip, and in what order (though the given sequence is recommended); to assign them as homework or to carry them out in the classroom; together, in small groups, or individually. Most importantly, by registering to Historiana teachers can modify the activities according to their needs and desires. However, though moderately flexible, the teaching setting is inherently stable: a short explanation introduces each task (a longer introduction opens the activity, giving some accurate historical information); students complete the assignments; lastly, an invitation to discuss with the classmates and the teacher closes the activity. This three-step, vaguely Montessorian, scheme is based on the EAS – Episodio di Apprendimento Situato (Situated Learning Episode) methodology (Revoltella 2013 and 2016) and proves particularly successful when teaching with media. Instead of giving students a comprehensive, frontal explanation first and then assigning tasks and exercises, this method overthrows the standard procedure: after a very quick introduction, learning is based on experience – in this case, watching a film and trying to figure out some of its aspects. The last yet essential step is a recap dialogue between students and instructor, when the latter makes sure the topics have been correctly conveyed, goes deeper into explanations, and clarifies any possible misunderstanding.

The use of film for teaching history implies risks and concerns. In the already mentioned seminars, all students (16 to 19 years old) showed a clear interest in using films as history sources. What most impressed them was the images' strength and clarity to (re)present the past, to establish a direct contact with long-ago personalities or events, ultimately with *history itself*, removing the need for any mediating tool, especially the textbook. As one student put it, «with images, I understand things better, much better than with a book». Clearly, the risk is to somehow suggest or reinforce the widespread idea of documentary cinema's natural 'transparency': since I see it in a film, it must have happened exactly this way. It is true that films seem to renew the past, calling it back to life, and this is often the reason for their fascinating power. But there is no such thing as a 'transparent' image, any film being a point of view on reality, expressing certain ideas, values, and beliefs. So, the need for 'moderators' (textbooks, teachers, digital infrastructures) is even more essential when teaching with films, in order not to take for a supposed historical 'truth' what is simply a partial, culturally and ideologically charged perspective. Just like written and visual sources, films harbour deep meanings and call for critical interpretation, however counterintuitive and difficult this might appear at first sight to students and those unfamiliar with historical methodology (Martin & Wineburg 2008: 305-306).

Therefore, a set of additional instruments, like presentations, documents and a glossary, will be also included in the toolkit, providing clear and concise information to contextualise and better understand the films.

4. Teaching the «Giulian Issue» Through Films

The features of this digital environment for learning can be understood when looking at two specific activities dealing with the cinematic representation of the Giulian issue, the first on the Istrian-Dalmatian exodus (*L'esodo istriano-dalmata*), the second on the Allied administration of Trieste from 1945 to 1954, and the city's return to Italy (*Trieste e il confine orientale*). «Giulian Issue» (*questione giuliana*) is the umbrella term referring to the complex historic events and problems related to Venezia Giulia in WWII and post-war years: the violent retaliations committed by both parts – Italian and Yugoslav – on the other, such as the *foibe* massacres; the setting of the new border; Trieste's Allied administration lasting nine years before its restitution to Italy; the forced displacement of Italian-speaking Istrians and Dalmatians (Pupo 2006; Darovec 2010; Varutti 2017). Working on these cases cast light on the complexity of teaching sensitive historical episodes, that can be related to still relevant collective traumas in regional, national, or even international debates and identities, requiring tactful handling (Rocchi 2020; Wansink et al. 2020).

The border region of Venezia Giulia lies at the crossroads of Italian, German, and Slavic cultures, and includes the provinces of Gorizia, Trieste (both today in Italy), Pula/Pola and Rijeka/Fiume (today, respectively, in Slovenia and Croatia). After WWII the region, partly freed from Allied forces and partly from the Yugoslav army, was divided into two occupation zones. In 1947, the Paris Peace Treaty established the so-called Morgan Line as the official border between Italy and Yugoslavia, assigning Istria and Dalmatia – parts of Italy in the inter-war period and with centuries-old Italian-speaking communities – to Yugoslavia, while Gorizia was returned to Italy. Trieste remained under Allied jurisdiction for another seven years, until 1954, despite Italy's vehement claims for its restitution.

Meanwhile, starting from 1945 and especially after 1947, an estimated 300.000 Italians left Istria and Dalmatia: The Treaty determined they could remain only by losing their Italian citizenship and becoming Yugoslav; otherwise, Yugoslavia had the right to expel them within one year. A process of traumatic, violent displacement took place, a historical event that remained neglected and almost forgotten for decades within the Italian public discourse. Only since 2004 the exodus has been officially remembered on February 10th, *Giorno del Ricordo*, together with the remembrance of the victims of Yugoslav retaliations against Italian civilians, the so-called *foibe massacres*.

The first teaching activity, *L'esodo istriano-dalmata*, starts with an introduction explaining this intricate geographical and historical context behind the Giulian

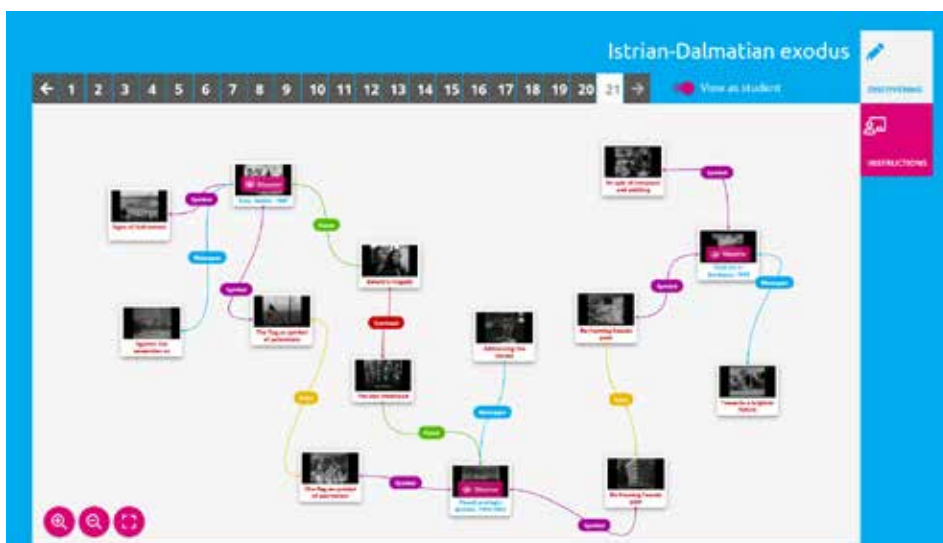
issue. The first part is centred on *Pola, addio!* (Goodbye, Pula!, 1947), a special number of *La Settimana Incom* newsreel portraying the exodus. The activity asks students to concentrate on details and close-ups: why so much attention is reserved to old people? What feelings does the film want to convey, and what role do the music and the voice over play? Then, it focuses on the Roman Arena of Pula, the town symbol that is time and again mentioned and shown (1). Defined «a Colosseum at the borders of Italy» by the commentary, the ancient Roman building serves as an evidence of the Latin roots of Istria, themselves epitomizing the Italian dominance. An exercise of compare-and-contrast proposes two postcards depicting the Arena, the first dating back from the Hapsburg Empire and the second from post-war Yugoslavia, linking the film to other visual sources and putting in perspective its Italo-centric look on the monument. The following exercise asks the user to place seven stills from the movie under two different labels, «Signs of Italian belonging» and «Signs against Yugoslavia», to highlight how visual elements concur to the patriotic message of the film (2).

The two following newsreels present centres for Giulian children in Rome and in Sappada, on the Italian Alps. The questions highlight some meaningful aspects in these short films: the children as innocent victims embodying a nostalgic desire for Istria; the patriotic accent closing both newsreels, with Italian and Istrian flags intertwined; the presence of rationalist architecture from the Fascist era, notably the Palazzo della Civiltà Italiana or Squared Colosseum: a way of recalling Pula's Arena, but also to reframe the signs of a recent, haunting past.

Buildings from Fascist time recur also in *Fertilia dei Giuliani*, or *Giuliani in Sardegna* (1949), a short film about the Sardinian village of Fertilia, founded during the regime after the reclamation of marshlands near Alghero. Never completed and left abandoned during the war, Fertilia was later assigned to Giulian refugees. Clearly scripted and acted, the documentary re-enacts the settlement of Giulian people in Fertilia like a mythical adventure, reminiscent of ancient legends of foundation and the American colonisation of the Far West. The tragedy of the exodus seems to overturn into an epic of conquest and success, only slightly clouded by nostalgia for the lost land.

After asking the students to point out the sequences that structure the narrative, the following questions stress out how the story reminds viewers of famous tales. The refugee's arrival from the sea (3), under the guidance of a charismatic leader (meaningfully, the priest), recalls the *Odyssey*, explicitly mentioned three times. The following scenes of the ghost village brought to new life by the men's efforts remind of both ancient myths (like Aeneas' foundation of Alba Longa in the *Aeneid*), and the epic of conquest that western movies made popular. The students are encouraged to reflect on how the natural and the architectural landscapes are depicted, how the





1. On the previous page: Still from *Pola, addio!*, directed by Giovanni Vitrotti, 1947.
2. On the previous page: Historiana educational toolkit: 'Sorting' functionality.
3. On the previous page: Still from *Fertilia dei Giuliani*, directed by Enrico Moretti, 1949.
4. Historiana educational toolkit: 'Discovering' functionality.

film completely omits the Fascist origins of *Fertilia*, and how the Giulians seem to overcome every obstacle without any help. With wives and children finally joining the men, the film closes on a bright note, dismissing any possible nostalgia for the past or uncertainty for the future. By romanticising the Giulians' settlement with the adventurous charms of epic poems and Hollywood western movies, the film downplays the historical reasons behind the event, which, like the abandoned village, seems suspended in a void, the unspecified time and place of legends and tales.

As it is clear in this last case, ViCTOR-E's learning activities are always designed as a gradual path of discovery, starting from the understanding of single elements, continuing with broader questions, to end up testing the overall comprehension of the film's general message. The need to grasp a wider sense of historical parables and dynamics is an essential requirement expressed by history teachers. The last step of *Lesodo istriano-dalmata* is therefore a map made up of stills from all the films, that the students gradually discover by clicking on them: in doing so, connections with other images are highlighted, creating a conceptual net that sums up the entire topic (4).

Trieste e il confine orientale follows a similar structure, highlighting the importance that the Trieste issue had for the Italian public opinion at that time.

The first film the activity presents is *Genti giulie* (Giulian People, 1949), produced by the National League for Trieste. The joyful entrance of the Italian army in Gorizia serves as counterpoint to emphasise Trieste's hopeful wait to be reunited



5. Still from *Genti Giulie*, produced by Lega Nazionale per Trieste, 1949.

to Italy – but a useless wait, at the end of the Forties. To reveal the discursive and ideological patterns at play in the films, overcoming the spontaneous and even naïf trust usually assigned to documentaries, students are asked to concentrate on specific elements like framing, music, or the voice over, to understand how these films are always historically and ideologically biased. Commentaries and their accordance or tension with visuals are usually an essential point to highlight. In *Genti giulie* the voice over compares Giulians with the first Christian martyrs, implying a similarity between national belonging, religious faith, and willingness to self-sacrifice. The film depicts Venezia Giulia, and implicitly the whole country, as a victim of the Communist threat: The comparison with Christian martyrs works perfectly in this strong anti-Communist stance, given the notorious aversion for religion of Communist regimes. Moreover, stressing out the patriotism of the Giulians, the film advocates for the Italianness of Venezia Giulia rather than recalling its century-old multicultural identity. In so doing, it aims to build up an assertive, monologic memory, typical of national identity strategies, while silencing and almost forgetting part of its past (Assmann 2011: 45-47). The images and references to WWI cemeteries and monuments – a common feature in all filmic sources dealing with the Giulian issues – link the sacrifices of the last conflict to those of the previous war, both aimed to reunite Italian-speaking areas to the motherland (5). From a musical point of view, the use of *Và' Pensiero* from Giuseppe Verdi's *Aida*, implying a similitude between Trieste people and the Jews in Babylon nostalgically remembering their homeland and Jerusalem, is a strong reminder of the Italian Risorgimento and its patriotic ideals, displaying the Trieste issue as the last step to a not-yet-fully completed national unity. Requiring



6. Still from *L'Italia a Trieste*, directed by Guido Gianni, 1955.

the students to reflect on these aspects is essential to avoid a superficial viewing, and to decipher the film's complexity.

Not only photographs and films can be useful visual means in a history class: maps provide a clear idea of the geographical scale of the events, and in a compare-and-contrast exercise the three different borderlines proposed by Italy, Yugoslavia and Allied forces at the end of the war are confronted. *La linea bianca* (The White Line, 1947) represents the tangible effects of the new border, no more just as an abstract line on the map: roads and villages are divided, families must abandon their homes, the frontier cuts through gardens, squares and streets, without any consideration for the people living in the area.

The final return of Trieste to Italy is celebrated in *L'Italia a Trieste* (Italy in Trieste), a short film by Gianni Guido released in 1955. Interestingly, the film shows at length not only the parades and the cheerful crowd welcoming Italian representatives in Trieste after the London Memorandum established its comeback to Italy, but also the activities of the harbour, its industrial quarters, factories and workplaces: Trieste will greatly benefit from being part of Italy again, but the country as well regains an important harbour and industrial centre. This attention to the economic side of the reunification (also visible in the earlier *Trieste industriale*, Industrial Trieste, 1950) marks a difference with the films from the late Forties. The visuals of *L'Italia a Trieste* is also scrutinised by pointing out the role of colour in the film, and how it is exploited to present time

and again the Italian tricoloured flag in various forms. Lastly, the film mentions three relevant historical figures for the city, who fought for its inclusion to Italy since the 19th century (Guglielmo Oberdan, Nazario Sauro, Gabriele D'Annunzio). The activity shortly presents them through a series of images, asking the students to pick up one of the three to continue researching about his role in the history of Venezia Giulia.

Both activities demand the students to actively engage with the films. They provide a clear structure to put them in context and in contact with other visual or textual sources. From more analytical, detail-centred questions, the teaching path gradually leads to broader issues, conveying a general understanding of historical facts through the specific visual, rhetoric, cultural, and ideological patterns of audiovisual sources.

Using non-fiction films as primary sources for history teaching undeniably represents a precious opportunity. However, it requires an adequate infrastructure that digital environments can facilitate to create, and specific methodological cautions, being films themselves complex historic products. Teaching *with* films always implies teaching *about* films, *education with media* is always *media education*. The development of analytical and critical skills towards media is today a primary goal of any didactic program, providing students with critical knowledge, skills, and competences of the greatest relevance in the current, complex media landscape.

Bibliography

- Alexander, J.C. 2012. *Trauma. A Social Theory*. Oxford: Polity.
- Alexander, J.C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser N.J., & Sztompka, P. 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Anderson, S. 2001. History and Popular Memory. *Television Histories. Shaping Collective Memories in the Digital Age*, G.R. Edgerton & P. Rollins (eds), 19-36. Lexington: Kentucky University Press.
- Assmann, A. 2011. From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, M. Modlinger, P. Sonntag (eds), 43-62. Bern: Peter Lang.
- Bellino, M.J. 2008. Historical Understanding and Media Literacy: A Dispositional Alignment. *International Journal of Social Education*, 23(1): 99-117 <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ944026.pdf>> (24.04.2021).
- Brügger, N. 2018. *The Archived Web. Doing History in the Digital Age*. Cambridge: MIT Press.
- Darovec, D. 2010. *Breve storia dell'Istria*, Udine: Forum.
- Ebbrecht, T. 2007. History, Public Memory, and the Media Event. *Media History*, 13(2-3): 221-234.
- Erl, A. 2011. *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan.

- Frisch, M. 1990. *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press.
- Fritze, R.H. 2009. *Invented Knowledge. False History, Fake Science, and Pseudo-Religions*. London: Reaktion.
- Hobbs, R. & McGee, S. 2014. Teaching About Propaganda: An Examination of the Historical Roots of Media Literacy. *Journal of Media Literacy Education*, 6(2): 56-67.
- Hoskins, A. 2018. The Restless Past. An Introduction to Digital Memory and Media. *Digital Memory Studies. Media Past in Transition*. A Hoskins (ed), 1-24. London: Routledge.
- Kaes, A. 1992. History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination. *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*, B.J. Murray & C.J. Wickham (eds) 308-323. Edwardsville and Carbondale: South Illinois University Press.
- Kansteiner, W. 2002. Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. *History and Theory*, 49(2): 179-197.
- Leon, S.M. 2017. Complexity and Collaboration: Doing Public History in Digital Environments. *The Oxford Handbook of Public History*. J.B. Gardner & P. Hamilton (eds) 44-66. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, D. & Wineburg, S. 2008. Seeing Thinking on the Web, *The History Teacher*, 41(3): 305-319.
- Mitchell, W.J.T. 2002. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2): 165-181.
- Noiret, S. 2014. *Storia digitale o storia con il digitale?*, 21 October 2014, <<http://sergenoi.net.blogspot.com/2014/10/storia-digitale.html>> (24/04/2021).
- Noiret, S. 2015. Storia pubblica digitale. *Zapruder*, 36, January-April 2015: 9-23. <<http://storieinmovimento.org/2015/03/20/trentaseiesimo-numero/>> (24.04.2021).
- Noiret, S. 2018. Digital Public History. *A Companion to Public History*. D. Dean (ed.), 111-124. Hoboken, NJ, Wiley Blackwell.
- Pupo, R. 2006. *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Milano: BUR.
- Revoltella, P.C. 2013. *Fare didattica con gli EAS*. Brescia: La Scuola.
- Revoltella, P.C. 2016. *Che cos'è un EAS. L'idea, il metodo, la didattica*. Brescia: La Scuola.
- Rocchi, L. 2020. Progetto complesso per una storia complessa. L'alto Adriatico nel Novecento. *Novecento*, 28 October 2020 <<http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/progetto-complesso-per-una-storia-complessa-lalto-adriatico-nel-novecento-6765/>> (24.04.2021).
- Rosenzweig, R. 2011. *Clio Wired. The Future of the Past in the Digital Age*. New York: Columbia University Press
- Schmidt, B.M. 2018. The History BA Since the Great Recession. The 2018 AHA Report. *Perspectives on History*. 26 November 2018, <<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/december-2018/the-history-ba-since-the-great-recession-the-2018-aha-majors-report>> (24.04.2021).

- Seixas, P. 2017. A Model of Historical Thinking. *Educational Philosophy and Theory*. 49(6): 593-605.
- Seixas, P. & Morton, T. 2013, *The Big Six: Historical Thinking Concepts*. Toronto: Nelson Education.
- Staley, D.J. 2014. *Computers, Visualization, and History. How New Technology Will Transform Our Understanding of the Past*. Armonk and London: Sharpe.
- Thorp, R. & Persson, A. 2020. On Historical Thinking and the History Educational Challenge. *Educational Philosophy and Theory*. 3(8): 891-901.
- Varutti, E. 2017. *Italiani d'Istria, Fiume e Dalmazia esuli in Friuli 1943-1960*, Udine: Provincia di Udine.
- Wansink, B., Longtenberg, A., Pelgrom A., Savenije, G. & Storck, E. 2020. Come fare lezione su aspetti ancora vivi e sensibili della storia passata? La rete delle prospettive. *Novecento*, 2 April 2020 <<http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/come-fare-lezione-su-gli-aspetti-ancora-vivi-e-sensibili-della-storia-passata-la-rete-delle-prospettive-6419/>> (24.04.2021).
- Wengström, J. 2013. Access to Film Heritage in the Digital Era. Challenges and Opportunities. *Högskolan i Borås. Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 16(1): 125-136.
- Winter, J. & Sivan, E. 1999. Setting the Framework. *War and Remembrance in the Twentieth Century*, J. Winter & E. Sivan (eds), 6-39. Cambridge: Cambridge University Press.

MEMORIA, OGGETTI, RACCONTI

Le casque, la rouille et les récits (De la transmission anti-monumentale)

Lambert Barthélémy

Université de Poitiers

lambert.barthelemy@univ-poitiers.fr

N'oublions pas, que lorsqu'on parle de lieu à propos de la mémoire, on fait référence non pas à un endroit ou à un espace au sens propre, mais à une localisation à l'intérieur d'un réseau, à la distribution de la mémoire au moyen d'un réseau d'associations.

Mary Carruthers

Les lieux de mémoire sont les hommes, pas les monuments.

Jochen Gerz

L'espace, c'est le passé.

Andrzej Stasiuk

Un matin de l'hiver dernier, je retournai dans l'île de Vassivière-en-Limousin, pour visiter le Centre International d'Art et du Paysage qui s'y est établi en 1991 et que j'avais déjà eu l'occasion de visiter, bien qu'en de tout autres circonstances, il y a une dizaine d'années. Ce matin de février 2020 la lumière était claire et le jeu de ses déplacements, irisations, nuances et variations de densités, particulièrement inspirant. Un jour parfait pour étudier la nébulosité de l'air et les altérations infimes de la surface du lac qui entoure l'île. Un jour d'immanence épique comme les aime Peter Handke... J'étais porté, comme à chaque fois qu'il m'est donné de visiter un lieu institutionnel consacré à l'art environnemental, par l'idée *a priori* d'être invité, lors de ma visite, à méditer sur des jeux et des enjeux visuels, des perspectives et des perceptions, sur l'éphémère des traces, l'impossible géométrisation ultime du monde, les variations d'échelle et les décadrages sémiotiques – et par le plaisir de répondre à l'invitation en prenant moi-même quelques photos et des notes éparées, en ajoutant ou déplaçant, par malice ou nécessité, un caillou ou une branche morte. En contemplant ou en intervenant.

Mais ce matin-là, ma visite prit un tour très différent. Une question venue du hors-champs de ma disposition mentale du moment s'invita subrepticement dans le dialogue que j'engageai avec le lieu et son silence apaisant : celle de la violence à l'œuvre dans l'histoire et de la façon dont les communautés humaines peuvent en élaborer une mémoire spécifique au travers de l'art *in situ*. Une question matinale troublante. La faute en revient assurément à Marco Boggio Sella¹ – et au casque de la Wehrmacht (modèle M40), hyper-réaliste, sur-dimensionné (210 x 364 x 304 cm)² et largement tavelé de rouille, qu'il a installé à l'entrée du parc de la fondation en 2007 (l'œuvre date de 2003) et sur lequel je tombais dès les premières minutes de ma promenade (1).

Le *Stahlhelm* me fit immédiatement l'impression d'un guetteur solitaire, sans espoir de relève, mais qui, obstinément, tiendrait son poste. Une arrière-garde en déroute, un *memento* abimé, un relief se rappelant inopinément, mais instantanément à notre mémoire historique et culturelle commune. Un signe générique du siècle dernier. Impossible de ne pas le voir. Impossible de ne pas le reconnaître. Impossible de ne pas y réagir. Il surplombe de son hiératisme étrange et de son évidence décalée les bâtiments administratifs du Centre d'Art, suggérant, peut-être, au visiteur qui pénètre dans le parc, que le vrai danger loge toujours au cœur du sentiment de sécurité apparente, que la violence primaire de la horde peut toujours éclater au sein d'un groupe humain par-

¹ Marco Boggio Sella est un artiste italien né à Turin en 1972, dont la démarche engage une réflexion sur l'impact visuel et psychologique qu'exerce l'objet d'art sur la subjectivité du spectateur et sur l'interprétation que celui-ci est sensé en produire. Sa pratique artistique couvre les domaines de la sculpture, de la photographie, de la peinture ou de l'installation et donne lieu à des œuvres qui allient la plupart du temps effet de surprise et provocation. Cet esprit oscillant entre pop-art et néo-dadaïsme questionne l'histoire de l'art, les genres et les clichés, l'appropriation et le détournement formel dans un geste que l'on pourrait qualifier de méta-postmoderne.

² On ne peut évidemment manquer de penser ici au travail de Claes Oldenburg sur le sur-dimensionnement d'objets immédiatement identifiables et sur leur défonctionnalisation critique. *Senza titolo*, à l'instar du *Cyclope nudiste de Waregem*, sculpture de Boggio Sella représentant un cyclope nu sur-dimensionné, installée en 2011 en bordure de l'autoroute E17 à Waregem en Belgique et partiellement incendiée en septembre 2012 avant d'être restaurée, a le pouvoir de susciter la controverse. C'est aussi son but, dans la mesure où c'est le dissensus de réception qui permet de prendre la mesure de l'impact de l'œuvre sur le public et de tester, en l'occurrence avec *senza titolo*, le rapport qu'entretient le public contemporain avec l'histoire de la seconde guerre mondiale et la barbarie nazie. Mais aussi le faire réfléchir au commerce d'objets de guerre, fleurissant, de nos jours, en ce qui concerne les artefacts du III^e Reich. Double travail de distanciation critique, donc, envers le symbole et envers l'objet, et réflexion sur leurs modes parallèles de circulation dans le marché et dans l'imaginaire.



1. Marco Boggio Sella, *Untitled*, 2003.

faitement civilisé et contaminer jusqu'aux espaces sociaux et culturels voués à la paix et à la réconciliation (homme / nature ; sensation / pensée ; expérience / contemplation ; dedans / dehors, *etc.*). Il peut lui suggérer non seulement que le processus de civilisation est fragile, perpétuellement inachevé, que le *berserk* dort sous le costume trois pièces (Duclos 1994), mais également que l'art n'a jamais protégé contre la barbarie, qu'il ne peut, au mieux, que projeter des formes possibles de sa neutralisation, concevoir des mondes sans barbarie, autrement dit imaginer des utopies ou concevoir des aménagements utopiques du réel. Mais l'art a aussi la capacité de proposer *a posteriori* une 'équation mémorielle' particulière de la violence déchaînée au cours des temps passés, de produire une équation sensible et conceptuelle plus que factuelle et quantitative, et d'instaurer, par exemple, un rapport au principal épisode de brutalisation (Mosse 1990) enduré par les sociétés européennes au cours du XX^e siècle (la séquence 1914-1945) qui soit radicalement différent de celui que les cérémonies de commémoration ponctuelles et officielles (les jours « de », les monuments « à »...) figent en stocks constitués et collectifs de représentations et recyclent inlassablement année après année. Le risque principal du monument commémoratif n'est-il pas de finir, au fil des

décennies, par ne plus être vu pour ce qu'il est, ce qu'il signifie, et de se voir intégré au paysage urbain qui l'accueille, au point d'en constituer au bout du compte un élément sans qualités, une pièce anodine de mobilier urbain ?

Ce qui distingue la proposition artistique du geste commémoratif, c'est simplement une question de motivation ; car l'art ne cherche pas à entériner le passé, mais à motiver le présent et à orienter l'avenir. Le propre de l'œuvre d'art, c'est d'offrir une mémoire hétérodoxe, je dirais même anarchique et fragmentaire du désastre historique, de proposer une critique de la normalisation du souvenir public et de faire inopinément jaillir dans l'esprit de chaque individu qui la regarde des représentations et des affects dont il importe peu qu'ils finissent par s'insérer dans un 'grand récit' à dominante épique, nationale et pathétique. C'est un composite non hiérarchisé qui émerge dans la conscience du spectateur, pas une fresque ou un discours : lambeaux d'images, de récits, de souvenirs primaires ou secondaires, tout un ensemble de faits épars dont l'agencement soudain, au contact de l'œuvre, en réponse ou en réaction à l'œuvre, rend patente la dimension d'emblée ruinée de la mémoire. La proposition d'art se distingue de « la mémoire saturée » dont Régine Robin a proposé l'analyse (Robin 2003) et que je propose pour ma part d'appeler mémoire sommative, en ce qu'elle oppose aux opacités de cette dernière et à son caractère mobilisé, c'est-à-dire en lui-même conflictuel, une *mobilité imprévisible* des affects et la conscience de l'incomplétude de toute mise en mémoire. Elle rend de ce fait la mémoire *vivante*, la reconnaît pour ce qu'elle est, un processus narratif infini et lacunaire, où l'imagination devient un outil d'investigation archéologique essentiel et le moyen d'une actualisation imprévue de l'événement dans l'expérience singulière ordinaire. C'est une adresse mémorielle à décrypter personnellement. Tandis que la commémoration capitalise la mémoire, l'œuvre d'art tend plutôt à l'excaver ; elle part du connu, de la forme ou de l'image immédiatement appréhendable, situable, en l'occurrence ici le symbole de la brève mais implacable domination nazie de l'Europe, pour creuser les couches de représentation enfouies en chacun, jusqu'à atteindre un point insituable, un fond primaire d'inconscient où le violence collective signifiée et l'histoire sensible des sujets se nouent et assurent, à défaut de l'exactitude du discours historien, une préservation émotionnelle de la mémoire et un antidote à l'effacement et à l'oubli.

Mémoire d'art et mémoire de cérémonie diffèrent ainsi en qualité, en amplitude, en dynamisme et en téléologie. Il me semble, pour schématiser un point initial d'hypothèse sur l'équation que propose le casque de Boggio Sella, et peut-être plus largement les œuvres *in situ* à contenu historique explicite³, que l'une des opérations principales

³ Je pense ici notamment aux anti-monuments d'Esther et Jochen Gerz, mais aussi à l'art allégorique de Ian Hamilton Finlay où ne cesse d'être interrogée l'articulation de l'histoire et de la culture (par exemple *Lyre*, pièce d'artillerie réelle au pied de laquelle est inscrite la

qu'il engage consiste moins à élaborer et interroger la violence elle-même (ce qui est d'ailleurs le propre des pratiques figurales et leur questionnement des limites plastiques et éthiques de la représentation⁴) que les diverses relations de *descendance* que le monde actuel entretient ou peut entretenir à la violence du XX^e siècle, ses déclinaisons, pour employer un autre lexique, ses différentes traductions, déplacements, transpositions et expansions analogiques – son héritage. Il s'agit moins de confronter le spectateur à des images avérées de cette violence, si lointaine et si proche, afin de le mobiliser pathétiquement – ce qui conditionne d'ailleurs bien souvent une réaction mutique de sa part, une stupeur et une incapacité d'action –, que de déplacer le traumatisme historique vers son expérience actuelle du monde, de l'amener à s'interroger sur les traces et les ramifications de la violence du moment nazi de l'Europe dans *son* Europe contemporaine, sa communauté du divers construite précisément contre cette violence de l'unification impériale, afin d'en écarter la possibilité même. Là où l'excès de pathos tend à désespérer l'individu qui se trouve mobilisé par le monument, la mobilité de l'évocation artistique s'efforce de ne pas faire désespérer du monde et de rouvrir, peut-être, la capacité de progrès. Dans une perspective que je dirais kantienne, pour les besoins de ma cause, c'est vouloir croire que l'avéré de la destruction ne détruit pas la potentialité positive d'un futur. Elle l'en rend plus nécessaire, plus impérieuse encore. Le *Stahlhelm* n'est pas là pour faire désespérer le promeneur de Vassivière et obscurcir durablement sa journée. Il n'est pas un mantra de l'apocalypse. Ne parle d'aucune fin du monde. Il appelle à l'émancipation de nouvelles lignes de sens que celle de la fin, ou de l'expérience dramatique de la « perte en monde » (Foessel 2012) qu'a représenté le nazisme, de nouvelles lignes de sens autorisant à repenser le monde comme habitable, à renouveler la croyance au monde, à un monde susceptible de se livrer comme un affect.

En dépit de son hiératisme apparent, l'œuvre de Boggio Sella repose sur une logique d'interaction, d'appropriation et d'incorporation plus que de sidération. Et elle

citation suivante : « LYRE : 'Applied to a lyre, harmony might refer to the structure of the unstrung lyre, or to that of the lyre whether tuned or not, or to that of the lyre tuned in a particular mode'. Edward Hussey, *The Presocratics*, Ch. 3, 'Heraclitus' » ; au travail mené depuis la fin des années 60 par Anne et Patrick Poirier à partir du concept de ruine et, plus largement, d'archéologie (*Ostia antica*, 1971-72 ; *L'Effacement de la mémoire*, 1978-1999) ; ou bien encore à certaines œuvres de Mel Chinn, notamment à *The Conditions for Memory* (1989) qui interroge ce que l'on pourrait appeler la « mémoire des extinctions ».

⁴ Je suggère l'idée, sans pour autant la développer ici, que plus le témoignage est historiquement proche de l'événement, plus il affronte la question de la figurabilité complexe de la violence (montrer, persuader par la monstration), et que plus la distance historique croît entre les deux, plus se développent des procédures de traduction abstraites, mettant en jeu moins la violence elle-même que sa rémanence.

se distingue par là de la thématisation de l'innommable ou de l'irreprésentable omniprésente et je dirais volontiers hégémonique, dans les décennies qui ont immédiatement suivi la fin du conflit. La sidération a tendance à figer l'atrocité dans le temps de son déroulement et à en détacher radicalement le présent. L'enjeu du casque de Boggio Sella n'est pas le retour à la mémoire (c'est là celui du monument commémoratif officiel, qui est toujours plus ou moins une stèle), mais la mise en résonance (Rosa 2018) intempestive du public de Vassivière avec cette guerre, les discours et les idéologies qui l'ont déclenchée, nourrie et portée, les actes qu'elle a engendrés, les souvenirs qu'en ont les passants, la manière dont ils les (re)saisissent, les organisent, et, plus largement ou lointainement sans doute, avec la question de la brutalisation de l'environnement, qui n'est pas la moindre des conséquences de la violence déchaînée dans l'histoire. Car la guerre remodèle violemment les paysages, on l'oublie la plupart du temps⁵ parce que les guerres font l'objet de récits anthropocentrés – ce qui ne me paraît pas anormal d'ailleurs. Mais installer le *Stahlhelm* dans le parc d'une fondation consacrée à la création environnementale n'est pas sans permettre d'amorcer cette réflexion. Alors que nous demande le casque ? Où nous en sommes de notre oubli de la violence nazie ? Où nous en sommes tous et chacun, alors que reviennent de toute évidence les marqueurs politiques qui l'ont favorisé ? Quelle conscience sommes-nous capables d'activer, là, maintenant, sans que le cadre dans lequel nous nous trouvons, sans que l'image du monde de laquelle nous sommes imprégnés ne nous ait préparé à nous poser la question ? Comment s'articulent mémoire et environnement ? Dans cette mise en résonance intempestive, dans cette interpellation à ajuster un savoir à une situation sensible inattendue, à une rencontre impossible à anticiper, se jouent autant de retours concrets, incarnés, vécus et assimilés de la mémoire. Elle revient, comme elle peut, là où on ne l'attend pas, par poussées, par bribes, par éclats : la mémoire n'est, pas plus que la vie⁶, un continuum. Elle est plus proche du *pandaemonium*. Mais c'est un *pandaemonium* qui, le temps de la rencontre, permet que l'on retrouve un monde. La mémoire est alors un événement, quelque chose qui a lieu parce que le sujet se trouve saisi et concerné dans la texture même de son expérience par l'évènement mémorable. Le casque ne prescrit ni la forme, ni la qualité, ni la valeur sociale de la mémoire du conflit, mais il ouvre la voie

⁵ Sauf si l'on s'intéresse aux travaux de John Brinckerhoff Jackson en général et à son essai « Le paysage, vu par le militaire » en particulier. En français, on pourra consulter avec profit *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003 et *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Editions du. Linteau, 2005.

⁶ Ainsi que l'énonce Arno Schmidt dans cette mémoire radicale de l'Allemagne nazie que constitue *Aus dem Leben eines Fauns* (*Scènes de la vie d'un faune*), paru en 1953.

à un questionnement indéfini de l'événement, à l'interpellation renouvelée, alternative et différée du passé. Il fait en sorte que toute personne qui le voit se trouve *de facto* concernée sans préméditation par le conflit passé et ses conséquences durables. Ce n'est donc pas à une mémoire centralisée qu'il est fait appel, à une mémoire qui voudrait faire croire au contrôle exercé par les institutions humaines sur l'histoire ou à la capacité de résilience des sociétés libérales meurtries, mais à l'expérience d'une indisponibilité décisive des événements. Et c'est précisément le maintien de cette indisponibilité, en dépit de la reconnaissance immédiate dont jouit tristement le M40, qui assure la capacité de l'œuvre à transmettre non pas « le » trauma, mais plutôt un réseau ou une rémanence traumatique.

Le casque de Boggio Sella ne relève ni du testimonial (il ne restitue aucune scène, n'atteste d'aucun crime) ni du commémoratif (il ne date, ni n'énumère rien). Pour le dire autrement, il ne rend pas la mémoire de la seconde guerre mondiale disponible et consommable sous forme de clichés traumatisants, contrairement à ce que font fréquemment les pratiques commémoratives. Mais il engage un double rapport au conjuratoire et au cognitif qui rend cette mémoire atteignable par de multiples biais. Il la condense en un objet-monstre, en propose une épure aux visiteurs et à leurs singularités d'expérience et de savoir, et laisse advenir des possibilités de lecture, des agencements d'émotions imprévisibles, des combinaisons indéfinies d'affects et de souvenirs. Le M40 agit en premier lieu à la manière d'un *apotropaion*, d'un repoussoir, planté au beau milieu du paysage afin de conjurer la réitération hypothétique des désastres de la guerre. Objet de métal imprévisible et hors proportions, mais dont l'effet de réel est absolu, il colonise le champs de vision en un éclair (*Blitz*), le polarise et le soumet – ce qui ne manqua pas de me rappeler la facétie gothique d'Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, qui a pour embrayeur fictionnel la chute d'un casque gigantesque et empanaché au beau milieu de la cour du château de Manfred, où il écrase inopinément (?) le fils héritier du Prince :

Il voit son fils écrasé & presque enseveli sous un Casque énorme, cent fois plus grand qu'aucun Casque qui eût jamais été fait pour une tête d'homme, & surmonté d'un panache de plumes noires d'une grosseur proportionnée (Walpole 1764).

C'est un problème de valeurs, de mémoire et de descendance que le casque rend d'un coup *incontournable* dans le roman de Walpole. De transmission, d'héritage, de jeu sournois avec les ramifications, les oblitérations, les secrets et les récits de famille. Je me dis alors que le *Stahlhelm* devait être à notre présent ce que le casque médiéval figurait pour celui de Walpole et qu'il fallait peut-être essayer de le penser d'une façon analogue : comme un symbole de la tyrannie que le passé peut toujours exercer sur l'avenir, comme la rémanence d'un temps toxique qui s'éloigne et s'estompe, mais

dont les temps ‘modernes’, plus éclairés, les temps réputés avoir laissé les élucubrations gothiques, ou les fantasmagories eugénistes et le sadisme politique derrière eux, doivent cependant perpétuer le souvenir, de quelque façon que se puisse être, sous peine d’avoir un jour à pâtir de leur retour fracassant. Y compris donc à partir d’une activité d’élaboration hybride, où la fiction trouve toute sa place.

La première étape pour le promeneur qui aborde cette sculpture est donc celle de la *re-connaissance étonnée* de ce qu’il y a là, à l’orée du bois, de cette présence scarifiée en surface par le passage du temps, mais dont la disproportion et l’évidence culturelle interdisent que l’on passe outre. Effet de *punctum* (Barthes 1980) de cette masse incongrue dont il est vite évident qu’elle nous reste inaccessible en dépit de l’identification immédiate et de la nomination que l’on peut en faire, qu’il y a en elle une part d’« indisponibilité constitutive » (Rosa 2020). L’identification ne garantit pas la compréhension. Elle en est juste l’amorce, la condition préalable. Et c’est justement cette résistance de la chose que nous percevons en dehors de toute pensabilité immédiate, de tout récit collectif et de tout horizon commémoratif, qui nous touche et nous interpelle. C’est l’incompréhension qui nous rend vulnérables. Vulnérables au retour inopiné de la mémoire et à son « impureté », c’est-à-dire à son infiltration polyphonique par l’imaginaire. Pour dire les choses un peu différemment, j’avancerai l’hypothèse que l’on peut tenir l’effet de défamiliarisation territoriale pour un élément essentiel de toute stratégie visant à renouveler les formes (et les formats) de mémoire. Voir hors contexte (saisissement, surprise, incompréhension) déterritorialise toute entreprise mémorielle, l’autorisant à s’engager librement, occasionnellement et individuellement, notamment là où l’on ne l’attend pas. Le *Stahlhelm* ne rappelle pas le passé dans un geste patrimonial (dénombrement, classement, *etc.*) et en un lieu qui centre symboliquement la communauté, mais comme surgissement quasiment fantastique au cœur d’un environnement naturel apaisé, bien que pour partie artificialisé, travaillé donc, violenté pourrait-on même avancer dans la mesure où le lac de Vassivière est artificiel et où sa mise en eau, à la fin des années 60, a profondément remodelé l’environnement. Son exposition en extérieur, qui facilite l’altération naturelle et progressive de sa matière, et programme, à moyen terme, sa disparition, le prive non seulement de tout lustre, mais aussi de tout crédit commémoratif. En outre, rien ne nous prépare à le rencontrer là, j’insiste sur ce point, car cette stratégie de la surprise, de l’impossible anticipation, n’est pas sans faire éprouver au spectateur l’*effet* même de la violence nazie, son mode de manifestation fondamental, qui prit, militairement, le nom de *Blitz*, c’est-à-dire d’un débordement total et inattendu des défenses françaises – bien qu’elle limite naturellement son action au seul domaine de la représentation. La détermination du site d’implantation, c’est-à-dire fondamentalement ici son décentrement par rapport aux lieux de discours, de pouvoir et de représentation où s’expose habituellement le jeu des mémoires (contexte urbain concurrentiel), la solitude de l’œuvre, ainsi que l’absence référentielle qu’elle entretient intentionnellement avec (et grâce à) son titre (*senza titolo*) remodelent le

dispositif de transmission, dans la mesure où ces qualités de l'œuvre rendent la mémoire investissable et non plus seulement consommable. Elles en font un véritable enjeu pour le futur en établissant par ailleurs une certaine continuité entre l'évidence de la menace passée (le M40 est menaçant, en tant que masse et qu'emblème) et la certitude de la menace future (le M40 est menacé – il rouille – en tant qu'élément de l'environnement brutalisé par les hommes d'aujourd'hui comme d'hier) qui peut, au bout du compte, être perçue comme un trait destinal de la modernité en tant que telle, un caractère endémique de son projet. En n'étant pas situé dans un contexte mémoriel répertorié, mais bien dans son hors-champs ; en soustrayant par là-même l'expérience de sa rencontre à tout risque de saturation ou de surchauffe perceptive et cognitive ; en évitant tout risque d'interprétation pré-formée (*senza titolo*) ; en initiant une temporalité transitionnelle par sa façon d'être posé dans le temps et soumis au temps de la nature environnante (comme pour mieux indiquer que le temps des hommes, l'histoire, même à son paroxysme, n'en reste pas moins soumis à celui du monde, qu'il s'y trouve irrémédiablement inclus), le casque de Boggio Sella propose à chacun d'interroger le rapport au monde agressif sur lequel la modernité s'est projetée et construite historiquement (Rosa 2020), projet d'emprise violente sur le monde dont le nazisme peut être tenu pour une hyperbole, mais aussi et peut-être surtout de déconstruire ce que l'on pourrait considérer comme le processus de naturalisation de l'agression dans la culture du XX^e siècle.

Par son mode d'apparition, le M40 déroge à la logique iconique et édifiante du monument commémoratif. Mais il mobilise aussi pour cela une autre stratégie que je propose d'appeler « machinerie narrative ». Le casque incite en effet son visiteur étonné à interpréter la confrontation et son caractère inopiné, à chercher à s'en rendre raison, à se l'approprier dans un récit nécessairement inopiné et non structuré, à convoquer pour cela la mémoire hybride, culturelle et vernaculaire qu'il peut avoir du conflit et des récits du conflit auxquels il s'est trouvé exposé, récits officiels, scolaires, historiographiques ou privés, sans que celle-ci se trouve orchestrée, hiérarchisée et orientée par un quelconque cadrage commémoratif. L'indisponibilité de l'objet pousse tout un chacun à établir une relation individuelle à l'expérience historique désignée par l'évidence symbolique, à laisser résonner la violence passée en lui, à réfléchir au rapport singulier qu'il est susceptible d'entretenir à *cette* guerre (Occupation, Maquis, Collaboration, Libération, Epuration) comme figure hyperbolique de *la* guerre, mais aussi, pêle-mêle, à l'objet, à la relique, à l'antiquité de brocante et à la monétisation de la mémoire, ou bien encore au secret de famille, et peut-être plus généralement à la façon dont histoire et environnement s'articulent dans son expérience contemporaine. Et cette interpellation intempestive engage chacun à activer, sous le coup de la surprise, un rapport vivant au trauma historique, à dérouiller « sa » mémoire, au propre comme au figuré, afin que la capacité mémorielle en tant que telle ne finisse pas par se gripper entièrement.

Le *Stahlhelm* confronte chaque passant à l'inactuelle vitalité du trauma et chacune des mémoires décalées qui s'éveille rouvre un avenir à la mémoire de la guerre.

Cette absence volontaire d'assignation préalable du sens et l'issue indéterminée du processus d'assimilation individuelle ont pour conséquence immédiate de conférer au trauma historique une *multiplicité* de valences, d'en approcher plus finement les effets et les traces et d'éviter que cette relation (peut-être faudrait-il écrire « la » relation) ne se fige en objet (comme c'est le cas dans le monument). Le casque engage son visiteur, après que celui-ci en a fait le tour, en a scruté les formes et les détails (tous rigoureusement exacts d'un point de vue militaire) à la recherche d'indices susceptibles de l'aider à (com)prendre cette « chose » et son pourquoi, à tisser à son gré des réseaux sémantiques entre les différents plans de son expérience présente et passée, individuelle et commune, par lesquels il a la capacité de se rattacher à la sculpture et à ce qu'elle peut bien « signifier ». Il l'engage à se créer une expérience de mémoire. En d'autres termes, il instaure une logique fondamentalement diagrammatique et narrative, produisant de la mémoire comme relation sémiotique processuelle :

Ce qui caractérise un trait diagrammatique, par rapport à une icône, c'est son degré de déterritorialisation, sa capacité à sortir de lui-même pour constituer des chaînes discursives en prises sur le référent (Guattari 1999 : 59).

Par son effet de surprise et le foisonnement de questions et de projections qu'il suscite, le casque transmet une mémoire dynamique et dénationalisée de l'emprise exercée par le nazisme sur l'espace et sur l'imaginaire européen du second XX^e siècle. En disant « dynamique » et « dénationalisée », je voudrais simplement rappeler que les pratiques anti-monumentales qui se sont développées dans l'art contemporain à partir du travail engagé par Jochen et Esther Gerz dans les années 80 (Hambourg, *Monument contre le fascisme*, 1986 ; Sarrebrück, *Monument contre le racisme*, 1992 ; Biron, *Monument vivant*, 1996), subvertissent la notion de « lieu de mémoire »⁷ en privant notamment le monument de toute visibilité immédiate. C'est un objet dissimulé, enfoui, invisible, mais toujours *là*, et dont l'énigmaticité engendre des processus personnalisés de questionnement sur la nature de la mémoire et les raisons de son inscription au dos, au revers ou dans le dévers de l'espace public. C'est à la production de cette sorte de quatrième dimension sculpturale et sociale, la 'question' qui localise la sculpturalité dans la capacité d'adresse verbale – ce que Joseph Beuys formulait de façon frappante dans sa maxime célèbre « Denken ist Plastik »,

⁷ La notion de « lieu de mémoire » émerge au même moment dans le discours historique et influence encore très fortement les débats aujourd'hui quand il est question de culture mémorielle.

par laquelle il signifiait, me semble-t-il, que le lieu d'existence de l'œuvre moderne est avant tout notre conscience et que son espace de déploiement et de vie n'est pas tant la forme donnée à son extériorité, mais bien ce que nous en faisons dans notre conscience, les correspondances que nous y établissons, les réseaux sémantiques que nous y bâtissons, en un mot : les processus de signification qu'elle active –, c'est à la production de la 'question', dis-je, dans laquelle s'accomplit l'actualisation, ou l'incarnation de la mémoire, que visent les sculptures anti-monumentales. Elles postulent que la mémoire doit être sans cesse *revécue* (Jochen Gerz), c'est-à-dire appropriée singulièrement et indéfiniment dans le temps, plus que figée en un stock commun d'images, de mots d'ordre et de discours transmis par la ritualisation collective. La mémoire envisagée est donc mouvante, en transformation permanente, soumise à variations. Elle peut croître ou décroître, en volume comme en intensité. La mémoire n'appartient à personne et n'est ni un espace de consensus étatique ni de sacralisation unifiante, mais elle s'avère une activité commune, partagée, échangée dans le cadre de l'expérience artistique : une pratique collective (Gerz 1996). Envisagée de la sorte, comme processus de relance permanente de la 'question', elle est effectivement bien vivante.

La démarche anti-monumentale ne s'inscrit pas dans la logique solennelle du « lieu de mémoire » : en l'occurrence, le *Stahlhelm* de Boggio Sella ne marque aucun événement spécifique, il n'accompagne (ou n'est accompagné par) aucune liste de victimes, aucune date, pas le moindre message d'avertissement ou d'appel au recueillement. Ni archive, ni témoignage « sans titre » même – ainsi que l'annonce malicieusement son titre, comme si le fait de titrer était vain face à l'explicite du recyclage formel, ou comme s'il se réservait à l'hypothèse de chaque spectateur. Rien que de la présence brute, identifiée mais incomprise. Un monolithe noir. Non pas tombé du futur, mais venu du passé. Et que rien ne relie non plus explicitement à la seule mémoire de la souffrance française, pourtant endurée sans limites dans la région limousine (maquis, exécutions, massacres – Oradour-sur-Glane est à une heure de voiture). À défaut d'explicitement lui-même et de lui-même sa présence, il marque par contre inconditionnellement le territoire (« il y a »), donne forme à une mémoire non pas spécifique mais 'inconditionnelle' du conflit. Il s'impose au paysage comme le *memento* d'une emprise défaite, mais non éteinte. Le *memento* de cette faculté qu'a toujours eu la dictature de pousser sur le terreau démocratique (la bonne et féconde horizontalité de l'humus). La logique du « lieu de mémoire », toujours centrée sur le national, ne prévaut plus ici. Le M40 n'est pas lié à la construction d'une « communauté imaginée » (Anderson 1983) ; il ne centre pas les discours sur une communauté explicite, mais leur permet à l'inverse de proliférer et de se disperser, de sculpter l'air au fil des ans et des regards, afin de créer une quatrième dimension propre au monument (son aura ?), qui serait précisément sa puissance mémorielle, sa capacité à générer de la mémoire dénationalisée et en acte, plus qu'à gérer et transmettre un stock d'artefacts homologués. Le casque ne célèbre

pas la mort et les morts, mais bien une qualité ontologique, la spectralité. Et il appelle à l'instauration d'une communauté de mémoire transnationale, une nébuleuse indéfinie de souvenirs et de solidarités à venir pour la maîtriser.

Avec son hiératisme mélancolique d'objet surréaliste, son effet d'étrangeté dérangeante (*unheimlich*), le M40 fonctionne comme une véritable machine narrative, une machine à engendrer ou déclencher le concert des récits (explicatifs, illustratifs, évocatifs, fantasmatiques, oppositionnels, *etc.*) et à produire une mémoire vivante, plurielle et contradictoire, une mémoire faite de myriades d'appropriations singulières. Dit autrement : pour changer les modalités de l'équation conservatoire et de la transmission, l'œuvre d'art contemporaine accorde au récit individuel une place déterminante dans le processus mémoriel. Ce mouvement d'amplification au moyen d'un réseau d'associations et de narrativisation permet de sortir de la seule fonction informative et édifiante des mots qu'entérinent les commémorations et de renouer avec des formes de transmission visant moins « l'en soi » de l'événement, comme le dit Walter Benjamin (Benjamin 1936), que son incorporation dans la vie de celui qui prête attention à sa mise en récit. La transmission de l'expérience traumatique est relocalisée au sein des récits singuliers qui prennent en charge l'expérience vécue dans toute sa confusion, pluralisent la mémoire par les écheveaux qu'ils tissent et l'arrachent à son exclusive sidération devant l'innommable. L'équation conservatoire que proposent le *senza titolo* de Boggio Sella (et les anti-monuments en général) est fondée sur ce principe de circulation proliférante des récits, sur une mémoire-processus et son accumulation de variables qui s'oppose à la mémoire-monument et à l'instrumentalisation du discours qui la supporte. Ce biais participatif, ce principe d'implication durable de chaque promeneur dans le processus de création inconditionnelle décentre en outre logiquement la notion d'autorialité : faire de la mémoire une matière vivante, organique, permet de rendre les acteurs du futur responsables de l'œuvre et d'en perpétuer la transmission légitime et nécessaire. La mémoire de l'œuvre est une *energeia*, plus qu'une faculté morale ; et l'œuvre 'de' mémoire doit donc en être une elle aussi : elle doit évoluer à l'image de ce qu'il advient à et de la mémoire, au fur et à mesure que croît la distance entre le temps de l'événement violent et celui où l'on se le rappelle. L'œuvre fait alors mémoire lorsqu'elle parvient à desserrer les liens tissés par le discours officiel funéraire et à rendre l'évènement accessible au futur indéfini.

En témoignant de l'impact visuel et psychologique que la sculpture *in situ* de Boggio Sella a pu exercer sur ma subjectivité de promeneur, j'ai signalé quelques opérateurs stratégiques permettant une transmission non monologique de la mémoire conflictuelle du XX^e siècle, à partir desquels je formulerai pour conclure une hypothèse générale : les stratégies artistiques qui renouvellent les formes et les enjeux de la transmission ont pour objectif d'éviter toute forme de 'monumentalisation' de la mémoire

en fonction de systèmes identificatoires. Elles cherchent au contraire à l'établir dans toute son épaisseur et son indistinction narrative, à concevoir des propositions qui permettent d'en avoir une approche empathique plus qu'horrifiée, consciente plus que totémisée ; et la conçoivent comme un système vivant d'appréhension du présent – notamment par la ligne de pensée qui s'ouvre en direction des rapports entre environnement, histoire et politique. Elles conduisent à imaginer des formes (une pratique, un dispositif, *etc.*), qui soient fondamentalement en devenir, parce qu'elle traite la mémoire comme un processus permanent d'actualisation.

Bibliographie

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions.
- Barthes, R. 1980. *La Chambre claire*, Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. 1995 [1936]. Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov. *Rastelli raconte*. Paris: Seuil.
- Duclos, D. 1994. *Le Complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris: La Découverte.
- Foessel, M. 2012. *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*. Paris: Seuil.
- Gerz, J. 1996. *La Question secrète. Le Monument vivant de Biron*. Arles: Actes Sud.
- Guattari, F. 2020 [1999]. *Les Trois écologies*. Paris: Galilée.
- Mosse, G.L. 1999. *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*. Paris: Hachette.
- Robin, R. 2003. *La Mémoire saturée*, Paris: Stock.
- Rosa, H. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris: La Découverte.
- Rosa, H. 2020. *Rendre le monde indisponible*, Paris: La Découverte.
- Jackson, J.B. 2003. À la découverte du paysage vernaculaire. Arles: Actes Sud.
- Jackson, J.B. 2005. *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Saint-André de Roquepertuis: Editions du Linteau.
- Walpole, H. 1767 [1764]. *Le Château d'Otrante*. Paris: Prault le jeune. Fac simulé Gallica BNF.

Artes y memorias del conflicto interno peruano (1980-2000)

Mathilde Salaün

Université de Toulouse

mathilde.salaun1@univ-tlse2.fr

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto.

Mariátegui 1926

Con esas palabras, el escritor e intelectual marxista peruano José Carlos Mariátegui pone de relieve en «La realidad y la ficción» el papel de revelación de la verdad que le incumbe a la ficción. Ésta, según el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), es reveladora de la realidad tanto social como histórica. Tiene por lo tanto un papel de memoria de las desigualdades inherentes a la sociedad peruana, cuya conciencia se fue agudizando a lo largo del siglo XX hasta el punto de desembocar en un conflicto armado interno. En los años 1980-1990, emerge en el Perú Sendero Luminoso, un grupo maoísta dirigido por Abimael Guzmán, que pretende derrocar a las autoridades del país para conseguir el surgimiento de una sociedad más igualitaria mediante la violencia. Las fuerzas armadas mandadas por el Estado tratan de contener ese movimiento a toda costa, a pesar de que implique ejercer de igual modo una violencia extrema, dirigida en particular hacia las poblaciones andinas. Éstas también participan en el contexto de violencia generalizada, al organizarse en comités de auto-defensa. En un primer tiempo, los artistas describen dicho contexto en sus obras de forma tímida y clandestina, por temer las violentas repercusiones que podría tener su testimonio del conflicto en sus propias vidas. Poco a poco, y en particular al salir de la guerra, la producción artística se apodera de la cuestión de la memoria del conflicto armado interno, que termina convirtiéndose en una temática privilegiada por la esfera artística peruana. ¿Cuál es el papel de memoria del conflicto que asumen las artes en el Perú, entre construcción y subversión? El estudio de las obras partidarias permite sacar

a la luz las memorias del conflicto así como el papel de des-encubrimiento de la memoria que asumen las artes en el periodo de la violencia. Analizaremos cómo, a partir de los años 2000, el trabajo de memoria de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) favorece el surgimiento de numerosas iniciativas en las que se unen las prácticas artísticas y de memoria, así como hace resaltar la influencia recíproca que tienen arte y política en la construcción de la memoria nacional del conflicto interno. El estudio en particular de los vectores de memoria que son los relatos de ficción permite iniciar una reflexión acerca de su poder de subversión del *statu quo* vigente tanto en el imaginario nacional como en la producción literaria relacionados con la guerra interna.

1. Memorias en conflicto en el tiempo de la violencia

Los detenidos por terrorismo autores de la recopilación de relatos breves *Camino de Ayra-bamba* indican en el prólogo de la obra (Grupo Literario Nueva Crónica 2010: 53-58) que la confrontación de diferentes expresiones para referirse al conflicto mismo ilustra la divergencia de las memorias en función de la ideología de cada uno de los grupos en conflicto. Se enfrentan las expresiones de «guerra terrorista», empleada por los partidarios de la violenta represión emprendida por el Estado, de «guerra popular», utilizada por los miembros de Sendero Luminoso, y de «conflicto armado interno», privilegiada por el sector académico por su mayor neutralidad. Emerge por tanto, de forma paralela al conflicto que opone a las diferentes facciones, una competencia entre las memorias divergentes de la violencia, tratando cada una de imponerse como dueña de la verdad.

1.1. La memoria partidaria de los grupos subversivos

Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, considera que las artes constituyen un instrumento eminentemente político y un arma de combate. Explica que conviene

prestarle atención al campo del arte y cultura porque es un campo importante y la guerra popular también ha desarrollado arte y cultura, en esto no olvidar el importante papel de las Luminosas Trincheras de Combate que han aportado cosas valiosas de arte proletario (Grupo Literario Nueva Crónica 2010: 55).

Acatan este imperativo las figuras senderistas femeninas como Elena Iparraguirre y Edith Lagos, cuyos poemas cumplen una función de propaganda. También surgen numerosas obras partidarias en los pabellones de las cárceles en los que estaban detenidos los militantes maoístas, y que aparecen no sólo como espacios de lucha y de reclutamiento sino también de creación artística y propagandística. Los presos políticos autores de los relatos breves incluidos en *Camino de Ayra-bamba y otros relatos* (2007) hacen referencia en el prólogo de su obra al aprendizaje colectivo de las técnicas literarias que tenía lugar en la cárcel, en particular mediante los talleres de escritura del centro penitenciario del

Frontón. El poeta José Valdivia Domínguez, al que se le conoce mejor mediante el seudónimo de 'Jovaldo', fue detenido y ejecutado en esta cárcel. Su poema más conocido, «Si a Canto Grande pretenden», es eminentemente político por su referencia a la actualidad de aquel entonces. En este poema de 1986, Jovaldo se hace el portavoz de los prisioneros que se niegan a obedecer a la administración penitenciaria que ha decidido transferirlos a la cárcel de Canto Grande, sin duda para tenerlos bajo control. En el texto trasparece claramente la voluntad de describir a los detenidos senderistas como interlocutores de pleno derecho de los representantes del Estado y fervientes contestatarios de sus decisiones consideradas como arbitrarias y extremistas: «Contra la acción genocida / nuestra voz retumbará» (De Lima 2019: 220). La forma en que Jovaldo valora a las tropas maoístas es característica de las obras partidarias. Llama la atención el proceso de mitificación así como la presentación de la unión como una fuerza frente al enemigo opresor. La reivindicación de la condición de mártires mediante un tono profético en la primera estrofa del poema también es característica de las obras producidas por los militantes de Sendero Luminoso:

Si llegaran a atreverse
a venirnos a sacar;
a contar muertos tan sólo
pues tendrían que llegar (De Lima 2019: 220).

El poema termina siendo profético en la medida en que José Valdivia Domínguez pierde la vida durante el bombardeo de la isla del Frontón ordenado por el gobierno el 19 de junio de 1986, con el objetivo de acabar con el motín de los presos. De forma similar, numerosas obras producidas en la cárcel de Canto Grande se ven reducidas a cenizas durante la represión del motín de 1992. Mediante la aniquilación de las obras partidarias de Sendero Luminoso y la ejecución de sus creadores, el poder destruye una parte considerable de la memoria nacional, tratando de esta manera de dar una lectura unívoca del conflicto interno peruano.

1.2. Una política oficial para trabar la memoria

Los diferentes gobiernos que se han sucedido a lo largo de la guerra interna se han esmerado en elaborar una memoria oficial del conflicto. Como lo indica el antropólogo Carlos Iván Degregori en *Jamás tan cerca arremetió lo lejos* (2003), presentaban al Estado y a sus representantes como salvadores de la nación frente a la violencia de los subversivos de Sendero Luminoso:

SL [Sendero Luminoso] le había dado al Estado suficiente materia prima como para que éste construya una 'memoria salvadora' [...]. Sin mayor esfuerzo, los medios lo construyeron como el Otro monstruoso y la opinión pública atemorizada compartió esa imagen y

contribuyó activamente a dibujarla. El régimen logró así un margen de maniobra suficiente como para seleccionar ciertos olvidos estratégicos y tratar de implantarlos en la memoria nacional... Esa voluntad de olvido de los 'excesos represivos' del Estado fue compartida, al menos por un tiempo, por importantes sectores de la ciudadanía (Giménez Micó 2010: 145).

El Estado instaure una política de olvidos selectivos. Resulta difícil dar cuenta de ello por la ausencia que lo caracteriza. Sin embargo, algunos autores han puesto en escena y denunciado en sus obras «los abusos de la memoria», un término que Todorov (1995: 26) emplea para referirse a la memoria manipulada e instrumentalizada de forma general. Ricardo Vírhuez ilustra en su relato breve titulado «La otra guerra», que aparece en *Las hogueras del hombre*, el silencio de la prensa que contrasta fuertemente con las masivas pérdidas humanas observadas por el narrador en el teatro de operaciones: «Nada de eso informaban los periódicos de Lima» (Vírhuéz Villafane 2011: 18). Ejercer tal censura respecto al conflicto interno por parte del Estado termina siendo lo mismo que negarse a reconocer la envergadura de la guerra, lo cual es sin duda la causa del negacionismo adoptado por buen número de limeños. Según ellos, el conflicto no era más que un acontecimiento menor y ajeno a su realidad, lo que el escritor Luis Nieto Degregori califica de «ceguera colectiva» (Nieto Degregori 2004: 20). La política de olvido también pasa por la jerga política que usan los responsables del gobierno y de las fuerzas armadas cuando se ven confrontados a los abusos que cometieron. De esta forma, Alberto Buendía, un oficial de la Marina, no responde abiertamente a las preguntas del protagonista del relato «Genocidio» de Ricardo Vírhuez: «Mire joven [...], genocidio es una palabra muy general. Aun en el supuesto de que las fuerzas armadas cometieran eso que usted pregunta, comprenderá que es necesario» (Vírhuéz Villafane 2011: 12). Parece que el militar teme más emplear el término de “genocidio” que la realidad violenta a la que se refiere. Lo que plantea este relato y lo que sitúa en el centro de la política de olvido del Estado es cómo expresar la violencia. De hecho, el olvido se ve justificado por el poco valor que se les concede a la vida y muerte de la población andina: «Usted sabe que toda esa gente es india, chola. Deberían agradecernos por mejorar la raza de los peruanos, acabando con la cholada, ¿no le parece, joven?» (Vírhuéz Villafane 2011: 12). Las víctimas ni siquiera son consideradas como seres humanos, como lo señala Marco Martos en su poema «Retablo» (1990): «Pero los hombres de la costa cuando mueren / tienen un nombre, una lápida, / recuerdos, flores ; los campesinos / cuando mueren son números asesinados» (Martos 1990: 42). La producción artística se convierte en un acto de subversión, que va en contra de la política de olvido del Estado. De esta forma, al pintar clandestinamente diez enormes cantutas rojas en los cerros de Cieneguilla, Ricardo Weisse busca movilizar la opinión pública contra la amnistía de los militares implicados en el asesinato el 17 de junio de 1992 de nueve estudiantes y de un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta.

1.3. El arte como motor clandestino de des-encubrimiento de la memoria

A través de su trabajo de memoria, numerosos artistas emprenden un acto de ‘des-encubrimiento’, de revelación de los abusos cometidos. Es el caso de Edilberto Jiménez Quispe, cuyos retablos están cargados de la memoria del conflicto interno peruano. Esos altares compuestos por una caja de forma rectangular de madera, con dos puertas y ornados de muñecos, han ampliado su temática, pasando de la representación de celebraciones religiosas a la figuración de acontecimientos históricos. Por ejemplo, el retablo «Flor de retama» (1991), inspirado en la canción homónima escrita por Ricardo Dolorier en 1970, ilustra las protestas que tuvieron lugar en Huamanga en 1969 a favor de la educación gratuita. María Eugenia Ulfe, que ha explorado en su investigación la producción de Jiménez Quispe, señala la importancia de no sólo considerar la memoria escrita, sino también la que trasparece en ese tipo de creaciones (Ulfe 2014: 103-125). Las obras de Edilberto Jiménez Quispe subvierten no sólo la tradición de los retablos al representar el conflicto armado interno, sino también las modalidades de transmisión de la memoria. Al abrir las puertas de los retablos, uno descubre un «récit graphique» (Aubès 2018: 124) que revela las violencias cometidas tanto por los militantes senderistas como por los soldados del ejército. En algunas ocasiones, el mensaje de la obra no aparece explícitamente: pasar por una representación alegórica permitía sin duda contrarrestar la censura y evitar las represalias. Es el caso del retablo «La muerte» (Anexo 1), que a primera vista no parece hacer referencia a la guerra interna. Sin embargo, Víctor Vich indica en *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) que esta escena rural de destrucción del cultivo de caña de azúcar por los loros simboliza en realidad la violencia ejercida por los militares en los campesinos y en la población andina en general. El mismo formato del retablo constituye un arte de la revelación. La verticalidad del objeto y la vista de corte de los suelos y subsuelos del retablo «Fosa de Chuschiwaycco» (Anexo 2) dan a ver lo invisible, las víctimas de las ejecuciones extrajudiciales escondidas bajo la superficie de la tierra. El retablo aparece como el motor de ‘des-encubrimiento’ que viene a subvertir la memoria oficial al revelar los abusos cometidos por los soldados que le obedecen al gobierno. Se instaura progresivamente un trabajo de memoria y de búsqueda de la verdad, ocupando la CVR un lugar central en ese proceso.

2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación y el surgimiento del trabajo de memoria

La voluntad de construcción de la memoria del conflicto armado interno se consolida apenas se da el regreso a la democracia. Como consecuencia de la revelación de numerosos escándalos y por la inestabilidad política del país, Alberto Fujimori renuncia a la

Presidencia del país¹. Su sucesor, Valentín Paniagua Corazao, crea la Comisión de la Verdad el 13 de julio de 2001.

2.1. La Comisión de la Verdad y Reconciliación, motor de iniciativas de la memoria

La CVR, presidida por Salomón Lerner (presidente de la Pontificia Universidad Católica del Perú), nace en un contexto de fuerte demanda de investigación acerca de las violaciones de derechos humanos por parte de la población peruana. Se trata, gracias a esta comisión, de hacer públicos el deber y el trabajo de memoria, que hasta entonces se hacían de manera individual y clandestina. Artes y política van de la mano: la inauguración de la exposición fotográfica «Yuyanapaq. Para recordar», que constituye un relato visual del conflicto, acompaña la publicación en el 2003 del *Informe Final*. Pero el arte consigue influir en las políticas de la memoria. En efecto, Heidemarie Wieczorek-Zeul, ministra alemana de la Cooperación Económica y de Desarrollo, sale de la visita de la exposición en el 2008 con la idea de la necesidad de crear un espacio de conmemoración del conflicto. Entre 2009 y 2015 se construye entonces el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, como lo indica la pestaña de la página web dedicada a su historia:

Al año siguiente [2009] el Perú aceptó la donación alemana y por Resolución Suprema n° 059- 2009-PCM el gobierno peruano creó una Comisión de Alto Nivel (CAN) que se encargaría de orientar, organizar, supervisar y gestionar la instauración del proyecto [...]. El LUM fue inaugurado el 17 de diciembre de 2015, siendo Presidente de la República del Perú Ollanta Humala Tasso y Ministra de Cultura del Perú Diana Álvarez-Calderón Gallo².

Se crea en 2005 el Museo de la Memoria de Ayacucho, que reivindica ese nombre. Mylène Herry indica que «le musée de la mémoire à Ayacucho est, dans ce sens, un lieu de rassemblement, de confession et de partage pour tous ceux qui, de près ou de loin, ont subi les traumatismes de la guerre interne» (Herry 2013: 48). Creado por la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos Del Perú (ANFASEP), este museo ejerce tanto un trabajo de memoria como una demanda de justicia.

¹ La difusión de los ‘vladivideos’, grabaciones hechas por Vladimiro Montesinos, asesor principal de Alberto Fujimori, que consignan actos de corrupción en el seno del régimen, precipita la caída de éste. Fujimori sale para Japón en noviembre del 2000 y renuncia a la Presidencia del país mediante un fax. Para más detalles, véase Degregori 2000.

² Lugar de la Memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social, s.f. Historia, <<https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>> (25.05.2021).

La iniciativa «Si no vuelvo búsqüenme en Putis»³ le añade a esa doble problemática una dimensión artística, en la medida en que se trata de una exposición de objetos personales encontrados en las fosas comunes por el EPAF (Equipo Peruano de Antropología Forense). Por lo tanto, la CVR tuvo un papel de motor de las iniciativas de la memoria, concentradas ya no sólo en la capital sino también en el resto del territorio nacional y más particularmente en las zonas que constituyen el epicentro del conflicto armado interno.

2.2. Trabajo de memoria y subversión de las estructuras de exclusión

A pesar de que fueron las más impactadas por la violencia de la guerra interna, las poblaciones andinas se vieron marginadas de las iniciativas relacionadas con la elaboración de la memoria. Su alejamiento geográfico respecto a la capital, el hecho de que hablen quechua y no castellano y su analfabetismo las han discriminado en ese sentido. Las producciones y prácticas artísticas constituyen un instrumento fundamental en su inclusión en el trabajo de memoria. El uso de imágenes constituye un recurso esencial, al recurrir a los afectos y no al dominio de la lectura y de la escritura, como lo señala Margarita Saona en *Los mecanismos de la memoria* (2017):

El uso de imágenes como estrategia de la CVR fue parte de su lucha simbólica por un discurso contra la marginación en un país donde las formas de segregación cultural no solamente incluyen altas tasas de analfabetismo, sino también discriminación lingüística contra grandes sectores de la población por usar sus lenguas nativas (Saona 2017: 31-32).

El testimonio se hace visual, y en este sentido accesible para todos. El libro de imágenes *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2010) de Edilberto Jiménez Quispe, cuyo trabajo de memoria se hizo en colaboración con los comuneros de Chungui, da cuenta de las violencias sufridas por las poblaciones andinas. Incluir a las poblaciones profundamente marcadas por la violencia del trabajo de memoria constituía otro imperativo de las iniciativas de memoria. El museo itinerante «Arte por la Memoria» y el grupo de teatro Yuyachkani han optado por la itinerancia, lo que les permitió contrarrestar la centralización del paisaje cultural peruano en Lima. Además, estas dos iniciativas se han establecido la mayoría de las veces en el espacio público. Cynthia Galarza indica, al respecto de Yuyachkani, que el tema del acceso era central en su proyecto:

³ El fotógrafo, Domingo Giribaldi, ha acompañado en 2008 a los miembros del EPAF en la región de Ayacucho y ha fotografiado la ropa encontrada en la fosa común de Putis. La exposición, inaugurada en 2009, ofrece un testimonio visual de su trabajo. Equipo Peruano de Antropología Forense, 2009. Exposición fotográfica «Si no vuelvo búsqüenme en Putis» < <https://epafperu.org/exhibicion-fotografica-si-no-vuelvo-busquenme-en-putis-en-nueva-york/> > (01.03.2021).

Their vision was to promote theater that would document the most pressing immediate realities of Peru and make it easily accessible to spectators who would not normally have the knowledge of or resources to attend theater productions (Galarza 2014: 198).

En ambos casos, no se consideraba al espacio del discurso de la memoria como cerrado y autosuficiente. El museo Arte por la Memoria reivindicaba un trabajo de memoria a través de la comunicación e incitaba a los artistas y al público a añadir su experiencia personal al proyecto. El grupo Yuyachkani rompía la cuarta pared en la medida en que los actores circulaban entre los espectadores y que éstos se desplazaban para ver mejor a los comediantes. La interacción era tal que Miguel Rubio Zapato señala respecto a la representación teatral de *Antígona* que

no solo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras. Algunas veces durante las Audiencias Públicas pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecer sus testimonios (Rubio Zapata 2004: 210).

Era fundamental que las discriminaciones hacia las poblaciones andinas, cristalizadas en el conflicto armado interno, no perduren en el trabajo de memoria. Las iniciativas mencionadas se comprometían en subvertir las estructuras de exclusión mediante el arte, para (re)integrar a esas poblaciones en la nación.

2.3. La voz testimonial: ¿una vía hacia la ciudadanía?

El trabajo de memoria de la CVR se basaba en gran parte en la instauración de audiencias públicas de las víctimas. Tomar la palabra les resultaba difícil, y la cuestión de la recepción de su testimonio también lo era. En efecto, los ciudadanos de segunda clase suelen ser condenados al silencio. Esta idea se ve simbolizada por la voz ronca y difícilmente identificable como humana del protagonista del relato breve «Adiós Ayacucho» (1986) de Julio Ortega. Alfonso Cánepa, el líder campesino andino asesinado por la policía, emprende un viaje para exigirle al Presidente Belaúnde la restitución de sus miembros diseminados por las fuerzas del orden, lo cual recuerda el mito de Inkarrí⁴. Su voz le hace falta cuando exclama:

⁴ En este mito, los miembros del «Inka-rey» se ven diseminados por los españoles. A partir de la cabeza, que permanece viva y enterrada en el Cusco, se regeneraría el cuerpo del Inkarrí, que reinstauraría el Tahuantinsuyo, el imperio incaico.

¡Óyeme, policía!, grité, aunque me salía un ronquido más bien desagradable, como de gato mojado. Para practicar, repetí mis gritos. ¡Óyeme, Belaúnde!, grité. Devuélveme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesecitos? Y lloré (Ortega 2006: 69).

La búsqueda de un espacio de enunciación que permita la interpelación de las autoridades supone en el texto la redacción de una carta, lo cual constituye una apropiación de los códigos del discurso oficial. Aunque termine fracasando, es la única opción para esperar hacerse oír, como lo señalan Víctor Vich y Alexandra Hibett en «La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega (1986)»:

escribir una carta significa para el personaje casi la única manera de legitimarse como interlocutor y de encontrar un reconocimiento en el “mundo oficial”; implica además apropiarse del discurso letrado mediante el cual el poder ha sido estructurado en el país (Vich & Hibett 2009: 175).

De forma similar, las víctimas del conflicto armado interno sólo pueden hacer oír su voz mediante la participación a las audiencias instauradas por la CVR e integrando los códigos y el funcionamiento de aquel trabajo de memoria comanditado por el poder. Margarita Saona demuestra que el reconocimiento mediante esas audiencias es doble: el reconocimiento del estatuto de víctima va de la mano con el de la ciudadanía: «en el Perú el estatus de víctima da visibilidad a aquellos que antes habían sido ignorados. Ser reconocidos como víctima era, hasta cierto punto, ser reconocido como ciudadano por primera vez» (Saona 2017: 128). Sin embargo, redactar la carta no es suficiente para que Alfonso Cánepa consiga hacer que lo oigan, puesto que Fernando Belaúnde Terry tira el documento al suelo en cuanto se lo entregan, como en eco, aunque invertidos los papeles, al episodio del encuentro del Inca Atahualpa con el español Valverde en 1532. Está profundamente arraigada en el Perú la incomunicación entre el poder y el mundo andino. José Antonio Giménez Micó matiza el poder del testimonio en «Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?» (2010), indicando que la introducción a la ciudadanía le da en realidad la espalda al porvenir:

Las víctimas del sasachakuy tiempo, esas grandes porciones de la población peruana a quienes siempre se les ha negado formar parte integra de la nación, fueron en efecto escuchadas, sí, pero siempre y cuando permanecieran siendo justamente eso: víctimas. Se les concedió, como mucho, el estatuto de testigos de una situación ahora considerada inaceptable, sí, pero inevitable y, sobre todo, perteneciente al pasado (Giménez Micó 2010: 150).

La Comisión de la Verdad y Reconciliación tuvo un papel esencial respecto al trabajo de la memoria en el Perú. Sin embargo, a pesar de la envergadura de ese trabajo, los

progresos son relativos. El discurso de memoria oficial y hegemónico ya no consistía en cerrar los ojos ante los acontecimientos pasados, pero igual señalaba la persistencia de un *statu quo* orientado ideológica e intelectualmente en el campo de la memoria.

3. La deconstrucción del *statu quo* de la memoria en los relatos de ficción

Entre las formas artísticas que conforman la memoria del conflicto armado interno, los relatos de ficción presentan un interés particular, en la medida en que estas obras le dejan al autor un espacio amplio para poder desarrollar una trama narrativa lo suficientemente elaborada como para poder dar cuenta de la intensidad de la experiencia de la violencia vivida y de la complejidad del conflicto, cuando el discurso hegemónico se limitaba a ofrecer una visión simplificada y reductora de los acontecimientos. ¿Cuál fue el papel de las artes, y más precisamente de los relatos de ficción, en el proceso de deconstrucción de ese discurso?

3.1. Reconsiderar el estatuto de la víctima

Según Félix Reátegui Carrillo, especialista de la memoria y de la justicia transicional, los relatos de ficción tienen un poder y un papel de deconstrucción del discurso de «ceguera colectiva»: «la ficción sobre la violencia insiste en explorar o, más que eso, en desmontar las coartadas que podrían fundamentar de algún modo u otro nuestra tentación de la inocencia» (Reátegui Carrillo 2006: 446). Las ficciones del conflicto interno plantean la interrogación siguiente: ¿se es víctima o culpable, cuando se ha cerrado los ojos durante casi dos décadas de violencia? ¿Qué es una víctima, en el contexto de una guerra fratricida? La frontera entre culpable y víctima es particularmente porosa, como lo señala en su obra *Los Rendidos*, José Carlos Agüero, intelectual peruano hijo de senderistas: «Los pueblos y los barrios están poblados de recuerdos y estos nos hablan de personas con experiencias complejas, que no se dejan encasillar en las categorías de víctima y perpetrador» (Agüero 2015: 96-97). Como lo ha demostrado la polémica relacionada con la construcción del monumento *El Ojo que llora* (2005) erigido en memoria de las víctimas del conflicto armado interno, debida al hecho de que entre los nombres grabados en las piedras figuraban los de algunos senderistas, la opinión pública tiende a considerar que los militantes maoístas son los culpables de la violencia que azotó el Perú. Pero ¿no pueden ser considerados como víctimas de la violencia estructural, que llevaría a algunos individuos a tomar las armas para reclamar una sociedad más justa e igualitaria? El ideal de justicia social trasparece en los relatos de los exinsurgentes autores del libro *Camino de Ayrabamba y otros relatos*: «nos han contado que el camarada Álvaro quiere un nuevo mundo para nosotros, para los que no tenemos nada» (Vargas Cárdenas 2010). De hecho, la clara delimitación entre los militares al servicio del Estado y los soldados maoístas no es evidente, como lo ilustra el relato autobiográfico *Memorias de un soldado desconocido* (2017) de Lurgio Gavilán Sánchez.

El autor cuenta cómo, después de haber integrado las tropas senderistas para seguir a su hermano, se une a las filas del ejército. De forma similar, Cirila, el personaje principal de la novela epónima de Carlos Thorne, se ve reclutada por Sendero Luminoso, antes de refugiarse con los sinchis, las fuerzas especiales antisubversivas, después de que la hayan violado los militantes maoístas. En ambos casos, los personajes son testigos de una violencia equivalente y experimentan un profundo malestar: Lurgio Gavilán Sánchez deja el ejército para hacerse sacerdote y luego profesor, y los sinchis a su vez violan a Cirila. Pero se hace más palpable la subversión de la memoria oficial operada por los relatos de ficción del conflicto armado interno acerca de la teoría de la población entre dos fuegos. Ese tópico consiste en considerar a las comunidades andinas como pasivas y vulnerables durante la guerra, frente a la violencia exterior operada por las dos facciones en conflicto. Sin embargo, la CVR ha incluido en la lista de los actores armados a los comités de autodefensa formados por algunas comunidades andinas (CVR 2003). «La guerra del arcángel San Gabriel» (1992), relato breve de Dante Castro Alvarado interroga la presunta inocencia de la comunidad andina de Yuraccancha y señala su versatilidad, puesto que los comuneros obedecen unas veces a las órdenes de Sendero Luminoso y otras a las del ejército para servir sus propios intereses:

Si los Sinchis vienen, les damos su pachamanca, chichita de jora, aguardiente y hasta pisco de tuna. Cantamos el himno nacional, sacamos la bandera del colegio y la lucimos en la placita de armas. Cuando vienen los “Cumpas”, sacamos la bandera con la hoz y el martillo, cantamos “salvo el poder todo es ilusión” o “por montañas y praderas”, y seguimos viviendo al margen de la guerra sin habernos alejado de ella (Castro 2006: 123).

Al encontrarse acorralados, los miembros de la comunidad deciden apoyar a los soldados mandados por el Estado, pero para servir su propio interés: se trata de contrarrestar la tasa que desean imponer los senderistas respecto al comercio de alcohol, del que viven. Más tarde, después de un ataque de Sendero Luminoso y de que los sinchis se hayan apoderado de la comunidad, hayan humillado a los hombres y violado a las mujeres, éstas deciden matarlos haciendo explotar el edificio en que se alojaban. Juan Carlos Ubilluz y Alejandra Hibbett demuestran que se plantea la cuestión de la inocencia de las comunidades andinas en el relato: este «es cruel porque no se compadece de las víctimas de las comunidades andinas, porque cuestiona la indecisión que los puso “entre dos fuegos”» (Ubilluz & Hibbett 2009: 229). Los relatos de ficción del conflicto armado interno peruano invitan por lo tanto a replantearse el estatuto de la víctima, al deconstruir los prejuicios propios de la memoria oficial. Esa deconstrucción de la memoria va de la mano, en el caso de los textos andinos, con una subversión de la forma de la literatura peruana misma.

3.2. *La subversión literaria operada por los relatos andinos*

Los textos producidos por los autores de la zona andina cuestionan el *statu quo* vigente en el Perú respecto a la producción literaria. Mark Cox, especialista de la literatura del conflicto armado interno peruano, explica en el prólogo de su «Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa» (2008), que los escritores andinos son los primeros en introducir en sus obras a partir de 1986 el contexto de guerra interna, que se convierte en su temática privilegiada. Les abren el camino a los demás autores peruanos, que abordan más tarde el periodo de violencia en sus textos. Según Luis Nieto Degregori, los escritores provinciales comienzan en ese entonces a «reclamarse como “andinos” y a contraponer su narrativa a la criolla, la más abundante y con mayor reconocimiento de parte de la crítica nacional» (Nieto Degregori 2004: 150) y del mundo editorial internacional. En un sector que estaba hasta entonces concentrado en la capital, numerosas editoriales, tales como Lluvia Editores, Mosca Azul, Colmillo Blanco, Arteida o San Marcos emergen y se dedican a brindarles visibilidad a los autores andinos que ofrecen una memoria diferente por estar más cercana a los episodios de violencia. El concurso Premio Copé de Cuento, creado en 1979 y que da a conocer en particular al cusqueño Enrique Rosas Paravicino y al escritor Zein Zorrilla de Huancavélica, así como el premio «El cuento de las mil palabras» (1990), que consagra entre otros autores a Óscar Colchado Lucio, nacido en Ancash, participan de ese proceso de subversión del *statu quo* literario peruano. Permiten además explicar por qué numerosos autores andinos eligen los relatos breves para narrar la violencia. Es posible observar la envergadura de este fenómeno al recorrer la bibliografía redactada por Mark Cox y al considerar el número de antologías publicadas a partir de los años 2000. *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) redactado por Mark Cox, *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006) de Gustavo Faverón Patriau, *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto* (2012) de Roberto Reyes Tarazona, *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) de Ana María Vidal Carrasco et *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo (1984-1989)* (2018) de Enrique Cortez agrupan los cuentos de la guerra interna. Esta inclinación por las formas breves no sólo aparece como consecuencia de la emergencia de los concursos citados anteriormente, sino que se elabora en ruptura con la literatura canónica peruana y reivindica la densidad y la concisión frente al carácter total de la novela. Esta ruptura se inscribe de hecho en un contexto general de «crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité», como lo señala Susini-Anastopoulos (1997: n.p.) respecto a textos que no son peruanos.

Las formas breves permitían una primera aproximación al fenómeno de violencia del que resultaba difícil dar cuenta. El limeño Jorge Valenzuela Garcés, autor de «Al final de la consigna», publicado en 1988, declara en efecto que

los primeros cuentos de la guerra interna son, en nuestro caso, pequeñas calas que se van filtrando en nuestros primeros libros como una muestra de lo inabarcable que era el tema y de la imposibilidad de dar cuenta del fenómeno en su totalidad. Somos, pues, la generación a la que le tocó enfrentar el problema de la representación sistemática de un espacio severamente conflictivo en el que se producía una brutal disputa por el poder empleando la violencia y el terror como nunca se había hecho entre nosotros. (Valenzuela Garcés 2018: 324).

Los relatos breves funcionan como un caleidoscopio al ofrecer diferentes percepciones de un mismo acontecimiento histórico. Los autores eligen puntos de vista diversos que se completan, como en el caso del ataque senderista de la cárcel de Huamanga de 1982 por ejemplo, que tenía como objetivo liberar a los militantes maoístas presos en esa prisión. Julián Pérez Huaranca se refiere a ese asalto en «Camino largo» (1990) desde la perspectiva de los hermanos de Justina, una joven que se ha unido a las filas de Sendero Luminoso, y que adoptan un punto de vista exterior sobre el acontecimiento:

Eran los días en que se escuchaban por las radionoticias que en la lejana Huamanga habían dejado pampa lo que antes fuera la segurísima cárcel de cal y canto, en menos de una noche, los rebeldes levantiscos (Pérez Huaranca 2018: 77).

Por su parte, Enrique Rosas Paravicino adopta en «Camino de la suerte» (1988) la perspectiva de Emiliano Florián, un senderista que vivió los eventos personalmente, puesto que narra cómo lo mataron durante el asalto, siguiendo el modelo de *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza: «Yo soy Emiliano Florián que en vida se alzó con el apelativo de Livio. Perecí en el ataque a la cárcel de Huamanga, aquella noche de marzo del Año Segundo de la Insurrección» (Rosas Paravicino 2004: 114). Finalmente, Luis Nieto Degregori cuenta los hechos con una dimensión literaria y mediante una *mise en abyme*, en la medida en que su protagonista imagina frente a su máquina de escribir por qué su compañero Grimado decidió huir junto a los senderistas durante el asalto a la cárcel de Ayacucho. Estos fragmentos narrativos ofrecen una memoria de las diferentes percepciones de la complejidad de los hechos por los autores que conocieron ese periodo de conflicto armado interno. La elección del relato breve, que de por sí corresponde a una tradición literaria, responde además a la búsqueda de modalidades de expresión de la violencia, que se relaciona con lo inefable. Françoise Susini-Anastopoulos menciona de forma general lo que llama el efecto de «*poignance*» (es decir, lo

desgarrador) del fragmento, que deja suponer que adoptar formas breves resulta siendo algo natural para los relatos del conflicto armado interno: «Le fragment est alors la seule forme capable de transcrire le grave et l'indicible» (Susini-Anastopoulos 1997: n.p.). El carácter breve y fragmentario de los relatos aparece como el efecto del tratamiento de la temática de la violencia. Según la crítica Yolanda Westphalen, el lenguaje se ve impactado por ésta:

la violencia no es presentada solo como tópico, sino como efecto discursivo del lenguaje. El fragmento y la palabra son los dos elementos claves del texto. El lenguaje asillado por la violencia, fragmentado y descoyuntado como los cuerpos de las víctimas de Lucanamarca o Accomarca (Westphalen 2017: 43).

Esta desarticulación del lenguaje se relaciona en muchas ocasiones con la dimensión oral de buena parte de los relatos del conflicto armado interno. La narración muchas veces se hace en primera persona (del singular o del plural), por lo cual se aparenta a testimonios ficticios del periodo de violencia y son marcados por una profunda oralidad, lo que los lleva a veces a quebrantar los códigos narrativos. Colindan y se acumulan los fragmentos de oraciones en relatos como «Ayataki» (1988) de Sócrates Zuzunaga Huaita, cuyo personaje-narrador es un comunero andino que narra la búsqueda y ejecución por las fuerzas antisubversivas del profesor de la comunidad, por ser un supuesto terrorista:

así llegaron a mi pobre casita, abran la puerta, carajo, rápido concha de sus madres, y como nos tardamos en abrir, ¡pajraraj!, pobre mi puertecita al suelo, y dónde está ese hijueputa, dónde está ese mierda, pero qué hijueputa, qué mierda, nosotros no sabemos nada, papacitos, cómo que no saben nada, jijunagramputas, toma toma toma, para que aprendas a no mentir, para que aprendas a decir la verdad... (Zuzunaga Huaita 2018: 261).

En este fragmento, como en el resto del texto, el lenguaje se ve violentado: más allá de la agresividad de los insultos, el flujo narrativo es particularmente denso y no se interrumpe con una puntuación fuerte. Además, se citan palabras pronunciadas por otros personajes sin que alguna marca formal permita identificarlos. Constituido por innumerables éclats de voix, el relato se hace fragmentario para dar cuenta de la violencia. Félix Reátegui Carrillo señala las similitudes entre este lenguaje textual que está a punto de quebrarse tomando el ejemplo del relato «Cirila» (2004) de Carlos Thorne y el que emplean los testigos que comparecen en las audiencias de la Comisión de la Verdad y Reconciliación:

Fragmentario, parcial, dubitativo, turbio, siempre al borde del silencio, el repaso mental de Cirila [...] no se diferencia demasiado de la palabra de las víctimas ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Reátegui Carrillo 2006: 442).

Al leer «Ayataki», el lector se ve cuanto más impactado por esa violencia verbal tanto que se identifica con los comuneros por el comienzo *in medias res* del relato: como el personaje-narrador, desconoce la identidad del hombre al que buscan los soldados e ignora por lo tanto las razones de su violenta irrupción. De forma similar, se desconocen los actos cometidos por el protagonista del relato «El final del camino» (1987) de Alfredo Pita por los que lo torturan los soldados de las fuerzas antisubversivas. Los castigos vividos por el personaje acusado de terrorismo se multiplican a lo largo del relato: encarcelamiento, técnica de ‘submarino’, baño de excrementos... Sin embargo, es cuando el relato le da el paso al silencio cuando alcanza la violencia su paroxismo:

Vio frente a él la pista oscura en medio de las dunas, y mientras la contemplaba, a través de la neblina, sintió una tibia explosión en sus entrañas, en el centro mismo de su vida. Cerró los ojos y viajó, ahora hacia la noche (Pita 2000: 68).

La brevedad formal del relato ilustraría lo inacabado de la narración, relacionada con la muerte prematura del personaje. Violencia y brevedad van por lo tanto de la mano en los primeros relatos del conflicto interno, es decir los que fueron escritos por autores andinos a partir de la primera mitad de los años ochenta. Los textos andinos inician una subversión tanto memorial como literaria del *statu quo* que dominaba hasta entonces las letras peruanas.

Conclusiones

Subversión y construcción se entremezclan en cuanto al papel de memoria del conflicto armado interno asumido por las artes. Éstas constituyen vehículos de mensajes partidarios y deconstruyen sistemáticamente la memoria defendida por la facción adversa. Las producciones artísticas se convierten en un acto de subversión cuando dan a ver los abusos cometidos por las fuerzas en acciones y tienden al mismo tiempo a construir una memoria de las violencias vividas frente a la política de olvido de los distintos gobiernos. La Comisión de la Verdad y Reconciliación sigue la misma orientación al elaborar, junto con las artes, la memoria nacional y al subvertir las estructuras de dominación y de exclusión existentes en la sociedad peruana. Esta deconstrucción operada mediante el trabajo de memoria tiene sin embargo sus límites en la perpetuación del *statu quo* que corresponde a los valores de la cultura hegemónica. Las obras literarias tienen un papel fundamental de subversión de los tópicos en los que se apoya, al ofrecer una reflexión que permite replantearse el estatuto de la víctima y al participar en la construcción de una memoria del conflicto más compleja y en este sentido más cercana a la realidad. Los autores andinos subvierten el *statu quo* existente en las letras peruanas al trastocar en los relatos del conflicto armado interno los códigos literarios, y al construir una narrativa en la que pueda asentarse la memoria de la guerra.

Bibliografía

- Agüero, J.C. 2015. *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Aubès, F. 2018. Violence de genre et travail de mémoire. La guerre interne au Pérou dans les fictions d'écrivaines. *América. Cahiers du CRICCAL*, 2(52): 121-127.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. Comités de autodefensa, *Informe Final*, <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%201%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.5.%20LOS%20COMITES%20DE%20AUTODEFENSA.pdf>> (01.03.2021).
- Castro, D. 2006. La guerra del arcángel San Gabriel. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. G. Faverón Patriau Gustavo (ed), 123-146. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Cox, M. 2008. Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (34)68: 227-268.
- Degregori, C.I. 2000. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Equipo Peruano de Antropología Forense. 2009. *Si no vuelvo búsqüenme en Putis*. <<https://epafperu.org/exhibicion-fotografica-si-no-vuelvo-busquenme-en-putis-en-nueva-york/>> (01.03.2021).
- Garza, C. 2014. Colliding with memory. Grupo cultural Yuyachkani's *Sin título, técnica mixta*. In *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*, C. Milton (ed), 197-217, Durham: Duke University Press.
- Gavilán Sánchez, L. 2017. *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Giménez Micó, J.A. 2010. Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión? In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. M. Cox (ed), 145-157. Lima: Editorial Pasacalle.
- Grupo Literario Nueva Crónica. 2010. Prólogo a *Camino de Ayabamba y otros relatos*. In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. M. Cox (ed), 53-58. Lima: Editorial Pasacalle.
- Herry, M. *Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne (1980-2008)*. Tesis doctoral, Université de Toulouse-Jean Jaurès.
- Jiménez Quispe, E. 2010. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lugar de la Memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social. s.f. Historia, <<https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>> (25.05.2021).
- Mariátegui, J.C. 1926. «La realidad y la ficción». *Perricholi*, 25.03.1926.
- Martos, M. 1990. Retablo. In *Cabellera de Berenice / Chevelure de Bérénice*. R. Forgues & M. Suárez (ed), 42. Grenoble: Edicions det Tignahus.

- Nieto Degregori, L. 2004. Ensayo sobre la ceguera. In *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, M. Cox (ed), 19-21. Lima: Editorial San Marcos.
- Nieto Degregori, L. 2010. Un país en el infierno. Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa. In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. M. Cox (ed), 34-44. Lima: Editorial Pasacalle.
- Ortega, J. 2006. Adiós Ayacucho. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. G. Faverón Patriau (ed), 67-122. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Pérez Huaranca, J. 2018. Camino largo. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*. C. Enrique (ed), 71-80. Lima: Campo Letrado.
- Pita, A. 2000. El final del camino. In *Cuento peruano en los años de violencia*. M. Cox (ed), 59-68. Lima: Editorial San Marcos.
- Reátegui Carrillo, F. 2006. Violencia y ficción: mirar a contraluz. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. G. Faverón Patriau (ed), 429-449. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Rosas Paravicino, E. 2004. Camino de la suerte. In *Antología. Cincuenta años de narrativa andina. Desde los años 50 hasta el presente*. M. Cox (ed), 113-118. Editorial San Marcos: Lima.
- Rubio Zapata, M. 2004. Persistencia de la memoria. In *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. M. Cox (ed), 203-215. Lima: Editorial San Marcos.
- Saona, M. (ed). 2017. *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Susini-Anastopoulos, F. 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Todorov, T. 1995. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- Ubilluz J.C. & Hibbett, A. 2009. La verdad cruel de Dante Castro. In *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. J.C. Ubilluz et al., 192-232. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M.E. 2014. Narrating stories, representing memories: retablos and violence in Peru. In *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*. C. Milton (ed), 103-125. Durham: Duke University Press.
- Valdivia Domínguez, J. 2019. Si a Canto Grande pretenden. In *Lo real es horrenda fábula. La violencia política en la literatura peruana*. P. de Lima (ed), 220. Lima: Editorial Horizonte.
- Valenzuela Garcés, J. 2018. Suplemento testimonial. Generación y testimonio de los ochenta. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*. E. Cortez (ed), 323-327. Lima: Campo Letrado.
- Vargas Cárdenas, W. 2010. Camino de Ayrabamba, <https://issuu.com/destruam/docs/camino_de_ayrabamba> (08.07.2020).

- Vich, V. & Hibbett, A. 2009. La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega. In *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. M. Hamann et al. (eds), 175-190. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Vich, V. 2015. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vírhuez Villafane, R. 2011. Genocidio. In *Las hogueras del hombre*, R. Vírhuez Villafane, 12. Lima: Editorial Pasacalle.
- Vírhuez Villafane, R. 2011. La otra guerra. In *Las hogueras del hombre*, R. Vírhuez Villafane, 18. Lima: Editorial Pasacalle.
- Westphalen, Y. 2017. El horror de la memoria y las modernidades borderline. *América sin nombre* (22), <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/71970/6/ASN_22_04.pdf> (01.03.2021).
- Zorrilla, Z. 2018. Suplemento testimonial. Generación y testimonio de los ochenta. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, E. Cortez (ed), 306-310. Lima: Campo Letrado.
- Zuzunaga Huaita, S. 2018. Ayataki. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, E. Cortez (ed), 261-268. Lima: Campo Letrado.

Remembering The Great War to Foster Reconciliation: A Multimodal Analysis of Three Exhibitions in Today's Dublin

Elena Ogliari

Università degli Studi di Milano – Fondazione Fratelli Confalonieri

elena.ogliari@unimi.it

1. Irish Cultural Institutions as Critical Spheres of Debate

Scholars in the field of Museum Studies have often highlighted that the collections displayed in museums and similar institutions are shaped not only as a result of professional strivings, but also in relation to contemporary political agendas and the social, cultural needs of a community (Lindstrand & Insulander 2012: 30). This seems to be true when considering the Irish context, for, over the last two decades, quite a few cultural institutions in Ireland have positioned themselves as a critical sphere of debate to fuel and respond to wide public discourse on pressing social and political issues, such as questions related to the interconnected notions of national belonging, the narration of nationhood, and the practices of forgetting and remembering, which are of relevance to the historically divided and increasingly heterogenous Irish society (Barrett 2011: 11).

Irish museums and exhibitions have indeed been subject to renewed critical attention geared to delineating their position in, and 'contributions' to, the public sphere. Academics have explored the modalities in which they deal with timely concerns, devoting special attention to institutions that offer fresh insights into contested or traumatic periods and phenomena in Ireland's history, such as the Great Famine (Kelly 2010), mass emigration (Lambkin 2018), or the Troubles (McDowell 2009; Crooke & Maguire 2019), because their investigations through museal collections touch on the crucial themes of memory, identity, and/or reconciliation. The studies and scholarly comments devoted to the Cobh Heritage Centre and Dublin's EPIC are exemplary in this regard. Both the Centre and EPIC, nowadays two major tourist attractions, are the expression of the Irish community remembering its dramatic history of mass migration, for they offer to visitors narratives of actual Irishwomen and men who have left Ireland from the seventeenth century up to the present time. Scholars also noted that the collective need to

remember combines with other socio-political interests: the focus on the Irish diaspora, recounted through migrant narratives and stories of the dispersal of the Irish over the last centuries, calls to various extents for a meditation on the ways in which Irish experiences of migration might shape the definition of 'homeland', of what constitutes 'Irishness', and who can claim to be 'Irish' (Lambkin 2018: 98-99). This thematic attention for emigrants' experiences intersects with wider public discussions on the reframing of Ireland's migration history and the recasting of the relationships between the nation and its diaspora on both the academic and political level, which were initially encouraged by Irish President Mary Robinson and her successor Mary McAleese (Salis 2019: 30-31). The examples of the Cobh Heritage Centre and EPIC thus corroborate the assertion that museums and analogous institutions may endeavour to respond to, or are conditioned by, interests and needs in the present society.

Bearing this in mind, my essay builds on the existing scientific literature on current trends in Irish collections design and aims to enrich it by focusing on three exhibitions that have received only passing remarks so far¹: I here refer to *Soldiers and Chiefs – The Irish at War at Home and Abroad from 1550 to the present day*, with its 2015 corollary *Recovered Voices: Stories of the Irish at War, 1914-1915* hosted by the Collins Barracks National Museum, and *World War Ireland: Exploring the Irish Experience*, inaugurated at the National Library of Ireland in November 2014. My contention is that the overlaps between institutions' and communities' interests, as well as the formers' attempts to tackle issues relevant to today's Irish society, are particularly evident in these cases.

The chosen exhibitions trace the contours of Ireland's war efforts in the Great War between 1914 and 1918, through an interplay of primary sources and academic discourse which should spur, on the visitors' part, empathetic reflections on questions of national identity, its relationship to practices of remembering and forgetting, and on the country's recent past. To focus on the Irish participation in the First World War means shedding light on a long-forgotten collective experience in the nation's history, because the lots of the Irish soldiers in the conflict were not a significant part of the narratives that the governments attempted to establish in the post-independence years (Link 2015: iv). In the early 1920s, growing political radicalisation led to the glorification of the minority of the 1916 Easter Rising to the detriment of the far larger numbers who had served for the cause of small nations. The Great War was increasingly associated with Britain – Irishmen had served in the British Army for what radical nationalist fringes called an «Empire's war against Germany» – and thus came to represent a problematical addendum to the glorious narrative of Irish national devel-

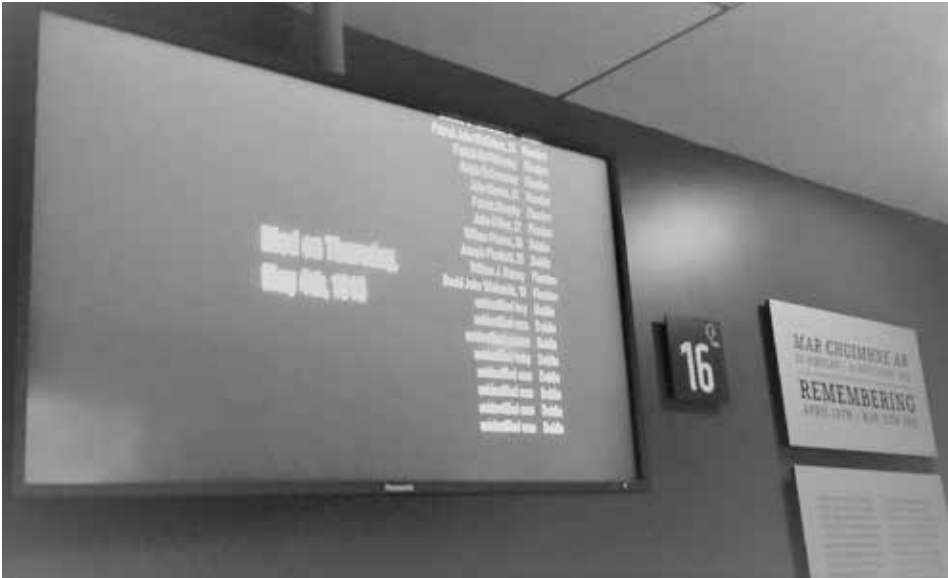
¹ The *Irish at War* is mentioned in Winter (2014), Madigan (2014), and Link (2015: 121).



1. The layout of *Recovered Voices*, characterised by nooks and non-linearity. Equally evident is the importance given to personal stories, as the photographic portrayals and items here on display show.

opment, i.e., an event that could challenge the legitimacy of the recently accomplished separation from London (Myers 2010: 2; Johnson 1999: 36). For this reason, selective amnesia fell on the Irishmen who had fought in British uniform at both the academic and political level: historians tended to construct the 1916 revolt as an event of greater importance than the participation in the war, and governments had ambivalent attitudes towards the ex-Irish servicemen which included procedures of «active forgetting» (Assmann 2008: 97-98). As will be detailed, the situation has been reverted only in the last decades, thanks to major changes in the political context and the conjoined efforts of scholars, private people, and national institutions.

The Irish at War, *Recovered Voices*, and *World War Ireland* can be counted among the agents contributing to this re-assessment of Ireland's experience of the Great War and the re-integration of its narrative into the national one. The interest of the National Museum and Library in carrying out these projects may be ascribed to various reasons, but specifically in relation to present circumstances and, indeed, to a collective-institutional need for the re-assessment of the Irish participation in the conflict. Ireland is currently moving through the so-called «decade of centenaries», whereby it is intended the series of commemorations and events retracing the years between 1912 and 1923, which constituted the most transformative decade in modern Irish history. Beginning with the introduction of the 1912 Home Rule Bill, followed at short intervals by the 1913 Dublin Lockout, the Great War and the Easter Rising, and ending with civil strife in the newly founded Free State, this was a period of war and rapid socio-political changes that ultimately gave birth to contemporary Ireland, north and south (Pennell 2017: 256-257). Taking this into account, the three exhibitions are considered as part of the numerous initiatives devoted to exploring the war years and their immediate aftermath to re-examine what happened at the time and



2. The video opening the visit to *Recovered Voices*: it lists the names of the over 1200 Irish men and women who died between April 16th and May 12th in 1916. The panel says that «most were not heroes, but ordinary people in the midst of unimaginable conflict».

as a consequence of it. On the widespread interest in the First World War in Ireland, Nuala Johnson writes:

From fresh academic studies to popular and official acts of remembrance, this period has stimulated numerous re-examinations of the broader social, political and cultural impact of conflict in shaping European and extra-European identities, territories and geopolitical relationships. A new library of academic narratives is emerging providing enlivened insights into the causes of the war and the actions of different combatant states; a host of television documentaries on these events has been commissioned and broadcast; vast numbers of community-led peoples' history projects are being undertaken; and new museum exhibitions, dramas, movies and literary interpretations of the period are emerging (Johnson 2016: 146).

Incidentally, that the discussed exhibitions were originally temporary and then made permanent or extended thanks to the public's warm reception attests to the curiosity in the topic of the First World War and that this is, more and more, an accepted part of Irish history (Pennell 2012: 264). Nonetheless, it should be also observed that the interest in the Irish war experience was not sparked only by the anniversary recurrence, and besides the 'how many', what matters here are the modalities in which this historical period is retrieved from oblivion. Johnson points out that the current efforts to



3. Sections devoted to trench warfare are often spectacularised: not so in the *Irish at War*, which presents to visitors the stories and personal belongings of some soldiers.

mark the centenary in Ireland are often part of the narrative of reconciliation that the Republic of Ireland and Northern Ireland have been building since the signing of the Belfast Agreement in 1998 (2016: 146). In the same line, Jane Leonard states that since then institutional re-examinations and commemorations of the war have been «linked directly to the peace process in Northern Ireland» (1996: 110; Grayson 2010).

The 1998 crucial event transformed both the sectarian conflict in the north and the shape of First World War commemoration and reception in the south, for the Irish Peace Process has «acknowledged trauma» but tried to «redirect it into constructive channels». In seeking rapprochement, shared traumatic experiences started to be valued for the ‘common ground’ they may provide, where to foster mutual respect and peace. Particular attention has been directed to commemorative initiatives that promote common remembrance of the suffering and destruction on the battlefields of the Great War, where Protestant and Catholics, Irish and British, Nationalists and Loyalists, as well as people less inclined to be politically categorised, often fought side-by-side (Beiner 2007: 388; Winter 2014: 168).

Given that, the article argues that the representation of Ireland’s Great War in *The Irish at War*, *Recovered Voices*, and *World War Ireland* should be understood by considering the impact of the changing ideas, identities, and events on the relationships between the Republic and Northern Ireland, and within Eire itself, since the end of the twentieth century. After describing the «difficult journey the First World War has traversed in achieving recognition as part of Ireland’s national story» (Pennell 2017: 257), I seek to explore how the three exhibitions marked the centenary of the First World War, and respond to, or are conditioned by, the wider public discourse on reconciliation.

To do so, I opted for the methodology outlined by scholars Eva Insulander, Saphnaz-Amal Naguib, and Andrea Witcomb, in which field work is integrated with the critical instruments of multimodal analysis. First, I spent time in these exhibitions, pho-



4. Recruiting and anti-war posters covering up a wall of *Recovered Voices*.

tographing individual displays, taking video recordings of multimedia installations, and making notes of particular moments that arrested my attention, so that this documentary material would later assist me in accessing particular details of the exhibitions, such as the layout, use of language, and the interplay between several media (Witcomb 2016: 206). Second, I took recourse to the multimodal analytical approach for its strategic usefulness in helping me understand the exhibitions with regard to their cultural, historical, and social context: multimodal analysis is valuable when exploring how «complex combinations of modes» such as exhibitions «represent versions of the world in relation to interests and ideologies» (Insulander 2019: 117-118; Witcomb 2003, 11). This method enabled me to grasp how issues of remembering, narrating the nation, and national identity are dealt with through the interplay between verbal texts, images, and the choice and combination of artefacts (Lindstrand & Insulander 2012: 31; Insulander 2019: 117). It also drew my attention to the centrality attributed to an «intangible heritage» of life stories in conveying a more nuanced image of national belonging and what constitutes Irishness, which has been being redefined to transcend the dichotomies that commonly informed recent violence (Irish/Nationalist/Catholic vs Anglophile/Loyalist/Protestant) – a choice that may be interpreted in view of the recent peace efforts (Naguib 2013).

2. Practices of Forgetting and Remembering the Irish War Experience

Since the publication of Paul Fussell's classic *The Great War and Modern Memory* (1975), how the Great War came to be remembered has become a key scholarly concern, and academics have examined various facets of its commemoration, including

the relationship between politics, commemorative practices, and the construction of collective memory (for an exhaustive bibliography, see Malone 2019: 267 and Heathorn 2005: 1104). In this panorama, the case of the remembrance of the conflict in Ireland soon stood out as peculiar. McCarthy observes that «internationally, the events of 1914-1918 are etched into the world's collective consciousness», because ever since the ending of the conflict, «the memories of the soldiers of the victorious allies or entente powers who fought in it has been kept alive in various means such as memorials, remembrance ceremonies and television documentaries». Not quite so in Ireland, where, for several decades, oblivion or ambivalence surrounded the history of the thousands Irish troops who fought in the Great War (McCarthy 2005: 17-19).

In the Irish context, the focus has often been on explaining the reasons why, for almost eighty years, the country's war experience was subjected to selective amnesia by the governments of the Republic and a large section of Irish historiography. At the same time, scholars have explored how the Partition in 1922 meant that the sacrifices made by Irishmen and women during the war received different levels of recognition amongst nationalist and loyalist communities in the north and south (Pennell 2017: 258; Evershed 2018), thus directing their attention towards the episodes of hatred and resentment against who wished to commemorate the fallen soldiers in south Ireland from the 1920s to the 1980s (Leonard 1996). This even though the war deeply affected people from *both* sides of the border: between 1914 and 1918, about 210,000 Irish volunteered to fight in the British Army – 49,000 never returned home.

When Europe went to war in 1914, Ireland was automatically involved as part of the United Kingdom of Britain and Ireland, and thousands of Irishmen responded to the call in the first months of warfare. The motives of individual soldiers for enlisting varied: the volunteers signed up out of pure economic necessity, for love of King, for Empire, for the defence of small Catholic nations like Belgium, for fear that Ireland could be invaded by Germany, or to see a free, independent Ireland (McCarthy 2005: 19; *WWI «Challenging Choices»*)². From 1912 the Home Rule Bill that would have recognized Irish legislative autonomy was stuck in Westminster Parliament, and the Irish constitutionalist nationalists were convinced that England would repay their eventual war effort by finally granting self-government: this conviction pushed many young Irishmen to enlist in the British Army, which then included the Irish brigades.

² For the sake of brevity, in parenthetical quotations, the titles of the exhibitions will be abbreviated into the following acronyms: *The Irish at War* will be turned into *IaW*, *Recovered Voices* into *RV*, and *World War Ireland* into *WWI*. When available, the title of the specific panel will be provided between quotation marks. For instance, the quotation (*WWI «Challenging Choices»*) refers to the panel titled «Challenging Choices» of the exhibition set up at the National Library, that is *World War Ireland*.

Divisions from the Catholic, nationalist south served with distinction in all the major battle zones of the war, including Gallipoli, the Somme, and Messines: as a matter of fact, given the political and social circumstances in Ireland, these recruiting figures were impressive and the soldiers' commitment beyond expectations (Ellis 2000: 10). Nonetheless, the memory of their courage and sacrifice came to be eclipsed because of the temporal proximity with another event – the Easter Rising, which took place just a few months before the slaughter at the Somme: it was in the midst of the bloody Allied struggle on the Western Front in the spring of 1916 that a relatively small group of armed separatists occupied the GPO and other strategic buildings in central Dublin, proclaimed the birth of the Republic of Ireland, and waged a week-long confrontation with British troops that would end in their defeat (Pennell 2012). The rebellion was soon suppressed in blood, but the memory of the heroism of the insurgents as well as the brutality of the British reaction ended up radicalising Irish public opinion and spurring other young people to take up arms not in Europe, but in Ireland (English 2003: 19-21).

The events of April 1916 and the executions of the rebels changed not only Irish history but also «how Ireland remembered those who had fought in the trenches of World War One» (*RV* «1914») for, in separatist propaganda, the real nationalists were identified with the rebels fighting on Irish soil, whereas the military at the front in the British army were pigeonholed into the role of promoters of an imperialist, British cause. Irish interpretations of the war in general, and the image of the soldier in particular, were thus complicated by the competing narrative of republican martyrdom which had emerged in the aftermath of the Easter Rising, and the idea that the only 'just war' was the struggle for national self-determination (Madigan 2020: 99).

The climate of growing radicalisation was also embittered by the frustration over the mounting costs of a bloody conflict and intensified by the events of the years 1918-1923, which would further cloud Irish memory of the world war and its veterans. At the end of the First World War, the veterans returned to a country radically changed from the place they had left: from 1916 to 1923, Irish people endured eight years of intense military activity, including a vicious Civil War. As written in the first panel at the entrance of *Recovered Voices*: «The result was a new nation bearing both the hopes of many of its citizens, and the pain left by the wars that brought it into being» (*RV* «1914»).

The new Ireland that emerged from the intestine struggle required its official nation-building narrative, which the post-independence governments set out to write. In it, the experiences of Irish soldiers in the war did not come to play a significant part. The veterans of the Great War in Ireland were pushed to the periphery of public memory and national narrative (Farrell et al. 2015: 125) because the memory of Irish participation in the Great War was a source of embarrassment for the nationalist governments of the time which, to the fallen of the conflict preferred, and glorified,

the dead of the Easter Rising and the War of Independence. Amanda Link argues that this failure to incorporate war memory and commemoration into the national story was largely due to republican anti-imperial rhetoric and the efforts of both the Cumann na nGaedheal and Fianna Fáil governments to increasingly separate Irish and British identities, which led to seeing the Great War as a problematic addendum to the national narrative: there was no adamant divide between Irish and British identities and interests in the war context (Link 2015: iv, 2).

The dead were accorded a degree of respect and reverence in post-1922 Ireland – the scale of Irish participation in the war made it imprudent for any government to deny commemoration altogether (Fitzpatrick 2001: 191; Madigan 2020: 99) – but, overall, “division rather than dignity surrounded the commemoration of the war” (Leonard 1996: 99). Since Partition, the memory of the Irish participation in the Great War became increasingly contested, and the sectarian divisions that characterised life in the country could not but exacerbate the contrasts in the exercise of memory. Evidence of this is provided by the numerous acts against the veterans and who wished to publicly commemorate the fallen, which ranged from poppy-snatching to the vandalization of memorials to squad killings. In the 1920s, veterans’ appeal funds and commemoration events were interpreted as challenges to republican orthodoxy and the foundation narrative of the state; at times this resulted in violence, as when parading veterans were beaten up or when, in 1925, reels of the British film *Ypres* were stolen at gunpoint from Dublin’s Majestic Theatre «in the name of the republic» (Myers 2010: 51). Though extremes of intimidation included bomb and arson attacks on Legion halls and poppy depots (Leonard 1996: 103), the baleful climax was reached in Enniskillen in 1987, when the IRA detonated a bomb during a funeral procession on Remembrance Day– they died in 11.

Nowadays, such episodes belong almost exclusively to the past³, because the narrative of the war effort has been reintegrated into the nation’s broader narrative and major changes have taken place on the political level. In 1998, the détente of relations between Northern Ireland and the Republic of Ireland, achieved thanks to the Belfast Agreement, meant that the Irish authorities and government forces recovered the memory of the war experience, and reassessed it in the light of a project of reconciliation: as Protestants and Catholics, Southern Irish and Northern Irish,

³ One of the most recent acts of vandalism took place a few years ago, in November 2018, when Dublin’s scrap metal sculpture *Hauntings Soldier* had red paint thrown on it. Two wreaths were also vandalised in the attack: they had been left by the New Zealand rugby team to honour its first captain, Donegal-born Dave Gallaher, who was killed at the Battle of Passchendaele in 1917 (McGreevy 2018).

nationalists and unionists loyal to London, Irish and British often fought in the same divisions or on the same battlefields of the Western Front and the Middle East, the narrative of the Irish participation in the Great War harks back to a shared experience that transcends the sectarian divisions that have strongly characterised Ireland's recent history. Since the 1990s, the nationalist and unionist communities of the two 'Irelands' have found common ground in this shared history, which, albeit characterized by unprecedented violence and destruction, has allowed them to go beyond the violence of the recent past (Madigan 2014: 4-5).

The memory of the war experience started to be recovered thanks to organisations like A Journey of Reconciliation Trust which, at the time of the Belfast Agreement, endeavoured to bring together people from both the 'orange' and 'green' traditions by raising funds for a commemorative monument to the fallen of both 'Irelands' in Flanders; significantly, its leaders were UDA paramilitary Glenn Barr and Fine Gael politician Paddy Harte, respectively from Northern Ireland and the Republic (Pennell 2017: 263). In the 2000s, this process of reintegration into the memory of the nation and its official narrative was continued by fruitful historiographical research activity, a lively artistic production, and numerous cultural initiatives, including the openings of the exhibitions discussed here: *Soldiers and Chiefs – The Irish at War at Home and Abroad from 1550 to the present day*, *Recovered Voices*; *Stories of the Irish at War, 1914-1915* and *World War Ireland: Exploring the Irish Experience*.

These are the result of many years of planning by dedicated teams of two national institutions, the National Museum of Ireland, and the National Library of Ireland: curators, designers, and planners drew on the respective collections of original artefacts made of letters, diaries, recruiting posters, newspaper reports, and personal effects of first-hand witnesses dating from 1914 to 1918. The implementation of the displays then benefitted from the intellectual contributions of historians such as John Horne and Catriona Pennell, who are engaged in that level of exercise of memory that Paul Ricoeur defined «ethnic-political» – the level linked to the social duty to remember, which lies on the need to fight the erosion of traces, foster forgiveness, and keep alive the memory of those who suffered in the face of the general tendency of history to celebrate the victors (Ricoeur 1999: 10; Johnson 2012: 240).

Common to these initiatives is the intention to reflect on the practices of commemoration and de-commemoration, to restore importance to the Irish war experience, and to rehabilitate the reputation of those who took part in it, as clearly emerges from the titles attributed to the exhibitions: if «recovered voices» explicitly refers to the idea of voices for a long time unheard, «experience» brings the subjectivity of the recruits to the fore, and the deliberately generic «the Irish at War» opens up to include all Irishmen engaged in armed combat, without hierarchizing or delegitimizing the causes for which they fought. In the words of the first director of Collins Barracks, Patrick Wallace, the project for *The*

Irish at War originated from the idea of creating an exhibition space that commemorated «all Irishmen and women whatever army they served» (Wallace 2000: v).

This is proof of how national institutions are receptive to the changing interpretations of Ireland's recent past, to the shifts in the popular reception of the Great War and in the needs of the community. Other aspects are instead revelatory about the curators' intentions to involve wide audiences in the discussions, not just to make them familiar with the details of the Irish war effort in 1914: both the Museum and the Library implemented various «participatory strategies» (Naguib 2013: 78), including the organisation of special lectures and conferences free of charge; equally important is that the exhibitions are easily reachable because they are located in Dublin's central area – not a trivial detail considering that, in Dublin, identity and national narratives are built also through the urban fabric (Whelan 2003: 3-8) – and the public may access online a wide selection of samples from the collections; the exhibitions are like forums where to investigate and discuss the war experience and the post-war period to understand the present and build the future.

3. Life Stories and the Irish Prismatic Identity

Drawing on Insulander's and Naguib's insights regarding multimodal analysis and museum design, it is possible to read the two exhibitions as if they were texts, whereby the panels, the setting, and the choice of materials on display contribute to articulate a discourse of recovery of memory, which can be inserted, in turn, into the broader one of reconciliation.

To begin with, the ways in which the contents on display were chosen and presented to the public can be ascribed to a desire to involve the public in the re-discovery of a long-forgotten part of Irish history and its protagonists. The three exhibitions' layout is characterised by a degree of non-linearity for there are no neat linear rows nor rigidly straight and restrained layouts: even though the 'narrative' is structured by «the relentless chronology of the war» (Witcomb 2016: 208), visitors may roam through the rooms forming the itinerary and stop by/inside the nooks – more intimate spaces – which pepper the displays and present the real stories of some Irish participants in the conflict.

In particular, *Recovered Voices* and *World War Ireland* are both staged in one large room with a vast number of display cases and panels along the walls, as well as nooks where visitors may listen to audio recordings, watch videos, or access digitised material showing that the outbreak of the war had an impact across all Irish life. In *The Irish at War*, design is likewise exploited to create a sense of empathy when regarding the experiences of Irish people in the conflict, but also a kind of 'hierarchy' between the two main events of the years 1914-1918: the war and the

Easter Rising with its aftermath of radicalisation. Even though the rebellion is presented as «the crucial event of Ireland's ten-year ordeal from 1913 to 1922» (*IaW* «1916. The Easter Rising»), the panels and cases devoted to it are 'embedded' into the itinerary outlining the major events of the Great War to suggest, in line with contemporary historiography, that the Easter Rising should be contextualised in the climate of paramilitary violence and frustration of World War Ireland (Whelehan 2015: 5). Similarly, the visitors' attention is drawn more to the stories of common recruits or chaplains in the trenches than to the lots of the 1916 leaders – of the signatories, only James Connelly is 'bestowed' with a case, displaying the undershirt he was wearing during the siege of the GPO. The most charismatic of those «legendary heroes», Patrick Pearse, only figures in the photograph of his surrender on April the 29th (*IaW* «1916. The Easter Rising»).

Concessions to spectacularisation are very rare – or almost absent in the case of *Recovered Voices* and *World War Ireland* – because the exhibitions aim to solicit empathetic reflections from visitors by playing on their emotions but without arousing, in them, 'the thrill of combat' (Winter 2013: 34) or mere pity: the goal is not to contribute to a glorifying and mythologizing narrative of the Great War as an occasion in which a noble but doomed youth showed off valour and heroism. The exhibitions appeal to the visitor's understanding and empathy, through precise choices regarding the materials on display and their arrangement. For the most empirical part of the research, I spent many days inside the exhibition halls, observing other visitors moving across them and, importantly, stopping in the niches specially created to allow them to gather their thoughts in silence. Emblematic, albeit not exactly a niche, is the small, dimly lit room that preambles the exhibition itinerary of *Recovered Voices*: in it, the visitor watches a soundless video reproduced on a loop, which lists the names of the Irish fallen at the front day by day. The focus on their name suggests that individual subjectivity and questions of identity are central to the visiting experience offered by the exhibitions.

Visitors are offered not so much a physical experience – think of the replicas of trenches one might find in other museums – as the subjective experience of those who took part in the conflict (Arnold-de Simine 2013: 72). During the visits, dozens of testimonies, letters, and personal objects follow one another, accompanied, if available, by a photographic portrait of their owners: Nikki Ralston, curator of the exhibition at the National Library, stated that «we felt one of the best ways to illustrate how Ireland experienced the war was to explore a range of themes through real-life stories». Therefore, «with original artefacts, first-hand personal accounts and eyewitness testimony, *World War Ireland* brings visitors dramatically inside the lives of those who experienced WWI» with the stated goal to make visitors «empathise with the experience of Irish people» (*WWI* website; *WWI* «Front Line Lives»). This is also in line with the Library's mission «to collect, preserve, promote and make accessible the documentary and intellectual record of the life

of Ireland» (About the Library, NLI website <https://www.nli.ie/wwi/>) and, arguably, it is indicative of the tacit institution's aim of not to offer authoritative, grand narratives of the period but to present diversified memories of it (Arnold-de Simine 2013: 2).

Recovered Voices likewise details «the stories of 21 Irishmen and women» using «original objects and interactive material to illustrate the human impact of the war on their lives», whereas at the beginning of *World War Ireland* the holograms of seven 'people' from different stations in life tell us about their war experiences. The museum's curators put human beings in the centre by presenting seven life stories as 'frozen moments' in history: in this way, the exhibition «represents different times, different places and different circumstances» to suggest to visitors the idea of a multitude of Irish experiences of the war and of a prismatic, rather than monolithic, Irish identity (Lindstrand & Insulander 2012: 33).

The choice to focus on the experiences of specific men and women is easily explained. For all of us, personal memories and family stories potentially possess a greater immediacy than historical treatises and most public commemorations, in which emphasis is usually placed on the collective rather than the individual (Madigan 2014: 1). First-hand accounts of the life in the trenches, featured in letters or diaries, may lead to mental visualisations of the horrible conditions on the Western Front and give the exhibitions a personal and emotional character (Insulander 2019: 124). In *Recovered Voices*, for example, the diaries of Captain Francis Clere Hitchcock are opened on the page where he describes «the sickening smell of decomposing human flesh»: these words immerse us in the reality of trench warfare experienced by the Leinster Regiment in France (*RV* «War of Nerves»). Of Andrew John Horne, «one of the last to leave Gallipoli» in January 1916, are reported the following words to the same end: «Nobody can believe we had such a time and came through it alive, but here we are» (*RV* «The Turkish Front»).

Such excerpts also help us to contextualize the «letters of sympathy» displayed in an adjacent display case: these were the letters sent to the next of kin when a soldier or officer died at the Front to provide further details about the circumstances of death. The tone of the messages on display ranges from dry to pathetic, while the content is always 'devised' to console the families of the fallen servicemen: for example, in June 1916, Lieutenant O'Connor of the Royal Dublin Fusiliers reassured the mother of Irish Volunteer Bernard Reid, killed in action at Loos, by stating that «he did not suffer at all» (*RV* «The War Carries On»). Equally harrowing is to listen to the audio recording of the letter that Mrs Senta McDonnell received from a Senior Chaplain of the Church of Ireland in September 1918: after providing information about the death of Senta's husband, it ends with the promise that we «shall meet again in the Great Beyond» (*WWI*). The original letters delineate in front of the visitors the dramatic experiences of ordinary people both on the Western and the Home Front, including the vicissitudes of separated couples and of families of the war dead (Walsh 2020).

Yet, in the Irish case, the recovery of a multitude of subjective experiences is above all functional to the path of reconciliation undertaken. As early as 1998, Mary McAleese observed that the memorabilia and artefacts preserved in museum collections constitute an important starting point in the process of discovering identities and, in this sense, play an essential role in reconciliation (Crooke 2000: 148). This is the assumption underlying the choice of the objects on display in the three exhibitions, whose owners were men and women of different backgrounds, religious denominations, and political beliefs, who took part in the conflict or were involved in it for multiple reasons. The Great War was a «War of the Professionals» for soldiers like Joseph Dowling, «a professional British Army soldier who had already fought in the Boer War» in the Royal Dublin Fusiliers: «the first clashes of World War I involved men like [him]», who believed that Ireland had to be defended from German aggression (*RV* «Veterans»). Then there were «the War of the First Volunteers», those who left immediately as volunteers in 1914 to defend Irish autonomy (*IaW*), and the war of those who did not want to be politicised and enlisted out of necessity or on religious grounds for the safeguard of other Catholic countries (*IaW* «The First World War» & «England's difficulty is Germany's opportunity»; *WWI* «Video: 1915 - The War Continues»).

The walls of the introductory sections of both *Recovered Voices* and *World War Ireland*, respectively a narrow corridor and a panel, are covered up with colourful, bold recruiting posters that urge Irishmen to join the war effort with slogans like «An appeal to gallant Irishmen: Join an Irish regiment today» or «Daddy, what did you do in the Great War?». Many solicited enlistments drawing on pre-political, moral values such as the duty to defend one own's families and women as in the posters asking to the viewer: «Have you any women-folk worth defending?» and «Is YOUR home worth fighting for? It will be too late to fight when the enemy is at your door so JOIN TO-DAY». Importantly, these are placed alongside the anti-war propaganda posters that targeted Irish sensitivities to promote the separatist cause⁴, and this very juxtaposition bears witness to the different loyalties of Irish people at the time.

Visitors are given an image of Irish participation in the First World War as a complex and articulated phenomenon: those who enlisted volunteers or who did not enlist did so on the basis of a variety of reasons (*WWI* «Interview to David Fitzpatrick» and «Challenging Choices»), and, as I will try to explain now, the plurality that

⁴ One of the latter was published by National Executive Irish Trades Union Congress and Labour Party in 1914 and reads: «IRISH-WOMEN [...] it is your fathers, husbands and brothers whose corpses will pave the way to glory for an Empire that despises you; it is you and your children who will starve at home if the produce of Irish soil is sent out of this country. [...] And you can prevent it. To the men of our class who are armed we say, Keep your arms and use them if necessary» (*WWI* «Challenging Choices»).

distinguished the demographic section involved in the war effort reflects the idea that there was not, and does not exist, a monolithic Irish identity or a 'true Irishness', but a plurality of Irish identities. The recognition of this plurality is a necessary condition for continuing on the path of reconciliation.

In recent Irish historiography, we notice the attempt – sometimes even stated in clear words – to offer an inclusive and pluralist version of the complex Irish history that goes from 1914 to 1922 (Madigan 2014: 2), since there used to be the tendency, at the governmental and media level, to label the actors of these crucial years on the basis of a series of binary oppositions: if, on the one hand, there were the Irish Catholics and nationalists who fought in the Easter Rising and War of Independence, on the other hand, there were the Ulster Protestants and the loyal 'West Britons' from the south, who sanctioned the Union with their sacrifice on fronts of the Great War. But as Keith Jeffery emphasises, between these polarised and maximalist narratives lies a more complex human reality (McCarthy 2005: 81). To avoid repeating and thus corroborating these identity distinctions, the exhibitions devote ample space to the experience of people who resist a simplistic categorization for they did not correspond to «an Anglo-Irish political paradigm» of «Gael versus Gall, Celt versus Sassanach, and rebel versus redcoat» (Beiner 2007: 368).

This is the case with Francis Ledwidge and Thomas Kettle. Although from different social backgrounds – from a poor family, Ledwidge was the eighth of nine children and at fourteen he had to work as a miner, while Kettle was a parliamentarian, poet, and lawyer – Ledwidge and Kettle shared patriotic ideals: Ledwidge was close to Sinn Féin and Kettle enlisted in the paramilitary organization of the Irish Volunteers. But if many of the Volunteers were the architects of an intense anti-recruitment campaign and protagonists of the Easter Rising before and the War of Independence later, Ledwidge and Kettle joined the British Army shortly after the outbreak of the conflict and died on the Western Front in combat. Neither harboured a sense of loyalty to Britain, and both found themselves questioning their status as British soldiers before being killed (Madigan 2014: 5). Ledwidge, a convinced nationalist, alludes in his writings to the depressive crisis he suffered after learning of the repression of the Easter Rising, because of which he wanted to return home: but after being welcomed as a traitor by the other nationalists he returned to the front and died in Passchendaele, on 31 July 1917. *World War Ireland* and *The Irish at War* both focus on the letter in which Ledwidge, serving in the King's uniform in the Royal Inniskilling Fusiliers, regrets that «party politics should ever divide our tents» and hopes for a time when a new Ireland would

arise from her ashes in the ruins of Dublin, like the Phoenix, with one purpose, one aim and one ambition. I tell you this in order that you may know what it is to me to

be called a British soldier while my own country has no place amongst the nations but the place of Cinderella (Brown 2010: 75-79).

Another letter is at the centre of the panels devoted to Thomas Kettle. All three exhibitions report the poem «To My Daughter Betty, the Gift of God», written by Kettle during the preparations for the Battle of the Somme, in which the poet and politician imagines his daughter's questions – Betty's wondering why her father went to die in a war no longer felt to be their own by the Irish. Imagining that, in the future, political commentators will rewrite his own story, Kettle states that he died fighting «not for a flag, nor King, nor Emperor / But for a dream, born in a herdsmen's shed». The «dream» of the poem is a dream of reconciliation illuminated by the Christian faith – hence the reference to the birth of Jesus in a hut – in which Ireland is no longer bound in a dualistic relationship with Great Britain, but a part of a wider community, transnational and not exclusively Catholic or Protestant (*RV* «1915»; *WWI* audio recording of the poem read by Cian Siggins).

The references to Kettle and Ledwidge also enable to complicate certain simplistic images of reconciliation proposed by the same exhibitions – images that rely on the fact that Irish from Ulster and the south often fought side by side at the front. An example of this is the section «Orange and Green Flags at the Front», which has been recently added to *The Irish at War* and which opens on a testimony by war correspondent Philip Gibbs – «The Dublin men were going with the barrage, touching shoulders with their comrades of an Orange Lodge in North Ulster» – to tell the story of Father Willie Doyle, the chaplain of the Irish divisions on the Western Front who offered comfort and help to all Irish soldiers, irrespective of their religion. As a token to remember the chaplain's anti-sectarian altruism, the curators have chosen a shirt that he wore a few days before his death – Father Doyle was torn apart by a bomb at Passchendaele in August 1917 and his remains were never recovered.

Here, it is apparent the desire to make today's visitors aware of the traumatic experiences of the Irish at war, so that they may recognize the authenticity of this suffering, as well as the attempt to outline before their eyes a society where sectarian divisions were not so rigid, thus providing an image that can be projected into the future. In my view, however, the sections dedicated to the 'union of green and orange flags' acquire greater strength when compared with those that surround them: that is, the sections describing the (only nominally) post-war period in Ireland, when those who returned from the Front in good condition resumed their old jobs or enlisted in the police or in the opposed independentist para-military groups (*IaW* «The Irish Wars»). The various curators were all careful in bringing to attention documents and personal stories that reveal divergent choices, but also a common attachment to the

nation – the individuals whose stories are presented all identified themselves as Irish interested in the good of the nation. On the other hand, however, I cannot even deny the effect produced by displays such as «Orange and Green Flags» on visitors: I report here, by way of example, the comment of the Irish tourist N.B. who commented referring to the Father Doyle's story: «Heart-breaking! This is why I wear my poppy. Lest we forget them ALL» (National Museum of Ireland, Facebook page).

4. Exhibitions as Cultural Compasses

To conclude, I would like to focus on the fact that today the path of reconciliation through the recovery of these memories once repressed takes place in a transnational dimension. The connection between the United Kingdom and Ireland can be seen in the cooperation between the two states in the commemorative initiatives of the Great War: the National Museum of Ireland has in fact contributed to the impressive *Lives of the First World War* project at the Imperial War Museum in London, which aims at the creation of a digital memorial consisting of eight million stories of those who have experienced the war first-hand. The National Library has instead set up a study that deals with analysing how museums or national institutions remember and explain the conflict to the new generations.

Moreover, the recovery of the war memory and the reconciliation process receive new impetus thanks to an international corporation that transcends the borders of Ireland and the United Kingdom and projects itself into a European dimension. *Recovered Voices* is emblematic here, since it was created with the support of the French Embassy but above all because it ends with a section that broadens the geography of Dublin's memory beyond the city perimeter. The latter part acts as a «cultural compass» (Winter 2013: 24) that shows visitors the visible traces of Irish participation in the conflict beyond national borders. Visitors are invited to go to the main battlefields and cemeteries where the casualties of the Great War lie. As the curators of *Recovered Voices* underline, «one needs to experience the landscapes first hand» («Battlefields Today»); but this is also the way to fill a significant gap in the Dublin urban landscape: many of the fallen of the conflict are buried in Ireland (Cauvin & O'Neill 2017: 820), but many more on the Western Front and in Turkey. Visiting the cemeteries is the way to recover, albeit in a figurative sense, the bodies as well as the voices.

Bibliography

- About the Library. *National Library of Ireland*, 2000-2021, <<https://www.nli.ie/en/intro/about-the-library.aspx>> (31.03.2021).
- Arnold-de Simine, S. 2013. *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Assmann, A. 2008. Canon and archive. In *Cultural Memory Studies*. A. Erll & A. Nünning (eds), 97-108. Berlin: Walter de Gruyter.
- Barrett, J. 2011. *Museums and the Public Sphere*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Beiner, G. 2007. Between trauma and triumphalism: the Easter Rising, the Somme, and the crux of deep memory in modern Ireland. *Journal of British Studies* 46(2): 366-389.
- Brown, T. 2010. *The Literature of Ireland: Culture and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cauvin, T., & O'Neill C. 2017. Negotiating public history in the Republic of Ireland: Collaborative, applied and usable practices for the profession. *Historical Research* 90(250): 810-828.
- Crooke, E.M., & Maguire T. 2019. *Heritage After Conflict: Northern Ireland*. New York: Routledge.
- Crooke, E.M. 2000. *Politics, Archaeology, and the Creation of a National Museum in Ireland: An Expression of National Life*. Portland: Irish Academic Press.
- Ellis, J.S. 2000. The degenerate and the martyr: nationalist propaganda and the contestation of Irishness, 1914-1918. *Éire-Ireland* 35(3): 7-33.
- Evershed, J. 2018. *Ghosts of the Somme: Commemoration and Culture War in Northern Ireland*. Notre Dame: Notre Dame University Press.
- Fitzpatrick, D. 2001. Commemoration in the Irish Free State: a chronicle of embarrassment. In *History and Memory in Modern Ireland*. I. McBride (ed), 184-203. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fussell, P. 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Grayson, R.S. 2010. The place of the First World War in contemporary Irish Republicanism in Northern Ireland. *Irish Political Studies* 25(3): 325-345.
- Heathorn, S. 2005. The mnemonic turn in the cultural historiography of Britain's Great War. *The Historical Journal* 48(4), 1103-1124.
- Insulander, E. 2019. Representations of migration, borders and memories in exhibitions: a multimodal text analysis. *Museum and Society* 17(1): 117-132.
- Johnson, N.C. 2016. In the shadow of centenaries: Irish artists go to war, 1914-1918. In *Memory, Place and Identity: Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, D. Drozdowski et al. (eds), 146-166. London: Routledge.
- Johnson, N.C. 1999. The spectacle of memory: Ireland's remembrance of the great war, 1919. *Journal of Historical Geography* 25(1): 36-56.
- Johnson, N.C. 2012. The contours of memory in post-conflict societies: enacting public remembrance of the bomb in Omagh, Northern Ireland. *Cultural Geographies* 19(2): 237-258.
- Kelly, N.A. 2010. Similarity and difference: the appearance of suffering at the Strokestown Famine Museum. In *Representation Matters: (Re)Articulating Collective Identities in a Postcolonial World*. A. Hoffmann, & E. Peeren (eds), 133-153. Amsterdam: Rodopi.

- Lambkin B. 2018. The need for a “national” diaspora centre in Ireland. In *Rethinking the Irish Diaspora. Migration, Diasporas and Citizenship*. J. Devlin Trew J. & M. Pierse (eds), 81-107. Cham: Palgrave Macmillan.
- Leonard J. 1996. The twinge of memory: Armistice Day and Remembrance Sunday in Dublin since 1919. In *Unionism in Modern Ireland*. R. English & G. Walker (eds), 99-114. London: Palgrave Macmillan.
- Lindstrand, F., & Insulander, E. 2012. Setting the ground for engagement – multimodal perspectives on exhibition design. *Designs for Learning* 5(1-2): 30-49.
- Link, A.R. 2015. *Specters of Empire: Remembrance of the Great War in the Irish Free State, 1914-1937*. PhD Dissertation, Washington State University.
- Macdonald, S. 2011. *A Companion to Museum Studies*. 1st ed. Vol. 12. Oxford Malden: Wiley-Blackwell.
- Madigan, E. 2020. ‘An Irish Louvain’: memories of 1914 and the moral climate in Britain during the Irish War of Independence. *Irish Historical Studies* 44(165): 91-105.
- Madigan, E. 2014. Introduction. In J. Horne & E. Madigan, *Towards Commemoration: Ireland in War and Revolution, 1912-1923*. Dublin: Royal Irish Academy.
- Malone, C. 2019. “We do not want our war memorials turned out by the thousand, like 75 mm. shells”: The Arts and Crafts movement, print culture, and World War I commemoration in Britain. *Journal of Modern Periodical Studies* 9(2): 265-283.
- McCarthy, M. 2005. *Ireland’s Heritages: Critical Perspectives on Memory and Identity*. Aldershot: Ashgate.
- McDowell, S. 2009. Negotiating places of pain in post-conflict Northern Ireland: Debating the future of the Maze prison/Long Kesh. In W. Logan & K. Reeves, *Places of Pain and Shame. Dealing with ‘Difficult Heritage’*. 215-230. New York: Routledge.
- McGreevy, R. 2018. First World War soldier sculpture vandalised in Dublin. *The Irish Times*, 22 November 2018, <<https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/first-world-war-soldier-sculpture-vandalised-in-dublin-1.3706720>> (31.03.2021).
- Myers, J. 2010. *Great War and Memory in Irish Culture, 1918-2010*. Palo Alto: Academica Press.
- Naguib, S.-A. 2013. Collecting moments of life. Museums and the intangible heritage of migration. *Museum International* 65(1-4): 77-86.
- National Museum of Ireland. Facebook, 9 November 2018, <<https://www.facebook.com/page/94907090068/search/?q=willie%20doyle>>.
- Pennell, C. 2014. *A Kingdom United: Popular Responses to the Outbreak of the First World War in Britain and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Pennell, C. 2017. ‘Choreographed by the angels?’ Ireland and the centenary of the First World War. *War & Society* 36(4): 256-275.
- Ricoeur, P. 1999. Memory and forgetting. In *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*. R. Kearney & M. Dooley (eds), 5-14. London: Routledge.

- Salis, L. 2019. Whose Homelands? Facts, fictions and questions of the Irish Diaspora. Introduction. *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies* 9(9): 29-40.
- Wallace, P. 2000. Foreword. In E.M. Crooke. *Politics, Archaeology, and the Creation of a National Museum in Ireland: An Expression of National Life*, v-x. Portland: Irish Academic Press.
- Walsh, F. 2020. *Irish Women and the Great War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whelan, Y. 2003. *Reinventing Modern Dublin: Streetscape, Iconography, and the Politics of Identity*. Dublin: University College Dublin Press.
- Whelehan, N. 2015. *Transnational Perspectives on Modern Irish History*. New York: Routledge.
- Winter, J. 2014. Commemorating catastrophe: remembering the Great War 100 years on. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 113-114(1): 166-174.
- Winter, J. 2013. Museums and the representation of war. In *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*. W. Muchitsch (ed), 21-38. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Witcomb, A. 2016. Beyond sentimentality and glorification: using a history of emotions to deal with the horror of war. In *Memory, Place and Identity: Commemoration and Remembrance of War and Conflict*. D. Drozdowski et al. (eds), 205-220. London: Routledge.
- Witcomb, A. 2003. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. New York: Routledge.
- World War Ireland. *National Library of Ireland*, 2000-2021, <<https://www.nli.ie/wwi/>>.

Lingua e migrazione. Esperienze linguistiche dei Kinder del Kindertransport

Eva-Maria Thüne

Università di Bologna

evamaria.thune@unibo.it

1. Breve introduzione storica

Il Kindertransport verso la Gran Bretagna è stato una delle due grandi azioni¹ per il salvataggio di ragazzi e ragazze ebrei dalla Germania nazista e dai paesi via via occupati (in particolare Austria, Cecoslovacchia, Libera Città di Danzica e Polonia²).

L'iniziativa venne promossa in seguito al pogrom del 9.11.1938 (noto anche come Kristallnacht, Notte dei Cristalli) che scosse l'attenzione in molti paesi. In particolare, in Gran Bretagna si attivarono subito varie persone e gruppi, tra cui la Comunità ebraica (essenzialmente i gruppi che in futuro saranno responsabili per il Kindertransport come il Movement for the Care of Children from Germany, più tardi Refugee Children's Movement, RCM), i quaccheri (soprattutto nella figura di Berta Bracey, che conosceva bene la situazione in Germania sin dagli anni Venti) e

¹ L'altra è la *Kinder- und Jugendalijah* verso Palestina/Israele, cioè l'emigrazione di ragazzi e ragazze dal 1933 in poi, cfr. Michaelis-Stern & Michaelis, 1989.

² Nell'ambito della cosiddetta *Polenaktion*, a fine ottobre 1938 ca. 17.000 ebrei con cittadinanza polacca – spesso in Germania o Austria da anni e non di rado provenienti da aree fino al 1918 asburgiche, e quindi tedescofoni – furono espulsi dal Reich. Condotti al confine polacco vennero collocati in campi, per esempio a Zbąszyń, per controllarne le generalità (il governo polacco sosteneva che molti di loro avessero perso la cittadinanza e si rifiutava di accoglierli); nel caso in cui fossero riusciti a dimostrare legami familiari in Polonia potevano proseguire. Alcune famiglie colpite da quest'azione sono in seguito riuscite a collocare i figli (cresciuti in Germania o in Austria) nei Kindertransport. Cfr. Baumel-Schwartz (2012: 109-110): «In addition to the children who came directly from the Reich, a small group of German Jewish refugee children also reached Britain from Zbąszyń, Poland. [...] A final group of Jewish Kindertransport children was brought to Britain from the free port of Danzig via organized communal transport. In all, four children's transports comprising a total of 124 children left Danzig during the spring and summer of 1939».

alcune organizzazioni cristiane. Già il 18 novembre 1938 la Camera dei Comuni approvò la proposta di salvare ragazzi e ragazze soprattutto ebrei/e³ tra i quattro e i 16 anni, purché arrivassero senza genitori e non pesassero sull'economia britannica. Per questo gruppo venne rimossa quindi la necessità di un visto d'ingresso (necessario per entrare nel paese e sempre più difficile da ottenere dopo la massiccia emigrazione ebraica a partire dal 1933), assicurandosi che i costi dell'azione sarebbero stati sostenuti dalle organizzazioni coinvolte e dagli sponsor trovati in seguito. Una delle condizioni necessarie per accedere al programma era proprio che le organizzazioni o le famiglie che si offrivano di ospitare un Kind garantissero 50 sterline (corrispondente a circa 1500 euro, anche se il valore di acquisto allora era superiore)⁴ per coprire i costi. Inoltre, il soggiorno in Gran Bretagna era stato inizialmente pensato come un transito verso altri paesi, per esempio la Palestina (dal 1920 amministrata dal Regno Unito dietro mandato della Società delle Nazioni) o gli USA, dove le famiglie si sarebbero di nuovo riunite, speranza che, dopo l'inizio della Seconda guerra mondiale, si sarebbe rivelata sempre più illusoria.

Il Kindertransport è stato per la Gran Bretagna una misura di mediazione rispetto alla politica di immigrazione sempre più ristretta operata in Palestina, dove la pressione migratoria di ebrei in fuga dal nazismo era diventata sempre più forte, e di conseguenza sempre più avversata dai paesi arabi e dalla componente araba nella stessa Palestina.

L'organizzazione del Kindertransport in Germania era affidata al reparto *Kinderauswanderung* (emigrazione dei bambini) dell'organizzazione *Reichsvertretung der Juden in Deutschland* (Rappresentanza degli ebrei in Germania). Le famiglie interessate potevano iscrivere i figli in apposite liste presso le organizzazioni ebraiche; seguiva una selezione, basata su vari criteri⁵. Inizialmente si favoriva la partenza di ragazzi maschi più grandi

³ Da ora in poi *Kind* (parola tedesca dal significato di 'bambino') o *Kinder* (plurale). Il fatto che loro stessi ancora oggi si identifichino con questa categorizzazione emerge anche dal nome di varie associazioni, cfr. per esempio <https://www.kindertransport.org>; <https://ajr.org.uk/special-interest/kindertransport/>.

⁴ Se nel mondo anglosassone il Kindertransport è stato elaborato sia attraverso opere autobiografiche, letterarie e cinematografiche, nonché testi scientifici di vario orientamento, e anche nel mondo tedesco a partire dagli anni Novanta del XX sec. l'interesse scientifico per il Kindertransport ha provocato un'attenzione più diffusa, in Italia l'iniziativa è poco conosciuta, mancano pressoché del tutto testi tradotti o dall'inglese o da altre lingue.

⁵ «Herta Souhami, a former Westphalian Jewish social worker who worked in the Children's Emigration Department even prior to Kristallnacht, described the procedure used to select unguaranteed children in Germany: the children's parents would submit applications and pictures to the provincial social worker, who would evaluate the urgency of the case. The paperwork, including health certificates, school certificates, pictures, statements about the parent's health, geographical, and financial situation and other related

(14-16 anni), perché considerati più in pericolo dopo l'arresto degli uomini durante il pogrom del novembre 1938. In seguito questo orientamento cambiò, perché trovare una sistemazione per questi ragazzi in Gran Bretagna si era rivelato particolarmente difficile. Il regime nazista non si oppose all'iniziativa, come in generale in questa fase non si opponeva all'emigrazione degli ebrei, pur non favorendola. Ai Kinder veniva rilasciata una carta d'identità numerata con foto, ma si cercava di nascondere gli orari di partenza dei treni, che spesso partivano di notte. I Kinder venivano accompagnati durante il viaggio da personale di cui doveva essere garantito il rientro, inoltre compiti di sorveglianza erano affidati anche ai Kinder più grandi. Ogni Kind poteva portare con sé solo una valigia, una piccola borsa e dieci Reichsmark; al collo portava un cartellino con un numero, un'etichetta analoga, con il medesimo numero, veniva attaccata alla valigia. Al viaggio in treno, di solito fino a Hoek van Holland, seguiva la traversata della Manica e l'arrivo a Harwich, da lì in treno a Londra, Liverpool Street Station⁶. Il primo Kindertransport arrivò a Harwich il 2.12.1938, l'ultimo il 14.5.1940, in condizioni assai peggiori, perché dopo l'inizio della Seconda guerra mondiale nel settembre 1939 era diventato molto più difficile organizzare i viaggi. Una volta arrivati in Gran Bretagna i Kinder venivano distribuiti nelle famiglie affidatarie oppure in collegi. Scopo degli organizzatori era trovare famiglie particolarmente adatte alle condizioni di origine dei Kinder, ma spesso i presupposti socio-culturali e religiosi non corrispondevano. La situazione della collocazione dei Kinder in hostels e/o famiglie era infatti piuttosto complessa; in generale esistevano hostels distinti per osservanti e laici, mentre per quanto riguarda le famiglie, considerata la difficoltà a reperire sistemazioni in questo senso, fu deciso di non considerare l'aspetto religioso; non di rado le famiglie affidatarie erano cristiane⁷.

Molti Kinder, specialmente quelli partiti già nel 1938, non poterono prepararsi al viaggio, né psicologicamente né linguisticamente. Pochissimi avevano frequentato le scuole ebraiche che, dal 1933 preparavano ragazzi e ragazze alla migrazione e offrivano corsi di inglese e di ebraico moderno. I Kinder vivevano una fase di passaggio, caratterizzata dal distacco dalla famiglia di origine, dal viaggio e dall'arrivo in Gran Bretagna, dalla necessità di dover imparare una nuova lingua e di doversi orientare, o meglio adattare,

documentation would be forwarded to the Central Office in Berlin» (Baumel-Schwartz 2012: 104). Sulle difficoltà di scelta cfr. i *case studies* analizzati in Weindling 2019).

⁶ Questa è la traccia dell'iter 'classico'; in seguito ci sono stati anche altri tragitti (cfr. Baumel-Schwartz 2012, in particolare cap. 4 e 5)

⁷ Cfr. Baumel-Schwartz (2012: 118 sgg.): «Orthodox and non-Orthodox children were usually accommodated in separate hostels to avoid conflict and friction, as religious observance was unfamiliar to children of non-observant backgrounds. [...] Yet another resettlement issue facing the RCM was that of religious placement. [...] The final decision was made to accept all homes, Jewish and non-Jewish, that met the necessary requirements».

in un nuovo contesto e una nuova cultura, quindi una fase di grandi tensioni. Questa dimensione è stata descritta in molte autobiografie e testi letterari⁸, la maggior parte scritti dopo il 1989, l'anno della prima riunione dei Kinder del Kindertransport, che ha portato a un graduale riconoscimento anche di questo gruppo come Holocaust Survivors. Infatti, da allora sono state raccolte numerose testimonianze e interviste con Kinder, soprattutto in Gran Bretagna (vedi i materiali contenuti nell'archivio Refugee Voices della piattaforma dell'Association of Jewish Refugees, AJR, <https://www.ajrrefugeevoices.org.uk>).

La storia del Kindertransport è una storia di salvezza e di sopravvivenza e i Kinder serbano tutta la vita gratitudine per il programma, sottolineandolo in particolare nella prima fase di elaborazione del vissuto; la successiva fase, dopo le riunioni dei Kinder, dal 1989 in poi, ha tuttavia portato a una elaborazione collettiva in cui hanno maggiormente trovato espressione anche aspetti traumatici (cfr. Barnett 2013).

2. La ricerca svolta

Il mio interesse per il Kindertransport poggia su ricerche svolte in precedenza in particolare sul cosiddetto Israelkorpus⁹ che Anne Betten e collaboratrici hanno raccolto in Israele a partire dal 1989 per documentare il mantenimento della lingua tedesca da parte di ebrei di lingua tedesca migrati in Palestina/Israele per lo più negli anni 1930 e che hanno vissuto in una situazione plurilingue (ebraico e inglese), in cui la stigmatizzazione del tedesco come lingua nazista ha pesato nel loro rapporto con il tedesco, che per la maggior parte delle persone intervistate è stata la lingua madre. Nonostante questa costellazione complessa uno dei risultati più salienti è stato proprio il mantenimento a un livello alto della lingua tedesca e la sua importanza come lingua identitaria per il gruppo delle persone intervistate, i cosiddetti Jeckes¹⁰. Questa situazione ha portato in molti casi alla trasmissione del tedesco nelle famiglie, anche se la competenza e l'atteggiamento della seconda generazione verso il tedesco sono stati maggiormente influenzati dai fattori storico-culturali dominanti nello sta-

⁸ Per esempio nei testi di Ruth Barnett, Martha Blend, Leslie Brent, Ruth L. David, Karen Gershon, Vera Gissing, Charles Hannam, Eric Sanders e Michael Trede: cfr. a questo proposito anche Hammel 2013. Un celebre testo letterario, non scritto da un Kind, ma che ne racconta la storia, è il romanzo *Austerlitz* di Winfried G. Sebald.

⁹ Per un primo quadro del corpus e delle ricerche collegate cfr. almeno Betten 1995, 2017 e Betten & Du-nour 2000.

¹⁰ Il nome *Jecke*, pl. *Jeckes*, viene usato in Israele e sempre di più anche negli USA (nella grafia *Yekke*) per gli ebrei di origine tedesca. Cfr. anche Lavsky (2017: 10): «Until the 1990s, the epithet “Yekke” was used to express disrespect. It was meant to characterize the German Jews as totally different from the Eastern European Jews, as being restrained, square, pedant, arrogant and alienated. The source for this nickname is not clear».

to d'Israele¹¹. Il risultato è notevole anche in confronto a ricerche svolte con migranti ebrei con caratteristiche simili verso paesi di lingua inglese, che hanno invece evidenziato o una maggiore pratica di commistione di codice tra tedesco e inglese (cfr. Eppler 2010) o una forte tendenza all'erosione del tedesco (cfr. Schmid 2011). Il mio interesse si è indirizzato quindi verso la questione delle competenze linguistiche in tedesco dei Kinder, considerando anche che nell'ottimo studio sul Kindertransport condotto nel 2007 dall'Association of Jewish Refugees (AJR) in Gran Bretagna sulle competenze linguistiche non viene posta neanche una domanda¹².

Nel 2017 e nel 2018, durante dei soggiorni di studio in Gran Bretagna, ho raccolto quaranta interviste narrative basandomi su un setting metodologico simile a quello proposto da Betten: le interviste sono state precedute da un questionario conoscitivo con dati personali sulla persona intervistata, accompagnato da un accordo per la privacy dei dati. L'intervista si è svolta nella maggior parte dei casi presso l'abitazione delle persone intervistate, solo in pochi casi nel College in cui ero ospitata. La registrazione audio dell'intervista è stata in seguito messa per iscritto in trascrizione ortografica; successivamente è stato inviato un ulteriore breve questionario di autovalutazione delle conoscenze linguistiche (una descrizione dettagliata della procedura nell'introduzione al volume *Gerettet*, Thüne 2019: 12 sgg.).

Come già accennato, esistono testimonianze sul Kindertransport sia in forma scritta, sia come audio e/o video. La maggior parte è tuttavia in lingua inglese e l'impostazione in generale è rivolta alla ricostruzione dei fatti storici (per una panoramica complessiva Baumele-Schwartz 2012); alcuni testi sono usciti anche in lingua tedesca (in particolare Curio 2002, Benz et al. 2003, Berth 2005 e Göpfert 1999) utilizzando testimonianze raccolte alla fine degli anni Novanta. Il presente corpus si differenzia da queste testimonianze sia per la lingua (tedesco) sia per la prospettiva prevalentemente linguistica. Infatti, il filo rosso della conversazione era costituito da domande guida, dove le più rilevanti erano tutte incentrate sulla questione linguistica e cioè 1) come è stato il processo di apprendimento dell'inglese; 2) se il tedesco è stato mantenuto e in quale maniera; 3) se le persone si percepivano come bi- o plurilingui; 4) se il tedesco è stato tramandato alla seconda generazione; 5) com'è – al momento – il rapporto con la cultura tedesca in senso più lato.

¹¹ Cfr. a questo proposito le numerose e articolate analisi sull'argomento di Anne Betten, in particolare anche sulla base di interviste svolte con la seconda generazione. Il materiale dell'*Israelkorporus* ha poi portato a numerose ricerche che vanno ben oltre all'analisi linguistica; si veda a questo proposito la vasta bibliografia <https://www.zotero.org/groups/2219390/israelkorporus/library>.

¹² Cfr. <https://ajr.org.uk/kindertransport-survey/>.

Una delle differenze emerse nella fase iniziale della ricerca rispetto alla situazione che aveva trovato Betten in Israele riguardava la difficoltà nel trovare persone disposte ad essere intervistate. Una volta contattate, molte dichiaravano di non voler o poter più parlare in tedesco: «Il mio tedesco è quello di un bambino/di una bambina», era una delle motivazioni più frequenti. Dunque nella fase preparatoria iniziava già uno scambio importante per la comprensione dell'autovalutazione, in cui si toccava anche la questione dell'identità, espressa per esempio da frasi come: «Noi inglesi non siamo portati per le lingue». In questa fase iniziale cercavo di spiegare che non si trattava assolutamente di una valutazione del livello di competenza della lingua, semmai di far conoscere le loro storie anche a un pubblico di lingua tedesca, non in traduzione, bensì con l'autenticità delle parole di chi ha vissuto l'esperienza. Con l'uso della parlata dell'infanzia si può infatti innescare un processo di memoria in cui emergono ricordi personali ancorati a momenti esperienziali specifici legati alla lingua, che possono essere considerati una storia complementare alla storia ufficiale, a volte portando alla luce aspetti non solo diversi, ma in contraddizione alle narrazioni dominanti¹³. Considerando le fasce d'età dei Kinder al momento dell'arrivo in Gran Bretagna le conoscenze del tedesco come prima lingua¹⁴ non erano allo stesso livello per tutti: il gruppo in età prescolare (4-6 anni) aveva conoscenze limitate e meno consolidate, quindi più facilmente sovrapponibili o sostituibili con un'altra lingua. Questo si può supporre in maniera minore anche per il gruppo tra i 7 e 9 anni (età della prima alfabetizzazione); i Kinder tra i 10 e 16 anni, invece, avevano acquisito conoscenze del tedesco più articolate, sia a livello cognitivo, sia dello sviluppo di conoscenze nella scrittura e lettura di testi, nella letteratura e nelle competenze culturali. Su queste ultime era un fattore influente anche la provenienza socioculturale dei Kinder; molti degli intervistati ricordano infatti il forte attaccamento dei loro genitori alla cultura e alla lingua tedesca, come ricorda Margarete von Rabenau (*Gerettet*, Thüne 2019: 187):

Meine Eltern waren wahnsinnig begeistert von der deutschen Kultur und sie waren so tief darin verwurzelt. Literatur, Musik. Die haben nicht viel anderes kennengelernt.

¹³ Sull'importanza della memoria come «counter history» cfr. Hirsch 2012. In questo senso sono da intendersi anche le analisi storiche di Kushner (2006 et passim) che evidenzia gli aspetti problematici del Kindertransport, o la prospettiva psicoterapeutica di Barnett 2004.

¹⁴ Alcuni Kinder del corpus venivano da famiglie con un retroscena plurilingue in seguito alla migrazione della generazione dei nonni da paesi dell'Europa Orientale (Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria ecc.). Le lingue di questi paesi erano state abbandonate già nella generazione precedente (dei genitori); lo stesso generalmente vale per lo yiddish.

Es war ihnen sehr, sehr wertvoll. Aber davon habe ich eben, abgesehen von dem, was ich von meinen Eltern so mitgekriegt hab, das hab ich nicht mitbekommen¹⁵.

(I miei genitori erano davvero entusiasti della cultura tedesca e vi erano profondamente radicati. Letteratura, musica, per loro non esisteva praticamente altro, per loro era qualcosa di estremamente prezioso. Ma di tutto questo io appunto ho potuto ricevere poco, a parte quello che ho preso dai miei genitori).

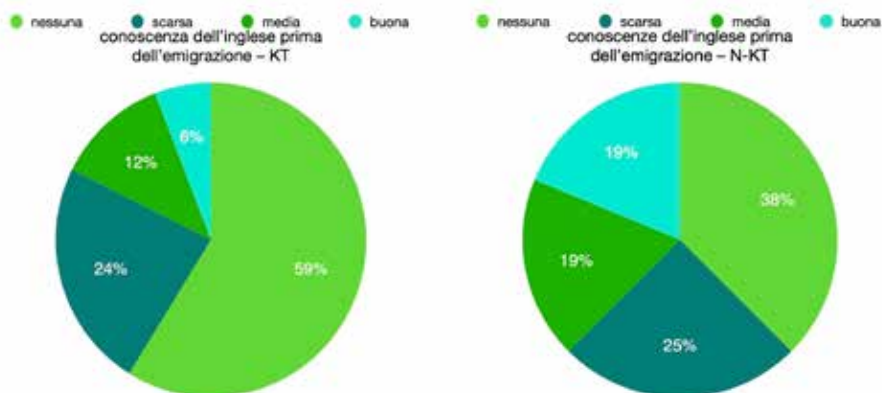
Una volta arrivati in Gran Bretagna il tedesco è stata un'eredità difficile per i Kinder, essendo allo stesso tempo (per la maggior parte) la prima lingua, la lingua dei genitori, ma anche la lingua dei nazisti. Questo presupposto nel corso della vita ha portato ad atteggiamenti diversi: rifiuto o dimenticanza della lingua, tentativi di nascondersela, a non riconoscersi come bilingui; al contrario altri hanno recuperato il tedesco da adulti, per leggere lettere o diari di familiari oppure per ritornare nei luoghi di famiglia. Si può affermare che raramente è emerso un atteggiamento di indifferenza nelle conversazioni.

Il corpus è diviso in due subcorpora: il primo consiste di 24 conversazioni con Kinder propriamente del Kindertransport (Gruppo A), il secondo comprende 16 interviste con persone con le stesse caratteristiche, ma arrivate in Gran Bretagna non nell'ambito dell'azione del Kindertransport bensì o da soli o accompagnati da altre persone (Gruppo B). Al momento dell'intervista le persone avevano tra gli 81 e i 97 anni. Le interviste, la cui durata varia tra 45 minuti a oltre due ore, sono state svolte quasi esclusivamente in tedesco (con fenomeni di commistione dei codici); solo cinque persone hanno preferito parlare in inglese. Come già menzionato, la lingua è uno degli aspetti tematici trattati nel corpus, l'altra caratteristica riguarda l'approccio metodologico, che si basa sul concetto delle biografie linguistiche (cfr. ad. es. Busch 2013). Il focus dell'interesse è posto infatti su ciò che Busch chiama lo *Spracherleben*, la dimensione esperienziale della lingua. Questa dimensione non è mai neutra, ma riguarda l'esperienza emotiva dell'individuo connessa all'uso e alla percezione delle lingue del suo repertorio linguistico (cfr. Gumperz 1964), per le quali i concetti di *positioning* (Bamberg 1997)¹⁶, *agency* (Duranti 2004)¹⁷ e *voice* (Blommaert 2005) possono costituire utili strumenti

¹⁵ Tutte le traduzioni da *Gerettet* sono mie, E.M.T.

¹⁶ Bamberg (1997) distingue tre livelli di posizionamento: 1) persone nella narrazione; 2) persone narrate nei confronti di chi ascolta; 3) persone narrate all'interno di discorsi dominanti, i 'master narratives'.

¹⁷ Duranti dà di *agency* la seguente definizione: «the property of those entities (i) that have some degree of control over their own behavior, (ii) whose actions in the world affect other entities (and sometimes their own), and (iii) whose actions are the object of evaluation (e. g. in terms of their responsibility for a given outcome)» (Duranti 2004: 453).



	Gruppo A - Kinder	Gruppo B - Non-Kinder
nessuna	10	6
scarsa	4	4
media	2	3
buona	1	3

1. Conoscenze dell'inglese prima dell'emigrazione.

d'analisi. Nei paragrafi seguenti saranno prima riportati dati estratti dai questionari e poi discusse alcune sequenze di dialogo dalle interviste.

3. Conoscenze dell'inglese prima della migrazione

Le preconoscenze nell'inglese prima della migrazione in Gran Bretagna sono state valutate dalle persone intervistate su una scala con quattro valori (nessuna, scarsa, media, buona). Si tratta quindi di un'autovalutazione *post hoc*, con tutte le possibili variabili del caso, che dà indicazioni sia di tipo oggettive sia di tipo soggettive perché implica un aspetto legato alla memoria di come siano state percepite la propria preparazione linguistica al viaggio e la competenza iniziale.

È emersa una sostanziale differenza tra i due gruppi: nel gruppo A (Kinder) molte persone dell'inglese non avevano preconoscenze (61%) oppure solo scarse (22%); solo poche avevano buone conoscenze (6%); invece nel Gruppo B (arrivati in Inghilterra da ragazzi/ragazze ma non con il Kindertransport) la percentuale senza conoscenze è quasi la metà (33%), mentre il gruppo con conoscenze buone (20%) o medie (20%) è più consistente.

La differenza nella valutazione delle preconoscenze dell'inglese tra i due gruppi è molto probabilmente legata al fatto che, per le persone nel gruppo B, i tempi di preparazione alla migrazione sono stati più lunghi e hanno dato ad alcuni la possibilità di imparare prima l'inglese. Infatti, la migrazione individuale molto spesso era legata

a contatti familiari, di amicizia o di lavoro di un adulto vicino ai giovani (Heinz Skyte per esempio ha potuto raggiungere il fratello emigrato a Leeds pochi mesi prima; cfr. paragrafo 4). Per i *Kinder* invece la partenza avveniva con poco preavviso, massimo un mese, spesso solo una settimana. Tutto l'evento viene ricordato come una partenza improvvisa, senza adeguata preparazione e quindi nel suo insieme più traumatica, perché poggiava sull'esperienza di un graduale estraniamento dal tessuto sociale (per esempio a scuola) e di crescente precarietà anche nella vita familiare (cfr. Thüne 2021). Il viaggio – pur avendo un effetto liberatorio – può anche aver portato a un senso di maggiore disorientamento e insicurezza, causati dalla sensazione di non aver i mezzi linguistici per affrontarlo e dalla conseguente perdita di fiducia in se stessi¹⁸, una situazione che da alcuni è stata vissuta come la fine dell'infanzia. «Ja, das war das Ende meiner Kindheit. [...] Ich war vierzehn Jahre alt, es gab kein Zuhause mehr» (Sì, fu la fine della mia infanzia. [...] Avevo 14 anni e non avevo più una casa, Herbert Haberberg in *Gerettet*, Thüne 2019: 70). Talvolta i *Kinder* erano colpiti dalle differenze nella vita quotidiana, che notavano con stupore¹⁹; queste osservazioni riflettono non di rado la loro provenienza da ceti medi più agiati rispetto alle famiglie affidatarie.

4. Racconti sull'apprendimento dell'inglese

Gli esempi che seguono sono estratti da racconti più lunghi nelle interviste in cui viene tematizzato l'apprendimento dell'inglese. Come tipico per le interviste narrative, le tematiche narrate vengono spesso riprese durante la conversazione e approfondite da altri punti di vista. Ho scelto di presentare qui alcuni brani particolarmente significativi per le difficoltà incontrate dai *Kinder* e per le spiegazioni fornite dagli intervistati stessi (per ulteriori esempi e riflessioni si rimanda a Thüne 2019, 2019a, 2020, 2021). Gli esempi dei due gruppi, gruppo A (*Kinder*) e gruppo B (Non-*Kinder*) rappresentano anche diverse età e provenienze.

¹⁸ Questo viene confermato dai ricordi di *Kinder* nella prima raccolta delle loro memorie *We Came as Children* (Gershon ed, 1966): «I hated leaving home, the decision was fairly suddenly sprung on me» (p. 46); «My first months were unhappy because I became self-conscious and lost confidence in myself» (p. 74).

¹⁹ «Not only were refugee children dealing with the trauma of separation and homesickness, but they were also facing some degree of cultural shock. [...] One former refugee boy recalled his own first impressions of his new home: 1. The English lived in funny flimsy houses. 2. They had never heard of double-glazing windows. 3. They let 90% of the heat of their fires go up the chimney. 4. They did not have telephones with automatic dialing outside of London. 5. Even respectable middle-aged men smoked cigarettes and not cigars» (Baumel-Schwartz 2012: 127).

4.1. Gruppo A

Il primo esempio è un estratto dall'intervista con Ruth Barnett (=RB) svoltasi il 19.4.2017 a casa sua a Londra. Barnett è nata a Berlino e nel 1939, a quattro anni, con il fratello M. che all'epoca ne aveva dieci, arriva in Gran Bretagna presso dei genitori affidatari; nel corso degli anni cambiano più volte famiglia, vivendo anche in istituti di accoglienza per ragazzi/e (cfr. a questo proposito l'autobiografia di Barnett 2010).

(1) ET: Kannst du dich erinnern, wie du Englisch langsam gelernt hast?

RB: Ähm, es war unerlaubt, Deutsch zu sprechen.

ET: Auch nicht mit dem Bruder?

RB: Auch nicht mit M. und wenn ich M. gefragt hab, aber warum können wir nicht zusammen sprechen. Ich muss es in Deutsch gesagt haben, aber ich erinnere mich in Englisch. M. hat mir gesagt, sieh dich mal um: es gibt Soldaten und [...] die Soldaten sind englisch. Und wenn sie Deutsch hören, werden sie schießen. Und ich habe ihm geglaubt. Und hab nicht mehr Deutsch sprechen wollen.

ET: Hm hm, weil da Angst war.

RB: Ja. Und so lernt man ganz schnell (*Gerettet*, Thüne 2019: 176).

(ET: Ti ricordi come hai imparato piano piano l'inglese? / RB: Ehm, parlare tedesco non era permesso. / ET: Neanche con tuo fratello? / RB: Neanche con M. e quando chiedevo a M., ma perché non possiamo parlare tedesco insieme. Lo devo aver detto in tedesco, ma me lo ricordo in inglese. M. mi ha detto: Guardati intorno, ci sono dei soldati e [...] sono inglesi. E se sentono il tedesco, spareranno. Ed io gli ho creduto. E non ho più voluto parlare tedesco. / ET: Hmhm, perché c'era paura. / RB: Sì. E così si impara molto velocemente).

Il racconto di Barnett illustra l'aspetto esperienziale della lingua. La bambina di quattro anni non comprende perché non può più parlare in tedesco con il fratello; si tratta di una situazione che subisce, dove Barnett non sembra rivestire nessuna agentività. Ma la domanda viene mossa anche dall'esperienza della perdita della propria *voce*, nel senso di *voice* come la definisce Blommaert e cioè «the ability to make oneself heard, understood, and considered worth hearing» (Blommaert, 2005: 4). Il fratello cerca di far tacere la sorella, non deve più parlare in tedesco, perché altrimenti i soldati inglesi sparano. La spiegazione del fratello non è tanto legata a una spiegazione razionale quanto alla sua percezione, o al tentativo di convincere la sorella spaventandola. Nell'intervista emerge che nel dialogo col fratello è in primo piano l'aspetto emotivo, la *Angst* (paura), introdotta nella conversazione dall'intervistatrice e che RB non nomina, ma conferma nel suo commento (*E così si impara molto velocemente*). La paura e la necessità di imparare l'inglese velocemente sono le principali motivazioni – come risulta da altre parti dell'intervista – che portano RB a rifiutare del tutto la lingua tedesca.

Sicuramente la giovanissima età di Barnett ha contribuito a questo impatto traumatico e in questo si distingue dal secondo esempio, un estratto dall'intervista con Francis Deutsch (=FD), svoltasi il 10.3.2017 nella sua abitazione a Saffron Walden. Deutsch, nato a Vienna, è arrivato in Gran Bretagna nel 1939, a 12 anni; fu accolto da genitori affidatari, dove è rimasto fino alla fine della guerra, quando ha prestato servizio militare.

(2) ET: Sie kamen nach England und konnten Sie schon etwas Englisch?

FD: Kein Wort. Bei der Realschule lernte man Englisch ab 14 oder 16. Wir lernten Französisch. Das war total nutzlos. [...] Ich wurde einfach rausgeschickt, mit den Nachbarskindern zu spielen. Die hatten großen Spaß mir die Fluchwörter zuerst zu lernen. Aber das war ein sehr guter Weg. [...]

ET: Da hatten Sie dann schon sozusagen zusammen mit den Nachbarkindern ein bisschen Englisch gelernt.

FD: [lacht] Ja, ein bisschen. Wir fingen ja mit fünf Worten an. Ich musste [...] sehr, sehr schnell lernen. Die Schule fing im September an und ich kam im Juni. Ich kann nicht sagen, dass ich Schwierigkeiten hatte mit der Sprache in der Schule“ (*Gerettet*, Thüne 2019: 174).

(ET: Quando arrivò in Inghilterra sapeva già un po' d'inglese? / FD: Neanche una parola. Alla *Realschule*²⁰ si imparava l'inglese a partire dai 14 o dai 16 anni. Noi abbiamo studiato il francese, che era totalmente inutile. [...]) (*presso la famiglia affidataria*) Mi mandavano fuori, per giocare con i ragazzi del vicinato. Si divertivano a insegnarmi per prima cosa le parolacce. Ma era un'ottima idea. [...] / ET: In questa maniera ha imparato un po' d'inglese dai ragazzi del vicinato. / FD: (ride) Sì, un po'. Abbiamo iniziato con cinque parole. Dovevo [...] imparare molto, molto velocemente. La scuola cominciava a settembre e io sono arrivato a giugno. Non posso dire di aver avuto difficoltà con la lingua a scuola).

A livello esperienziale nel racconto di Francis Deutsch emerge il divertimento, in primo piano il divertimento dei suoi 'maestri', i ragazzi che incontra per strada e che gli insegnano un lessico particolare (le parolacce). Questi pari (*peers*) assumono una grande importanza per lui, perché facilitano il suo avvicinamento alla cultura e al mondo sociale inglese. Per quanto si possano considerare le parolacce delle sub-varianti della lingua parlata poco adatte per iniziare a imparare una lingua hanno però una funzione specifica: si tratta di un tipico *age-group slang learning* (Blommaert & Backus 2013), uno stato transitorio dell'apprendimento. In questo momento

²⁰ La *Realschule* è un tipo di scuola in Austria, Germania, Svizzera e Lichtenstein e come impostazione corrisponde alle Scuole medie in Italia.

Deutsch assimila parti di lingua che lo identificano come membro di un particolare gruppo di età e quindi agiscono a livello di integrazione. Infatti, nella sua narrazione è enfatizzata l'agentività (*agency*) nell'apprendimento linguistico in tre mosse: inizialmente Deutsch sottolinea che in Austria aveva imparato il francese, giudicandolo però 'inutile' in Gran Bretagna, quindi implicitamente fa capire che aveva già una dimestichezza con l'apprendimento linguistico; poi descrive il processo in Gran Bretagna, dove viene mandato fuori per strada, quindi lasciato a sé stesso. FD delinea quindi una situazione potenzialmente difficile, di cui però sottolinea l'aspetto ludico, un gioco tra ragazzi in cui viene incluso volente o nolente, e questo alla fine renderà più veloce il processo di acquisizione. FD conclude il racconto enfatizzandone il successo: nella scuola inglese che frequenta tre mesi dopo l'arrivo non riscontrerà particolari problemi.

Come nel caso di Barnett, anche nel ricordo di Deutsch viene evidenziata la velocità dell'apprendimento legata a fattori emotivi, Barnett da una prospettiva negativa, Deutsch da una positiva. Il valore esperienziale (della velocità) si presenta in un *frame* opposto: mentre Barnett accentua la conflittualità, Deutsch delinea una storia di successo, dove a livello dell'agentività, lascia capire di essere stato attivo e non passivo (cfr. Duranti, *supra* nota 12), cioè un buon partecipante nel gioco dell'apprendimento della lingua.

4.2. Gruppo B

Negli esempi per il gruppo B ho scelto un brano di una bambina di 9/10 anni senza preconcoscenze di inglese, e uno di un ragazzo che aveva delle preconcoscenze. Il primo esempio proviene dall'intervista con Stella Shinder (=SS), svoltasi il 14.3.2017 nella sua abitazione di Londra. SS, nata nel 1928 a Chemnitz, si sposta nell'estate 1937, assieme alla madre e al fratello, prima a Praga e quindi, a fine 1938, dopo essere stati raggiunti anche dal padre, a Londra, dove una parte della famiglia poteva fungere come garante.

(3) ET: Konnten Sie schon Englisch?

SS: Mein Bruder hatte schon Englisch gelernt in der Schule, aber ich nicht. Als wir ankamen, da war eine sehr religiöse jüdische Schule in Clapton, East Hampstead, da in North London, und die hatten eine *refugee-class*. [...] Und da bin ich überhaupt gewesen [...] bin in die Klasse gekommen. Also, da haben wir schon Englisch gelernt und dann kam der Krieg. [...] Und dann als der Krieg ausbrach, war ich schon ganz...

ET: Konnten Sie Englisch (*Gerettet*, Thüne 2019: 180).

(ET: Sapeva già l'inglese? / SS: Mio fratello aveva imparato l'inglese a scuola, ma io no. Quando siamo arrivati c'era una scuola ebraica molto religiosa a Clapton, East Hampstead, nel nord di Londra e avevano una *refugee-class* [...]. E sono stata lì [...] sono stata in quella classe. Ecco, lì abbiamo imparato l'inglese e poi venne la guerra. [...] E quando è scoppiata la guerra, ero già .../ET: Sapeva già l'inglese).

Anche in questo racconto la percezione della velocità del processo di apprendimento è implicita, anche se in maniera meno accentuata, perché dall'arrivo a fine 1938 e l'inizio della guerra passano nove mesi. Nel ricordo di SS in primo piano è l'organizzazione dei corsi di lingua tramite la Comunità ebraica, l'attenzione si sposta quindi dall'esperienza segnata dalla casualità del contesto di apprendimento (come nel caso di FD) a un'esperienza strutturata perché legata a un'organizzazione. La percezione di un contesto di riferimento ci fa capire due aspetti: l'importanza della Comunità ebraica nell'accoglienza dei profughi, in particolare nel sostegno all'integrazione dei ragazzi e delle ragazze, e inoltre un minore impatto traumatico a livello esperienziale, perché SS non arriva da sola, bensì accompagnata, e tutta la famiglia viene accolta in un contesto familiare. Dal punto di vista del posizionamento all'interno del racconto di SS emerge sempre l'esperienza di migrazione forzata: non individuale, bensì all'interno di un contesto, familiare e sociale; il posizionamento si concretizza linguisticamente dal passaggio dell'uso del pronome *wir* (noi, la famiglia) a *die* (loro, la Comunità ebraica) a *ich* (io) e di nuovo a *wir* («Quando siamo arrivati c'era una scuola ebraica molto religiosa [...] avevano una classe per profughi [...]. E sono stata lì [...] Ecco, lì abbiamo imparato l'inglese»).

Decisamente diversa è stata l'esperienza di Heinz Skyte (=HS), nato nel 1920 a Fürth, che a 18 anni arriva a Leeds, dove era emigrato poco tempo prima il fratello:

(4) ET: Wie war das am Anfang in Leeds mit der Sprache?

HS: Ich hatte in Hamburg Englisch gelernt und ich dachte, ich konnte Englisch. Wir kamen nach Leeds von London mit meinem Bruder, ich hatte einen Koffer und gingen sofort nach *Elland Road* zum Fußball, bevor wir nach Hause gingen. Da waren die Straßenbahnen von der Stadtmitte zum Fußballplatz ganz voll und ich versuchte zu hören, was die Leute sagten und konnte kein Wort verstehen, denn es war Yorkshire Akzent. Das ist ein bisschen anders als *King's English*.

ET: Wie haben Sie das gemacht, um dann in die Sprache reinzukommen?

HS: Man hat das so gelernt bei der Arbeit, bei dem Umgehen mit den andern.

ET: Haben Sie das *King's English* oder den Yorkshire Dialekt gelernt?

HS: Beides.

ET: Wie war das mit Lesen und Schreiben?

HS: Schreiben war für mich immer einfach. Ich glaub, der lateinische Hintergrund hilft da. Und Lesen war auch kein Problem.

ET: Wie lange brauchten Sie, um wirklich ins Englische wirklich reinzukommen?

HS: Sechs Monate, neun Monate. Ich lern immer noch (*Gerettet*, Thüne 2019: 182).

(ET: Come fu all'inizio con la lingua a Leeds? / HS: Ad Amburgo avevo studiato l'inglese e pensavo di saperlo. Arrivammo a Leeds da Londra con mio fratello, avevo una valigia e andammo subito a Elland Road per la partita di calcio prima di andare

a casa. I tram dal centro verso lo stadio erano pienissimi e cercai di capire che cosa diceva la gente. Non capivo neanche una parola, perché era l'accento dello Yorkshire. È un po' diverso dal *King's English*. / ET: Come ha fatto a entrare nella lingua? / HS: Si imparava così, a lavoro, a contatto con gli altri. / ET: Ha imparato il *King's English* o il dialetto dello Yorkshire? / HS: Entrambi. / ET: E com'è andata con leggere e scrivere? / HS: Scrivere per me è sempre stato facile. Credo che il latino come base aiuti. E nemmeno leggere era un problema. / ET: Di quanto tempo ha avuto bisogno per sentirsi a suo agio con l'inglese? / HS: Sei, nove mesi. Continuo a imparare).

Il racconto di HS è più articolato dei precedenti sotto il punto di vista delle informazioni sull'apprendimento dell'inglese: HS possiede delle preconcoscenze in inglese, ma, nonostante ciò, si ricorda delle difficoltà di comprensione, sa distinguere tra varie competenze (HS: Scrivere per me è sempre stato facile. Credo che il latino come base aiuti. E nemmeno leggere era un problema) e soprattutto ha la consapevolezza di che cosa significhi imparare una lingua. Ci vuole tempo per «sentirsi a suo agio» (*reinkommen*, letteralmente 'entrare dentro, nella lingua') ed è un processo che potenzialmente non ha limite (Continuo a imparare). Questo si verifica principalmente per due motivi: ci sono cambiamenti linguistici nella comunità dei parlanti e le esigenze espressive soggettive possono modificarsi nel corso della vita²¹. Rispetto a tutti i racconti precedenti, dove l'apprendimento avviene velocemente e si è concluso presto. HS non ricorda l'apprendimento come un tutt'uno con l'arrivo. Questa differenza è sicuramente legata alla maggiore età di HS, quindi alle competenze acquisite non solo in inglese, ma al sapere linguistico in generale (parla di un repertorio linguistico differenziato: tedesco, latino, inglese).

Dal punto di vista esperienziale è interessante l'episodio nel tram, dove HS si confronta per la prima volta con la lingua parlata, nello specifico con il dialetto dello Yorkshire. Si tratta di un'esperienza piuttosto comune, che può creare non poca frustrazione; HS però la inserisce nel contesto del viaggio verso lo stadio e quindi crea un contrasto tra la realtà della migrazione (appena arrivato non comprende niente) e il divertimento atteso dalla partita. HS sposta così la migrazione in un *frame* narrativo in cui anche l'esperienza della non-comprensione della lingua non sottolinea l'impotenza linguistica, bensì lo stupore. Nel suo racconto si posiziona quindi immediatamente in un mondo sociale in cui la migrazione può essere superata. Dal punto di vista del posizionamento possiamo vederlo all'interno di un *master narrative* culturale, in cui la migrazione è una storia di successo. Da sottolineare anche un elemento lessicale del ricordo che viene

²¹ «the language we know is never finished, so to speak, and learning language as a linguistic and a sociolinguistic system is not a cumulative process» (Blommaert & Backus 2013:15).

evocato dalla memoria acustica (una specie di scia acustica; cfr. Thüne 2001: 269) e cioè la contrapposizione tra l'accento dello Yorkshire e il *King's English* (nel 1939, sotto il regno di Giorgio VI, si parlava ovviamente di *King's English* e non – come ora e negli ultimi decenni – del *Queen's English*). Mentre la cornice del racconto è caratterizzata dall'elaborazione culturale complessiva, nell'episodio singolo HS ricorda aspetti legati nello specifico all'esperienza linguistica, che negli altri brani non risaltano con la stessa nitidezza. Emerge qui un aspetto della memoria, cioè il fatto che la cornice generale si basi su di un sapere enciclopedico condiviso, la cosiddetta memoria semantica, mentre l'esperienza specifica si riferisca alla memoria episodica²².

5. Conclusioni

Nei ricordi dei Kinder l'aspetto esperienziale legato al trauma è più presente, anche se le cornici narrative dei racconti possono essere diverse (come nel caso di RB e FD). Tra RB e FD si possono osservare posizionamenti opposti anche a livello della agentività. Viene data molta enfasi alla velocità e anche – almeno parzialmente – alla facilità del processo; tutti questi elementi si possono, a mio avviso, ricondurre anche all'enorme motivazione e alla necessità di adattarsi e integrarsi nel nuovo paese, nella sua lingua e cultura.

I racconti di coloro che non sono arrivati come Kind sono più legati alla ricostruzione della situazione. Decisiva è la differenza d'età: HS, l'unico ad aver completato l'iter scolastico e ad avere conoscenze pregresse in inglese, è anche il solo che dia un quadro più complesso dell'apprendimento.

Sebbene la frase di RB «parlare tedesco non era permesso» non corrisponda certamente a un divieto pubblico, nella guida per profughi redatta nel 1938 a cura del German Jewish Aid Committee, Jewish Board of Deputies, London si trovano queste raccomandazioni:

1. Verwenden Sie Ihre freie Zeit unverzüglich zur Erlernung der englischen Sprache und ihrer richtigen Aussprache.
 2. Sprechen Sie nicht deutsch auf der Strasse, in Verkehrsmitteln oder sonst in der Öffentlichkeit, wie z.B. in Restaurants. Sprechen Sie lieber stockend englisch als fliessend deutsch – und sprechen Sie nicht laut" (German Jewish Aid Committee 1938: 13).
- (1. Usi immediatamente il tempo libero per imparare la lingua inglese e la sua corretta pronuncia. 2. Non parli tedesco per strada, nei mezzi pubblici, in generale in pub-

²² Cfr. a questo proposito Tulving (1985: 3): «Semantic memory [...] has to do with the symbolically representable knowledge that organisms possess about the world. Episodic memory mediates the *remembering* of personally experienced events» (cfr. anche Leonardi 2016: 3).

blico, per esempio al ristorante. È preferibile parlare un inglese stentato rispetto a un tedesco fluente – e soprattutto non parli mai a voce alta).

Con la crescente tensione politica e soprattutto dopo l'inizio della guerra il tedesco era diventato la lingua nemica *tout court*, quella che nessuno voleva sentire e questo ha contribuito in modo decisivo sia all'apprendimento dell'inglese sia all'abbandono del tedesco.

Bibliografia

- Bamberg, M. 1997. Positioning Between Structure and Performance. *Journal of Narrative and Life History* 7(1-4): 335-342.
- Barnett, R. 2004. The Acculturation of the Kindertransport Children: Intergenerational Dialogue on the Kindertransport Experience. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 23(1): 100-108.
- Barnett, R. 2010. *Person of No Nationality: A Story of Childhood Loss and Recovery*. London: David Paul.
- Baumel-Schwartz, J.T. 2012. *Never look back. The Jewish Refugee Children in Great Britain 1938–1945*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Benz, W., Curio, C. & Hammel, A. (eds) 2003. *Die Kindertransporte 1938/39, Rettung und Integration*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Berth, C. 2005. *Die Kindertransporte nach Großbritannien 1938/39. Exilerfahrungen im Spiegel lebensgeschichtlicher Interviews*. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag.
- Betten, A. (ed) con la coll. di S. Graßl. 1995. *Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil I: Transkripte und Tondokumente*. Tübingen: Niemeyer.
- Betten, A. 2000. "Vielleicht sind wir wirklich die einzigen Erben der Weimarer Kultur". Einleitende Bemerkungen zur Forschungshypothese "Bildungsbürgerdeutsch in Israel" und zu den Beiträgen dieses Bandes. *Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil II: Analysen und Dokumente*, A. Betten & M. Du-nour (eds), con la coll. di M. Dannerer. Tübingen: Niemeyer, 157-181.
- Betten, A. 2017. "Biografie linguistische di emigranti tedeschi. Gli Jeckes in Israele fra perdita e ricostruzione dell'identità culturale". S.E. Koesters Gensini & M.F. Ponzi (eds), *La lingua emigrata. Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici*, 13-74. Studi e Ricerche 63. Roma: Sapienza Università Editrice, 2017. http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5577_La%20lingua_emigrata_OpenAccess.pdf.
- Betten, A. & Du-nour, M. (eds) con la coll. di M. Dannerer. 2000. *Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil II: Analysen und Dokumente*. Tübingen: Niemeyer.
- Blend, M. 2001. *A Child Alone*. London: Vallentine Mitchell.
- Blommaert, J. 2005. *Discourse. A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Blommaert, J. & Backus A. 2013 Multilingualism: Concepts, Practices and Policies: Superdiverse Repertoire and the Individual. *Multilingualism and Multimodality*: 11-30.
- Brent, L.B. 2009. *Sunday's Child: A Memoir*. London: Bank House Books.
- Busch, B. 2013. *Mehrsprachigkeit*. Wien: Facultas/UTB.
- Curio, C. 2006. *Verfolgung, Flucht, Rettung: Die Kindertransporte 1938/39 nach Großbritannien*. Berlin: Metropol.
- Duranti, A. 2004. Agency in Language. *A Companion to Linguistic Anthropology*, A. Duranti (ed). Malden and Oxford: Blackwell, 451-474.
- Eppler, E. 2010. *Emigranto: The syntax of German-English code-switching*. Wien: Braumüller.
- German Jewish Aid Committee, 1938. *While you are in England. Helpful Information and Guidance for every Refugee*, London: Jewish Board of Deputies.
- Gissing, V. 1994. *Pearls of a Childhood: A Unique Childhood Memoir in Wartime Britain in the Shadow of the Holocaust*. London: Robinson Books.
- Göpfert, R. 1999. *Der jüdische Kindertransport von Deutschland nach England 1938/39. Geschichte und Erinnerung*. Frankfurt am Main: Campus.
- Gumperz, J.J. 1964. Linguistic and social interaction in two communities. *American Anthropologist* 66: 137-153.
- Hammel, A. 2013. Authenticity, Trauma and The Child's View: Martha Blend's *A Child Alone*, Vera Gissing's *Pearls of Childhood* and Ruth L. David's *Ein Kind unserer Zeit*. *Forum for Modern Language Studies* 49(2): 201-212.
- Kushner, T. 2008. Remembering the children: Britain, refugees and survivors from Nazism. *Holocaust Survivors '45 Society Journal* 32: 75-87.
- Lavsky, H. 2017. *The Creation of the GermanJewish Diaspora. Interwar German Jewish Immigration to Palestine, the USA, and England*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Leonardi, S. 2016. Erinnernte Emotionen in autobiographischen Erzählungen. Leonardi, S. & E.-M. Thüne & A. Betten (eds). 2016. *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*. 1-46. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Michaelis-Stern, E. & Michaelis, D. (1989): *Emissaries in Wartime London 1938-45*. Jerusalem: Hamaatik Press.
- Sanders, E. 2008. *Emigration ins Leben. Wien - London und nicht mehr retour*. Wien: Czernin Verlag.
- Schmid, M.S. 2002. *First Language Attrition, Use and Maintenance: The Case of German Jews in Anglophone Countries*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sebal, W.G. 2001. *Austerlitz*. München: Hanser.
- Thüne, E.-M. 2001. Erinnerung auf Deutsch und Italienisch. Zweisprachige Individuen erzählen, *Muttersprache* 3: 255-277.
- Thüne, E.-M. 2019. *Gerettet. Berichte von Kindertransport und Auswanderung*. Berlin and Leipzig: Hentrich & Hentrich.

- Thüne, E.-M. 2019a: Sprache nach der Flucht. Erfahrungen der, Kinder' des Kindertransports 1938/39. R. Natarajan (ed). *Sprache, Flucht, Migration. Kritische, historische und pädagogische Annäherungen*, 53-75. Wiesbaden: Springer.
- Thüne, E.-M. 2020. What the Kindertransportees tell us about the acquisition of English. *Jewish Historical Studies: Transactions of the Jewish Historical Society of England*, London (UCL Press), 165-182. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.444.jhs.2020v51.011>.
- Thüne, E.-M. 2021. "Ich musste es mir selber beibringen" – Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen des Kindertransports auf ihrem Bildungsweg. In: *Sprache – Bildung – Geschlecht. Interdisziplinäre Ansätze in Flucht- und Migrationskontexten*. R. Narajaran (ed). 67-110. Wiesbaden: Springer.
- Trede, M. 2001. *Der Rückkehrer. Skizzenbuch eines Chirurgen*. Landsberg: ecomed Verlagsgesellschaft.
- Tulving, E. 1985. 'Memory and consciousness'. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne* 26(1): 1–12.
- Weindling, P. 'The Kindertransport from Vienna: the children who came and those left behind.' *Jewish Historical Studies*, 2020, 51(1): 16-32. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.444.jhs.2020v51.003>.

PER UN GLOSSARIO DELLA MEMORIA

Lingua, memoria e autobiografia nella letteratura sefardita contemporanea in giudeo-spagnolo

Alessia Cassani

Università degli Studi di Genova

alessia.cassani@unige.it

La relazione tra lingua e memoria è un tema fondamentale nella letteratura sefardita contemporanea. Com'è noto, i sefarditi sono i discendenti degli ebrei espulsi dalla Spagna per mano dei re Cattolici Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia nel 1492. La loro espulsione provoca una diaspora per il bacino del Mediterraneo, in particolare nell'Impero Ottomano e nel nord Africa, dove fondano numerose comunità, spesso prosperose dal punto di vista commerciale e culturalmente fiorenti. Per secoli, la lingua che queste comunità utilizzano è lo spagnolo, nella sua variante sefardita, il ladino¹, sorprendentemente parlato e scritto per secoli, pur in assenza di una patria in cui sia lingua ufficiale. Il suo uso, specialmente quello letterario, si affievolisce però verso la fine del XIX secolo e naturalmente ancora di più a causa della Shoah, che mette in pericolo la sopravvivenza di questa lingua e dei suoi parlanti, in gran parte sterminati o dispersi in piccole comunità o gruppi, spesso interessati da una seconda diaspora, specie verso le Americhe e Israele.

Come ben evidenzia Georges Bensoussan (2009), nei primi anni dalla fondazione dello Stato di Israele la politica israeliana si prefigge di celebrare la memoria collettiva

¹ Benché esistano differenze di natura tecnica tra i termini *ladino* e *giudeo-spagnolo* (chiamato anche *judezmo* o *spagnolo sefardita*), in questo testo li utilizzeremo come sinonimi, com'è in uso attualmente, per riferirci alla variante linguistica parlata dagli ebrei sefarditi nei territori della loro diaspora. Questa lingua ha come base il socioletto castigliano diffuso tra gli ebrei al momento della loro espulsione dalla Spagna nel 1492 – ricco di termini ebraico-aramaici e arabi – e ne conserva la fonetica medievale. Nei secoli si è però arricchita di elementi provenienti dalle lingue dei paesi che i parlanti si trovavano ad attraversare o ad abitare – turco, francese, italiano, lingue balcaniche –, dando vita ad un idioma sospeso tra l'antico e il moderno, sovranazionale e al tempo stesso di minoranza.

del popolo ebraico allo scopo di fondare una nazione con valori condivisi e unificare i nuovi abitanti in una stessa lingua e una stessa religione. Durante gli anni Ottanta, tuttavia, molti israeliani iniziano a percepire come eccessivamente omologante la politica della costruzione dello Stato e a sentire l'esigenza di valorizzare le proprie radici e di approfondire le diverse provenienze familiari, anche attraverso il consolidamento della tradizione del viaggio sulle orme dei propri genitori, spesso nei luoghi della Shoah o delle persecuzioni.

Anche per i sefarditi, israeliani e no, gli anni Ottanta rappresentano il risveglio di una coscienza identitaria data fino a quel momento per scontata, una riscoperta e una riaffermazione delle proprie origini che si percepisce come strettamente legata alla lingua. I sefarditi figli della generazione che ha vissuto la Shoah, sopravvivendo o soccombendo, si rendono conto che la morte dei loro genitori significa anche la perdita del giudeo-spagnolo, la lingua della loro infanzia e del mondo ad essa legato. Come sintetizza lo scrittore argentino Juan Gelman,

Cada lengua es una cosmovisión [...] la lengua materna es la que nos ata a una visión del mundo construida a lo largo del tiempo por los hablantes, los hablados de esa lengua. En el tiempo se construye en la lengua lo que tal vez podría llamarse el inconsciente del discurso, hecho de un número infinito de citas anónimas, un inconsciente que nos constituye [...]. Pasamos del vientre materno a la lengua materna, de una matriz material a otra espiritual, que no nos abandonará hasta nuestra muerte (Gelman 1992: 83-84).

«L'inconscio del discorso» di cui parla Gelman fa apparire la lingua come un organismo vivo, dotato di memoria e di una dimensione atavica nella quale si sedimentano in modo innato i vari strati che la costituiscono. Molte pagine sono state scritte in ambito psicolinguistico e delle neuroscienze sul rapporto tra la lingua e la rappresentazione di sé. Ancora più interessanti nel nostro caso sono però quelle, forse meno numerose, scritte in ambito psicanalitico sul rapporto tra lingua madre e inconscio (Amati Mehler, Argentiери & Canestri 1990).

Sigmund Freud, in una sua lettera a Wilhem Fliess, sostiene che nel passaggio da un'epoca all'altra della vita di una persona avviene un processo di traduzione dei nostri ricordi da una lingua primordiale della nostra infanzia più remota, più vicina all'inconscio, alle lingue più elaborate delle varie età che attraversiamo. Tuttavia, per i ricordi traumatici o troppo carichi emotivamente la traduzione non funziona ed essi rimangono in noi in quella lingua materna nella quale abbiamo costruito il nostro mondo interiore (Bodei 2002: 5-6).

Elias Canetti ne *La lingua salvata* descrive un'esperienza molto simile a quella teorizzata da Freud:

Solo eventi particolarmente drammatici, delitti e morti per intenderci, nonché i più grandi spaventi della mia infanzia, mi sono rimasti impressi nella loro fraseologia spagnola, ma in modo estremamente preciso e indistruttibile. Tutto il resto, vale a dire il più, e specialmente tutto ciò che era bulgaro, come appunto le favole, me lo porto in testa in tedesco.

In che modo precisamente ciò sia avvenuto, non saprei dire. Non so a che punto e in quale occasione questo o quest'altro si sia automaticamente tradotto nella mia mente. [...] È una traduzione che si è compiuta spontaneamente nel mio inconscio (Canetti 1980: 22-23).

Elias Canetti, bulgaro sefardita che ha come prima lingua il tedesco, ha tuttavia come lingua madre quella assorbita nella prima infanzia, il giudeo-spagnolo, che affiora in determinate circostanze anche in età adulta.

In modo ancora più coinvolgente, questo fenomeno avviene per una generazione di scrittori sefarditi che non avevano mai usato il giudeo-spagnolo per le loro opere, ma che, dopo il trauma collettivo della Shoah e quello personale della perdita dei loro cari, si rendono conto che sta scomparendo un mondo che si può dire e raccontare solo in giudeo-spagnolo, la loro lingua madre, perché in questa lingua si è svolto ed è stato narrato.

Si tratta di autori bilingui per i quali si può ben parlare di una scollatura tra la prima lingua, quella dell'uso quotidiano e sociale, e la lingua madre, quella che hanno sentito nel ventre materno, che hanno imparato in un'epoca della vita in cui non avevano ancora sviluppato le funzioni del linguaggio, quella lingua capace di riconnettere l'individuo ad aspetti di sé primitivi e primordiali. Non è un caso che i parallelismi letterari tra lingua e madre ricorrano nell'opera di tutti questi autori, e non è un caso che tutti loro, benché di paesi e culture diversi, ricevano l'impulso a scrivere in giudeo-spagnolo dall'evento traumatico della morte della propria madre. Marcel Cohen e Clarisse Nicoïdski in Francia, Myriam Moscona in Messico, Margalit Matitiahue e Avner Perez in Israele, Denise León in Argentina, per citarne alcuni.

Marcel Cohen, dopo una copiosa produzione di romanzi in francese, confessa, in un emotivo scritto autobiografico in forma di lettera all'artista spagnolo Antonio Saura, che la sua intimità è impossibile da esprimere in quella lingua, perché:

Mi madre no era una "mère", mi nona no era una "grand mère". Entre la madre, o la mama, de los sefardis y la "mère" de los franceses, entre la dulsura de la nona, o de la vava, y la "grand-mère", se me fuyeron los cinco syekolos en Turkyia" (Cohen 1985: 29).

Per il romanziere è dunque impossibile tradurre i propri ricordi d'infanzia, soprattutto quelli legati agli affetti più forti, in una lingua che con i suoi cari non parlava. La semplice traduzione intersemiotica da un codice all'altro, infatti, non permette di

esprimere la 'verità' delle parole e le priva del loro involucro sonoro legato alle prime esperienze sensoriali, prima ancora che linguistiche, del suo io bambino. Il francese, inoltre, non è adatto ad esprimere l'identità dell'autore e dei suoi avi perché solo una lingua parlata per cinquecento anni in terra turca ha accumulato in sé le sonorità e le esperienze vitali delle comunità sefardite dell'ex impero ottomano, dove gli antenati di Marcel Cohen hanno vissuto per secoli.

Nell'introduzione a uno dei suoi numerosi libri di poesie, per lo più bilingui ebraico-ladino, l'israeliana di famiglia sefardita Margalit Matitiahui confessa: «Vivo con dos lenguas madre, el ladino y el hebreo. Para mí el primero es la lengua que me emociona, que me lleva a lo místico de mi ser» (Matitiahui 2001: 115-116). Anche in questo caso, delle due lingue che l'autrice sente proprie solo una, quella parlata dalla madre nella sua prima infanzia, è legata a un'epoca remota della sua esistenza, a uno stadio che l'autrice definisce «mistico», in quanto legato a una dimensione tanto intima da raggiungere l'inconscio.

Anche la romanziera, saggista e critica d'arte francese Clarisse Nicoïdski riceve dalla morte della madre lo stimolo a misurarsi per la prima volta con la scrittura poetica e per la prima volta in giudeo-spagnolo:

La muerte de mi madre fue una grande comocion. Además comprendi que con ella, se iba definitivamente un poco de esta lengua de mi infancia, y que para nuestra generación, la muerte de nuestros señores significaba la muerte de un lenguaje. En esta lengua se hallaba el amor de mi madre, nuestra complicidad y nuestras risas. Así me atreví a escribir estos poemas para que quede la empresa de su voz (Nicoïdski 2014: 13).

Nicoïdski, come gli altri autori citati, si rende conto che solo il giudeo-spagnolo può davvero rievocare le sonorità e persino i profumi e gli odori del passato, attivare la memoria, riportare in vita, se non la madre scomparsa, quanto meno il suo ricordo e «l'impronta della sua voce», oltretutto il suo mondo. La lingua è quindi la sede stessa della memoria e l'unico mezzo per rievocare una realtà che sta scomparendo. Del resto, secondo Myriam Moscona, poetessa sefardita messicana di origine bulgara, «l'unica forma di traduzione che la memoria ha a disposizione è il linguaggio. Solo quello materno ci dà l'accesso alla valle nativa e unica nella quale diciamo meglio ciò che pensiamo» (Moscona 2021: 85).

La scomparsa del giudeo-spagnolo insieme ai suoi ultimi parlanti è dunque la scomparsa di un universo, anche perché «La genealogia nazionale e culturale degli ebrei è sempre dipesa dalla trasmissione da una generazione all'altra di una sostanza verbale» (Oz 2013: 9). Nel momento in cui questa sostanza verbale non viene trasmessa, perché la generazione di adulti che attualmente conosce il giudeo-spagnolo non lo sta, salvo rari casi, insegnando ai propri figli, è l'esistenza stessa di un mondo a essere minacciata.

Per questo motivo scrivere in giudeo-spagnolo per gli autori citati è una consapevole scelta di sopravvivenza, un tentativo disperato e pervicace di prolungare la vita di una lingua ormai agonizzante, o almeno di lasciarne una memoria. Non è un caso che gli scritti in giudeo-spagnolo di questi autori siano quelli più apertamente autobiografici della loro produzione.

Inconsapevolmente, essi si inseriscono in una tradizione largamente frequentata in ambito ebraico.

Nella cultura ebraica la scrittura autobiografica è infatti attestata dai tempi più antichi ed è da collegarsi alla rilevanza che nella società ebraica hanno l'educazione dei figli e la trasmissione delle memorie familiari. A partire dalle prime autobiografie, come la *Vita* del rabbino italiano Leone Modena (1571-1648) o i *Ricordi* di Glökl Hameln (1645-1724), «nei secoli le autobiografie ebraiche non si contano, in parte probabilmente anche come reazioni alle persecuzioni, agli esili volontari e a quelli forzati, al senso di sradicamento costante che tanti ebrei hanno vissuto» (Rosenzweig 2000: 7).

Gli scrittori sefarditi contemporanei in giudeo-spagnolo si inseriscono in questo filone attraverso romanzi che narrano della loro famiglia (Moscona), autobiografie romanzate (Nissán), autobiografie poetiche (Nicoïdski, León, Matitiahü), confessioni in forma di lettera (Cohen), rievocando il passato delle proprie famiglie e recuperandone la lingua nel tentativo di ricrearne il mondo.

Tutti gli autori citati indicano infatti come motivo scatenante per avere iniziato a scrivere in giudeo-spagnolo, oltre alla morte della propria madre, anche la presa di coscienza della scomparsa di un mondo, di tutta quella secolare tradizione di cui loro sono una delle ultime espressioni. Infatti:

La tua lingua madre ha a che fare con le tue origini remote, oltre le generazioni che ti hanno immediatamente preceduto; si deposita nella storia dei secoli, va al di là del modello trigenerazionale della memoria consapevole. La lingua madre ti spinge ad accedere a due registri tra loro diversi: l'immaginario, da un lato, e la narrazione storica dall'altro. Dunque nelle tue lingue madri ci sono mondi possibili, che mai potrai conoscere, ma anche realtà storiche che si conoscono, che hai il dovere di ricordare per le generazioni future (Barbetta 2017).

Bibliografia

- Amati Mehler, J., Argentieri, S. & Canestri, J. 1990. *La babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicanalitica*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Barbetta, P. 2017. Lingua materna e memoria ferita. *Doppiozero*, 17 giugno 2017 <https://www.doppiozero.com/materiali/lingua-materna-e-memoria-ferita> (15.04.2021)
- Bensoussan, G. 2009. *Israele, un nome eterno. Lo Stato d'Israele, il sionismo e lo sterminio degli ebrei d'Europa (1933-2007)*. Torino: Utet.

- Bodei, R. 2015. *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*, Bari: Laterza.
- Canetti, E. 1980. *La lingua salvata*. Milano: Adelphi.
- Cohen, M. 1985. *Letras a un pintor ke kreia azer retratos imaginarios por un sefardi de Turkia ke se akodra perfectamente de kada uno de sus modelos*. Madrid: Almarabú.
- Gelman, J. 1992. Lo judío en la literatura en castellano. *Hispamérica. Revista de literatura* 62: 83-84.
- Matitiah, M. 2001. *Vagabundo eterno*. León: Ayuntamiento de León.
- Moscona, M. 2021. *Tela di cipolla*. Napoli: Guida.
- Nicoïdski, C. 2014. *El color del tiempo. Poemas completos*. Madrid: Sexto Piso.
- Oz, A. & Oz-Salzberger, F. 2013. *Gli ebrei e le parole*. Milano: Feltrinelli.
- Rosenzweig, C., Ferrari, S., Corbetta, A. & Gilardi, D. 2020. *Autobiografia ebraica: identità e narrazione*, Milano, Ledizioni.

L'arte visiva come forma di memoria

Laura Quercioli Mincer

Università di Genova

laura.quercioli@unige.it

*perché la realtà non si forma che nella memoria,
i fiori che qualcuno mi mostra oggi per la prima volta non mi sembrano fiori veri*

Marcel Proust¹

L'arte è sempre, indissolubilmente, arte della memoria e arte dell'oblio

Gérard Wajcman²

Nel nostro collettivo glossario della memoria il termine da me prescelto è arte. Arte in quanto strumento atto a suscitare, a tramandare, a dare senso alla memoria.

Dire che l'arte visiva è una delle varie forme memoriali è certo una banalità; ma può essere invece degno di attenzione il modo in cui, sempre più, l'arte contemporanea si agganci alla memoria storica collettiva, in una ricerca di senso anti-monumentale, e nella sfida posta all'osservatore: a cui non è più richiesto di identificarsi (o meno) con immagini e situazioni rappresentate, ma di contribuire con un impegno attivo alla loro creazione e alla interiorizzazione, alla trasmissione di memorie. Entra qui in gioco la questione fondamentale della capacità delle arti visive di stimolare, o rappresentare, il *memory-work* richiesto dalla contemporaneità, così come sostenuto, ad esempio, da Joan Gibbons in *Contemporary Art and Memory* (Gibbons 2007: XIII). Essenziale è anche il collegamento fra arte e luogo fisico, intendendo qui non solo la collocazione di opere *site specific* quanto l'inevitabile connessione fra luoghi geografici, memoria storica e biografia del singolo artista; essenziale infine l'impegno, che si vorrebbe implicito nella creazione artistica, di

¹ Proust 1919.

² Wajcman 1998.

costituire, in forme sempre diverse, una testimonianza e una presa di posizione, di responsabilità etica di fronte all'esistente.

Le fonti letterarie – scriveva l'antropologa e storica della cultura Joanna Tokarska-Bakir nel 2004 – sono le più sincere nel presentare punti di vista estremi. Esse sono utili anche perché alcune verità possono venir rappresentate solo tramite la finzione: possiamo persuadercene osservando le sempre più numerose disfatte dei dibattiti e dei discorsi razionali. In questa situazione l'arte gioca un ruolo da non sottovalutare (Tokarska-Bakir 2004: 169).

Lo stesso ruolo testimoniale che Tokarska-Bakir assegna alle fonti letterarie (ed è questo un punto di vista che va sempre più affermandosi anche fra gli storici di professione) è attribuibile, così credo, anche alle arti visive. Alla pittura, all'architettura, alla scultura, alla fotografia, alle installazioni, alla performance. Arti che forse richiedono un tipo di concentrazione diverso da quello della scrittura ma che possono parlare in maniera altrettanto chiara e credibile.

Gli esempi in questo campo sono certo innumerevoli, a partire almeno dai contro-monumenti tedeschi, il cui primo esempio è generalmente indicato nelle opere di Jochen Gerz e della moglie Esther Shalev (e in particolare il *Manhmal gegen Faschismus* di Amburgo, del 1986; cfr. Young 2000).

Qui illustrerò brevemente tre opere di artisti polacchi: una performance, una scultura e un'installazione sonora. Va specificato che, nel rimarcare la 'nazionalità' delle opere o dei loro autori, non si intende imporre vetuste classificazioni a qualcosa di così fieramente internazionale come (spesso) si vuole l'arte contemporanea, il più fluido e globalizzato dei mezzi di produzione e comunicazione, il più facilmente 'spendibile' nel mercato internazionale, bensì indicare quanto il discorso collettivo del paese di residenza o di nascita influisca sulla, spesso apparentemente impalpabile, creazione artistica contemporanea: un'arte che è momento di produzione e di acquisizione di memoria, e gioco di costanti rimandi fra la percezione e la memoria individuale e la memoria collettiva. E infine anche perché vale la pena rammentare, nelle parole di Roman Stańczak, che: «La Polonia è un luogo per la conservazione della memoria delle guerre e dell'Olocausto, tutto il paese è un monumento a una memoria spaventosa» (Roman Stańczak 2016: 14)³.

Probabilmente la Polonia è anche il paese europeo dove con più frequenza e ardore si progettano e si inaugurano musei storici – che purtroppo ben poco contribuiscono alla

³ Ove non specificato diversamente, le traduzioni sono mie.

‘resa dei conti’ con la problematica memoria di questo paese. Come suggerisce Robert Traba, è solo contenendo la cosiddetta politica della memoria e riducendo «la pressione politica sulla richiesta sociale di storia» (Traba 2019) che in Polonia (così come in altri paesi della democrazia ‘ibrida’, situazione nella quale, anche in seguito alla pandemia del Covid-19, molte zone d’Europa si vanno trovando) sarebbe possibile incamminarsi sulla strada di una «polifonia di molteplici memorie europee» – auspicabilmente libere da visioni coloniali – di una cultura della memoria (anche solo in parte) condivisa, che consenta di avere alle proprie basi non solo in «eventi eroici e nobili figure del passato, ma anche nel confronto con i lati più oscuri del proprio passato» (Traba 2019). È a questo che tendono, in forme diverse, gli artisti di cui qui si parlerà.

Le loro opere, e mi si perdonerà una parziale arbitrarietà della scelta, mi sembrano illustrare in maniera particolarmente evidente un legame con la memoria (ammesso e non concesso che possa esistere un’arte che non vi faccia riferimento) e presentare, in maniera diversa, una stretta interconnessione con il luogo dove si svolgono: il monumento al Milite Ignoto a Varsavia, nel primo esempio; lo spazio architettonico e anche simbolico dell’arte polacca all’estero – il Padiglione Polacco alla Biennale di Venezia; infine, la struttura modernista del Padiglione di Barcellona ideato da Mies van der Rohe, l’ultimo direttore del Bauhaus, a evidenziare in maniera implicita il legame fra la ricerca artistica contemporanea e il periodo delle avanguardie e delle utopie.

La prima opera in senso cronologico è una ‘azione artistica’ di Zuzanna Hertzberg (Hercberg). Nata a Varsavia nel 1981, Hertzberg è pittrice, autrice di collages e di numerose performance a carattere storico e memoriale, incentrate anzitutto, come scrive nella sua homepage, sulle «uncomfortable narratives». Cofondatrice del Blocco Antifascista Ebraico in Polonia, è molto attiva nell’opposizione al governo in carica e nell’attuale movimento delle donne. Una delle numerose ‘azioni artistiche’ di Hertzberg si è svolta a marzo 2016, nell’ottantesimo anniversario della Guerra di Spagna, e ha avuto luogo sullo sfondo di numerose iniziative del governo polacco volte a cancellare la memoria delle Brigate Internazionali: negli anni Novanta, dal monumento al Milite Ignoto sono state divelte le tre placche che ne ricordavano le maggiori battaglie (Madrid, Guadalajara, Ebro); alcuni anni dopo, i reduci cancellati dall’elenco degli ex combattenti, e quindi il tentativo (fino al 2019 debellato dalla protesta popolare) di cancellare il nome della strada a loro dedicata nella capitale. Il titolo stesso della performance si riferisce in maniera diretta alla politica storica del governo polacco attuale, che pone al centro delle sue azioni memoriali le figure dei cosiddetti ‘soldati reietti’ (*żołnierze wyklęci*), ovvero coloro che, al termine della Seconda guerra mondiale, non avevano deposto le armi partecipando a una sanguinosa guerra civile, ovvero «insurrezione anticomunista», secondo la nuova denominazione della politica storica

in vigore, terminata solo nel 1953. I ‘soldati reietti’ (definizione questa nel suo insieme più propagandistica che ‘storica’) sono stati anche autori di frequenti stragi di ebrei e di popolazione inerme, collaboratori dei nazisti (come, ancora durante il conflitto, la Brygada Świętokrzyska, omaggiata nel 2018 al cimitero di Monaco dal premier polacco Tadeusz Morawiecki) e in precedenza erano stati sostanzialmente cancellati dalla *damnatio memoriae*. Definire i volontari polacchi della guerra di Spagna *Reietti fra i reietti* è dunque un ribaltamento tragico-ironico. Il 1° marzo, data scelta da Hertzberg e dai suoi collaboratori, segna inoltre, dal 2001, il Giorno del Ricordo dei Soldati Reietti. Hertzberg e gli altri partecipanti alla performance (1/4) hanno marciato per le strade di Varsavia con le bandiere, accurate repliche degli originali, del Battaglione polacco Mickiewicz e di quello ebraico Naftali Botwin⁴. Dopo che Hertzberg aveva deposto una corona di fiori davanti al monumento al Milite Ignoto, l’attrice Agata Różycka aveva letto una poesia del poeta polacco e comunista Władysław Broniewski: «I repubblicani morenti /sull’asfalto inondato di sangue /con il dito intinto nel sangue /“No pasaran!” scrivevano sul muro» (un’iniziativa che oggi, Covid a parte, si può immaginare difficilmente praticabile), i partecipanti alla ‘azione’ avevano distribuito ai passanti volantini con la storia dei volontari polacchi ed ebrei.

‘Azioni artistiche’ di questo tipo non sono certo una novità assoluta, e hanno radice nelle pratiche delle avanguardie storiche; secondo Jacques Rancière, si situerebbero anzi nel progetto schilleriano di educazione estetica dell’umanità⁵. Ma si tratta di “arte”? La curatrice e critica Larissa Kikol propone per questo tipo di iniziative la definizione di *Kulturwerkzeuge*, ‘strumenti culturali’ al posto di ‘opera d’arte’, ovvero qualcosa che si situa a metà fra il manufatto e l’identità e l’espressione culturale, ovvero «esattamente al punto di intersezione fra arte e cultura, tra l’iniziativa individuale e l’innovazione sociale». Uno dei più noti esempi recenti da lei riportati è quello del collettivo artistico Gran Fury, riunitosi a New York nel 1988 come «ministero non ufficiale per la propaganda della lotta all’AIDS» (https://en.wikipedia.org/wiki/Gran_Fury). Caratteristiche peculiari di questo tipo di manifestazioni sono l’aspetto politico ed educativo, a volte anche a discapito del possibile risultato estetico; la ricerca di una partecipazione quanto più possibile allargata; la loro auspicabile ripetitività, a contrasto con l’opera d’arte ‘tradizionale’, strettamente legata al concetto di originalità e all’identità dell’artista stesso.

⁴ I volontari nella guerra civile spagnola erano circa 35.000; circa 3.000 erano cittadini polacchi di varie etnie. Gli ebrei, di diverse nazionalità, erano circa 5.000; il Battaglione Botwin era per la maggior parte costituito da ebrei comunisti polacchi. Cfr. ad es. Zaagsma 2017.

⁵ Rancière 2008 è citato da Kikol 2018.



1. 2. 3. 4. (Sopra e pagina successiva) Zuzanna Hertzberg, Azione artistica *I reietti fra i reietti*, Varsavia, 1° marzo 2016.

Roman Stańczak è nato a Stettino nel 1969. Sulla scena artistica dalla metà degli anni Novanta, la sua attività spesso frenetica di autore di sculture rappresentanti una realtà ferocemente degradata e, anche letteralmente, ‘ribaltata’, è stata interrotta da lunghi momenti di silenzio, disperazione e alcolismo. Nel 2019 gli è stato, inaspettatamente, affidato l’allestimento del Padiglione polacco alla Biennale di Venezia⁶. Aiutato da due soli tecnici, aveva tagliato a metà un aereo privato, che è stato semplicemente rovesciato, come si rovescia una tasca. Quello che potevamo vedere a Venezia era dunque un vero aereo, immediatamente riconoscibile (5-6). E solo adeguando lo sguardo ci si poteva accorgere che i sedili sono posti all’esterno, così come tutta l’attrezzatura elettrica, la cabina di pilotaggio, i comandi, la carlinga, il piano di coda,

⁶L’assegnazione del Padiglione polacco alla Biennale è, o almeno era, una delle poche manifestazioni artistiche e culturali di ampio livello non ancora sottoposta a controllo governativo, ma decisa autonomamente dalla Galleria Nazionale d’Arte Zachęta di Varsavia. Riguardo a Stańczak e al suo *Volo* mi permetto di rimandare al mio articolo Roman Stańczak, *Volo (Lot)*, Padiglione Polacco, 58. Biennale di Venezia (11 maggio-24 novembre 2019), in *Pl.It. Rassegna italiana di argomenti polacchi*, 10 (2019), <<https://plitonline.it/2019/plit-10-2019-152-157-laura-quercioli-mincer>>, da cui ho anche tratto alcune citazioni.



persino i nidi di insetti o di uccelli che avevano trovato riparo all'interno della fusoliera. A questo aereo mancavano solo le ali.

L'aereo è ovviamente un simbolo potente del nostro sistema sociale e della nostra storia. Ci parla della tecnica stupefacente che lo ha reso possibile. Ci parla di progresso, di speranze, di abbattimento dei confini. Ma ci parla anche di sperequazione sociale, della terribile ingiustizia di chi su di un aereo non può salire, ma deve attraversare spazi, resi dalla politica tragicamente enormi, su primitive zattere e barconi. L'aereo si collega anche ad alcune delle più insondabili tragedie degli ultimi decenni. Anzitutto all'11 settembre 2001. Al volo 17 della Malaysia Airlines da Amsterdam e i suoi 283 morti, abbattuto il 17 luglio 2014 dagli indipendentisti russi mentre sorvolava l'Ucraina orientale; a bordo si trovavano, fra l'altro, alcuni fra i massimi esperti mondiali di AIDS. E, per i polacchi è certamente e anzitutto la catastrofe di Smolensk del 10 aprile 2010, con i suoi 96 morti, fra cui il Presidente della Repubblica Polacca Lech Kaczyński, e le sue ben note ed enormi conseguenze politiche, tragiche e grottesche al tempo stesso. Il *Volo* di Stańczak è dunque un modo di rammentare la storia e di ribaltarla, di darle una seconda opzione. Un aereo ribaltato è un dispositivo che non ha mai potuto prendere il volo. Che non ha mai portato alla morte, nei boschi russi, del Presidente polacco e degli altri 95 passeggeri e membri dell'equipaggio. È una struttura in cui trovano alloggio piccole creature alate. Ed è anche la concreta dimostrazione della possibilità di accedere, ancora vivi, alla «fodera del mondo» di cui aveva scritto Czesław Miłosz: «Quando morirò, vedrò la fodera del mondo. / L'altra parte, dietro l'uccello, la montagna, il tramonto. / Il vero significato che vorrà essere letto. / Ciò ch'era inconciliabile, si concilierà» (trad. di Valeria Rossella).

In particolare agli italiani, infine, *Il Volo* non può non ricordare la straordinaria installazione di Christian Boltanski del 2007 per il Museo per la Memoria di Ustica di Bologna. Ma, mentre Boltanski illustra nei dettagli una tragedia irrisolta e concreta, l'opera di Stańczak si pone sul crinale fra memoria storica e illuminazione artistica, al di fuori, al di là, di contingenze specifiche, lasciando allo spettatore plurime scelte interpretative.

L'ultima opera qui narrata è l'installazione di Katarzyna Krakowiak, nata a Danzica nel 1980, autrice anzitutto, di architetture sonore (per una di queste ha anche, fra l'altro, vinto il premio speciale della Biennale di Architettura di Venezia del 2012). Il suo scopo, come esplicitato nella home page – è di «dar vita ad ambienti acustici che consentano a colui che guarda/che ascolta di diventare parte dell'opera e di incontrare l'architettura a livello sonoro». *It Begins with One Word* è stata inaugurata nel luglio 2020 al Padiglione di Barcellona disegnato da Mies van der Rohe (7/10) ed è, a mio giudizio, una fra le opere più significative fra quelle (nel momento in cui scrivo non moltissime) create in occasione della pandemia attuale. Per mezzo della Fondazione van der Rohe, un mese prima dell'inaugurazione, Krakowiak aveva inviato centinaia di email a un vasto indirizzario, chiedendo di registrare la parola, una, che si vorrebbe



5. 6. Roman Stańczak, *Lot*, 58. Biennale di Venezia, Padiglione polacco, 2019.

salvare dalla cosiddetta «peste del terzo millennio». Il risultato sono oltre 400 voci che vanno a creare una straordinaria struttura sonora e visiva (<<http://katarzyna-krakowiak.com/pl/it-begins-with-one-word/>>)

In alcune delle immagini che corredano il sito, Krakowiak appare riflessa in uno specchio. Come se il corpo stesso dell'artista si facesse tramite di altre identità, concrete e fittizie al tempo stesso. Patrizia Violi (2019, non pubblicato) aveva indicato come non sia la «memoria individuale, la ricerca proustiana del proprio tempo perduto a essere al centro della produzione artistica della seconda metà del Novecento»; l'opera di Krakowiak sembra offrire una soluzione alla aporia fra la intima ricerca proustiana del tempo perduto (e ritrovato) e la cosiddetta memoria collettiva. Le molte voci che qui si intrecciano sono al tempo stesso individuali e collettive; il *Kunstwerkzeug* si trasforma dunque in quanto auspicato da Rancière nella sua definizione di arte politica, ovvero un'affermazione e una presa in carico delle proprie capacità da parte di ognuno degli spettatori-partecipanti. *It Begins with One Word* riflette anche la definizione proposta da Neil Silberman per l'arte e, in genere, l'interpretazione del patrimonio culturale che possa nascere dagli anni della crisi:

Se l'assalto improvviso della pandemia Covid-19 e le minacce incombenti di sconvolgimenti economici e cambiamenti climatici ci hanno insegnato qualcosa sul futuro del nostro patrimonio culturale, è che il suo paradigma dominante, piuttosto che una conservazione deferente e ostile ai cambiamenti, sarà una riflessione sul passato creativa, mutevole e partecipativa.

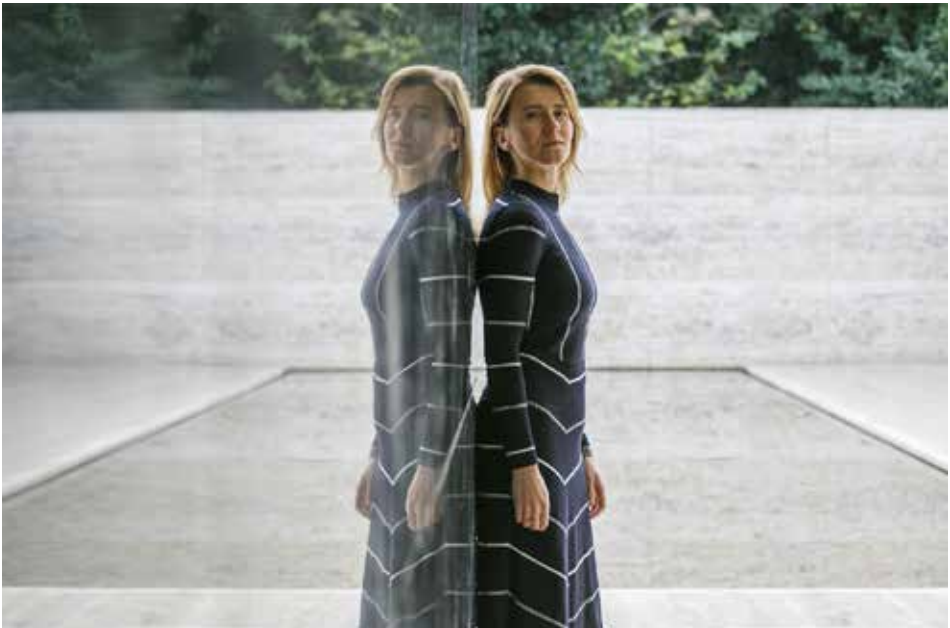
Il miglior commento a quest'opera è però probabilmente quello di Krakowiak stessa:

400 parole che compongono più di 400 secondi della nostra vita, vissuta insieme in questi tempi difficili [...]. Non rimandiamo la nostra vita. Non crediamo nel tempo che verrà "quando tutto questo è finito". Quanto avviene nel nostro mondo è un continuum. Non ci sarà una fine, dopo la quale tutto tornerà come prima. Viviamo e agiamo insieme, ora (<<https://culture.pl/en/article/submit-your-words-for-the-mies-van-der-rohe-pavilion-in-barcelona>>).

Quali, dunque, le 'possibilità' storiche e memoriali che da queste opere vengono aperte? La possibilità di recuperare parti della storia nazionale cancellate dal discorso pubblico imposto dalla politica; di recuperare visioni alternative a un passato che non è immutabile, ma sottoposto a continue verifiche (pur correndo il rischio di accorgersi, citando nuovamente Miłosz, che «una fodera del mondo» potrebbe non esistere); infine – e non è un caso che l'installazione di Krakowiak sia nata al di fuori dei confini polacchi – la possibilità di creare una struttura plurale e condivisa che ci consenta di salvare la vita



7. 8. 9. 10. Katarzyna Kraowiak, *It Begins With One Word*, Barcellona, Padiglione Mies van der Rohe, luglio 2020.



e le emozioni, nell'utopia di un tempo sempre, e necessariamente presente; il tempo dell'arte, che immaginiamo liberato da un passato claustrofobico, perché in grado di accettarne ed elaborarne la «memoria spaventosa».

Bibliografia

- Gibbons, G. 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London and New York: I.B. Tauris.
- Kikol, L. 2018. Loslassen. „Kulturwerkzeuge“ statt Kunstwerke, Kunstforum 254, *Politik, Ethik, Kunst*, <<https://www.kunstforum.de/artikel/loslassen/>>.
- Proust, M. 1919. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard. Trad. it. G. Raboni 1995. *Dalla parte di Swann*, Milano: Mondadori 1995.
- Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Stańczak, R. 2016. *Life and Work*. Roma: Nero.
- Silberman, N.A. 2021. Good-bye to All That: COVID-19 and the Transformations of Cultural Heritage, *International Journal of Cultural Property*, 1-9.
- Tokarska-Bakir J. 2004. *Rzeczy mgliste*. Sejny: Pogranicze.
- Traba, R. 2019. Landscape After the Battle: How Germans and Poles Tell the Story of Their Common Past in the Centre of Europe. Contributo al convegno *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell'artista*. Istituto Italiano di Studi Germanici e Istituto Polacco di Roma, 18-19.06.2019. Testo non pubblicato.
- Violi, P. 2019. Arte e memoria: dalla celebrazione memoriale alla contro-monumentalità. Contributo al convegno *Arte visiva, luogo e memoria: testimonianza e radicamento. I lieux de mémoire, i paesaggi contaminati e il posto dell'artista*. Istituto Italiano di Studi Germanici e Istituto Polacco di Roma, 18-19.06.2019. Testo non pubblicato.
- Wajcman, G. 1998. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier.
- Young, J.Y. 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Zaagsma, G. 2017. *Jewish Volunteers, the International Brigades and the Spanish Civil War*. London: Bloomsbury Academic.
- Zevi, A. 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma: Donzelli.

Siti web

<http://katarzyna-krakowiak.com/pl/it-begins-with-one-word/> (07.06.2021)

<<http://katarzyna-krakowiak.com>> (07.06.2021)

<<http://www.zuzannahertzberg.com/>> (07.06.2021)

<<https://culture.pl/en/artist/katarzyna-krakowiak-2>> (07.06.2021)

Devoir de mémoire, lettere dei *poilus* e social network

Stefano Vicari

Università di Genova

stefano.vicari@unige.it

Introduzione

Per questo contributo partirò dalla formula *devoir de memoire*, così come proposto da Krieg-Panque (2009) e da Ledoux (2016). Se l'imperativo di memoria imposto da questa formula era all'origine riservato alla necessità di non dimenticare la Shoah, a partire dagli anni Novanta/Duemila, questa memoria si allarga ad altri referenti, tra cui la Grande Guerra. Di fronte al successo politico, mediatico e sociale di questa formula in Francia, gli studiosi, tra cui anche chi la aveva promossa in un primo tempo (Némo 1980; Nora 1983), ne prendono le distanze sottolineando la necessità di recuperare un discorso storiografico basato su una lettura critica delle fonti:

l'historien qui s'intéresse aux sujets à forts enjeux mémoriels, qu'il le veuille ou non, répond à la demande sociale. Or, comment répondre à celle-ci sans tomber dans le "devoir de mémoire" dans lequel la collectivité veut l'enfermer? La réponse réside dans sa capacité de proposer "un devoir d'histoire", fondé non seulement sur les impératifs de la rigueur scientifique, mais aussi sur la multiplication des approches et des points de vues (Frank 2007: 3)

Questa formula rende ben conto dell'esistenza di un discorso di una memoria che si presenta come unica e condivisa, promosso principalmente dalle istanze politiche e associative a diversi livelli (nazionale, regionale, territoriale), diffuso e rivendicato dai media e che pone l'accento sulla dimensione umana e tragica dell'avvenimento storico e sul sentire delle persone che lo hanno vissuto. Cercherò di mostrare come le lettere che i soldati (i *poilus*) inviavano dal fronte ai loro cari entrino a far parte di questo discorso più ampio della memoria non solo nella stampa tradizionale (Vicari 2021), ma anche nei social network, dove la vastità e l'eterogeneità dei casi di figura mostrano un vero e proprio processo di

patrimonializzazione (Le Coq 2017) delle lettere dei *poilus* e la loro riconfigurazione discorsiva in oggetti della memoria.

1. Lettere dei *poilus* e *devoir de mémoire*

Già durante lo svolgimento della Prima guerra mondiale, in Francia, le lettere dei *poilus* escono dalla sfera della corrispondenza privata attraverso la stampa. Numerosi sono gli esempi che mostrano fin dal 1914 l'attenzione mediatica verso questi scritti in principio privati, intimi, destinati a una comunicazione riservata se non alla sola famiglia, almeno alla lettura semi pubblica all'interno della cerchia di amici e conoscenti (Branc-Rosoff 1990). Lo scopo era essenzialmente propagandistico: brevi estratti di lettere debitamente selezionati e inseriti nei resoconti delle operazioni militari per mostrare la gioia e la spensieratezza dei soldati al fronte (Vicari 2020).

Già nel primo dopoguerra, però, l'interesse per le lettere si estende aldilà della sfera mediatica e investe quella artistica e letteraria. Una vera e propria proliferazione di romanzi scritti da quelli che saranno poi chiamati «scrittori combattenti» costella il panorama letterario francese degli anni Venti del Novecento, dove spicca per originalità e stile *Le Feu* di Henri Barbusse (1916). Il successo di queste scritture considerate come testimoniali e in cui le lettere rappresentavano le fonti principali, suscita non poche polemiche sull'attendibilità di questi scritti come fonti veritiere degli avvenimenti (cfr. Norton-Cru 1929).

Per limitarci al caso francese¹, l'interesse degli storici verso queste forme di scrittura comincia a manifestarsi intorno alla fine degli anni Cinquanta, con la pubblicazione di *Vie et mort des Français*, raccolta di lettere co-edita da Jacques Meyer, Gabriel Perreux e André Ducasse, *agregés d'histoire*, ma anche veterani della guerra (Prost & Winter 2004). La doppia appartenenza degli autori alla categoria di testimoni e a quella di storici è interessante perché mostra che nonostante all'origine l'interesse per le lettere goda di questa doppia paternità, negli anni immediatamente successivi gli storici prenderanno le distanze da questi scritti, privilegiando gli archivi ufficiali (Beaupré 2014) nell'ambito di un approccio politico e militare della storia della Grande Guerra.

Solo negli anni Settanta, in seguito alle tesi di dottorato di Jean-Jacques Becker e Antoine Prost, queste forme di testimonianze sono riscoperte dagli storici, che

¹ In Italia, possiamo citare senza nessuna pretesa di esaustività, i casi dell'Archivio Ligure delle Scritture Popolari di Genova, fondato da Antonio Gibelli, L'Archivio della scrittura popolare di Trento curato da Quinto Antonelli e la Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano.

considerano le lettere come documenti destinati a una lettura critica nell'ambito della ricerca storiografica, così come ogni altro documento ufficiale. Lo sguardo dal basso viene quindi progressivamente integrato in storiografia, e questo non si limita alle lettere: un'attenzione particolare è riservata a tutto ciò che permette di mostrare lo sguardo «d'en bas», di comprendere la «cultura di guerra», intesa come un sistema di rappresentazioni volte a conferire un significato alla guerra (Audoin-Rouzeau & Becker 2000: 122) e il cui studio permetterebbe di spiegare il consenso diffuso o, per lo meno, le ragioni per cui milioni di uomini *hanno tenuto* in quelle difficili condizioni.

L'analisi delle lettere appare cruciale per questa fase 'culturale' della storiografia che vede opporsi due poli in Francia: gli storici dell'Historial de Péronne, come Becker e Prost (2000), per cui il consenso dei soldati alla guerra appare evidente nelle fonti e gli storici 'sudisti', riuniti dal 2005 intorno al Crid 14-18 (Collectif de Recherche International et de Débat sur la guerre de 1914-1918) sotto la direzione di Cazals e Rousseau, secondo cui la guerra è stata una violenza imposta (2001). Al di là delle diatribe scientifiche, gli uni e gli altri editano e firmano le prefazioni di numerose raccolte di lettere che dagli anni Novanta testimoniano un vero e proprio successo editoriale, tanto che diverse case editrici si sono specializzate nella pubblicazione di queste raccolte, e ne propongono strumenti di consultazione e di lettura². Questo successo è mostrato anche dal riutilizzo di queste lettere in diversi tipi di narrazione, come i fumetti (*Paroles de Poilus, Les poilus frisent le born-out*, Bouzard), il cinema (*Lettres de femmes*, Zanovello, *La Peur*, Odoul), i romanzi (*Au revoir là-haut*, Lemaitre), i documentari (*11-Novembre: un documentaire sur les lettres déchirantes d'un poilu toulousain*, Hoarau), che contribuiscono a consacrare la figura del *poilu* nell'immaginario collettivo non più (solo) come eroe, ma anche come vittima della Storia (Trovato 2016).

Questa rapidissima panoramica sugli usi delle lettere dalla fine della Grande Guerra ad oggi mostra non solo come le lettere entrino a poco a poco nello spazio discorsivo pubblico, andando ad occupare un posto privilegiato nella diffusione del discorso della memoria della guerra fondato sul *devoir de mémoire*, ma anche che questo processo è alimentato e favorito almeno in una certa misura dagli storici.

Tuttavia, l'attitudine di questi ultimi mostra una certa ambiguità rispetto alla diffusione delle lettere nello spazio discorsivo pubblico (Offenstadt 2014): la molteplicità dei loro usi pubblici nell'ambito delle commemorazioni e delle cerimonie così come in quello editoriale e artistico avrebbe infatti favorito la costruzione di me-

² Basti citare la pagina del Crid 14-18 in cui gli storici hanno predisposto un motore di ricerca su una selezione di testimonianze on-line al seguente link: <https://www.crid1418.org/temoins/temoignages-en-ligne/>.

morie parziali, volte non solo al recupero di un interesse genealogico, ma anche alla sacralizzazione della figura della vittima di guerra. Gli storici sottolineano quindi a più riprese, la necessità di utilizzare le lettere come documenti storici da sottomettere al vaglio di un'attenta analisi critica (Cazals 2013) e di studiarle in relazione ad altre tipologie di fonti storiche (Audoin-Rouzeau & Becker 2000).

2. Obiettivi e metodologia

L'analisi delle menzioni in discorso delle lettere dei soldati nella stampa francese tra il 1960 e il 2018 mostra chiaramente che le lettere dei soldati rappresentano veri e propri oggetti di una memoria condivisa, in quanto sono investite di valori e di emozioni patrimoniali, e che queste si iscrivono in un discorso piuttosto omogeneo nel tempo, fondato essenzialmente sul dovere della memoria fin rivendicato dai media (Ledoux 2016). In questo contributo mi propongo di esplorare come le lettere dei soldati circolino nelle reti sociali e di interrogare le configurazioni discorsive in cui rientrano e a cui danno origine a partire da un approccio ecologico del discorso (Paveau 2017), che integra nell'analisi non solo le produzioni linguistiche ma anche la dimensione tecnologica che contribuisce pienamente alla costruzione dei discorsi nativi del web. In particolare, data la difficoltà/impossibilità di costruire un corpus esaustivo dei discorsi digitali sulle lettere dei soldati³, adotterò un approccio contrastivo (Longhi 2018) che mi permetterà di confrontare diversi casi di studio particolarmente rappresentativi di ogni piattaforma⁴ e degli usi pubblici delle lettere dei soldati:

- Youtube: si tratterà di analizzare i 226 commenti pubblicati dagli utenti in seguito alla visione del video «On retrouve le descendant d'un soldat de la première guerre mondiale grâce à ses lettres de guerre !⁵» (dicembre 2019). Il video-documentario di ARTE è pubblicato da Sylartichot, *youtuber/nano-influencer* che conta circa 230.000 iscritti al canale e che gestisce anche un account Instagram, a cui rinvia nel testo di accompagnamento del video. In questo video, una giornalista legge una serie di lettere di Joseph Avignon, un soldato della Grande

³ I corpora online si caratterizzano per il fatto di essere aperti, effimeri, mutevoli (Paveau 2017); per questi motivi privilegerò un approccio qualitativo volto a mettere in luce alcune tendenze che mi sembrano preponderanti negli esempi raccolti.

⁴ A tal proposito, ringrazio i circa cinquanta studenti della Laurea magistrale in Comunicazione internazionale e in Traduttori e Interpreti del Dipartimento di Lingue e culture moderne di Genova dell'a.a. 2020/2021, e in particolare Elisa Bartoli, i cui lavori hanno ispirato la scelta dei casi di studio rappresentativi delle diverse piattaforme online.

⁵ Il video è pubblicato al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=d8vkPLZcYQo&ab_channel=ARTE.



1. Immagine tratta da Actu.fr

Guerra. Le immagini delle lettere accompagnano la lettura, così come quelle del viaggio intrapreso dalla giornalista volto al ritrovamento di un discendente del soldato. Il video è pubblico anche per i non iscritti, e ciò favorisce un'ampia diffusione e visibilità nella piattaforma, come è mostrato dalle quasi 40.000 visualizzazioni (marzo 2021).

- Facebook: saranno studiati i commenti pubblicati in risposta a due post contenenti una lunga lettera di un *poilu* alla sua amata (*Lettre d'un poilu à sa femme* : «*La sentence est tombée : je vais être fusillé pour l'exemple, demain, avec six de mes camarades, pour refus d'obtempérer.*») sulle pagine *Actu la France* e *Autrement-vue 2.0*⁶. La prima è tenuta da giornalisti che gestiscono un centinaio di titoli di stampa locale («Côté Brest», «Le Petit Bleu», ecc.) e che si presentano come promotori di un'informazione «di prossimità» (572 commenti). La seconda costituisce una pagina web di commenti sull'attualità i cui gestori non sono conosciuti. La breve presentazione della pagina permette comunque di identificare un'orientazione populista: *Autrement-Vue 2.0* : *Les illusions de ce monde se superposent par couches, comme un oignon. L'heure est venue de lever le rideau et enfin récupérer notre souveraineté !* (580 commenti).

- Twitter: si analizzeranno i post e i commenti relativi sull'account di una deputata regionale del dipartimento di Yvelines che dal 2011 al 2019 pubblica post di cerimonie in cui vengono lette alcune lettere di soldati in occasione della ricorrenza dell'armistizio dell'11 novembre (circa 100 commenti). Si tratta di un caso di figura molto frequente su Twitter che conferma le analisi condotte sulla stampa tradizionale (Vicari 2021): l'interesse per le lettere dei soldati è principalmente l'appannaggio di istanze politiche e mediatiche locali ed è legato essenzialmente alle ricorrenze commemorative.

3. Dimensione collettiva tra rischio dell'oblio e emozioni

In tutti i corpora, molti commenti insistono sul ruolo svolto dalle lettere nella lotta contro l'oblio. Le lettere si configurano come oggetti della memoria, che permettono di non dimenticare gli orrori della guerra e di costruire un immaginario eroico della figura del soldato (1).

⁶ *Actu la France* : <https://www.facebook.com/Actufr.France/posts/1157038017829090>.

Autrement vue 2.0 : <https://www.facebook.com/AutrementVue/posts/2605216292907751>.



2. Immagine tratta da Twitter

All'eroicizzazione del soldato corrisponde una critica di coloro che hanno deciso la guerra, i 'governanti' di ieri, ma anche gruppi sociali contemporanei, come i giovani accusati volentieri di non comprendere in pieno il significato della guerra:

C'est un beau geste que vous avez fait, par votre persévérance, au delà de la restitution des lettres aux descendants de ce soldat, vous avez fait revivre Joseph...Et bien au delà du devoir de mémoire, vous avez permis à tous ceux qui ont vu cette vidéo, de rappeler que derrière chaque soldat, il y a des hommes...[...] Les jeunes ont tendance à croire que la guerre est un jeu, mais en réalité lorsque la vie s'arrête, il n'y a ni checkpoint, ni retour en arrière... J'espère que d'autres suivront votre exemple... (XXX, Youtube)

o di non padroneggiare la scrittura del francese come i *poilus*, ignorando o soprasedendo sul fatto che nella maggior parte delle raccolte epistolari, gli errori sono stati corretti dagli editori:

Ohhh.. Histoire de dingue ! L'écriture des anciens est magnifique . 🐱 Pourquoi écrivons nous en patte de mouche maintenant ? Pouuuuce bleu et pensée pour nos poilus. PREDINE (XXX, Youtube)

Le numerose foto di commemorazioni pubbliche che contemplano la lettura dei soldati supportano l'iscrizione di queste lettere nel discorso più ampio del dovere della memoria (2).

Questo discorso si caratterizza da un'ingiunzione al ricordo fondato su un dovere collettivo, comunitario, come mostra non solo il ricorso ad un enunciato sentenzioso e al pronome 'nous' con funzione inclusiva, ma anche l'uso di hashtag commemorativi (#11novembre) e prescrittivi (#devoirdememoire).



3. Immagine tratta da Autrement-vue
4. Immagine tratta da Actu.fr
5. Immagine tratta da Autrement-vue

In tutti i corpora, l'espressione delle emozioni accompagna la menzione delle lettere al punto che queste rappresentano un vero e proprio stereotipo discorsivo. Gli utenti possono mostrare semplicemente la reazione emotiva di fronte alla lettura, pubblica o individuale, del testo di una lettera,

J'avais les larmes aux yeux pendant ta vidéo. Merci d'avoir partagé cette histoire avec nous. (XXX, Youtube)

Cette vidéo m'a faite verser toutes les larmes de mon corps : elle m'a faite penser à mon grand-père, qui était Résistant durant la Seconde Guerre Mondiale et conducteur de char durant la guerre d'Indochine. Quand il me racontait ses histoires de guerre, il avait toujours le sourire malgré les horreurs qu'il me décrivait. (XXX, Youtube)

ma più frequentemente i termini di emozioni («lettres émouvantes», «lettres bouleversantes») sono direttamente associati alla lettera stessa, come negli esempi seguenti, dove i due casi di figura si combinano (3-4).

L'attribuzione dell'emozione all'oggetto lettera ne fa una caratteristica intrinseca della stessa, in qualche modo la rende più oggettiva e mostra bene come questa sancisca la riconfigurazione delle lettere come oggetti del patrimonio memoriale condiviso.

4. Dimensione polemica e discorsi d'odio

La pubblicazione delle lettere dei *poilus* può molto spesso essere alla base di vere e proprie critiche generalizzate alla classe politica di ieri, ma anche a quella di oggi (5).

Le lettere diventano così una testimonianza di un evento ingiusto, voluto e gestito da «politicards orgueilleux», da cui però gli omologhi contemporanei non sono riusciti a trarre un esempio, come è mostrato anche dai numerosi commenti in cui sono criticati:



6. Immagine tratta da Actu.fr

L exemple !!on se croirait en 2019 avec macron et les gilets jaunes que nous sommes tous !!!frapper sur les gens de France et se dire président français !!!!pas d évolution depuis tout ce temps☹☹☹☹ (XXX)

Eux ont vécu l'enfer , avec un sens du devoir exemplaire... les gens d'aujourd'hui devraient en tirer une leçon , en cette période de confinement et arrêter de se plaindre (sauf les petits commerçants qui eux ont de quoi se plaindre) Lest we Forget prenez soin de vous à très vite (XXX) <https://www.facebook.com/somme.museum/posts/1804582553029619>

Manifestazioni dei *gilets jaunes* e confinamento in seguito al Covid-19 sono inseriti in un discorso declinista dell'epoca contemporanea dove né classe politica né popolazione avrebbero saputo imparare dagli errori commessi dal passato o dall'esempio di forza e resistenza testimoniato dai soldati con le loro lettere, o dai commercianti durante la pandemia del Covid-19, come si legge nel commento. L'analogia tra i due gruppi (soldati e commercianti) appare particolarmente interessante se si considera la grande diffusione della metafora guerriera almeno nei primi discorsi mediatici sul virus.

L'insistenza sull'inutilità delle morti causate dalla guerra può sfociare anche su casi di discorsi d'odio, che incitano all'intolleranza razziale (6).

La necessità, espressa lungo gli scambi precedenti, di includere tra gli eroi/vittime anche i soldati africani caduti sul campo per la Francia, scatena una vera e propria sequenza di discorsi d'odio contro i mussulmani, che diventano persino oggetto di insulti nell'ultimo commento selezionato e mostra ancora una volta come le lettere vengano mobilitate e ricontestualizzate per servire critiche e ideologie in circolazione nell'epoca contemporanea.

Conclusioni

In questo breve saggio si è mostrato come la diffusione delle lettere dei *poilus* in molti generi di discorso (mediatico, artistico-letterario, storico) e in diversi supporti, tra cui

i social media, contribuisca a creare un discorso della memoria fondato sul *devoir de mémoire* e come questa diffusione sia stata per lo meno favorita da una certa implicazione dei discorsi storiografici aldilà del solo ambito accademico.

Che siano menzionate nell'ambito di un discorso condiviso o mobilitate alla stregua di argomenti più o meno fallaci all'interno di polemiche che portano sull'attualità, le lettere dei *poilus* rappresentano in tutti questi discorsi dei veri e propri oggetti di una memoria patrimoniale della Prima guerra mondiale, investite da una forte carica emotiva indipendentemente dai contesti e dalle funzioni per cui sono sollecitate.

Sono proprio queste polemiche nei social network che sollecitano una riflessione circa la dimensione collettiva e condivisa dell'ingiunzione al ricordo su cui si fonda il discorso mediatico e ufficiale della memoria della Grande Guerra in Francia (Ledoux 2016). In questi spazi virtuali si manifesta tutto il potenziale divisivo di questa formula, così come degli oggetti della memoria suscettibili di veicolarla, attraverso dinamiche argomentative fortemente polarizzate (che sfociano volentieri in contestualizzazioni distorte dell'esempio della storia e in amalgami tra passato e presente) dispiegate da gruppi sociali con rivendicazioni e appropriazioni eterogenee della memoria comune.

Bibliografia

- Audoin-Rouzeau, S. & Becker, A. 2000. *14-18 Retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard.
- Cazals, R. & Rousseau F. 2001. *14-18, le Cri d'une génération*. Toulouse: Privat.
- Cazals, R. 2013. *500 témoins de la Grande Guerre*. Toulouse: Editions Midi-Pyrénéennes.
- Beaupré, N. 2014. La Grande Guerre: du témoin à l'historien, de la mémoire à l'histoire ?. *Témoigner entre histoire et mémoire* 118: 54-60.
- Branca-Rosoff, S. 1990. Conventions d'écriture dans la correspondance des soldats. *Mots* 24: 21-36.
- Frank, R. 2007. Usages publics de l'Histoire en France. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 85: 1-4.
- Le Coq, S. 2017. Procédure et processus de patrimonialisation à Belle-île-en-mer. In *Mémoires et patrimoines. Des revendications aux conflits*, C. Barrère, G. Busquet, A. Diaconu, M. Girard & I. Iosa (eds), 105-118. Paris: L'Harmattan.
- Ledoux, S. 2016. *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*. Paris: CNRS.
- Longhi, J. 2018. *Du discours comme champ au corpus comme terrain. Contribution méthodologique à l'analyse sémantique du discours*. Paris: L'Harmattan.
- Krieg-Planque, A. 2009. *La notion de «formule» en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Marcoccia, M. 2016. *Analyser la communication numérique écrite*. Paris: Colin.
- Némo, P. 1980. Le devoir de mémoire. *Commentaire* 11: 392-400.

- Nora, P. 1983. Le présent et la mémoire. *Le français dans le monde* 181, novembre-décembre 1983, 10-18.
- Norton-Cru, J. 1929. *Témoins. (Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928)*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Offenstadt, N. 2014. Pratiques contemporaines de la Grande Guerre en France. Des années 1990 au centenaire. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 113-114: 91-99.
- Paveau, M.-A. 2017. *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris: Hermann.
- Prost, A. & Winter, J. 2004. *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*. Paris: Le Seuil.
- Ricoeur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Trovato, L. 2016. L'exemple historique du Poilu en tant qu'expression de l'*homonoia* dans les discours institutionnels français. *Argumentation et Analyse du Discours* 16, 09 April 2016, <http://journals.openedition.org/aad/2178>.
- Vicari, S. 2021. Construction de la mémoire collective de la Grande Guerre: le cas des lettres des poilus dans la presse française. In *La memoria collettiva. Saggi di linguistica e letteratura*. F. Attruia & E. Russo (eds), 161-178. Roma: Aracne.
- Vicari, S. 2020. Identité(s) collective(s) des poilus entre presse officielle et correspondances privées. In *Du singulier au collectif: construction(s) discursive(s) des identités collectives dans les débats publics*. P. Paissa & R. Koren (eds), 193-208. Limoges: Lambert-Lucas.

COSTRUZIONE E DIVULGAZIONE DELLA MEMORIA

« La reconnaissance par les pierres » : une sociologie des monuments aux morts dans l'après-guerre du Kosovo (1999-2006)

Arber Shtembari

Université de Limoges,
arber.shtembari@univ-poitiers.fr

Introduction

Aujourd'hui, partout dans le monde, les monuments aux morts sont des formes symboliques de reconnaissance envers les victimes civiles et les combattants tombés à la guerre. Au Kosovo, en l'absence d'une reconnaissance officielle de ces groupes sociaux issus de la guerre de 1997-1999, notamment matérielle, la construction des monuments aux morts par les familles des victimes représente une forme de réparation anticipée, et de nature symbolique. Dans l'immédiat de l'après-guerre du Kosovo et dans les sept ans qui ont suivi (1999-2006), on constate une large diffusion de ce type de monument. Dans la plupart des cas, ces monuments avaient été installés de manière spontanée par les membres de la famille de la personne décédée, ancien combattant ou victime civile, souvent avec le soutien de l'Organisation des Vétérans de la Guerre (OVG)¹ et sans avoir obtenu une autorisation de la commune de résidence. Pour la plupart des monuments aux morts de cette période, il s'agit donc d'érections illégales.

Le besoin² de commémorer les martyrs et les victimes civiles de la guerre et, plus en général, de se souvenir de la guerre semble être au Kosovo aujourd'hui un fait généralisé et généralisant. Dans l'expression qu'on peut entendre un peu partout, « le peuple a besoin de se souvenir », se galvanise, en effet, une tentative d'universalisation de cette nécessité qui fonctionne comme une *doxa*, c'est-à-dire comme

¹ Paloma Aguilar (2005 : 84-104) parle d' « agents de la mémoire » en accordant un rôle important aux vétérans et aux invalides de la guerre dans la construction de la mémoire après la guerre.

² On peut trouver des dizaines de rapports préparés par des associations kosovares sur les « besoins » (en anglais, *needs*) des groupes issus de la guerre. Voir, par exemple, le rapport du Centre pour la Documentation et la Recherche. 2012. « L'évaluation des besoins des victimes au Kosovo », Pristina.

une adhésion immédiate au monde social. Cependant si aujourd'hui il nous paraît évident que c'est « à cause » de ce besoin qu'on commémore les morts de la guerre de 1999, il faudrait s'interroger sur les conditions dans lesquelles on est arrivé à imposer ce besoin de façon générale parmi la population au point de voir dans chaque coin de rue un monument aux morts, un mémorial ou une stèle funéraire dédiés aux martyrs et aux victimes civiles de la guerre. Quelles sont les fonctions sociales remplies par ces monuments et quelles sont les conditions de leur réussite et de leur efficacité ?

Cette communication s'appuie sur un travail de recherche réalisé dans le cadre d'une thèse doctorale (2011-2016) portant sur les mobilisations des victimes civiles de la guerre du Kosovo et les luttes pour leur reconnaissance dans l'après-guerre. Je mobilise des observations et des entretiens réalisés lors du travail de terrain au Kosovo durant l'année 2012, principalement dans la région de Drenica.

Cette contribution prend pour objet d'analyse la première phase de construction des monuments aux morts entreprise par les familles des victimes, qui va de 1999 à 2006.

Dans un premier temps, je présenterai quelques éléments constitutifs de la composition de ces monuments en étudiant la mise en scène de la monumentalisation de l'intime dans les objets représentés. Dans un second temps, j'analyserai les registres de justification du « besoin de commémorer » qui s'expriment sous la forme d'un discours psychologisant. Lors d'un troisième et dernier temps, je décrirai les logiques et normes sociales de la construction des monuments aux morts dans l'après-guerre du Kosovo.

1. De la représentation des martyrs dans les monuments aux morts construits par les familles

1.1 De la reconnaissance physique à la reconnaissance symbolique

Au Kosovo, dès la fin de la guerre en 1999, on constate une forte mobilisation des groupes sociaux issus de la guerre pour la reconnaissance de leur statut : les victimes civiles de la guerre, les anciens combattants, les familles de personnes disparues, les invalides civils ou militaires de la guerre, etc. L'apparition des premiers monuments aux morts date de cette période de forte mobilisation politique et se développe en parallèle avec celle-ci comme une histoire matérielle des luttes que ces groupes sociaux, souvent issus des couches sociales les plus démunies de la société kosovare, ont menées pour la reconnaissance de leur sacrifice et de leur souffrance pendant la guerre. Comme nous l'avons écrit plus haut, dans la période 1999-2006, les monuments aux morts sont des objets commémoratifs érigés par les familles des martyrs de la guerre.

Dans la majorité des cas, il s'agit de familles populaires, souvent rurales et démunies socialement et économiquement. Dans l'esprit de ces familles, ces monuments aux morts doivent fournir une représentation très fidèle et précise de la figure du martyr représenté afin de permettre aux spectateurs de le reconnaître rapidement, physiquement et symboliquement. Le moyen le plus efficace et le moins coûteux

pour réaliser ceci est la technique funéraire de la photogravure sur granit (ou marbre) noir portant des inscriptions frontales³.

Selon les familles, la reconnaissance physique du martyr facilite sa reconnaissance symbolique. C'est pour cette raison que le monument doit représenter le plus fidèlement possible l'instant même de la disparition du martyr pendant le combat. En plus de la photogravure, sur ce type de monuments figurent, quoique non systématiquement, une inscription frontale, le nom, le prénom, la date de naissance et de décès, les circonstances de la disparition, l'unité et les grades du disparu. On ajoute parfois une citation en guise d'épigraphe.

Dans notre échantillon (n=57), l'inscription qui revient le plus souvent est « Martyrs de la nation » (« Dëshmor i Kombit »). Outre cette inscription, on retrouve également d'autres variantes comme « Martyr de la liberté », « Martyr du peuple », « Héros du peuple », et d'autres messages, etc. On peut toutefois relever la fréquence des fautes d'orthographe et de l'utilisation du dialecte albanais du nord (le « geg ») qui est un indicateur des origines sociales et du capital culturel modeste des familles à l'origine de ces constructions.

Aussi, on constate une absence totale de symboles religieux. Ceci montre le caractère laïque et républicain de ces monuments influencés par l'héritage socialiste yougoslave. Mais nous ne sommes pas dans un type de monument *civique*, chargé de figures allégoriques, tel que défini par Antoine Prost (1997 : 205). Prost oppose ce type de monument aux monuments patriotiques et funéraires.

Bien que s'inscrivant dans un registre sémantique laïque et républicain (par le thème de la « liberté », inscrit quasiment sur tous les monuments) de l'héroïsme, de l'épique ou de l'honneur, il ne s'agit ni de purs *monuments civiques*, ni de purs *monuments patriotiques*, ni de purs *monuments funéraires*. Il s'agit de monuments hybrides issus de la mémoire rurale de la guerre et de son savoir-faire funéraire, comportant conjointement des éléments des monuments patriotiques et funéraires et référant moins au registre civique. Il s'agit de monuments aux morts qui traduisent d'abord les particularités esthétiques du goût populaire du monde rural kosovar. Aussi, dans la plupart de ces monuments l'ennemi n'est pas mentionné et la Victoire n'est pas non plus explicitement évoquée. Ils glorifient et solennisent exclusivement la figure du combattant-martyr de l'Armée de Libération du Kosovo (ALK) et son combat. De cette période, rares sont les monuments consacrés aux victimes civiles de la guerre.

Il est important de noter qu'au Kosovo il n'existe aucun monument aux morts explicitement pacifiste. L'absence de symboles nationaux et d'inscriptions sublimant le

³ Développée à la fin des années 1990 dans l'Albanie voisine pour les rites funéraires, cette technique est importée au Kosovo à partir de 1999.

sacrifice ultime des combattants de l'ALK ou des civils aurait pu laisser sous-entendre implicitement une condamnation de la guerre. Or, ces éléments sont présents sur tous les mémoriaux, des plus complexes jusqu'à la simple plaque commémorative. Ainsi, la guerre n'est pas maudite, elle est glorifiée⁴!

On constate également l'absence d'une statue de la figure idéalisée et stéréotypée du combattant de l'ALK. Les monuments aux morts érigés par les familles sont personnalisés et la photogravure individualise chaque martyr. La présence de la kalachnikov, parfois ajoutée par une retouche d'image, sur quasiment toutes les photogravures sur granit noir des monuments des combattants-martyrs est un indicateur important qui fonctionne comme un élément de preuve de la participation à la guerre du martyr représenté.

À partir de 2007, avec l'accession au pouvoir du Parti Démocratique du Kosovo, le parti-héritier de l'ALK, l'État du Kosovo s'engage également dans la construction des monuments aux morts appelés « Complexes mémoriaux ». Quant à l'aspect technique, la différence entre les monuments aux morts de la période 1999-2006, installés à l'initiative de la famille, et les monuments aux morts de l'État construit à l'initiative des institutions d'État est celle qu'on constate également entre l'objet construit par un maçon et celui conçu par un architecte. Côté esthétique, le premier s'apparente à l'objet fabriqué par un artisan, parfois un peu bricoleur, parfois un peu maladroit, alors que le deuxième est soumis (en principe) aux règles esthétiques fixées par la loi et se présente également comme un objet artistique (parfois signé par un artiste renommé). En ce qui concerne la dimension symbolique, en s'appuyant sur la distinction que Claude Lévi-Strauss établit entre travail du savant et celui du bricoleur⁵, on peut constater que la pratique de la construction de monuments aux morts par les familles en tant que structures productrices de relations sociales au sein de la communauté est liée à un événement (la guerre), alors que la pratique de la construction de monuments aux morts d'État est fonction des structures sociales et institutionnelles qui ont la volonté de produire un calendrier événementiel dans le but de normaliser les célébrations dédiées à la guerre de 1999.

⁴ Rappelons que la loi du 23 février 2006 sur les catégories issues de la guerre est connue sous le nom « loi sur les valeurs de la guerre ».

⁵ Claude Lévi-Strauss distingue « le savant et le bricoleur par les fonctions inverses que, dans l'ordre instrumental et final, ils assignent à l'événement et à la structure, l'un faisant des événements (changer le monde) au moyen de structures, l'autre des structures au moyen d'événements » (1962: 33).

1.2. De la mise en scène de la monumentalisation de l'intime

Les monuments aux morts de la période 1999-2006 sont la réalisation de la mémoire familiale sous sa forme réifiée. Ainsi, avant tout, la pratique de la construction des monuments aux morts se développe et se diffuse dans le but d'accomplir une fonction familiale : ils sont attachés au nom de la famille et représentent la famille en tant que symbole (héraldique). Les signatures que l'on trouve sur certains monuments, comme « De la part de la famille », « De la part des frères », etc., contribuent à alimenter cette reconnaissance autoproclamée du statut de martyr ou de victime. L'inspection du monument sert à tisser les associations biographiques entre le nom du martyr et sa famille. Cette fonction familiale remplace une fonction d'État que les individus considèrent comme non remplie, en l'occurrence celle de la reconnaissance officielle des groupes issus de la guerre. Objets privés qui s'opposent aux objets publics, objets intimes qui s'opposent à des objets officiels, ce sont avant tout des objets de la maison qui s'opposent aux objets de l'État.

On pourra les appeler des *objets monumentaux domestiques* qui en s'exposant à l'extérieur se mettent à disposition du jugement public et c'est dans ce cadre que le monument s'expose à un procès d'inspection (qui était le martyr ? quel nom, prénom, grade militaire, quelle unité ? Tombé dans quel combat ? Tué dans quel massacre ? etc.).

Dans ces monuments on voit des images d'individus, debout ou en format buste, photographiés de face à une distance respectueuse de la « sphère idéale » (Simmel 1998 : 47) du disparu qui permet la reconnaissance immédiate prenant « la pose » de manière digne, en uniforme militaire, arme à la main.

L'image frôle la surface de la gravure et la profondeur est absente. Le choix de cette frontalité n'est pas hasardeux : il symbolise l'être immortalisé dont le regard qui converge vers l'objectif interpelle le visiteur. Erving Goffman (1973) dans son œuvre reprenant la métaphore théâtrale met l'accent sur l'aspect sacré de la « face ». Perdre sa face, c'est équivalent à perdre son honneur. Quand on se tient devant une photogravure, on est dans une interaction de face-à-face. Se recueillir devant un monument aux morts signifie participer à ces « petites dévotions » (1973 : 74), ce qui contribue aux maintiens des rites positifs qui renforcent l'intégration des membres d'une communauté.

Aussi, la fiction des habits, qui révèle le statut de la personne représentée dans la photogravure, tend à montrer qu'il s'agit de personnes respectables, « des hommes d'honneur », qui exigent en retour le respect du visiteur. Ainsi, chez les hommes âgés, on ajoute également quelques éléments du folklore albanais comme le *qeleshe* (bonnet blanc en laine), chez les intellectuels on préfère un costume-cravate. On crée « une présence de l'absence » que Paul Ricœur (2004) considère comme une « énigme ».

La monumentalisation du sacrifice est une mise en scène qui, plus qu'une image positive du disparu, entend donner une représentation de la communauté d'elle-même. En observant un monument aux morts domestique, le spectateur dépasse la

simple reconnaissance physique du disparu et identifie d'une part le rôle social de celui-ci au moment de la guerre (simple soldat, commandant d'une unité, résistant, écrivain, civil, etc.) et d'autre part ses relations sociales en temps de paix (*oncle*⁶, frère, parent, etc.). La photogravure est le symbole tant du prestige symbolique que de la réussite sociale du disparu et de ses proches.

2. Registres de justification sur « le besoin de se souvenir » comme des discours psychologisants

Lors de nos communications de terrain, nous avons relevé plusieurs registres de justification de la pratique de la construction des monuments aux morts *par le bas*. La construction de ceux-ci est justifiée par le sens commun au nom de motivations hautement « dignes » faisant référence aux structures de l'honneur et au nom d'un « besoin » spirituel général du peuple qui confère à la pratique une dimension mythique.

2.1. L'angoisse de l'oubli, l'angoisse du souvenir : les fonctions des discours psychologisants sur des monuments aux morts dans l'après-guerre du Kosovo

Une première fonction des discours psychologisants sur les monuments aux morts lors de cette période est celle qui contribue à préserver le souvenir de l'expérience de la guerre des groupes issus de celle-ci (la voix active : l'acte héroïque du combattant de l'ALK, son image) (la voix passive : l'acte innocent sacrificiel de la victime civile). Voici quelques expressions que j'ai recueillies avec mes enquêtés sur le sujet de la mémoire de la guerre : « Il ne faut jamais oublier », « Nous avons l'obligation de nous souvenir d'eux », « L'obligation de la mémoire », « Pas d'avenir, sans la mémoire du passé », « Qui oublie s'oublie », etc.

Dans les entretiens, nos enquêtés (principalement des victimes civiles et des anciens combattants de l'ALK) expriment leur angoisse de l'oubli. « On ne doit pas oublier nos fils et nos filles qui ont versé leur sang pour la libération du Kosovo. C'est grave ce qui se passe aujourd'hui. Les hommes politiques ne pensent qu'à leur intérêt et ils ont délaissé les martyrs de la guerre. Ils se souviennent d'eux que quand cela les arrange ». Parmi les classes populaires urbaines et rurales, l'angoisse de l'oubli s'exprime par l'imposition de l'obligation de résistance qui s'oppose aux hommes de pouvoir suspectés soit d'oublier intentionnellement, soit de se souvenir partiellement. Cette angoisse de l'oubli exprime moins la peur d'un oubli à cause de la défaillance de la mémoire que celle qu'il soit fabriqué consciemment par le pouvoir. Si chez certains enquêtés cette angoisse de l'oubli s'exprime comme une peur d'une « mémoire trahie » par les hommes politiques, chez d'autres cette peur est

⁶ « Oncle », en albanais « bac », au sens de « sage du village » ou « aîné de la famille ».

déjà dissipée, car ils considèrent que c'est déjà « trop tard » et que la mémoire de la guerre a été « politiquement manipulée ». Qu'il s'agisse de l'amnésie ou de l'amnistie, les deux processus sont liés, selon les enquêtés, à la question de la justice. Or, dans le pays le plus pauvre d'Europe, la confiance envers les élites est au plus bas au moment de notre enquête en 2012. Selon mes enquêtés, seul le peuple est garant de la mémoire nationale, car il est désintéressé. D'où la construction de monuments aux morts à partir d'initiatives privées, familiales, car les monuments étant considérés comme transcendants et incorruptibles, « contrairement aux hommes de pouvoir », deviennent un pont qui facilite le retour au passé et l'évocation des souvenirs. La pratique de la construction des monuments aux morts est ainsi considérée comme une forme de justice et de reconnaissance rendues par les citoyens eux-mêmes dans un contexte de dénégation de celle-ci par les autorités internationales et les institutions kosovares.

Une seconde fonction de ces discours insiste sur le fait que la construction des monuments aux morts, surtout au bord des routes (sur le lieu même de la disparition des martyrs de l'ALK ou des victimes civiles, d'une part parce que les combats avaient eu lieu au bord de celles-ci et souvent parce que les civils y avaient été exécutés), avait été privilégiée afin de les exposer consciemment « aux yeux de tout le monde ». Ainsi, en étant au bord des voies de communication, qu'on le veuille ou non, ces monuments interpellent les membres de la communauté proche, mais plus encore, les membres de la société sur l'acte sacrificiel de la personne auquel le monument est dédié, et enfin sur le deuil de la famille qui lui dédie un monument. Il s'agit donc d'une mémoire familiale qui se transpose de l'espace privé à l'espace public avec la volonté explicite de communiquer un message qui se veut sacré et chargé de sens. La multiplication de ce type d'initiatives (on compte une centaine de monuments de ce type construits immédiatement dans l'après-guerre) contribue à constituer celle que Maurice Halbwachs (1997) appelle « la mémoire collective ».

2.2. Consacrer le prestige familial et refuser le présent

Dans les discours psychologisants sur les monuments aux morts construits par les familles, on peut détecter une troisième fonction : l'exposition de la mémoire domestique dans l'espace public a pour finalité le renforcement du prestige social et symbolique de la famille du disparu. La reconnaissance se fait la plupart du temps par l'association créée avec le nom de famille du disparu. Source de fierté pour la famille, on constate une mise en visibilité, parfois ostentatoire, de la consécration monumentale du disparu dont on célèbre le sacrifice au nom de la liberté du pays. Si le monument témoigne de l'acte héroïque du martyr de l'ALK ou de l'acte sacrificiel de la victime civile, sa construction valorise la famille qui a mis à disposition ses ressources, pourtant rares dans l'après-guerre, pour un idéal plus grand, celui du maintien du souvenir pour son proche et celui de la construction de la mémoire nationale

pour la Nation. Cet accomplissement, qui n'est pas à la portée de toutes les familles, devient parfois source de frustration chez les plus démunis.

Une quatrième et dernière fonction du monument aux morts est de permettre aux visiteurs de s'évader du présent au moment du recueillement. En effet, lors de mes observations à Drenica, à l'occasion des célébrations de la fête nationale de l'Albanie le 28 novembre 2012, toutes les personnes interrogées m'ont confié, non sans une certaine mélancolie, que le recueillement devant les monuments aux morts est un moment particulier dans un présent socio-économique difficile. La commémoration du « passé glorieux » est considérée par certains comme un acte politique de refus du présent : « Ils ne sont pas morts pour qu'on en arrive là ». Tout laisse à penser qu'une des règles implicites qui implique le maintien à distance du politique lors du recueillement le jour des commémorations des martyrs est rarement respectée.

3. Logiques et normes sociales de la construction des monuments aux morts dans l'après-guerre du Kosovo

À l'instar des ethnométhodologues, tel Harold Garfinkel (2007), en recueillant le sens vécu des survivants, c'est-à-dire le sens que les individus confèrent à leur action, on saisit également les motivations et les besoins ayant des effets psychologiques, voire thérapeutiques, des familles et de ceux qui sont à l'initiative de la construction des monuments aux morts. Or, dans les paroles de mes enquêtés, les conditions sociales qui ont produit ces besoins et ces motivations restent dans la plupart du temps refoulées dans l'inconscient et non transmises.

Alors qu'on apprend beaucoup sur les bienfaits spirituels et moraux des monuments aux morts et de la commémoration des martyrs, on sait peu de choses sur les conditions de leur construction. Il est intéressant alors d'analyser les normes sociales qui régulent l'apparition de cette pratique de commémoration en portant l'attention sur la construction des monuments et leurs cérémonies de consécration. Ce sera ainsi le moyen de saisir les différences de signification et de fonction assignées aux monuments aux morts, à un moment de l'histoire de l'après-guerre, par un paysan de Drenica et par un citoyen de Pristina, tout en rapportant leurs jugements à leurs conditions de vie.

3.1. Les monuments aux morts comme indicateurs d'intégration sociale des classes dominées urbaines et rurales

Au lendemain de la guerre, l'absence d'un cadre régulateur étatique strict concernant la construction des monuments permet à ceux qui ont les moyens financiers d'élever un monument aux morts à leur proche disparu à l'endroit qu'ils souhaitent. Si, parmi les classes moyennes kosovares (surtout à Pristina), ceci est perçu comme une atteinte à l'espace public commun, parmi les classes populaires, surtout en milieu rural, la

pratique de construction d'un monument aux morts par une famille signale l'élargissement d'un champ de possibles aux yeux des autres familles : « Si telle famille peut construire un monument à son proche, et l'État ne dit rien, alors je le peux également ». Comme nous l'avons vu plus haut, la diffusion de la pratique de la construction des monuments aux morts dans le monde rural part de la *doxa* d'une méritocratie autoproclamée : chaque martyr, pour son acte, mérite un monument. Le monument n'est pas pensé comme une œuvre artistique, mais symbolique, que la famille offre en tant que *don* (Mauss 2012) à la Nation.

Les réactions à l'égard des monuments aux morts sont déterminées clairement par les conditions de vie objectives des survivants. À Drenica, les paysans mettent explicitement en avant, certains même avec fierté, le fait qu'il y a une volonté derrière le dépouillement de leurs monuments aux morts. Ils font en quelque sorte de nécessité vertu. Personne ne peut nier que la construction de ces derniers est strictement liée aux moyens financiers des survivants. La mise en visibilité systématique de symboles patriotiques tels que l'aigle bicéphale ou le drapeau d'Albanie, sur tous les monuments aux morts de cette période, apparaît alors comme une manière pour les plus démunis, surtout chez les paysans, de rattraper les imperfections esthétiques en surinvestissant les signes et les symboles nationaux.

Aussi, en marquant le temps, les commémorations familiales du martyr produisent un calendrier commémoratif qui instaure un rituel intime du souvenir. Ce rite intime du culte domestique dans lequel la famille devient à la fois objet commémoré et sujet commémorateur, au-delà de la célébration de la disparition du proche disparu, produit un imaginaire fort pour le groupe des survivants. Les formes de ces monuments ne sont pas au service de la contemplation, mais de l'imaginaire.

Si Bruno Cabanes et Guillaume Piketty (2009) considèrent la période de l'après-guerre comme un « retour à l'intime », la pratique de la construction des monuments aux morts dans cette même période peut être envisagée alors comme une *exposition de la vie intime*. C'est une mémoire-maison qui s'exprime à l'extérieur et pour l'extérieur, rendant ce type de monument semi-privé, semi-public. C'est l'intime qui se monumentalise en se représentant dans la sphère publique.

Cela traduit également une aspiration : que la « mémoire de maison », c'est-à-dire la mémoire privée, intime, personnelle, fragile, de l'intérieur, devient aussi mémoire d'État - officielle, ouverte, impersonnelle, masculine, à l'extérieur.

3.2. Devenir mémoire : reconnaissance publique d'une extériorisation de l'intérieur

Les monuments aux morts de cette période, bien que construits par les familles, font aussi l'objet de commémorations officielles. Ces commémorations offrent une opportunité aux responsables politiques locaux d'appuyer leurs projets politiques personnels. La politisation de ces lieux de mémoire privés suit dans l'après-guerre une logique de

territorialisation politique suivant les zones opérationnelles de combat pendant la guerre de 1997-1999. Alors que ces moments de commémorations exigent l'unité des forces politiques, l'ambiance politique devient extrêmement polarisée. Les usages du passé, proche ou lointain, semblent s'inscrire dans les stratégies, les conduites politiques et les événements politiques locaux. Lieu de reproduction mémorielle du patriotisme albanais, ces commémorations deviennent également un lieu de reproduction politique partisane et peuvent être comprises seulement si on prend en compte les positions des uns et des autres sur l'échiquier politique. L'imbrication entre les pratiques de commémorations privées et publiques lors de la période 1999-2006, se poursuit également après cette période, mais dans le sens inverse : à partir de 2007, avec la construction par l'État des « Complexes mémoriels », lieux de mémoire officiels, on observe chez ces lieux de mémoire la présence d'éléments architecturaux imitant les tours traditionnels construits en pierre des maisons rurales (en albanais *kulla*) et des pratiques d'accueil des visiteurs, avec du raki et du café comme si on accueillait quelqu'un chez soi, reproduisant des scènes domestiques rurales.

Lors des cérémonies, semi-privées et familiales, certains règles et interdits s'imposent : les personnes présentes doivent se taire, ou parler à voix basse du bout des lèvres, les corps des présents doivent être statiques en posture de recueillement, l'expression faciale doit rejeter toute expression d'enthousiasme et montrer sérieux et fermeté. Tour à tour, la famille, puis des personnalités locales et enfin des inconnus déposent des gerbes au pied du monument. *L'hexis* corporelle y est affecté : la solennité des gestes et *le corps lent* reflètent leur dévotion et leur profond respect.

La présence des enfants lors des hommages fonctionne comme un rite d'initiation qui participe aussi à amplifier cette mise en scène organisée. « *Voilà, lui dit-on, ton oncle a donné sa vie pour que tu puisses aller à l'école* ». L'initiation des enfants se fait en facilitant leur projection sur l'image du martyr représenté en tant que héros à qui on doit non seulement la liberté, mais l'existence-même. Cette initiation vise à fabriquer des hommes et à inculquer des qualités masculines, viriles, chez les plus jeunes, garçons ou filles. Après avoir déposé quelques fleurs au pied du monument, le jeune initié embrasse le drapeau national. Les hommages sont ensuite suivis d'une communion alimentaire, financée par la famille du disparu, soit dans l'environnement familial quand il le permet, soit dans un restaurant local.

Ce type de célébration, qui est aussi une occasion de se rencontrer, vise à régénérer les liens sociaux, à rappeler aux membres les normes du groupe et à réaffirmer son unité à l'unanimité. Les monuments aux morts, comme les totems décrits par Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, permettent de produire une étiquette collective du groupe. Lors de la cérémonie sont présents des membres de la famille, des voisins, des gens du village et des représentants du pouvoir. La cérémonie sanctifie d'une part la figure du martyr (ancien combattant ou victime civile) et sanctionne, d'autre part, les responsables de la guerre.

Étant donné que les querelles y sont interdites, les mécontentements que certains peuvent ressentir pour telle ou telle raison mineure sont mis à distance, tus ou, s'ils arrivent à s'exprimer publiquement, temporairement bannis. Lors de ces cérémonies, on observe que les profanes, souvent des touristes étrangers, se tiennent à distance. Afin d'assurer la séparation de ces univers distincts, plusieurs pratiques sont mises en place pour préserver le sacré. Ces actes négatifs, très puissants dans le monde rural, veillent au respect des frontières symboliques entre les objets de culte, comme c'est le cas des monuments aux morts. Ces derniers, même quand ils se trouvent au milieu des interactions quotidiennes, car par exemple installés sur une place publique, n'étant pas considérés comme des monuments culturels quelconque, sont retirés des usages communs. Le caractère sacré devient encore plus évident quand il y a profanation de ces lieux de mémoire, car les sanctions ne tardent jamais à s'exécuter de manière manifeste et immédiate sur le profanateur. Encore une fois, la force et la rigueur de la distinction entre l'objet sacré et l'objet profane ne vient pas de la réalité matérielle du monument en soi : il est le produit d'un rapport de force symbolique imposé par le groupe entre ce qu'il convient faire ou ne pas faire.

Le caractère sacré des monuments y est *moralement contaminant*, (Goffman 1968 : 52) car le sens que la famille confère au monument de leur proche disparu s'étend individuellement à tous ceux qui s'y recueillent, en leur imposant de jouer un rôle spécifique au moment du recueillement. Ce ne sont pas les monuments aux morts en tant que choses matérielles qui affectent nos sens, mais l'autorité morale de la collectivité qui s'exerce sur les individus. Derrière la réalité matérielle des monuments aux morts s'érige une puissance morale dont la finalité est de revivifier le groupe et de discipliner son esprit. Sur ce type de cérémonie, Émile Durkheim dit : « Le rite consiste uniquement à rappeler le passé et à le rendre, en quelque sorte, présent au moyen d'une véritable représentation dramatique. Le mot est d'autant plus de circonstances que l'officiant, en ce cas, n'est aucunement considéré comme une incarnation de l'ancêtre qu'il représente ; c'est un acteur qui joue un rôle » (Durkheim 2008 : 531).

Conclusion

La mémoire collective n'est pas une mémoire sans sujets. Comme nous venons de le voir, la mémoire collective est une mémoire avec des sujets qui sont socialement situés. À son tour, on pourrait dire que la mémoire collective est socialement située, position déterminée par les groupes qui la véhiculent, ici des familles populaires rurales en manque de reconnaissance. En ce sens, « le monument historique est le produit d'un classement de classe », comme le suggère Yves Aguilar (1982: 77). En manque de reconnaissance sociale, les familles des martyrs finissent par imposer leurs objets monumentaux et leur Vérité dans l'espace public.

Aujourd'hui, les monuments de la première phase de construction (1999-2006) tombent en désuétude, car, étant de produits familiaux répondant à des fonctions sociales selon la logique familiale rurale, ils n'arrivent pas à maintenir et à reproduire les pratiques de dévotion universelle exigées par les rituels. Les monuments de cette phase sont aujourd'hui de plus en plus endommagés et les familles exigent du pouvoir local la prise en charge des frais de gestion et d'entretien, demandes qui deviennent souvent source de conflit entre les parties. Certaines communes qui acceptent de prendre encore en charge quelques monuments font ce qu'on pourrait appeler de la piété institutionnelle; cependant, la rupture entre la prétention familiale et la politique mémorielle suivie par les institutions d'État est évidente. Considérés comme non légitimes par ceux qui réclament le retour de l'État et la prise de contrôle de l'espace public, ces objets paysans naïfs sont rejetés par le goût moyen citadin tant du point de vue technique, qu'esthétique et symbolique. Qu'on les glorifie, qu'on les refuse ou tout simplement qu'on reste indifférent envers ces objets de la culture matérielle de l'après-guerre, cette opposition traduit des rapports de force politiques entre classes sociales urbaines et rurales de l'après-guerre du Kosovo.

Bibliographie

- Aguilar, P. 2005. Agents of memory : Spanish Civil War veterans and disabled soldiers. In *War and Remembrance in the Twentieth Century*. J. Winter & E. Silvan (eds), 84-104. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aguilar, Y. 1982. La chartreuse de Mirande. Le monument historique, produit d'un classement de classe. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 42, 76-85.
- Cabanes, B. & Piketty, G. (eds). 2009. *Retour à l'intime au sortir de la guerre*. Paris: Tallandier.
- Donia, R. J. & Fine, J.V.A. 1994. *Bosnia and Hercegovina: A Tradition Betrayed*. New York: Columbia University Press.
- Durkheim, É. 2003 [1912]. Le totem comme emblème. In *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 158-167. Paris: Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, M. 1997 [1950]. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Garfinkel, H. 2007 [1967]. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Goffman, E. 1968. *Asiles*. Études sur la condition sociale des malades mentaux. Paris: Minuit.
- Goffman, E. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2. Les relations en public*. Paris: Minuit.
- Lévi-Strauss, C.. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon
- Mauss, M. 2012 [1924]. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris: Presses Universitaires de France.

- Prost, A. 1997. Les monuments aux morts. In P. Nora, *Les lieux de mémoire*. 199-223. Paris: Gallimard.
- Ricœur, P. 2004. *La Trace. Entre absence et présence*. Paris: Les éditions du Cerf.
- Simmel, G. 1998. *La parure et autres essais*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Visoka, G. 2016. Arrested Truth: Transitional Justice and the Politics of Remembrance in Kosovo. *Journal of Human Rights Practice*, 1-19.

Il contributo del suono alla memoria del conflitto nella docufiction radiofonica contemporanea: uno studio di caso italiano in contesto

Sabina Macchiavelli

University of South Wales, Alumna

sabina.macchiavelli2@studio.unibo.it

1. Introduzione

Il presente articolo si concentra sulla docufiction radiofonica come espressione artistica in grado non solo di raccontare aspetti e momenti di tragedie storiche ma anche di produrre conoscenza intorno a essi attraverso la creazione di associazioni concettuali inedite. Limitando il nostro sguardo all'Europa e ai paesi di cultura anglosassone, vediamo che il genere vanta numerose produzioni contemporanee di ottima qualità, frutto di una tradizione ricca e variegata e caratterizzate da una tendenza alla sperimentazione e all'ibridizzazione con altre forme artistiche e altri media, che discende direttamente dalla sua malleabilità strutturale e dalle sue potenzialità metamorfiche. Ciononostante, la docufiction audio, a differenza del suo equivalente visivo, rimane di per sé un ambito poco esplorato. In questa sede mi occuperò di un aspetto ancor più scarsamente indagato che riguarda la *specificità* del medium, indipendentemente dalla tecnologia di fruizione (quella tradizionale, la radio, e le più recenti tendenze, podcasting e streaming), ossia la dimensione sonora. Cercherò di mostrare la maniera in cui il suono (musica, effetti, i tratti vocali dei parlanti, registrazioni d'archivio e quelle che gli anglosassoni chiamano *actualities*)¹ è in grado di produrre significato a livello cognitivo, al di là della risonanza emozionale, caratteristica unanimemente considerata punto di forza della radio. Tale capacità risulta particolarmente efficace nell'ambito dei discorsi sulla memoria.

La dimensione sonora è intrinsecamente dotata del potere di evocare (*rievocare*) ricordi ed emozioni nascoste (Hand 2014: 48). In uno studio sul genere horror alla

¹ *Actuality* in radiofonia indica un frammento audio estratto da un discorso dal vivo o registrato *on location*, ad esempio un pezzo di intervista, la voce di un protagonista o di un reporter. È in generale il suono esterno alla registrazione in studio, quindi include anche rumori d'ambiente. Altro termine è *sound bite*.

radio britannica, Richard Hand (2014: 8) sostiene che essa, proprio perché onnipresente nelle nostre vite e impossibile da escludere totalmente dalla percezione, riesce ad aprirsi un varco all'interno della coscienza provocando profondo coinvolgimento emotivo e sollecitando riflessioni inattese grazie alla sua pervasività e alla sua capacità di coglierci «by surprise» (Hand 2014: 8).

All'interno della tipologia radiofonica ho scelto il docudramma (o docufiction) in quanto il mescolamento di materiale documentario e di narrazione fittizia permette, da un lato, all'autore una maggior libertà d'invenzione in relazione alla base fattuale; dall'altro, la possibilità per ciascun fruitore di dare un'interpretazione personale ai molteplici echi e risonanze che si producono all'ascolto. Attraverso questa intessitura connotativamente densa il suono genera una specie di eccesso semantico.

Nella prima parte del mio articolo illustrerò la funzione del suono utilizzando esempi tratti dalla tradizione radiofonica italiana, per poi passare a discuterne la centralità nella creazione di concetti e nell'ampliamento della conoscenza in relazione alla rappresentazione di tragedie storiche. Mi soffermerò in particolare sul rapporto fra memoria e contemporaneità attraverso uno studio di caso, il docudramma *Arrivederci*, tratto da un mio racconto edito e diretto da Roberto Benatti. Il programma, trasmesso da Radio Città del Capo nel 2014, affronta il tema del trauma storico nel XX secolo sottolineando le interconnessioni fra l'esperienza personale della morte e la memoria collettiva di due eventi devastanti: la Shoah e la strage del 2 agosto 1980 alla stazione di Bologna, parte di una strategia destabilizzante di matrice fascista.

2. La materia sonora nei programmi radiofonici a base documentaristica

There exist a deep, deep silt of layer upon countless layer of sound-information, semi-defined, able to be focused and sharpened into understanding, but existing more as a sort of gloom, with ill-defined borders that can fuse and coalesce and connect with all sorts of other sense memories. Rather like poetry does, but with sounds and words.
(Elms 2010 citato in Crook 2011: 131)

Così, durante una conferenza alla London Goldsmiths University nel 2010, il regista radiofonico britannico Simon Elms, direttore del settore Features and Documentaries della BBC, spiegava il complesso processo di significazione innescato dall'atto di ascolto. Di questa duplice capacità del suono di farsi contemporaneamente seduzione dei sensi e produttore di conoscenza si parla pochissimo, tanto in ambito professionale quanto nella discussione accademica. La funzione percepita della radio rimane, nella maggior parte dei casi, quella classica: musica come «a soundscape to our lives» da un lato e «news and information» (Street 2012: XII)

dall'altro. Vorrei dunque contribuire a una riflessione sul senso e l'importanza del mezzo radiofonico per la conoscenza/comprendimento degli eventi proprio in virtù della 'materia' che lo costituisce.

Da un certo punto di vista il piano di significazione innescato dal portato acustico 'puro' è presente in ogni tipo di produzione radiofonica e il suono può essere esaminato come elemento semantico al pari di qualunque altro segno. Andrew Crisell (1994: 42), ad esempio, ha discusso il «raw material of radio» (parole, musica, rumori e silenzio) in chiave semiotica, proponendo una classificazione dei suoni basata sulle categorie di Charles Sanders Peirce. Elke Huwiler include fra gli elementi portatori di significato del radiodramma anche la valenza orale delle voci. Il «sign system of the voice» (Huwiler 2005: 53), ovvero tono, idioletto, intonazione e pronuncia, sono per l'ascoltatore indici non solo di tratti individuali (età, genere, origine socioculturale, ecc.) ma, ancor più importante, di atteggiamenti e condizioni esistenziali. Analisi di questo tipo hanno evidenziato che qualunque produzione sonora mette in gioco una rete di significazioni testuali e intertestuali che eccedono il significato verbale. In parole semplici, ascoltare un testo (monologo, intervista, narrazione e altre forme di *storytelling*) alla radio non equivale, in termini cognitivi, a leggerlo con gli occhi. Ciò è vero anche per le produzioni di tipo documentaristico o semi-documentaristico che basano la loro affermazione di oggettività su presupposti di tipo scientifico o giornalistico, cioè sul fatto di impiegare ed esporre dati e informazioni verificabili, basati su documentazione ufficiale o istituzionale, sulla presenza di testimoni ed esperti e così via. Ogni qualvolta il suono è sottoposto a un'azione di manipolazione, a partire dall'editing, *c'è il rischio che, a livello di trasmissione di contenuti, accada qualcosa di imprevisto, cioè che il piano sonoro comunichi, accanto a una carica emotiva, un portato informativo eccedente. La conoscenza/comprendimento della realtà che il fruitore finale elabora può non essere quella che l'autore intendeva.*

Tale processo risulta particolarmente efficace quando l'opera radiofonica è un docudramma, che già nel suo formato specifico contiene elementi di ambiguità e ridondanza, in particolare se esso affronta tematiche legate a eventi tragici o traumi nella vita personale e nella storia collettiva, laddove la logica razionale si ferma e le parole non riescono più a spiegare.

3. Cosa si intende per «docudramma/docufiction»

Nei Radio Studies le definizioni di docudramma e docufiction si incentrano principalmente intorno a questioni di struttura e forma (Stefanelli 1997; Crook 2011; Amato 2005; Bonini 2013) e i due termini tendono a essere usati in alternativa. È interessante notare che il termine inglese *feature*, su cui riflettono Siobhan McHugh (2012) e Tim Crook (1999), ha suscitato in Italia maggior dibattito che non i più immediati (dal punto di vista della traduzione) *docufiction* e *docudrama* (fra gli altri

Bonini 2013, che cita Crook 1999; De Benedictis 2004). Le distinzioni stabilite dagli studiosi sono spesso funzionali al tipo di analisi svolta e in parte, coerentemente con la natura evanescente e inafferrabile del materiale sonoro, arbitrarie. Non è un caso se Crook (1999: 201 sgg.) intitola *The phantom distinction* il suo capitolo sulla *feature* e altre forme ibride di documentazione della realtà alla radio.

Seppure non sia questa la sede per affrontare questioni terminologiche che potrebbero, per la loro estensione, essere oggetto di un intero saggio, è tuttavia necessario precisare meglio il tipo di programma radiofonico cui faccio riferimento. Una definizione più articolata di docudramma/docufiction ce la offrono i Film Studies. Seguirò le orme di Cristina Formenti (2014) che esamina una forma altamente creativa, quella del documentario animato, in cui l'invenzione intensifica l'effetto dell'incontro-scontro con la realtà, un po' come succede nella dimensione audio. La studiosa adotta la definizione che Gary Rhodes e John Springer (2006: 5; corsivo nell'originale) danno della docufiction filmica: «[A] fabricated *recreation* of actual people or events». Per mantenere «the illusion of facts being “documented” and “truths” being told» (Rhodes & Springer 2006: 5) queste opere utilizzano «the devices of fictional narrative [...] to render more vivid the conflict and drama of the “real” subject» (2006: 6). Trasponendo il concetto all'ambito radiofonico, possiamo definire docufiction/docudramma quella tipologia di opere audio che sono costituite da un «real subject» in un contesto di «fictional narrative», ossia che contengono elementi e componenti strutturali tratti da entrambi i domini: interviste, testimonianze, documenti storici, registrazioni d'archivio, memorie personali (diari, lettere, *mémoires*), brani tratti da altre forme creative (canzoni, film, letteratura), rumori ambientali ed effetti sonori, effetti speciali, passaggi recitati, letture espressive.

Considererò dunque cosa accade a livello di significazione quando la frontiera che separa, con esiti già di per sé nebulosi, narrazione documentaria e narrazione fittizia è attraversata dal suono. L'attenzione alla maniera in cui esso trasforma e modifica la narrazione consente di percepirne la potenza: di osservare l'emergere di 'verità' di tipo differente da quelle veicolate dal testo verbale, a volte eccedenti, a volte contrastanti con esso. Altre volte, come vedremo, il suono, attraverso le sottigliezze del montaggio, permette di esprimere concetti di cui la parola in quanto significato-significante fatica a farsi portatrice.

4. Forme di ibridismo nella tradizione radiofonica italiana

Formalmente possiamo iniziare a parlare di docufiction radiofonica in Italia a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, epoca in cui Radio Rai si mostra particolarmente attiva sul fronte della produzione documentaristica. *La domenica della buona gente* (1952) di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni, ritratto di una giornata vissuta da persone comuni a Roma, e *Clausura* (1958) di Sergio Zavoli, sul mondo,

fino ad allora inesplorato, delle suore di clausura in un convento di Bologna, incorniciano cronologicamente la nascita di un genere. Nel loro tentativo di dar voce agli ‘invisibili’ della società (le classi lavoratrici, gli emarginati, chi vive in un contesto di isolamento, coloro che erano esclusi dal discorso dei media) questi autori portavano alla ribalta il linguaggio quotidiano. La lingua nelle sue inflessioni idiomatiche, dialettali, regionali, spesso trattata, segmentata e mescolata a effetti sonori di vario tipo tramite accorgimenti di editing, subiva un processo che, come vedremo in seguito, possiamo chiamare di “finzionalizzazione”. Suono fra i suoni, diventava, nella sua valenza acustica, elemento di significazione prima ancora del messaggio veicolato dalle parole, facendosi componente di un discorso politico.

Ma forme più o meno esplicite di ibridismo esistono già nei documentari del periodo immediatamente postbellico, quelli che nascono dalle esigenze informative ed educative della Rai in quanto istituzione pubblica: documentare le devastanti conseguenze del conflitto sulla gente comune e lo sforzo della ricostruzione, e incoraggiare la popolazione a sentirsi parte attiva della rinascita. Esempio paradigmatico rimane *Firenze, agosto 1944* (1954). Il giornalista Federico Gomez e il tecnico del suono Victor De Santis avevano eseguito dal vivo registrazioni della città sotto i bombardamenti, girando per le strade con il pesante apparato tecnico piazzato sopra un carretto trainato da una bicicletta (per un’analisi dell’opera si veda Morawski e Vincenti 2011: 30, 113; Amato 2005: 28, 70; Isola 1996: 179). Un anno dopo, un accurato lavoro di montaggio mescolava narrazione e brani delle trasmissioni di Radio Londra, suoni di guerra, musica diegetica, voci di partigiani, abitanti e membri dell’esercito, in un programma che intendeva documentare i giorni della Liberazione con la massima aderenza agli eventi ma che in realtà sconfinava continuamente nella fiction. All’ascolto, possiamo solo indovinare dalla qualità dei suoni e delle voci quali parti provengono da registrazioni sul posto e quali sono state preparate e mescolate a brani d’archivio in fase di post-produzione. Se, come fa Domenico Isola (1996: 175), consideriamo *Firenze, agosto 1944* il primo documentario radiofonico dell’Italia post-fascista, dobbiamo anche dire che il nuovo formato recava in sé i germi della propria contaminazione. Il discrimine fra invenzione e realtà era già saltato, per lo meno in parte, provocando un curioso cortocircuito rispetto al ruolo politico e sociale che la Rai attribuiva al proprio impegno documentaristico improntato a criteri di oggettività giornalistica (sugli intenti dell’Ente nel periodo postbellico si veda in particolare Morawski e Vincenti 2011: 118; Isola 1995: 145-146).

A partire dagli anni Sessanta assistiamo al delinearsi di un genere con caratteri più chiari (Sacchetti 2010: 232). Tramite un meditato lavoro di assemblaggio Carlo Quartucci e Primo Levi intessono interviste, effetti speciali e brani recitati in *Intervista aziendale* (1968), una graffiante parodia dei meccanismi di potere in una fabbrica, opera comico-tragica che diventa riflessione sulla vita, i desideri e le frustrazioni dei

lavoratori salariati. Giorgio Pressburger offre in *Giunchi di fanciulli* (1970) una potente metafora dell'esistenza umana, dalla nascita alla morte, attraverso i discorsi, le filastrocche e i canti di bambini colti nella loro creatività e inconsapevole crudeltà, tutto sapientemente orchestrato come una composizione musicale. In queste opere l'intento politico o didascalico viene esplicitato nei modi di una sperimentazione formale incentrata, come indica Amato (2005: 84), sul montaggio, la sonorizzazione e il mescolamento con la fiction.

Per due decenni il documentario si arricchisce di contaminazioni con forme ibride o sperimentali, producendo «regie di grande complessità, caratterizzate dalla continua ricerca di sonorità nuove, effetti inediti, partiture di voci, musiche e suoni elaborate in montaggi suggestivi e d'avanguardia» (Amato 2005: 82), fino ad arrivare agli esiti più innovativi e dichiaratamente trasgressivi delle trasmissioni incluse nella serie ideata da Pinotto Fava, *Audiobox* (1981-1998). Essa ha il merito di aver presentato al pubblico radiofonico italiano anche lavori internazionali del calibro di *Pour en finir avec le jugement de Dieu* di Antonin Artaud (1947; secondo Fava trasmesso per la prima volta nella stagione 1996 di *Audiobox*), opera pionieristica per il suo impiego irriverente della voce, distorta e sfigurata, umana e animale insieme, che attraverso la pura sonorità innesca significati parodistici e blasfemi. Dopo la chiusura del programma vi è stato un ritorno a formule più convenzionali, tanto nel documentario quanto nella docufiction. Negli anni Duemila rimangono due serie che possiamo far rientrare, dal punto di vista formale, nell'ambito docudrammatico. *Cuore di tenebra. Dentro la storia* (2010-2013) di Antonella Ferrera presenta la vita e le imprese di figure storiche secondo un intreccio classico di commento competente e brani recitati. *Teatroggiornale* (2000-2003), di Roberto Cavosi e Sergio Pierattini, si colloca più chiaramente nella tradizione del radiodramma, seppure su una base saldamente fattuale. In ogni episodio un fatto della cronaca quotidiana viene reinterpretato da attori, con dialoghi ed effetti sonori. L'aspetto documentaristico è costituito da articoli di giornale e notizie dai quali la drammatizzazione prende le mosse, e da citazioni dirette delle fonti all'interno del racconto.

Mentre il binomio fatti-finzione risulta evidente a partire dalla mescolanza di materiali e tecniche compositive e dall'attenzione all'editing, meno immediata è la percezione della maniera in cui il suono si innesta su questa narrazione per così dire 'primaria', ossia la sua azione trasformativa sul sostrato informativo. Per osservare come ciò avviene riprendiamo la riflessione sulla tradizione inaugurata dai documentari postbellici e presente almeno fino all'ultimo decennio del secolo scorso. Al suo interno troviamo programmi che si occupavano di illustrare le conseguenze drammatiche di eventi conflittuali o catastrofici, ponendosi in linea con un genere dichiaratamente giornalistico, e che finivano per produrre anche piani di significazione diversi da quelli veicolati dalla immediata comunicazione verbale, e ciò proprio grazie agli esiti imprevedibili del suono.

5. Intento giornalistico e narrazione sonora

L'esempio che segue mostra un meccanismo comunemente impiegato anche in programmi di tipo fattuale e facilmente individuabile da parte dell'ascoltatore. *Napoli dopo il terremoto* (1982) di Paolo Aleotti è presentato nell'introduzione alla trasmissione come un prodotto documentaristico, un'«inchiesta» intorno alle conseguenze sociali ed economiche del terremoto del 1980 in Irpinia e dei problemi legati alla ricostruzione. La voce del giornalista introduce gli argomenti e collega spezzoni di interviste a sfollati, politici ed esperti, fornendo un legame fra le varie parti e un inquadramento storico e politico della vicenda. Il tono è colloquiale e rassicurante. Tuttavia, emerge di tanto in tanto, fra le pieghe del discorso istituzionale, un'altra forma di «commento» che si sovrappone al piano logico stabilito dalle parole, e la realtà che essa disvela appare molto meno consolatoria. Ciò accade quando un effetto di *fade-in* porta lentamente in primo piano il discorso di una persona comune che finisce per sostituirsi a quello del politico o dell'esperto. Un esempio è l'episodio nel quale un ministro discute le difficoltà tecniche ed economiche legate all'attuazione della legge per la ricostruzione. Sentiamo, mentre questo parla, insinuarsi la voce di una donna, dapprincipio appena percettibile, poi sempre più nitida, finché l'intervento del ministro si interrompe e quello della donna viene in primo piano. È la protesta concitata e rabbiosa, in stretto dialetto campano, di una sfollata che da due anni vive in un prefabbricato temporaneo:

Vuless mettr a chelli là che ci hanno missi a cca dinto, vuless mettr a lor cca dinto, che lor s'infuocasser, ci hann jettat cca dinto com tanta maial frat e lor stann belli int e cas, magnn, veun e s'n'fotton e nuie.

Il brano è doppiamente significativo. Da un lato, mostra tutta la suggestione e potenza evocativa della lingua parlata. L'intensità del dialetto, i suoi accenti addolorati, difficilmente riproducibili in trascrizione, hanno di per sé la forza di un'accusa e infondono al reportage un tono di tragedia che mette in discussione i presupposti di oggettività su cui esso si basa. D'altro lato, ed è questo l'aspetto che mi interessa sottolineare, la maniera in cui il vernacolo si apre la strada da sotto il linguaggio ufficiale produce un contrappunto estremamente efficace all'atteggiamento procedurale del ministro. In questo senso, l'«intrusione» del discorso comune, a tratti incomprensibile, e dunque, soprattutto per orecchie forestiere, puro suono, ci offre un equivalente immediato e concreto dello iato aperto fra Stato e cittadini e ci mette in contatto con la percezione che delle politiche e dinamiche governative ha la popolazione di quei luoghi. Una svolta narrativa fondamentale, con fini anche esplicativi, è affidata a un'articolazione sonora con azione «finzionalizzante», ossia a una manipolazione del materiale audio (l'intervista) attraverso il montaggio. Il fatto che le parole della donna non siano com-

pletamente comprensibili ad abitanti di altre regioni costringe a uno sforzo immaginativo che moltiplica le sfumature interpretative e accresce l'intensità semantica del testo.

Gli esiti dell'azione del suono, attraverso il montaggio, sono particolarmente interessanti nel caso di programmi come questo, focalizzati su tragedie, conflitti e traumi di portata collettiva. Nell'esempio citato il suono condensa, rendendolo evidente, un concetto che all'ascoltatore è già noto. Ha dunque un'efficacia sul piano dello sviluppo della narrazione o esposizione del tema centrale. In altri casi la maniera in cui il testo sonoro pervade la struttura narrativa sollecita l'elaborazione di nuclei concettuali inediti. Prima di illustrare come ciò accade occorre precisare, per lo meno per approssimazione, data l'evanescenza della materia da cui scaturiscono, cosa si intende per concetti o forme di comprensione della realtà. Quale 'verità' il suono è in grado di rivelarci che non possano le parole?

6. Suggestioni emotive, musica verbale e la 'verità' del suono

Si può dire che la forma di conoscenza che il suono è in grado di veicolare è vicina al tipo di verità svelata dalla poesia e dall'arte in genere, una specie di riverbero che da acustico si fa concettuale, denso di valenze connotative. Il reticolo sonoro di un'opera audio è intessuto non solo da musica e rumori ma anche dalle parole «within themselves and cumulatively» (Street 2012: 18). Il critico e autore radiofonico Seán Street parla di «word music» (ivi: 17), qualcosa di implicito nelle parole e come in esubero rispetto ad esse, e che soltanto in parte riusciamo a cogliere. Il senso finale di un'opera in relazione alla potenza acustica delle sue componenti coglie non tanto verità oggettive e fattuali quanto aspetti della natura umana. In maniera simile la regista radiofonica Dmae Roberts definisce il proprio lavoro. Nei suoi documentari su argomenti sensibili quali la violenza domestica o il cancro al seno, Roberts utilizza brani interpretati da attori, interviste e monologhi reali che intreccia in un dialogo fittizio per creare una forma di narrazione che racconti una 'storia'. Il suo intento è far emergere l'intrinseco significato poetico delle parole racchiuso nel loro «undertone and subtext» (Roberts 2010: 124), che è per la regista il solo modo di avvicinarsi a «that elusive heartbeat we call truth» (ivi: 127). Il ritmo e la musica, ancora una volta, presenti nel parlato quotidiano permettono all'autore e all'ascoltatore di entrare in una «emotional connection» (ivi: 127) in grado di disvelare «something that's more than facts and stats» (ivi: 126-127).

Per quanto complesso sia definire questo 'qualcosa', anche per studiosi e professionisti della radiofonia, ciascuno di noi che si ponga in ascolto può farne esperienza, come dimostra lo studio di caso che segue. Esso consente di osservare come il suono interviene sulle parole e sulla narrazione modificandole e talvolta deformandole per dischiudere livelli di senso rimasti inespressi nel testo scritto. Risulta dunque particolarmente utile per capire le possibilità espressive che il docudramma radiofonico offre in relazione alla rappresentazione del trauma.

7. L'eccedenza semantica del suono fra documenti e finzione narrativa.

Il caso del docudramma *Arrivederci*

Il racconto *Arrivederci* è a sua volta basato su di un testo teatrale e dunque non ha avuto bisogno di un lavoro complesso di adattamento al mezzo radiofonico. La protagonista invita i propri morti, parenti e amici, a rivedersi dopo una lunga assenza. Sulla tavola attorno a cui si incontrano si trova un volume di memorie e testimonianze della Shoah. Da esso escono le voci di quattro testimoni, ciascuno colto in un momento significativo della sua relazione con un genitore prima che questi venisse deportato: mentre scambia un gesto, dice parole o comprende una verità che per sempre gli rimarrà impressa nella memoria. La storia ritorna al presente, al momento in cui la protagonista si congeda dai suoi morti con la domanda che da lungo tempo avrebbe desiderato far loro e che finalmente può avere risposta: «Come state?»

7.1 La manipolazione dei documenti

Il docudramma unisce alla riflessione autobiografica (l'esperienza personale della morte di persone care) il materiale documentario di due eventi storici. La fonte principale è costituita dalle interviste a ebrei francesi contenute nella tesi postlaurea di Claudine Vegh *Non gli ho detto arrivederci*, pubblicata nel 1979. Gli intervistati, bambini nella Francia occupata dai nazisti, erano stati mandati dai genitori, consapevoli dell'inevitabilità del loro destino, a vivere all'estero presso famiglie ospitanti. Ormai anziani, essi ripercorrono in maniera diretta e toccante le complesse emozioni e il duplice senso di gratitudine e di abbandono con cui hanno convissuto per tutta la vita. Un secondo riferimento 'materiale' è rappresentato dalla targa commemorativa alla stazione di Bologna che reca i nomi delle 85 vittime dell'attentato del 2 agosto 1980, più alcuni brani di registrazioni d'archivio relative all'evento.

L'opera colloca le testimonianze storiche all'interno di un contesto inventato, costituito da sequenze oniriche nelle quali la protagonista incontra i suoi morti e rilegge insieme a loro il libro, estremo tentativo di riallacciare una relazione il cui senso si ponga come contraltare all'inevitabilità della morte. Per quanto minimo sia stato l'intervento sul testo originario, la resa sonora trasfigura la base fattuale in un microcosmo immaginativo da cui scaturiscono significati alternativi (o complementari) a quelli veicolati dall'informazione di tipo storicistico.

La manipolazione sonora dei documenti può essere considerata parte del processo di *finzionalizzazione* cui il genere docudrammatico sottopone gli elementi tratti da fonti reali o storiche. Impiego qui il concetto ampio che Anna Bertini (2013: 145), mutuandolo da Stefania Ricciardi, elabora a proposito della non-fiction italiana: l'inserzione di un fatto reale all'interno di un contesto finzionale. In ambito definitorio va tuttavia sottolineato che il confine con l'altro strumento tipico delle forme ibride, la *drammatizzazione*, è estremamente sottile. Questo articolo adotta la valenza comune del termine: una rein-

interpretazione dei brani documentari in senso teatrale, nel nostro caso la resa attoriale della voce del narratore e delle voci dei testimoni di Vegh, accompagnata da musica ed effetti sonori. Al contempo faccio riferimento alla funzione che Manuela Glasner (2010: 20) attribuisce alla drammatizzazione nei documentari televisivi ibridi. Essa può divenire una modalità strutturale che permette di ordinare la sequenza cronologica degli eventi in una sequenza non cronologica, con anche l'aggiunta di elementi estranei alla presentazione diretta dell'informazione, ad esempio aneddoti e spiegazioni narrativizzate. In *Arrivederci* le articolazioni del racconto attraverso la doppia voce narrante e i dislocamenti spazio-temporali ottenuti con il montaggio possono essere considerati parte della drammatizzazione.

Mentre l'aspetto dell'ibridismo del testo radiofonico è stato variamente affrontato dalla critica (cap. 3. *Cosa si intende per docudramma/docufiction*), il ruolo specifico della tessitura sonora come veicolo di significati indipendenti dal piano comunicativo delle parole viene normalmente trascurato. In realtà il suono è dotato di una intrinseca capacità di trasformare il fatto 'reale' in un «oggetto mediato e quindi fittizio», come Bertini (2013: 123) indica nel caso dell'autofiction, ossia esercita una evidente azione di finzionalizzazione. Lo studio di caso che presento mira a fornirne un esempio, mostrando al contempo come, all'interno di una struttura che rappresenta/ri-presenta fatti storici, lo scarto che la narrazione subisce rispetto all'aderenza al discorso fattuale contribuisce a creare concetti che hanno valore per la comprensione degli eventi stessi che ne costituiscono la base.

7.2. Testo verbale e dimensione acustica: le complessità della composizione musicale

Per quanto la sequenza verbale del racconto fosse già di per sé adatta al medium orale, strutturata com'è intorno all'alternanza di parti descrittive, monologhi ed un breve dialogo finale, alcune modifiche si sono tuttavia rese necessarie. Una ovvia, ovvero l'utilizzo di una musica; altre minime, riguardanti il narratore (che è stato diviso in due voci) e la risposta dei morti che parlano con le voci dei testimoni di Vegh. Per quanto esigue, tali variazioni hanno determinato un cambiamento significativo nell'atmosfera e nella configurazione concettuale del racconto, aprendo a temi legati al nostro rapporto con la dimensione inesprimibile di eventi tragici della Storia e con la necessità di mantenerne memoria. Questo articolo si concentra in particolare sulla scelta della «colonna sonora».

Il regista Roberto Benatti (2014) sottolinea il ruolo decisivo della musica nel processo di adattamento, allorché la primissima lettura del racconto gli ha suggerito la composizione elettronica di Marco Milella, che ha poi combinato con suoni tratti da registrazioni d'archivio: «Discorsi di Hitler, una marcia presa da un documentario cinematografico, l'inno nazista, un bombardamento preso da un film». A questa 'colonna sonora' principale si aggiungono occasionalmente altri rumori d'archivio o d'ambiente ed effetti sonori. Benatti (2014) riconosce la rilevanza compositiva e ritmica dei suoni, che non hanno una vita propria in quanto rumori singoli a commento degli eventi

narrati ma sono parte integrante della struttura musicale. Nell'analisi che segue con il termine generale di 'musica' si intende questa composita tessitura.

L'utilizzo del potenziale narrativo e conoscitivo contenuto nella miscela 'musica-effetti sonori-rumori ambientali' nel documentario e nel dramma radiofonico risale alla sperimentazione degli anni Cinquanta. *Ritratto di città. Studio per una rappresentazione radiofonica* (1954) di Luciano Berio e Bruno Maderna, fondatori dell'avanguardistico Studio di fonologia musicale della Rai di Milano, è probabilmente, come sostengono gli stessi autori, il primo esempio di consapevole trattamento creativo del suono per scopi espressivi alla radio. Due narratori si alternano nella poetica descrizione di una giornata nella città di Milano, dall'alba al tramonto, mescolando le loro voci a quelle degli abitanti e a una composizione musicale che include rumori e parole registrati dalla realtà (*actualities*), trattati elettronicamente. L'introduzione a una delle tre versioni consultate da Ida De Benedictis attribuisce alla musica se non un ruolo preminente almeno uno status paritario alle parole:

Preoccupazione prima è stata quella di stabilire una puntuale e continua corrispondenza fra parola e musica [...]. In *Ritratto di città* la parola e il suono si presentano quindi come elementi assolutamente paritetici ed equivalenti di una preordinata struttura, come termini veramente reciproci di una forma esattamente determinata (Berio & Maderna, cit. in De Benedictis 2004: 198).

Gli autori sottolineano anche che il programma

presenta lo sforzo consapevole verso una rappresentazione narrativa liricamente trasfigurata, pur in continui e volontari riferimenti concreti a una serie ben stabile e ferma di elementi reali. Primo fra tutti, l'esistenza dimostrata e controllabile di una città chiamata Milano (ivi).

Struttura e intento molto simili a quelli del docudramma: intrecciare una base fattuale (una serie di elementi reali) e una resa immaginativa (una trasfigurazione lirica) per creare un tutto coerente capace di raccontare una storia su quella realtà (una rappresentazione).

In *Arrivederci* si attua un simile gioco di rimandi fra parole e musica. L'esito è una narrazione che, mentre appoggia su un nesso spazio-temporale immaginario a livello di storia, resta al contempo fermamente ancorata alla base fattuale fornita dai documenti. In tale contesto l'interazione fra i due codici, la musica e le parole, apre a un livello di significazione diverso da, ed eccedente, quello veicolato dalle parole che raccontano. La musica costituisce dunque un perfetto esempio di come il suono sia capace non solo di significare momenti ed elementi della storia (la sua funzione classica), ma anche di simbolizzare, ossia indicare concetti.

7.3. Il valore della musica sul piano extraverbale

Fra le varie funzioni che musica e suoni rivestono in un dramma o docudramma radiofonico – collegamento, pausa o cambio di scena, indicatore d'atmosfera o stato d'animo, ecc.—² interessa qui sottolineare il valore *simbolico*. Adottando una prospettiva pragmaticista di stampo peirciano, Crisell (1994: 50) riconosce che quando «the broad emotive power of music» interagisce con le parole e i rumori, la musica può diventare un elemento di significazione di «something outside itself». E, aggiungerei, a questo livello sfiora il piano simbolico, ossia allude a una sfera concettuale che è più ampia dei singoli episodi narrati e ha un valore più generale per la nostra comprensione degli eventi.

Un esempio da *Arrivederci* può chiarire il punto. Dopo aver elencato i nomi dei testimoni presenti nel libro di Vegh, la narratrice ricorda un momento della propria esperienza come insegnante:

Narratore 1: Ci sono le testimonianze (*musica sullo sfondo*) di 17 persone: ci sono Lazare, André, Paul, Madeleine, Joseph, Samuel... e poi Paulette, Charles, Myriam, Maurice... ci sono Raphaël, Sonia, Jean, Hélène... e Louise, Colette, Robert...

La musica si interrompe. (In sequenza) musica degli anni Quaranta, passi di marcia, sussurri, una sirena d'ambulanza, la voce di un vecchio, una donna che piange, varie voci. Marcia trionfale tedesca, sussurri. Musica.

Narratore 1: (Effetto eco) ...Mauri Anna Maria, Mauri Carlo, Natali Ludmilla, Remollino Carmine... (*Interruzione dell'effetto eco*) Insegnavo in una scuola media. Una mattina, facevo l'appello in prima B.

I nomi dei quattro studenti che la narratrice legge dal registro di classe sono in realtà i nomi di giovani elencati sulla lapide che commemora le vittime della strage del 2 agosto alla stazione di Bologna, quando una bomba esplose facendo 85 vittime e più di 200 feriti. L'attentato terroristico, attribuito a un'organizzazione neofascista sotto la direzione e con il coinvolgimento di servizi segreti italiani e stranieri, di politici e di imprenditori, ha avuto un impatto devastante sugli italiani, marchiando a fuoco la memoria collettiva, e continua a essere tutt'oggi un tema fortemente sentito nell'opinione pubblica. La Strage è stata parte della cosiddetta strategia della tensione³ che, con il

² Si veda in particolare Crisell 1994; Huiwiler 2005. Sul valore simbolico dei suoni in generale e quelli ambientali in particolare: Truax 2001.

³ Cento Bull (2007: 66) attribuisce l'espressione «strategia della tensione» (*strategy of tension*) al giornalista Leslie Finer in un suo articolo per l'*Observer* (14.12.69), «480 held in terrorist bomb hunt», scritto in seguito alla strage di piazza Fontana.

coinvolgimento di apparati dello Stato, mirava a spazzar via la possibilità che si creasse nel paese un clima adatto ad un governo legittimamente eletto guidato dal Partito Comunista. Il mio intento nel racconto era stato di comunicare un senso di continuità fra le tragiche conseguenze delle dittature del XX secolo e il nostro più recente passato e stabilire un parallelo tra fascismi, sottolineando l'importanza di preservare la memoria collettiva. Questo passaggio dai testimoni della Shoah alle vittime della bomba di Bologna non veniva spiegato nel racconto. Se lo avessi chiarito, per esempio con una nota a piè di pagina, si sarebbe interrotto il patto finzionale e spezzato il flusso narrativo; ho dunque accettato la possibilità che il riferimento passasse inosservato. La radio offriva l'opportunità di veicolarlo in maniera immediata e non invasiva proprio grazie al suo «codice sonoro» (Eco 1965: 89)⁴.

Torniamo al brano sopra riportato. Prima che la narratrice riprenda il ricordo della propria esperienza di insegnante sentiamo un brano della 'colonna sonora'. L'idea del regista è stata di inserire sui rumori fortemente connotati dall'atmosfera della guerra (*musica degli anni Quaranta, passi di marcia, sussurri*) dei suoni che erano stati registrati subito dopo l'esplosione della bomba: *una sirena d'ambulanza, la voce di un vecchio, una donna che piange, varie voci*.

Questa la sequenza risultante: *musica degli anni Quaranta, passi di marcia, sussurri, una sirena d'ambulanza, la voce di un vecchio, una donna che piange, varie voci. Marcia trionfale tedesca, sussurri. Musica*.

Nel flusso di rumori e frasi solo alcune delle parole del vecchio risultano comprensibili: «Dei bambini laggiù... rianimazione... cosa straziante». Si tratta della voce dell'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini registrata durante una sua visita, subito dopo l'evento, a bambini feriti ricoverati in ospedale. Pertini si era guadagnato il rispetto e l'apprezzamento della popolazione italiana grazie al suo passato di partigiano e alla sua statura politica integerrima, oltre che per la sua modalità comunicativa aperta e onesta. Scegliendo questa testimonianza per la produzione audio eravamo sostenuti dalla convinzione che, seppure distorta da condizioni acustiche anomale, la voce sarebbe stata riconoscibile almeno per gli ascoltatori che della Strage avevano un ricordo diretto.

⁴ Secondo la classificazione di Umberto Eco (1965), il codice sonoro è uno dei tre (gli altri due sono quello iconico e quello linguistico) su cui si basa la comunicazione televisiva. Il termine 'codice' indica «un sistema di convenzioni comunicative costituenti le regole d'uso di organizzazione di vari significanti» (Eco 1965: 87). Il codice sonoro include «i suoni della gamma musicale e le regole combinatorie della grammatica tonale; i rumori in quanto distinti dai suoni e in quanto riferibili iconicamente a rumori già noti» (1965: 92). A ciò aggiungerei i tratti intrinseci del parlato che costituiscono, nella definizione di Huwiler (2005: 53), il «sign system of the voice» (cap. 2. *La materia sonora nei programmi radiofonici a base documentaristica*).

Non ci aspettavamo che il riferimento storico – questa specie di ponte fra le epoche – fosse evidente e cristallino. Ciò che intendevamo era comunicare «a new kind of emotional and intellectual experience» (Street 2012: 120) in direzione del poetico, senza rinunciare al contenuto informativo.

8. Il miracolo del testo sonoro: dall'udire al comprendere

L'analisi condotta sulle componenti aurali di un'opera radiofonica dai tratti ibridi permette di evidenziare la capacità del suono di dischiudere piani di significazione che vanno oltre la denotazione del testo, sia esso di tipo fattuale o fittizio, e di produrre una serie di riverberi in forma non solo di suggestioni emotive ma anche di elaborazioni concettuali. Ciò costituisce una notevole risorsa in special modo nella trattazione di eventi traumatici della storia così come della vita personale. In tal senso il piano sonoro intrinseco ad *Arrivederci* – considerando, oltre alla composizione musicale, di cui abbiamo parlato, anche i tratti vocali dei parlanti – permette di toccare una serie di temi a cui il testo verbale non dà diretto accesso, legati all'importanza di mantenere vigile memoria degli eventi della storia del XX secolo e individuare le tragiche implicazioni che ogni ideologia dell'illiberalità e della sopraffazione, nemica della democrazia, si porta dietro. Ma il livello semantico del suono è estremamente denso: ogni ascoltatore può decodificare molteplici ulteriori nozioni dagli echi che il testo audio produce nel momento della sua messa in onda.

La capacità del suono di esprimere forme di 'verità' possibile è particolarmente individuabile nel docudramma o docufiction proprio perché in esse la dimensione audio, agendo sull'area di intersezione fra *storytelling* ed evidenza documentaria, può aprirsi più liberamente all'espressione di contenuti non standard attraverso la mediazione operata dall'invenzione creativa. Ma il processo avviene anche in programmi di tipo giornalistico o documentaristico in senso stretto, basati su presupposti di oggettività e caratterizzati da una struttura tipizzata e intenti illustrativi. Il testo audio spesso fa emergere nuovi concetti dove meno ce lo aspetteremmo, attraverso i riverberi simbolici sprigionati dalle parole pronunciate, dal parlato comune. Lo abbiamo visto in *Napoli dopo il terremoto* e lo ritroviamo in varie forme di documentario radiofonico contemporaneo. *Out Counting Sheep* del britannico Matt Thompson, finalista al Prix Italia nel 2011, racconta l'arcano, evocativo scambio verbale tra i pastori dello Yorkshire e le loro greggi durante l'agnellatura. L'antico linguaggio usato dall'uomo per contare le pecore – un misto di celtico, anglosassone e norreno: «yain, tain, edderoa, peddoro, pitts, tayter, ter» (Street 2012: 87) – accompagna l'intera narrazione in contrappunto al verso degli animali e diviene una litania di puri suoni privi di referente logico ma di profonda fascinazione. A tratti la qualità sonora del medium – la 'materia' che lo costituisce – emerge in tutta la sua destabilizzante ambiguità che, sfuggendo a ogni tentativo di inquadrare la 'storia' narrata in termini razionali, si fa paradossalmente veicolo di significazione. Uno straordinario esempio ne è la sequenza in cui il belato delle pecore si fonde con «a human voice that imitate[s] and

eventually subvert[s] the sheep cries into “a near human scream”» (Hendy 2016: 7). I vocalizzi dell’artista Aileen Campbell fusi con il verso bestiale inducono a riflettere sul nostro rapporto con il nucleo animale dell’esistenza umana.

Questo è un piano difficile da mettere a fuoco in termini razionali. Ha più a che fare con la suggestione dei sensi che con la logica, con l’ambiguità e la divergenza che con il giudizio tagliente. Lorenzo Pavolini tenta di circoscriverlo partendo dall’esperienza quotidiana. Racconta un episodio nel quale l’accesso a un piano acustico potenziato ha luogo nonostante, anzi forse proprio grazie alla difficoltà di distinguere con chiarezza le parole, nella dimensione più propria del suono, quella della precarietà percettiva e della fuggevolezza semantica. Ci troviamo in una grande aula universitaria gremita di studenti. Un docente senza microfono inizia a parlare di fronte allo sbigottimento generale poiché nessuno riesce a distinguerne le parole. Ma a poco a poco il frastuono rallenta e s’arresta. Nello straordinario silenzio che cala persino le file più lontane riescono a «intendere [...] il dipanarsi del discorso» (Pavolini 2013: 16). Il nesso che dal suono porta al concetto è stabilito:

In questo udire ciò che fino a quel momento non appariva neppure esistere come parola detta ma soltanto simulata, bisbigliata, confidata, ecco avverarsi l’autentico miracolo della comprensione: siccome sento, ascolto, capisco [...]. La fragilità della voce si è trasformata in capacità di penetrazione. L’esperienza dell’ascolto è compiuta. E sarà infinitamente più vasta del singolo rumore o suono, musica o catena di frasi che sono eventualmente stati comunicati (ivi).

Questo ‘miracolo’, che accade ogni volta nel processo di trasmissione-fruizione dell’opera radiofonica, ci consente di accedere a una ‘comprensione emozionale’ per certi aspetti simile a quanto avviene quando leggiamo una poesia. È emozionale perché coinvolge profondamente le nostre sensazioni e reazioni personali; ed è comprensione perché ci aiuta a creare fruttuose associazioni concettuali che aggiungono alla conoscenza fattuale, storica, una dimensione capace di entrare in profonda risonanza con il nostro background culturale. Ciò che è messo in gioco è una ricerca dell’autenticità attraverso l’atto creativo non solo da parte dell’autore ma anche, significativamente, da parte dell’ascoltatore.

Bibliografia

- Amato, A. 2005. *Le forme del documentario radiofonico*. Tesi Laurea Specialistica in Comunicazione Multimediale e di Massa, Università di Torino.
- Benatti, R. 2014. *Arrivederci* [sceneggiatura radiofonica inedita].
- Benatti, R. 2014. Intervista condotta da Sabina Macchiavelli, 22 febbraio [video].

- Bonini, T. 2013. *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*. Milano: Doppiozero [ebook].
- Cento Bull, A. 2007. *Italian Neofascism: The Strategy of Tension and the Politics of Nonreconciliation*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Crisell, A. 1994. *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Crook, T. 1999. *Radio Drama: Theory and Practice*. London and New York: Routledge.
- Crook, T. 2011. *The Sound Handbook*. Oxon: Routledge.
- De Benedictis, A.I. 2004. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*. Torino: EDT.
- Fava, P. 2009. *The third International Forum "Radioaktivität. Arts and radiophonics"*, Part 1, Part 2. PAN - Palazzo delle Arti, Naples, 18 December. <https://www.mixcloud.com/radioaktivitat/pinotto-fava-audio-box-part1/>, <https://www.mixcloud.com/radioaktivitat/pinotto-fava-audio-box-part2/> (30.3.2021) [registrazione dell'intervento al convegno].
- Formenti, C. 2014. The sincerest form of docudrama: Reframing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, 8(2): 103-115.
- Glasner, M. 2010. *Hybrid Documentary Formats: How Narrative Elements in Archaeological Television Documentaries Influence Processing, Experience, and Knowledge Acquisition*. Tesi di Dottorato in Naturwissenschaften, Università di Tubinga. https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/49408/pdf/gedruckte_Dissertation.pdf?sequence=1&isAllowed=y (26.3.2021).
- Hand, R.J. 2014. *Listen in Terror: British Horror Radio from the Advent of Broadcasting to the Digital Age*. Manchester: Manchester University Press.
- Hendy, D. 2016. Distant echoes: evoking the soundscapes of the past in the radio documentary series *Noise: A Human History*. *The New Soundtrack*, 6(1): 29-49. <http://sro.sussex.ac.uk/57234/> (3.4.2021).
- Huwiler, E. 2005. Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3(1): 45-59.
- Isola, G. 1995. *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*. Firenze: La Nuova Italia.
- Isola, G. 1996. A brief history of Italian radio documentaries. In *The quest for radio quality: the documentary. The International Forum on radio, 48th session of Prix Italia*. Napoli, 26 giugno 1996. Roma: RAI [atti della conferenza].
- Macchiavelli, S. 2013. Arrivederci. In L. Macchiavelli & S. Macchiavelli. 2013. *E a chi resta, arrivederci*, 294-297. Torino: Einaudi.
- McHugh, S. 2012. Oral history and the radio documentary / feature: Introducing the 'COHRD' form. *The Radio Journal: International Studies in Broadcasts and Audio Media* 10(1): 35-51.
- Morawski, P. & Vincenti, R. (eds). 2011. *Cento voci dall'Italia. I documentari e le inchieste di Radio RAI (1944-2011)*. Roma: RAI Eri [con cd].

- Pavolini, L. 2013. *Si sente in fondo? Avventure dell'ascolto*. Roma: Ediesse.
- Rhodes, J.D. & Springer, J.P. (eds). 2006. *Docufictions. Essay on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland.
- Roberts, D. 2010. Finding the poetry. In J. Biewen & A. Dilworth (eds). 2010. *Reality radio: Telling True Stories in Sound*, 116-127. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sacchetti, R. 2011. *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma prima della televisione*. Corazzano: Titivillus.
- Stefanelli, S. 1997. "L'italiano del radiodramma". In A. Grasso et. al. (eds). 1997. *Gli italiani trasmessi - La radio. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana*, 473-501. Firenze, 13-14 Maggio 1994. Firenze: Accademia della Crusca. [atti della conferenza].
- Street, S. 2012. *The Poetry of Radio: The Colour of Sound*. London: Routledge.
- Truax, B. 2001. *Acoustic Communication*. Westport and London: Greenwood Publishing Group.
- Vegh, C. 2001. *Non gli ho detto arrivederci*. Trad. D. Vogelmann. Firenze: Giuntina.

Opere radiofoniche

- Arrivederci*. 2014. Regia di R. Benatti. Radio Città del Capo, 27 gennaio.
- Audiobox*. 1981-1998. Regia di P. Fava. RAI Radio 1 / Radio 3 [serie].
- Clausura*. 1958. Regia di V. De Santis. RAI Terzo Programma, 23 dicembre.
- Cuore di tenebra. Dentro la storia*. 2010-2013. Regia di A. Ferrera. RAI Radio 3 [serie].
- Firenze agosto 1944*. 1954. Regia di A. Gomez & V. De Santis. RAI Programma Nazionale, 10 agosto.
- Giocchi di fanciulli*. 1970. Regia di G. Pressburger. Radio RAI.
- Intervista aziendale*. 1968. Regia di C. Quartucci & P. Levi. RAI Terzo Programma, 29 novembre.
- La domenica della buona gente*. 1952. Regia di V. Pratolini & G.D. Zagni. RAI Terzo Programma, 12 marzo.
- Napoli dopo il terremoto*. 1982. Regia di P. Aleotti. *Domenica Tre*. RAI Radio 3, 21 novembre.
- Out Counting Sheep*. 2011. Regia di M. Thompson. *Between the Ears*. BBC Radio 3, 15 Gennaio [un brano è disponibile su <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p01hyq5v>. (26.03.2021)].
- Pour en finir avec le jugement de Dieu*. 1947. Scritto e interpretato da A. Artaud. *Audiobox*. RAI Radio, ca. 1996 [Un estratto è disponibile su <https://www.mixcloud.com/radioaktivitat/pinotto-fava-audiobox-part1/> (1.4.21)].
- Ritratto di città. Studio per una rappresentazione radiofonica*. 1954. Regia di L. Berio & B. Maderna. RAI Terzo Programma. Disponibile su <http://www.lucianoberio.org/ritratto-di-citt%C3%A0> (1.4.21).
- Teatrogiornale*. 2000-2003. Regia di R. Cavosi & S. Pierattini. RAI Radio 3 [serie].

Guerra, memoria e post-memoria in *Fatherland* di Nina Bunjevac e *Safe Area Gorazde* di Joe Sacco

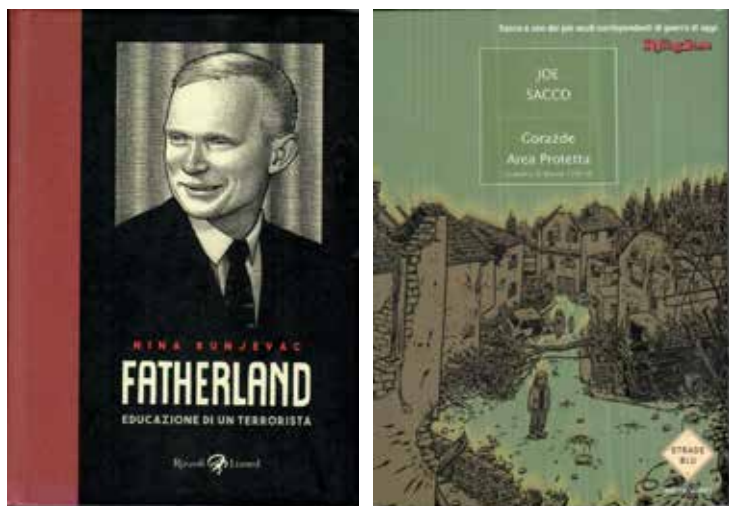
Maria Rita Leto

Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

mariarita.letto@unich.it

La guerra in Jugoslavia, o meglio le guerre che si sono svolte negli anni Novanta del Novecento sul territorio che oggi viene definito ex Jugoslavia, sono state anticipate da una complessa manipolazione della memoria. Tra gli anni Ottanta e Novanta, infatti, le élites nazionaliste attinsero a quegli avvenimenti della Seconda guerra mondiale che la Jugoslavia federativa e socialista, impegnata a stabilire i capisaldi ideologici alla base del nuovo stato – il principio di fratellanza e unità di tutti i popoli della Jugoslavia; la lotta di liberazione guidata con successo dal partito comunista (che diventò oggetto di una continua narrazione letteraria, filmica e politica); il mito del padre-fondatore della nazione, Josip Broz Tito – aveva consapevolmente cercato di cancellare dalla memoria collettiva. Dopo la morte di Tito nel maggio del 1980 e, successivamente, dopo il crollo del comunismo, nei paesi della Jugoslavia (in Croazia e in Serbia in particolare) si iniziò una rievocazione di eventi traumatici e dolorosi della Seconda guerra mondiale non per un «recupero collettivo del rimosso» (Petrungaro 2012: 149), ma per farne un’arma di propaganda nazionalista, che, in seguito alla contrapposizione reciproca dei gruppi nazionali, ebbe come esito una nuova guerra e la dissoluzione finale del paese. Oggi, negli stati sorti dalla Jugoslavia coinvolti nei conflitti degli anni Novanta, perdura quella che si potrebbe chiamare una ‘guerra’ della memoria. A livello ufficiale, infatti, ognuno di questi paesi mira a mantenere vivo solo il ricordo delle proprie vittime e a minimizzare, se non a negare del tutto, le proprie responsabilità: la Croazia commemora la caduta di Vukovar nel 1991 e celebra la discutibile Operazione Tempesta del 1995¹; la Serbia si

¹ Nell’operazione *Oluja* («Tempesta»), con la quale la Croazia riprese la Krajina (territorio al confine con la Bosnia, abitata dalla minoranza serba), fu ucciso un numero imprecisato di civili serbi e circa 200.000 persone furono costrette ad abbandonare la loro casa. Una guerra sui numeri delle vittime accompagna quella della memoria.



1. 2. Le copertine di *Fatherland*, di Nina Bunjevac e di *Safe Area Gorazde* di Joe Sacco.

concentra sostanzialmente sui bombardamenti subiti da parte della NATO nel 1999, negando i crimini più pesanti, come quello di Srebrenica; la Bosnia-Erzegovina presenta una situazione ancora più problematica, poiché le narrazioni sono tre, diverse e contrastanti, a seconda del gruppo nazionale (musulmano, serbo o croato); lo stesso avviene nel Kosovo, dove albanesi e serbi celebrano memorie opposte tra loro. Negli anni si sono registrati vari tentativi di costruzione di una memoria condivisa, a partire dall'istituzione, fin dal 1995, del Centar za kulturnu dekontaminaciju/Centar for Cultural Decontamination a Belgrado (che si prefigge, tra l'altro, il compito di incoraggiare «la collaborazione tra artisti e attivisti nel paese e nei paesi vicini»)² e dal 2006 di *Documenta*, Centar sa suočavanjem sa prošlošću/ *Documenta* – Centre for Dealing with the Past³ a Zagabria, fino al grandioso progetto RECOM, acronimo di regional commission for the establishment of facts about war crimes and other serious violations of human rights, che, lanciato negli anni 2004-2005 oggi coinvolge centinaia di organizzazioni dell'intera area. Tuttavia, l'immenso impegno profuso da queste organizzazioni per dar vita a un processo di riconciliazione sulla base dell'ascolto e del riconoscimento di tutte le vittime, indipendentemente dall'appartenenza nazionale, continua a scontrarsi con le ricostruzioni storiche ufficiali dei singoli paesi, che prediligono narrazioni divisive, in cui la memoria e l'oblio, come pure le celebrazioni delle proprie 'vittorie', vengono utilizzati in modo strumentale.

² Cfr. <<https://www.czkd.org/en/about-us/>> (27.06.2021).

³ Cfr. <https://documenta.hr/en/about-documenta/> (27.06.2021).

Alle guerre in Jugoslavia degli anni Novanta sono stati dedicati non solo romanzi, film, opere teatrali, poesie, canzoni, ma anche vari graphic novel e comics, di autori jugoslavi e stranieri: tutte rappresentazioni che riflettono in buona parte lo stupore che si sia potuta ripetere una simile tragedia in Europa, dopo tanti 'mai più' pronunciati alla fine della Seconda guerra mondiale. In particolare, il graphic novel sembra intrattenere un rapporto privilegiato con il *memoir*, la biografia, l'autobiografia per l'enfasi che spesso pone sulla memoria: una memoria perlopiù traumatica e legata a un passato bellico. In questo senso, risulta uno dei generi narrativi che negli ultimi anni si è maggiormente soffermato sui molteplici aspetti dei conflitti, raffigurati non più solo nei campi di battaglia, ma nelle loro conseguenze, a breve e a lungo termine, sulla vita quotidiana delle persone a vario titolo coinvolte, e i cui protagonisti non sono unicamente soldati, ma anche donne, bambini, abitanti delle città assediate, profughi, ecc. Come sostengono Tatiana Prorokova e Nimrod Tal (2018: 6), «graphic novel and comics about wars are perhaps the most established and the most popular genre of graphic narrative».

Emir Pasanovic (2018: 62) nota che le prime reazioni alle distruzioni avvenute in Bosnia si sono avute da parte di grandi nomi dei fumetti internazionali, legati alla figura dell'editore bosniaco Ervin Rustemagić, fondatore nel 1971 della rivista *Strip Art* e, nel 1972, dell'agenzia di fumetti Strip Art Features di Sarajevo. Vincitore del premio Yellow Kid di Lucca nel 1984, Rustemagić è da una parte l'ispiratore del graphic novel *Sarajevo tango* di Hermann Huppen (1995) e dall'altra il vero e proprio protagonista di *Fax da Sarajevo* (1996) di Joe Kubert, nel quale sulla base dei fax che Rustemagić riuscì a inviare dalla città assediata ad amici e colleghi, il fumettista statunitense racconta le sofferenze dell'amico bosniaco (tra cui quella per la distruzione del suo studio in cui erano conservati migliaia di fumetti) e i suoi tentativi di portare in salvo la propria famiglia. Ma il nome di Rustemagić lo troviamo collegato anche a Senad Mavrić, che negli anni Ottanta collaborò a *Strip Art* e che è l'unico tra i fumettisti citati ad aver vissuto personalmente la guerra in Bosnia e il lungo assedio di Sarajevo. Il suo graphic novel *Mom, What is War?*, presentato per la prima volta alla FNAC di Le Mans nel 1998 e pubblicato solo nel 2000, inaugura una serie di storie biografiche di area bosniaco-erzegovese⁴.

In questo saggio intendo soffermarmi sull'analisi di due storie incentrate sull'esperienza jugoslava e sulla tematica della guerra: *Goražde Area Protetta* di Joe Sacco del 2000, ovvero quello che sicuramente è il più noto graphic novel o, come preferisce

⁴ *Fax da Sarajevo* e *Mom, What is War?* sono entrambi dedicati a Karim Zaimović, giornalista appassionato di fumetti, morto a ventiquattro anni, colpito da una granata, poche settimane prima della fine della guerra.

definirlo il suo autore, fumetto, sulla guerra in Bosnia, e *Fatherland* di Nina Bunjevac del 2014. Pur nella loro evidente diversità, i due testi in qualche modo si completano a vicenda: il più recente in ordine temporale sembra infatti fornire la premessa per comprendere gli avvenimenti descritti da quello di Sacco, che lo precede. In altri termini, intendo sostenere che l'elemento comune ai due fumetti è rappresentato dalla memoria: che si tratti di memoria negata, oppure, per usare il termine che Marianne Hirsch ha reso popolare, di post-memoria, il discorso *della e sulla* rielaborazione del passato costituisce un elemento chiave di entrambe le narrazioni. Per Hirsch:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the “stories”, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right (2012: 5).

Hirsch distingue poi tra due strutture di trasmissione della post-memoria: la prima definita *familial* viene veicolata lungo un asse verticale all'interno della dimensione familiare e vede una relazione diretta con il passato traumatico, che viene in qualche modo assorbito dalla nuova generazione pur non avendolo vissuto in prima persona; l'altra struttura, che Hirsch chiama *affiliative*, vede la memoria propagarsi lungo un asse orizzontale investendo figure al di fuori della cerchia familiare e non direttamente coinvolte con il passato traumatico. Questa doppia struttura di trasmissione sembra sottostare anche al rapporto che lega alla memoria dell'area jugoslava i due testi in esame. In *Fatherland*, alle guerre degli anni Novanta non viene fatto nemmeno un accenno, ma la Seconda guerra mondiale e le sue conseguenze hanno un ruolo determinante nella storia familiare di Bunjevac, costituendo un passato da lei non vissuto, che condiziona però pesantemente non solo la sua vita, ma anche l'intero paese, creando i presupposti per quello che sarebbe poi avvenuto in seguito. In *Goražde Area Protetta* che, insieme a *Palestina*, fa del suo autore, Joe Sacco, il padre di un nuovo genere, quello del reportage a fumetti o *comics journalism* (Lunsford & Rosenblatt 2011: 130), la guerra degli anni Novanta con le sue conseguenze appare quasi in ogni immagine, che Sacco presenta da testimone esterno non direttamente coinvolto in ciò che vede e rappresenta. Nel caso di *Fatherland*, dunque, sembra pertinente parlare di *familial postmemory*, dato che la protagonista narra la propria storia per riuscire a fare i conti con il passato traumatico del padre, tentando così di comprenderlo ed emanciparsene; *Goražde Area Protetta* invece appare costruito dall'investimento immaginario ed emotivo di una *affiliative postmemory*, poiché l'autore, Sacco, non intrattiene alcuna relazione diretta con la realtà traumatica di cui narra, ma ne viene comunque profondamente coinvolto.

Se il graphic novel di Bunjevac rientra a pieno titolo nel genere biografico/autobiografico, anche il fumetto di Sacco può in certa misura essere considerato tale, poiché l'autore racconta le esperienze vissute nel corso del suo viaggio in Bosnia, palesando al contempo le proprie emozioni. Entrambe le opere, inoltre, raccontano la storia attraverso l'esistenza dei singoli, e in tal modo riescono a destabilizzare la narrazione ufficiale promossa attraverso i mass media al fine di «challenge the presumed exclusivity of hegemonic cultural memory» (James 2015: 527). Sia Bunjevac sia Sacco si rifanno al passato per spiegare il presente e sottolineano – in modo diverso, perché diversa è la portata del loro coinvolgimento personale – quanto quel che si sottace possa essere minaccioso non soltanto nella vita individuale, ma anche in quella di un'intera collettività.

Infine, i due fumetti sono accomunati anche una certa somiglianza nel disegno, che mira a riprodurre la tecnica fotografica, come fu notato da Anja Ulinich (2015) nella recensione del graphic novel di Bunjevac sul *Sunday Book Review*:

[...] her drawing style – with its scrupulous attention to photographic likeness, its uniform crosshatching and thick black outlines – makes her human characters appear solid and substantial; their movements and postures expressive in a deliberate, economical way that recalls the work of Joe Sacco.

1. *Fatherland*: Una storia familiare?

Nata in Canada nel 1973 da immigrati serbi, Nina Bunjevac ha vissuto dai due ai sedici anni in Serbia, per poi tornare nel 1990 a Toronto, dove vive tutt'ora. Ha pubblicato fumetti in varie riviste e in antologie europee e nordamericane. Con l'album *Hladna kao led* («Fredda come il ghiaccio»), una raccolta di brevi storie (tra le quali *Agosto 1977*, che costituisce il primo nucleo di *Fatherland*), uscito prima a Belgrado nel 2011 e poi in Canada l'anno successivo (*Hearthless*, 2012), vinse il prestigioso premio canadese Doug Wright Award⁵. Il successo di pubblico per Bunjevac arrivò con *Fatherland. A Family History*, uscito in Canada e nel Regno Unito nel 2014 presso Cape Graphic / Random House. Recensito sul *Guardian* e sul *New York Times*, fu inserito nella lista del *NYTimes* dei graphic novel più venduti nel 2014⁶.

⁵ Il volume in Italia, col titolo *Senza cuore. Amore, famiglia ed altre prigionie*, è uscito nel 2020, mentre nel 2018 è stato tradotto anche il suo terzo graphic novel, *Bezimena. Anatomia di uno stupro* (*Bezimena* «Senza nome» in serbo), presentato all'Angoulême International Comics Festival e premiato al Lucca Comics and Games nel 2019.

⁶ Nel 2014 è uscita l'edizione croata con il titolo *Zemlja otaca* (*La terra dei padri*) che mantiene il riferimento al padre, ma non alla patria. Il termine croato per patria è infatti *domovina*, che ha alla propria radice la casa (*dom*) e non il padre. Interessante osservare

Come per *Maus* di Art Spiegelman, nato dal bisogno dell'artista di indagare la storia dei genitori, sopravvissuti ad Auschwitz, e nello stesso tempo di capire quanto, nell'intricato rapporto della memoria con la formazione dell'identità, il passato genitoriale abbia influito sulla sua stessa vita, anche per Bunjevac la ricostruzione della storia del padre Petar diventa, a più livelli, la ricostruzione della propria storia. In uno stile apparentemente semplice, quasi infantile, *Fatherland* racconta una vicenda dalla struttura estremamente complessa in cui il passato si intreccia con il presente, il destino individuale con quello nazionale, l'autobiografia con la biografia.

Già il titolo ha un significato molteplici: *Fatherland* è la terra dei padri, la Jugoslavia, nella quale più volte gli avi di Nina, emigrati in America o in Canada, ritornano; *Fatherland* ha che fare con il padre, grande assenza nella vita dell'autrice e personaggio centrale nel racconto; ma *Otađzbina*, cioè 'patria' in serbo, è anche il nome dell'organizzazione terroristica nazionalista di estrema destra SOPO (acronimo di Srpski oslobodilački pokret Otađzbina), fondata a Parigi nel 1965 e attiva soprattutto nel Nord America. Il padre di Nina, emigrante politico, conobbe in Austria, dove si trovava in attesa del visto per il Canada, uno dei fondatori di SOPO, Nikola Kavaja. In seguito, diventato lui stesso membro dell'organizzazione, prese parte ad attentati contro i consolati jugoslavi e i centri culturali croati in Canada. La madre di Nina, quando il suo sospetto diventò certezza e si rese conto di non poter più vivere nella paura, decise di fuggire dal marito e di trasferirsi con i figli dal Canada in Jugoslavia. Con la scusa di una visita ai genitori che non vedeva da molto tempo, pianificò il viaggio, ma il marito non le diede il permesso di portare con sé il figlio maschio. Due anni dopo, a Zemun in Serbia, dove Nina con la madre e la sorella Sara vivevano in casa dei nonni materni, arrivò la notizia che il padre Petar era morto insieme ad altre due persone in un'esplosione avvenuta in un garage, mentre stavano, a quanto pare, preparando una bomba. La madre di Nina le racconta che in seguito era venuta a sapere che il padre era costantemente sorvegliato dall'UBDA, i servizi segreti jugoslavi, spesso implicati in assassinii di oppositori anche all'estero (Bunjevac 2016: 73). In un'intervista a una nota trasmissione radiofonica canadese, Bunjevac (2014a) dichiara che al tempo c'erano state delle voci, diffuse in particolare dalla diaspora serba, a proposito del coinvolgimento dell'UBDA nella morte del padre, ma non era stato provato niente.

Fatherland è composto di due parti: la prima, *Piano B*, spazia tra un appartamento di Toronto, dove Bunjevac vive nel 2012, la casa di Welland, sempre in Canada,

come nella versione italiana del 2016 sia stato cambiato il sottotitolo: non più *A Family History*, ma *Educazione di un terrorista*, evidentemente per motivi di mercato, visto l'interesse in quegli anni per la tematica, anche se ovviamente di diversa matrice (basti ricordare gli attentati alla sede di Charlie Hebdo e del Bataclan del 2015).

in cui la famiglia abitava negli anni Settanta e l'appartamento dei nonni materni a Zemun, ripercorrendo temporalmente i circa quarant'anni di vita dell'autrice. La seconda parte, *Esilio*, si spinge ancora più lontano nel tempo, cercando di ricostruire il passato del padre Petar, a partire dai bisnonni, anche loro emigrati per un periodo in America a cavallo tra il XIX e il XX secolo. La stessa Bunjevac, come il padre e come i suoi avi, si trova a vivere a cavallo tra due mondi: la sua vita si svolge in due realtà distinte e lontane, prive di una narrazione che le colleghi e il suo esilio, metaforizzato dalle immagini di uccelli che compaiono all'inizio e alla fine del graphic novel, non è che una riproposizione degli esili familiari.

Mentre nella prima parte abbiamo un continuo alternarsi tra il presente vissuto dall'autrice (Toronto 2012) e il passato raccontato dalla madre o confermato dalle foto, ridisegnate dall'autrice, la seconda parte, sia pure con digressioni nella storia, si svolge tutta nel passato e il filo conduttore è la biografia del padre, scritta con l'intento di mostrare come «ideologie sbagliate e una politica distruttiva influiscono sulle famiglie delle persone» (Bunjevac 2015) e come «l'eredità collettiva [sia] inscindibile dalla vita individuale» (Bunjevac 2014). La ricostruzione della storia del padre, la *silhouette* della cui testa viene per ben due volte disegnata come un puzzle, infatti, significa a più livelli anche la ricostruzione della storia dell'autrice, poiché il passato del padre la riguarda molto intimamente, come testimoniano i disegni che sottolineano la loro forte somiglianza fisica. Nel tentativo di completare, per quanto le è possibile, l'immagine di questo padre sconosciuto, non limitandosi a condannare il terrorista, ma inserendo le sue scelte in una storia di sofferenze e di traumi, Bunjevac, come sostiene Deborah James (2015: 531), «asserts that memory can accomodate alternative perspectives and that these memories remain subjective, so additional "truths" may continue to emerge». Ed è solo così che può prendere le distanze dal padre, come fa in modo commovente alla fine di *Agosto 1977*. Nel breve racconto in cui ricostruisce le ultime ore di vita di Petar, la didascalia finale che accompagna il disegno di un muro sventrato da un'esplosione dal quale sembrano prendere il volo molti uccelli (mentre nella pagina accanto una bambina/lei bambina dorme fiduciosa in braccio al padre) riporta le seguenti parole: «Ho rifiutato ciò in cui credevi e represso il tuo spirito ribelle. Ho trovato la pace. Le tue battaglie non sono le mie, il ciclo si spezza qui» (Bunjevac 2020).

Come per Spiegelman, e in generale per la cosiddetta seconda generazione successiva all'olocausto, anche per Bunjevac si può parlare di post-memoria, ossia di quella particolare forma di memoria che

is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not

through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past (Hirsch 1997: 22).

Per rielaborare un trauma di cui non conosce i contorni, Bunjevac ha dovuto indagare e ricostruire la memoria di avvenimenti che lei non ha vissuto, ma che sono entrati a far parte della sua vita attraverso un processo di trasmissione. Come dichiara nell'intervista radiofonica già citata, Bunjevac (2014a) ha impiegato circa trentacinque anni a comporre una sorta di puzzle e a mettere a posto i pezzi di questo passato che non conosceva, ma che tanto ha condizionato la sua stessa esistenza. Per ricostruirlo, utilizza tutto ciò che può essere utile: frasi orecchiate da piccola, foto degli anni trascorsi «senza grandi novità» (Bunjevac 2016: 48), brani delle lettere scritte dalla madre al marito, il ritaglio del giornale in cui viene riportata la notizia dell'esplosione nel garage. Ma soprattutto ricerca una trasmissione diretta della memoria da madre a figlia. Nelle prime scene la figlia mostra alla madre, venuta a trovarla nell'appartamento di Toronto, la foto scaricata da google maps della loro casa a Welland, ma la madre non la riconosce, quasi come se non volesse riconoscerla. La figlia, un tempo irritata da questa smemoratezza materna, ora donna adulta capisce quanto la memoria selettiva della madre «sia stata cruciale alla sua sopravvivenza» (Bunjevac 2016: 17). Nondimeno insiste e sottrae all'oblio i ricordi della madre, dando voce a questa donna che ha vissuto la sua vita schiacciata tra una madre dura e prepotente (ex partigiana e nemica acerrima del genere) e un marito probabilmente con problemi mentali, così come Nina è cresciuta «nella crepa creatasi tra l'eredità del nazionalismo serbo del padre e il socialismo nella quale è stata allevata dalla mamma e dalla nonna» (Bunjevac 2015). Il suo intento diventa allora anche quello di riconciliare gli opposti «rappresentati come ala sinistra-ala destra, parte materna-parte paterna. La prima metà del libro riflette il punto di vista e la narrazione del lato materno. La seconda metà, invece, si focalizza su quello paterno della famiglia e la vita di [suo] padre» (Bunjevac 2017).

L'integrazione di immagine e testimonianza rende possibile la costruzione di una narrativa su più piani, in cui si alternano il racconto del passato, il rapporto madre/figlia del presente, l'elaborazione del trauma e la sua metaforizzazione. Proprio il mezzo del fumetto, nella sua visività e immediatezza, rende più facile la rappresentazione di qualcosa che la memoria non può visualizzare, ma che è stato profondamente interiorizzato.

Com'è tipico dei fumetti, l'io narrante si esprime nelle didascalie sopra l'immagine, mentre i personaggi parlano nelle nuvolette. Ma la narrazione continua potente anche nelle pagine prive di parole (per esempio la bella *mise en abyme* iniziale in cui Nina ritrae sé stessa mentre disegna un nido, oppure il volto della madre che esprime

tutta la sofferenza accumulata negli anni o la drammaticità delle immagini della zia di Petar quando apprende la notizia della sua morte e la vediamo sprofondare in un buco nero). Quanto più l'autrice cerca di essere «politicamente ed emotivamente neutrale» (Bunjevac 2015), tanto più il racconto è incisivo e riesce a squarciare il velo delle menzogne pietose e dei non detti, restituendo alla memoria la sua capacità riparativa e gli strumenti per superare il trauma.

Come la teoria della psicogenealogia parte dal presupposto che traumi e patologie si trasmettano da una generazione all'altra e che spesso i sintomi di un soggetto siano l'eredità degli avi che continua ad agire, allo stesso modo la vita individuale non è mai del tutto tale, ma va inserita nel contesto delle vite di chi ci ha preceduto. Questo fa sì che in letteratura, come osserva Paul John Eakin, «in recent years reflecting the circumstance of our relational identities, autobiographies have become increasingly biographical» (2004: 9), poiché la storia personale viene sempre più vista come il risultato di quello che c'è stato anche prima della nascita. Raccontando il passato del padre, Bunjevac scrive anche la storia del proprio presente: in altre parole, citando una frase di Susan Ketchum Glas riferita a Maus, «testimony becomes testament as the witness becomes the witnessed» (2006: 4). In questo senso il graphic novel di Nina Bunjevac è contemporaneamente una biografia, un'autobiografia, ma anche una storia familiare rappresentativa di un'epoca.

A questa storia familiare si intreccia la grande storia, che l'autrice, rivolgendosi a un pubblico ampio, nordamericano, spiega a grandi linee, corredando il testo con mappe dell'area, addirittura a partire dal VI secolo, cioè dall'arrivo degli slavi nei Balcani, fino agli avvenimenti della Seconda guerra mondiale, alcuni dei quali sottaciuti nella narrazione ufficiale jugoslava. I traumi del padre, bambino serbo in una Croazia governata dagli ustascia di Ante Pavelić, sono quelli di un'intera nazione che, dopo la Seconda guerra mondiale, al motto di 'Fratellanza e Unità', è stata costretta a un forzato oblio. I molti silenzi e gli argomenti sussurrati di nascosto, alla morte di Tito hanno prodotto «un'esplosione di verità» (secondo l'espressione della giornalista Nicole Janigro, 2018) e la conseguente disgregazione del paese. Per spiegare le guerre degli anni Novanta si è utilizzata spesso la metafora della 'pentola a pressione': una volta morto Tito e caduto il muro di Berlino, l'odio a lungo represso e mai elaborato avrebbe preso il sopravvento. Sicuramente questa non è l'unica causa per cui la Jugoslavia si è dissolta in un bagno di sangue, ma certo è che i traumi, siano essi familiari o collettivi, tramandati in modo inconscio, continuano ad agire pericolosamente. Possiamo dunque rintracciare un parallelismo tra la storia del padre di Bunjevac, che non riesce a liberarsi dai fantasmi del passato, e la storia della Jugoslavia socialista, che non riesce fare i conti con i conflitti nazionali, se non facendo calare su di essi un pesante silenzio.

Tanto più preziosa diventa allora la figura del testimone che, tentando di non giudicare e consapevole della soggettività che accompagna la sua narrazione, riporta

quel che vede e ascolta, come fa Joe Sacco in *Goražde area protetta*, in cui da una parte racconta la sua esperienza bosniaca alla fine del conflitto e dall'altra riferisce le testimonianze di guerra delle persone che incontra.

2. Un reportage autobiografico

Come Nina Bunjevac, anche Joe Sacco, nato a Malta nel 1960, si è trovato a vivere a cavallo tra più mondi: l'Europa e l'Australia prima, l'America poi. Dopo esser tornato per un periodo a Malta, ora vive e lavora in America, a Portland in Oregon. Negli anni Novanta riuscì a combinare la sua attività di giornalista con quella di fumettista, creando un nuovo genere ovvero «[a] genre [...] telling newsworthy non fiction stories in comics form using journalistic techniques – in the same way that print reporters use words and photographers use cameras to tell a story» (Rall et al. 2013: 350). Un genere che, come segnala Ann Miller (2018: 390) citando alcuni critici che si sono occupati dell'opera di Sacco, è stato di volta in volta definito come *comics journalism*, *graphic journalism*, *graphic reportage*, *graphic travelogue* o, come lo chiama Obradović (2007: 94), *documentary comic*. Anche se questi fumetti vengono collegati al giornalismo va tenuto presente che i tempi del giornalismo non vengono rispettati, dal momento che tra l'evento e la pubblicazione del fumetto intercorrono mesi, se non anni. Inoltre, come afferma Gilson (2005), Sacco «looks for stories that will resonate long after the shooting has stopped and the ink on other reporters' stories has dried». Per quanto riguarda la definizione di *graphic novel*, benché continui a essere comunemente usata per le sue opere, va sottolineato che Sacco la rifiuta (addirittura afferma di odiarla), per le implicazioni di finzionalità insite nella parola *novel* (Sacco 2003), finzionalità che non corrisponde affatto alle sue intenzioni. Sacco utilizza, infatti, le tecniche dell'inchiesta giornalistica e del reportage di guerra per elaborare una narrazione quanto più realistica possibile che si prefigge di svolgere una riflessione sulla contemporaneità, pur impegnandosi allo stesso tempo a sfatare insistentemente il mito dell'oggettività giornalistica:

It's important for me to put the reader in my position, of being in a situation which they are not familiar with. It's important for the reader to know that I have prejudices, just like they have prejudices, so they can judge what I say and what I write about. It's very clear I'm from the West, so when I talk to a woman about the hijab I don't want to come across as some Know-it-all, or some moral person who can make decisions about what they wear. That's not really my position. I can comment on that but it has to be clear that I am commenting from the viewpoint of someone from the West. It's important to show you are telling someone else's story and to actually show that is an essential part of it to me. I am and act as a filter and I want them to see that filter openly (intervista di Ernesto Priego cit. in Koçak 2017: 182).

L'immagine di sé che Sacco disegna, caratterizzata da labbra carnose e da lenti bianche dietro le quali nasconde gli occhi (per proteggersi dal dolore altrui?) – unica immagine davvero caricaturale nel suo testo – è sempre presente nei suoi fumetti a sottolineare come il racconto sia filtrato da lui, non narratore onnisciente, ma spettatore e collettore delle esperienze di chi ha vissuto in prima persona gli avvenimenti. Personaggio cruciale del libro, Sacco diventa «l'interfaccia tra molte storie diverse e molti episodi scollegati tra loro» (Sacco 2002: 18-19), per dar voce a prospettive e punti di vista solitamente minoritari, quando non ignorati del tutto:

He creates, in comics, visual and verbal counterarchives to official histories, but his work is not about figuring out how the past has shaped his own present, nor is it about making injury the site of his own politicized identity [...]. Rather, that Sacco “draws to tell” others’ memories and testimonies without rerouting these stories into narratives of his own self-understanding, and without assimilating them into narratives of easy consumption, makes clear his desire to remain responsible to “others” *as* others (Chute 2016: 205).

Dal suo viaggio di due mesi in Israele e Palestina durante la prima intifada negli anni 1991-1992, passati a raccogliere materiale e intervistare i palestinesi, ebbe origine il fumetto *Palestine*, pubblicato prima, tra il 1993 e il 1995, come una serie di nove albi, poi in due volumi nel 1996 e, infine, in un unico volume nel 2001 (con la prefazione di Edward Said). *Palestine* fu il suo primo grande successo, grazie al quale nel 1996 gli fu conferito l'American Book Award, mentre per *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995* ricevette l'Eisner Award per il miglior graphic novel del 2001. In seguito, tra l'altro, tornò a occuparsi della questione palestinese con *Footnotes in Gaza* del 2009, pubblicò nel 2013 un fumetto senza parole sulla sanguinosa battaglia della Somme (*The Great War: July 1, 1916: The First Day of the Battle of the Somme*) e, più recentemente, nel 2020, ha descritto una forma di genocidio culturale compiuto a danno dei dene, popolazione del Canada nordoccidentale in *Paying the Land*.

Alla guerra in Bosnia Sacco dedica tre fumetti: oltre a *Safe Area Goražde*, abbiamo *War's End: Profiles from Bosnia 1995-1996* del 2005 e *The Fixer* del 2003, tradotto in italiano come *Neven, una storia da Sarajevo. Goražde area protetta*, che David Rieff definisce come «the best dramatic evocation of the Bosnian catastrophe» (2000), è il frutto di quattro viaggi compiuti tra il 1995 e il 1996 da Sacco a Goražde, cittadina della Bosnia orientale, enclave musulmana dichiarata area protetta dall'ONU nel 1993 e assediata dai serbi per quasi tre anni. A Goražde, tuttavia, sia pure dopo indicibili sofferenze e stragi, fu risparmiato il destino di Srebrenica, anch'essa dichiarata area protetta nel 1993, ma invece teatro di un vero e proprio genocidio perpetrato tra l'11 e il 15 luglio 1995 ai danni della popolazione maschile musulmana da parte dell'esercito della Repubblica serba di Bosnia ed Erzegovina, guidato dal generale Ratko Mladić,

con l'aiuto di varie formazioni paramilitari, nonostante la presenza, e anzi con la connivenza, di un contingente olandese di caschi blu (Leone & Noury, 2015).

Lasciando Sarajevo, dove era radunata la maggior parte dei giornalisti di tutto il mondo, Sacco raggiunge Goražde, di cui, finito il terribile assedio, non si sa ancora quale sarà il destino che la attende. Nella prima scena, vediamo Sacco in un bar con il suo interprete/guida Edin, mentre aspettano che da Dayton, dove sono riuniti i principali attori del conflitto, arrivi l'annuncio ufficiale della fine della guerra, e venga resa pubblica la sorte della cittadina. Gli abitanti temono, infatti, che Goražde, che si trova all'interno dei territori occupati dai serbi, venga ceduta a questi in cambio di un'area più vasta intorno a Sarajevo. Sacco assiste al loro sollievo quando ciò non avviene, ai tentativi di riprendere, in mezzo alle macerie e ai lutti, una normalità interrotta, raccoglie i loro racconti, cerca di capire. Porta il lettore nei gironi dell'inferno da loro vissuto e il fumetto – secondo Sacco, mezzo 'molto sovversivo' – gli permette di raggiungere un pubblico ampio, per risucchiarlo attraverso i disegni «in un piccolo mondo terribile» (2002: 22). Le immagini, infatti, come sostiene Jill Bennett (2005: 36), toccano lo spettatore in modo molto diretto, facendogli sentire sulla propria pelle, più che vedere, l'evento disegnato attraverso un processo di «contagio affettivo». A tal proposito, il fumettista maltese sottolinea quanto il fumetto sia per lui il mezzo più diretto per raggiungere il lettore:

I've been doing comics since I was 6 years old, so it's a medium that's been with me for a very long time, and I think there are advantages to it. It's accessible and immediate – right away, the reader is thrust into a small town in Bosnia. I can make the crane that allows me to hover above a city – I don't have to hire a helicopter to get the picture – and I can take the reader into someone's past. I can ask visual questions that allow me to render it as faithfully as a film director (Sacco 2004).

I racconti che Sacco ascolta e ritrasmette al lettore, molti dei quali terribili, prendono forma nei disegni di case distrutte, di strade sfregiate dalle cosiddette zampate d'orso lasciate dai bossoli dei mortai, nei ritratti dei visi segnati delle persone che incontra e intervista, nelle immagini delle ricostruzioni fin troppo fedeli dei massacri e delle fosse comuni, o dei corpi mutilati trovati alla fine dell'assedio.

In un'intervista del 2002, Sacco afferma di aver deciso di raccontare, per quanto gli fosse stato possibile, la storia dell'intera Jugoslavia attraverso una singola città, ma di aver avuto di fronte due percorsi:

There was the historical track that took the reader chronologically through the major incidents of the war. And there was the atmospheric track that was basically impressions of people I was meeting [...]. I realized, to make it more powerful it's better

introduce the characters. Let them grow on the reader, as they grew on me, and as you get to know the characters through the atmospheric track, the historic track is building up (cit. in Baetens 2017: 137-138).

Come in *Fatherland*, anche qui la storia emerge attraverso le testimonianze di singoli individui, le cui vicende gli autori collegano tra loro, fino a ottenere un testo polifonico in cui le voci del passato e del presente si alternano. Le piccole storie di una città bosniaca qualunque sono determinate dalla grande politica internazionale, che troppo spesso rimane indifferente alle sofferenze dei suoi abitanti. Come Joe Kubert e Hermann nei loro graphic novel su Sarajevo, Sacco descrive con ironia e indignazione le decisioni, o meglio le non decisioni, prese dall'ONU e dal presidente Clinton; gli inutili avvertimenti e le infinite negoziazioni, mentre i massacri continuano indisturbati e la zona protetta si rivela il «luogo più pericoloso del mondo», come scrisse il presidente bosniaco Alja Izetbegović al segretario generale dell'ONU Boutros-Ghali (Sacco 2006: 180). Nelle testimonianze riportate da Sacco riecheggia anche lo stupore di chi vede sminuita la tragicità della situazione, se non, in certi momenti, addirittura l'equiparazione fra aggressori e aggrediti.

Anche in questo caso bisogna risalire al passato, poiché gli avvenimenti tragici di un tempo remoto «often contain the seeds of the grief and anger that shape the present-days events» (Sacco 2009: XI). Bisogna cioè risalire alla Seconda guerra mondiale, durante la quale tanti jugoslavi morirono per mano di altri jugoslavi. Edin, l'interprete che diventerà anche amico di Joe Sacco, nel capitolo «Fratellanza e Unità» ripete frasi tante volte proferite durante gli anni della dissoluzione della Jugoslavia, soprattutto dalle generazioni più giovani. Edin, infatti, esprimendo tutto il suo stupore per ciò che è avvenuto, poiché era cresciuto nella convinzione della solidità del proprio paese e dell'irrelevanza delle differenze nazionali, descrive all'autore la sua infanzia felice:

Non facevo la minima distinzione tra bambini serbi, croati e musulmani. Stavamo sempre insieme... a pescare nel bosco, sul campo da basket o allo stadio. Qui la popolazione era mista. Sulla sinistra di casa mia c'erano i serbi, dall'altra parte della strada i musulmani, e a destra i musulmani... (Sacco 2006: 18).

Racconta inoltre a Sacco come Tito, nella cui Jugoslavia «croati, serbi e musulmani avevano vissuto insieme pacificamente per mezzo secolo», evidentemente non fosse riuscito a disinnescare i rancori nazionalistici i quali, venuto a mancare lui, collante della composita nazione, vennero cavalcati dai politici locali per le proprie ambizioni personali. Lo spaventoso spargimento di sangue tra serbi, croati e musulmani della Seconda guerra mondiale torna così di un'attualità sconvolgente e innesca un'altra terribile guerra, in buona parte ripetizione, in altro contesto internazionale, di quel che già

era avvenuto, a riprova, ancora una volta, di come la mancata elaborazione del passato condanni a riviverlo. I meccanismi tipici della post-memoria vengono in questo caso rivelati dalla storia di Edin, esemplificativa di un'intera generazione. Nel totale silenzio della narrazione ufficiale, i suoi nonni gli avevano raccontato cos'era accaduto durante la Seconda guerra mondiale, ma lui, come succede quando si è giovani, li aveva ascoltati distrattamente. La guerra che ora di nuovo aveva raggiunto la sua città e coinvolto una gioventù solo in apparenza estranea alle dinamiche nazionalistiche, così come l'odio che d'un tratto era ricomparso in forma tanto violenta da far compiere i più efferati delitti, erano parte dell'eredità inconsapevolmente trasmessa dagli avi.

In questo senso, la storia illustrata da Sacco può essere letta come una sorta di trasposizione degli avvenimenti degli anni Settanta narrati da Bunjevac, in questo caso però attraverso una modalità di trasmissione *affiliative*, dal momento che Sacco non è direttamente e personalmente coinvolto nelle vicende che sceglie di narrare. C'è una sotterranea, ma potente linea di continuità tra le due storie, che si muovono da un piano personale e familiare a un piano collettivo e nazionale, da una dislocazione geografica in un paese lontano (il Canada dove organizzazioni nazionaliste serbe e croate perpetuavano gli antichi odi) allo spazio in cui più che altrove i nazionalismi negli anni Novanta sono esplosi: la Bosnia, 'la Jugoslavia in miniatura', come spesso veniva chiamata la repubblica più multiethnica del paese. Entrambi i testi mettono in scena la difficoltà di ricomporre un passato traumatico. In *Fatherland* il vissuto dell'autrice e della sua famiglia viene ricostruito con sofferenza in prima persona. In *Safe Area Gorazde* Joe Sacco invece dà voce, facendosi carico in quanto questione che riguarda anche lui, così come tutti i potenziali lettori, alle testimonianze di quanti portano ancora i segni degli anni dell'assedio alla cittadina della Bosnia orientale.

Per raccontare quel che è successo, sia Bunjevac sia Sacco hanno bisogno di risalire alla generazione dei genitori, se non a quella dei nonni, agli eventi traumatici della Seconda guerra mondiale avvenuti in quest'area, che hanno continuato a essere trasmessi e ad agire a livello individuale e collettivo. La qualità performativa che Hirsch attribuisce alla post-memoria e che emerge chiaramente in queste due opere, le rende in tal senso particolarmente interessanti, perché esse possono rappresentare un elemento di scarto proprio rispetto a quella ormai ossificata 'guerra' della memoria che da troppo tempo continua a governare quest'area. Infatti, entrambi, ciascuno a suo modo, riescono a fare i conti con un passato traumatico e violento in forme creative, che ne consentono tanto un riconoscimento, una presa d'atto fondati su una profonda consapevolezza di quel che è accaduto al di là di facili valutazioni moralisticheggianti o manicheistiche, quanto una sua rielaborazione che, come scrive Bunjevac nella frase conclusiva di *Agosto 77*, schiude la possibilità di inaugurare una storia diversa.

Bibliografia

- Baetens, J. 2017. Other Non-Fiction. In *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. S.E. Tabachnick (ed), 130-143. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, J. 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Bunjevac, N. 2014. Intervista a Nina Bunjevac di M. Lopušina, Strip roman *Otadžbina* hit u Severnoj Americi. *Novosti* on line, 21 dicembre 2014, <<https://bit.ly/3yAo9lF>> (31.03.2021).
- Bunjevac, N. 2014a. Intervista alla trasmissione radiofonica *The Corrent*, Graphic novelist Nina Bunjevac recalls how her father was blown up bringing terror to Toronto in *Fatherland*. 7 October 2014.
- Bunjevac, N. 2015. Intervista a Nina Bunjevac di M. Mirković, Bivša zemlja u slici i reči. *Večernje novosti* on line, 8 Novembre 2015, <<https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:575738-Bivsa-zemlja-u-slici-i-reci>> (31.03.2021).
- Bunjevac, N. 2016. *Fatherland: educazione di un terrorista*. Milano: Rizzoli Lizard [*Fatherland, a Family History*. London, 2014].
- Bunjevac, N. 2017. Intervista a Nina Bunjevac di F. Boille, Come Nina Bunjevac salverà il mondo dei fumetti. *Internazionale*, 10 marzo 2017, <<https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2017/03/10/nina-bunjevac-autobiografia-fumetto>> (31.03.2021).
- Bunjevac, N. 2020. Agosto 1977. In N. Bunjevac, *Senza cuore. Amore, famiglia ed altre prigionie*. Milano: Rizzoli Lizard [*Hladna kao led*. Belgrado 2011].
- Chute, H.L. 2016. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Eakin, P.J. 2004. *The Ethics of Life Writing*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Gilson, D. 2005. Mother Jones. The Art of War: An Interview with Joe Sacco. *Media*, July/August 2005, <https://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war> (31.03.2021).
- Hirsch, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- James, D. 2015. Drawn out of the Gutters: Nina Bunjevac's *Fatherland*, a collaborative memory. *Feminist Media Studies* 15(3): 527-532.
- Janigro, N. 2018. Il '68 jugoslavo: l'anno tabù. *Doppio zero*, 7 aprile 2018, <<https://www.doppiozero.com/materiali/il-68-jugoslavo-lanno-tabu>> (31.03.2021).
- Ketchum Glass, S. 2006. Witnessing the Witness: Narrative slippage in Art Spiegelman's *Maus*, *Life Writing*, 3(2): 3-24.
- Koçak, K. 2017. Comics Journalism: Towards A Definition. *International Journal of Humanities and Cultural Studies* 4(3): 173-199.

- Leone L. & Noury R. 2015. *Srebrenica. La giustizia negata*. Formigine: Infinito Edizioni.
- Lunsford, A. A. & Rosenblatt, A. 2011. "Down a Road and into an Awful Silence": Graphic Listening in Joe Sacco's Comics Journalism. In *Silence and Listening as Rhetorical Arts*. C. Glenn & K. Ratcliffe (eds), 130-146. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Miller, A. 2018. Joe Sacco, Graphic Novelist as Political Journalist. In *The Cambridge History of the Graphic Novel*. J. Baetens, H. Frey, & S. Tabachnick (eds), 389-404. Cambridge: Cambridge University Press.
- Obradović, D. 2007. The Aesthetics of Documentary War Reportage: Joe Sacco's Safe Area Goražde. In *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*. C. Baker et al. (eds), 93-103. London: UCL.
- Pasanovic, E. 2018. War in the Bosnian Graphic Novel. In *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory*. T. Prorokova & T. Nimrod (eds), 58-72. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Petrungaro, S. 2012. *Balceni. Una storia di Violenza?*. Roma: Carocci.
- Prorokova T. & Nimrod, T. (eds). 2018: *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rall et al. 2013. Comics Journalism. Insights into a New Genre. In *Confia 2th International Conference on Illustration & Animation*. P. Tavares & P.M. Teixeira (eds), 347-363. Porto: Edição IPCA, <https://confia.ipca.pt/files/confia_2013_proceedings.pdf> (31.03.2021).
- Rieff, D. 2000. Bosnia Beyond Words. *New York Times*, 24 December 2000, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/24/reviews/001224.24riefft.html?1222bk>> (31.03.2021).
- Sacco, J. 2002. Intervista a Joe Sacco di Paul Karasik. In Idem, *Palestina*, 15-26. Milano: Mondadori.
- Sacco, J. 2003. Intervista a Joe Sacco di D. Campbell. I do comics, not graphic novel. *The Guardian* 23 October 2003 <<https://www.theguardian.com/books/2003/oct/23/comics.politics>> (31.03.2021).
- Sacco, J. 2004. Intervista a Joe Sacco di Kristine McKenna. Brueghel in Bosnia. *L.A. Weekly*, 1 January 2004, < <https://www.laweekly.com/brueghel-in-bosnia/>> (31 marzo 2021).
- Sacco, J. 2006. *Goražde: area protetta*. Milano: Mondadori [*Safe area Goražde*, 2000].
- Sacco, J. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape.
- Ulinich, A. 2015. A Dangerous Man. *Sunday Book Review*, 22 february 2015, <<https://www.nytimes.com/2015/02/22/books/review/fatherland-by-nina-bunjevack.html>> (31.03.2021)

Quand le travail mémoriel dissimule le choix de l'amnésie. Le récit des narrateurs de la troisième génération après la Shoah.

Yona Hanhart-Marmor

Hebrew University of Jerusalem

Yona.Hanhart-Marmor@mail.huji.ac.il

Le récit par les descendants de victimes de la Shoah de leur voyage sur les lieux de la tragédie est devenu l'un des lieux communs de ce qu'on définit généralement comme une sous-catégorie de la littérature mémorielle contemporaine. De nombreux auteurs français appartenant, pour reprendre la terminologie en usage, à la troisième génération¹, racontent le désir qui les a poussés à se rendre dans les lieux où leurs grands-parents avaient vécu ou avaient été exterminés, et le séjour qu'ils y ont fait.

Mais ce type de narration est en fait marqué, chez les auteurs français, au sceau du paradoxe. C'est cette dimension, moins explorée par la critique, des voyages d'investigation contemporains de la littérature française que nous aimerions éclairer, en nous appuyant sur deux exemples représentatifs d'un phénomène plus général². Il s'agit d'un récit intitulé *Pitchipoï*, paru en 2002 aux éditions Métailié, dans lequel Guillaume Adler relate son pèlerinage à Auschwitz, ainsi que d'un roman graphique paru en 2011 aux éditions Cambourakis, *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, dans lequel Jérémie Dres raconte le voyage en Pologne, dans la ville natale de sa grand-mère, entrepris après la mort de cette dernière en compagnie de son frère.

Ces deux périple sont considérés par chacun des deux auteurs comme une sorte de retour aux sources, sources de sa mémoire, sources de son identité. Le premier

¹ Sur la notion de troisième génération dans les œuvres contemporaines autour de la Shoah, nous renvoyons notamment à Barjonet 2014, 2016, 2017, ou encore à Aarons et Berger 2017. Pour une problématisation de la notion, on consultera Mesnard 2012: 77-83, ainsi que Weissman 2016.

² Pour d'autres exemples, nous nous permettons de renvoyer à notre article intitulé « Enquêtes françaises contemporaines: les limites de l'entreprise mémorielle », à paraître dans *Études littéraires*.

envisage la visite à Auschwitz comme une façon non seulement de rendre hommage à ses grands-parents mais surtout de se reconnecter à eux, de devenir pleinement conscient du fait qu'ils ont existé. Le deuxième veut mener en Pologne une enquête qui lui permettra de retrouver des traces de la vie de sa grand-mère et de sa famille avant l'exil en France.

Mais une lecture critique de ces textes révèle qu'au cœur même de ce qui se présente comme une entreprise mémorielle, se dissimule toute une série de mécanismes qui ont pour conséquence de subvertir cette dernière. Ces mécanismes apparaissent systématiquement lorsque l'enjeu du récit est constitué par une mémoire et une identité juives positives, pleines, non exclusivement définies par la négativité absolue de la Shoah, l'extermination, les camps de concentration mais par un contenu lié au mode de vie qui était celui des Juifs – et, entre autres, des ancêtres des narrateurs – avant la catastrophe.

Il faudra donc repérer et analyser les mécanismes de refoulement mis en œuvre dans les textes mais aussi questionner l'ambivalence de ces derniers à l'égard d'une mémoire et d'une identité juives qui ne sont véritablement convoquées, remémorées que dans la mise en relation avec leur anéantissement ou avec les obsessions mémorielles propres à notre époque.

Le désinvestissement intellectuel

Le premier des mécanismes qui subvertissent de l'intérieur l'entreprise mémorielle consiste dans le désinvestissement intellectuel. Il faut, en effet, s'interroger sur le décalage existant entre l'effort, l'investissement de temps, d'argent, d'énergie et de réflexion pour effectuer un voyage qui se définit comme une quête mémorielle, et l'absence frappante de recherche historico-culturelle des deux narrateurs concernant l'existence juive de leurs ancêtres. Ainsi, dans *Pitchipoï*, le narrateur fait part au lecteur de ses méditations concernant les grands-parents qu'il n'a pas connus, et au sujet desquels il dispose de très peu d'informations:

Je me demande bien ce qu'auraient pensé mes grands-parents d'un mariage laïque, je ne peux pas m'en empêcher, et s'ils avaient survécu, vécu, quel aurait été leur sentiment, auraient-ils accepté ma mère, une non-juive ? Mon père se serait-il tout bonnement marié avec elle ? Je coule sous le conditionnel.

Notre grand-père était très pieux, et moi j'ignore même jusqu'au nom des fêtes juives, sauf celle du Grand Pardon, grâce au film du même nom que mon père m'a emmené voir (Adler 2002 : 20-21).

Alors que le voyage à Auschwitz lui-même sera tout entier tourné vers l'extérieur, que le narrateur ne perdra pas une occasion de converser avec ses compagnons et

de grappiller des renseignements concernant la période de la guerre, la vie en camp de concentration ou encore l'atmosphère des années d'avant-guerre dans la Pologne antisémite, on remarque ici que ses interrogations au sujet de l'univers culturel de ses grands-parents restent parfaitement autarciques. L'emploi du pronominal est très révélateur : *se* demander, *se* poser une question à soi-même, c'est évidemment une méthode contestable pour obtenir une réponse. La formule « je coule sous le conditionnel » est significative, elle aussi. Car s'en tenir à ce conditionnel en renonçant à une information formulée au passé de l'indicatif est un choix, le choix de la méconnaissance de l'être-juif traditionnel des grands-parents. On notera le contraste avec la décision fondamentalement active du voyage à Auschwitz, qui révèle la volonté de connaissance concernant la Shoah, la mobilisation, l'investissement matériel et affectif lorsqu'il s'agit d'éclairer cet aspect de l'histoire familiale.

Le refus de savoir atteint son apogée à la fin du passage, puisque le narrateur, évoquant son ignorance du nom des fêtes juives, mentionne uniquement celui du Grand Pardon. De surcroît, il ne l'associe pas à un élément caractéristique de la fête elle-même, mais au film bien connu sur une famille pied-noir juive mafieuse, renonçant *de facto* à la possibilité, au moyen d'un clic sur internet, de se documenter sur ces noms de fêtes et sur leur signification, sans aucun doute importante aux yeux de ses grands-parents « très pieux » au sujet desquels il souffre tant de ne rien connaître.

On note le même phénomène dans *Nous n'irons pas voir Auschwitz*. Dans ce roman graphique, le contraste entre investissement dans l'exploration géographique de la Pologne et choix de la méconnaissance en ce qui concerne le judaïsme est d'autant plus frappant qu'il se manifeste au cours du voyage lui-même. En effet, alors que le narrateur et son frère interviewent Pinchas Zarcynsky, un rabbin orthodoxe qui les reçoit avec beaucoup de gentillesse et de disponibilité, ils se montrent totalement réfractaires lorsque celui-ci leur suggère que le voyage en Pologne peut être riche en enseignements non pas dans la seule perspective de la Shoah mais également en ce qui concerne le monde du judaïsme traditionnel. Cette attitude est d'autant plus étonnante que le titre du récit laissait penser que l'auteur souhaitait s'éloigner des sentiers battus du voyage mémoriel focalisé sur le génocide et conquérir justement un autre type de mémoire. « Pour un Juif, leur dit le rabbin, un voyage en Pologne est quelque chose d'incroyable ! Pour les non-pratiquants, c'est aussi une façon de découvrir la religion³ ». La réponse du narrateur, qui, à la différence du reste des dialogues, ne se trouve pas dans

³ Nous n'indiquons pas de numéros de page pour nos citations de *Nous n'irons pas voir Auschwitz* car le roman n'est pas paginé.

un phylactère mais comme jetée au hasard sur la page, consiste en un « oui oui » méprisant. Le dialogue se poursuit par l'invitation du rabbin aux deux frères de rester pour le « miniane »⁴, que le narrateur décline : « Ben non, c'est gentil. On doit y aller... On a d'autres interviews à préparer ». Ces interviews sont une pure fiction : les deux frères se sont fait passer pour des journalistes à seule fin d'obtenir l'entrevue avec le rabbin, et n'ont en fait aucun emploi du temps défini d'avance. Le refus de rester quelques minutes supplémentaires afin de s'ouvrir à une pratique à laquelle, sans aucun doute, s'adonnaient leurs ascendants dans cette Pologne qu'ils sont venus découvrir en quittant leur vie parisienne est particulièrement révélateur. Il témoigne de cette paradoxale volonté de méconnaissance à l'œuvre dans un voyage pourtant défini comme une enquête familiale qui semblait mériter tout l'investissement possible, qu'il soit matériel ou psychique. Une scène analogue se produit lors de l'entrevue des voyageurs avec un deuxième rabbin, représentant, cette fois, du courant libéral. Les deux frères l'écoutent avec attention, mais lorsque l'entretien dévie sur les différentes synagogues du mouvement libéral et que leur interlocuteur leur conseille de visiter, à l'occasion d'un séjour en Israël, la grande synagogue « Kol Haneshamah », ils y mettent fin abruptement : « Excusez-moi, mais on va devoir partir ».

Ces échanges, abrégés dès lors que s'amorce une possibilité de découvrir une part de la mémoire proprement juive de la famille, sont à rapprocher d'un autre dialogue qui tourne court, celui qui s'ébauche entre les deux frères découvrant, dans le cimetière juif de Varsovie, que leurs arrière-grands parents sont enterrés dans le « périmètre orthodoxe » :

Mais ça signifie qu'ils étaient juifs orthodoxes ?

Apparemment.

Tu savais toi ?

Non.

Or, la section suivante du récit démontre que le narrateur disposait en fait des éléments nécessaires à ce savoir, puisque sa grand-mère lui avait raconté que l'oncle et tuteur de son propre père, hésitant quant à la profession à faire embrasser à ce dernier, avait consulté « li rabbin ». Il semble donc que cette information, bien qu'elle ait été enregistrée par le narrateur et fasse partie de ses souvenirs, ne l'ait pas conduit à définir ses ancêtres comme orthodoxes. De la même façon, la découverte faite au

⁴ Un « miniane » est un groupe d'hommes s'associant pour faire l'une des trois prières qui rythment la journée des Juifs orthodoxes.

cimetière n'aura dans le récit aucun prolongement, et n'incitera pas les deux frères à essayer d'en savoir plus sur le mode de vie de leurs aïeux. Cette volonté de méconnaissance va de pair avec un deuxième mécanisme très révélateur, à l'œuvre, lui aussi, dans les deux textes que nous avons choisi de rapprocher.

L'assimilation systématique de l'existence juive à du folklore, dans ce que ce terme a de plus réducteur

Dans *Pitchipoï*, au moment de la cérémonie du kaddish, la prière prononcée par les parents d'un défunt, le narrateur se focalise uniquement sur son aspect à la fois rituel et incompréhensible : « M. Bijaoui psalmodie en hébreu » (Adler 2002 : 75). Notons au passage que, là aussi, l'auteur a omis de se renseigner, puisque le kaddish n'est pas écrit en hébreu mais en araméen. Juste après, il confie :

Je pense à ce que m'a dit Yves, mon cousin, alors que le voyage n'était pas prévu :
« Nous avons besoin d'une action concrète, à laquelle toute la famille participerait.
Un acte, un enterrement symbolique, et par une simple pensée commune on pourrait enfin les enterrer, ce dont on nous a privés » (*Ibid.*).

Il n'envisage pas que le kaddish puisse précisément permettre à la famille de se réunir d'une façon cohérente, logique, liée à la culture des grands-parents dont elle pleure la disparition, que cette prière constitue justement une manière de se reconnecter à l'univers qui était le leur, et qu'il serait facile, au vu de sa brièveté, de se renseigner sur sa signification. Elle cesserait ainsi d'être simplement « de l'hébreu », au sens propre comme au sens figuré. Il improvise alors une deuxième cérémonie, privant *de facto* la prière qui vient d'être prononcée de toute valeur et de toute signification :

Alors que le groupe se disperse, je propose à Manu et Edmond de se recueillir quelques instants, de penser ensemble à notre grand-mère Thérèse, à notre grand-père Yankev et à Rosa, notre tante. Leurs cendres reposent ici, ils ont tous les trois été gazés à Auschwitz. Ils sont ici, quelque part. Nous restons une minute sans rien dire, épaules contre épaules, comme une même personne (Adler 2002 : 96).

L'évocation de la deuxième récitation de la prière se fait au moyen d'une phrase nominale : « Nouveau *Kaddish*, toujours M. Bijaoui » (*Ibid.*). On se souvient d'une occurrence analogue dans le récit de Jérémie Dres, lorsque sa réponse cavalière au rabbin qui leur conseillait de rester au « miniane » était, en un hapax révélateur, privée de phylactère. Deux négligences a priori purement formelles, mais qui en disent long à la fois sur le mécanisme à l'œuvre et sur sa dimension souterraine. Lors de cette deuxième prononciation du kaddish, le narrateur se dispense tout

bonnement d'assister à la cérémonie : « Manu m'entraîne, bras dessus bras dessous, nous faisons un tour complet du cylindre. » (*Ibid.*)

Mais le meilleur symptôme de cette réduction du judaïsme à du folklore consiste peut-être dans ce que j'appellerai la *métonymie du knaidlech*, dans *Nous n'irons pas voir Auschwitz*. Le narrateur, dans les premières pages de la bande dessinée, relate l'appel passé à sa tante dans lequel il l'informe de son intention de se rendre en Pologne. Or, durant cette conversation, après avoir annoncé : « Avec Martin, on part en Pologne », il enchaîne sans transition par : « Et sinon, c'est quoi la recette des knaidlechs ? » L'exploration géographique et l'enquête culinaire semblent être les seuls moyens qu'il envisage pour se reconnecter au passé familial, au lieu d'interroger sa tante pour collecter des indices qui lui permettraient d'en apprendre davantage sur la vie de sa famille une fois sur place. Significativement, le motif folklorico-gastronomique revient lors du voyage. En effet, pendant le déjeuner au restaurant avec les deux membres du TSKŻ, le Comité central des juifs en Pologne, que le narrateur revoit à plusieurs reprises à la différence des deux rabbins qu'il a fuis sans retour, l'un des deux lui dit : « Viens ! Je vais te montrer comment on fait les knaidlechs ». Or ces deux sympathiques interlocuteurs se caractérisent avant tout par leur refus de donner tout contenu positif au judaïsme. Lorsque le narrateur, la première fois qu'il les rencontre, leur demande s'il leur arrive d'aller à la synagogue, ils s'écrient « Ah, ça, jamais ! » et ajoutent : « Nous sommes juifs parce que nos parents, nos grands-parents étaient juifs, c'est comme ça. C'est un accident de naissance, comme ils disent ». Les *knaidlechs*, la cuisine, le folklore sont ainsi le seul aspect du passé auquel le narrateur se montre désireux de se reconnecter, tout le reste étant systématiquement éliminé.

Dans cette optique, les titres sont d'une certaine façon bien plus programmatiques que les auteurs ne l'ont consciemment voulu, et participent pleinement de cette dynamique œuvrant à transformer l'entreprise mémorielle en travail d'amnésie.

Les titres

Car la négation présente dans *Nous n'irons pas voir Auschwitz* concerne finalement bien davantage que le refus de visiter le camp d'extermination, et le voyage, qui se plaçait sous le signe de l'innovation, de la volonté d'inventer un autre type de retour, hors des sentiers battus des tristes excursions dans les lieux où se perpétrait l'horreur, du désir d'aller à la rencontre d'un autre passé, peut se lire tout entier, à la lumière des mécanismes que nous avons tenté d'inventorier, comme un paradoxal retournement en son contraire et une gigantesque entreprise de méconnaissance, emblématisée, peut-être, par la visite du narrateur au cimetière juif de Żelechów où se trouvent les tombes de ses arrière-grands-parents. Presque deux pages sont emplies de dessins représentant les pierres tombales du cimetière. Or, si l'on considère celles-ci avec attention, on se rend

compte que les lettres hébraïques représentées ne composent absolument aucun texte, aucun mot, aucun nom compréhensible. Voici la légende qui les accompagne :

C'est ici, dans ce champ à l'abandon, que gisent les dernières traces d'une communauté qui peupla Żelechów pendant plus de cent ans, des traces qui s'effacent dans l'indifférence générale. Le temps est passé si vite ici que ces tombes ressemblent aux vestiges d'une civilisation antique.

Il n'aurait pourtant tenu qu'au narrateur de lutter contre l'effacement des traces, de les soustraire à cette dimension énigmatique d'une civilisation antique inconnue, à l'alphabet oublié. Il n'aurait tenu qu'à lui, non pas même d'apprendre l'hébreu mais de photographier les tombes et de demander à quelqu'un de lui traduire les inscriptions, puis de les restituer dans son œuvre. À nouveau, c'est la méconnaissance qui se trouve adoptée comme mode d'appréhension du passé juif, et l'apparente déploration, qui fait implicitement appel au *topos* romantique des ruines, du temps qui passe et de la disparition de toute chose, ne fait que recouvrir la mise en œuvre d'une amnésie active. Les images de la bande dessinée ne se contentent pas d'illustrer l'effacement des traces, elles le *performent* activement elles-mêmes par le choix délibéré de l'étrangeté et de l'illisibilité.

De même, *Pitchipoï*, le titre du récit de Guillaume Adler, à première vue antithétique de celui de Jérémie Dres, condense la dimension d'amnésie du récit tout entier. Car au bout du compte, le véritable sujet du livre, c'est bien Auschwitz (*Pitchipoï* étant sa désignation euphémistique par les Juifs français durant la Shoah), et c'est uniquement Auschwitz, métonymie de la Shoah. Le narrateur, en effet, assimile totalement, tout au long de sa quête, l'existence de ses grands-parents à l'expérience concentrationnaire, sans envisager qu'ils ont été autre chose, aussi, que ces victimes de l'entreprise nazie. Ainsi, il évoque la liste des convois arrivés à Auschwitz avec les noms des déportés correspondants, transmise à l'ensemble de la famille par sa cousine Sabine :

C'est avec cette liste que j'ai véritablement pris conscience de l'existence de mes grands-parents et de ma tante. C'était le premier papier avec leur nom que je voyais, leur existence virtuelle devenait palpable, elle signifiait désormais quelque chose : Auschwitz (Adler 2002 : 24).

La mort à Auschwitz est l'élément qui donne réalité et signification à l'existence des grands-parents, et le narrateur semble penser que nommer le camp suffit à les résumer et à restituer leur existence. De la même façon, lorsqu'il explique au reste du groupe que ses grands-parents ont été exterminés, il écrit : « C'est la première fois que l'on me plaint pour la mort de mes grands-parents et de Rosa. Ils prennent

vie » (Adler 2002 : 36). Il faut voir dans cette antithèse bien davantage qu'un effet de style : elle montre à quel point ce sont la mort, le génocide qui constituent pour le descendant toute la vie de ses grands-parents. En un aboutissement logique, le texte sacré auquel il faut se reconnecter pour avoir un accès, même parcellaire, à l'existence des grands-parents qui pourtant, le narrateur le sait et l'écrit, étaient « pieux », n'est pas la Bible mais la Shoah, qui est, pour reprendre les termes du narrateur, « active comme un texte religieux » (Adler 2002 : 109). Et c'est en toute logique qu'il conclut : « L'initiation s'achève. Dieu, que je me sens juif. A tous les anciens déportés qui ont écrit, merci » (Adler 2002 : 110). Pour Guillaume Adler, ainsi, être juif, c'est avoir visité les camps, être juif c'est avoir accumulé du savoir sur la Shoah, être juif, c'est s'être assimilé la négativité absolue de l'expérience concentrationnaire en faisant l'impasse sur toute dimension positive de l'existence juive.

Le dialogue avec le père, à la toute fin du livre, relève du vœu pieux : « Je lui demande de m'offrir la Bible. *Toucher mon héritage*. La Bible, le Talmud et la Kabbale. J'étudierai, j'ai une vie pour cela » (Adler 2002 : 122). Mais concrètement, le récit témoigne d'un désintérêt profond pour tout ce qui touche au judaïsme dans sa dimension vécue. Même lorsque des perches lui sont tendues, lorsque son oncle, par exemple, lui raconte : « Tu sais, on était une famille très croyante, je me souviens, j'avais même demandé un livre de prières que Mme Zlatin⁵ ne m'a jamais donné » (Adler 2002 : 35), ou lui apprend que son grand-père était le *shohet*⁶ du quartier parisien dans lequel s'était installée la famille (Adler 2002 : 22), il ne tente pas d'aller plus loin, d'approfondir le sujet pour en savoir plus sur le mode de vie et de pensée de cette famille qu'il ne cherche que dans les cendres d'Auschwitz. Pour lui, c'est à « Auschwitz, Birkenau » que « l'histoire devient vivante », à « Majdanek, intact » que « l'histoire devient active, visible » (Adler 2002 : 110). N'est-il pas inévitable de se demander si cette attitude ne revient pas à éradiquer une fois de plus le souvenir des grands-parents quand bien même la visée était au départ de leur rendre une existence ?

Conséquences théoriques

Ainsi, quelque chose est en jeu dans ces récits qui ne relève pas du mémoriel mais de son contraire, d'un travail d'amnésie et de méconnaissance, comme si les narrateurs subissaient une pulsion profonde les poussant à saboter leur propre entreprise dès lors que celle-ci risquerait d'injecter une quelconque positivité à l'existence juive en tant que telle, appréhendée hors du contexte de l'extermination. Reste à comprendre les raisons de ce phénomène. Pour ce faire, il est sans doute nécessaire de renoncer

⁵ Sabine Zlatin était la directrice de la maison d'enfants d'Izieu.

⁶ Le *shohet* est l'abatteur rituel.

à l'inclusion de ce type de textes dans la grande catégorie, tellement en vogue aujourd'hui, du mémoriel, et de les relire plutôt dans la perspective d'une généalogie de la pensée de la judéité en France.

A priori pourtant, ils témoignent d'une époque qui s'inscrit totalement en porte-à-faux avec l'idéologie découlant de la Révolution. Durant près de deux siècles, en effet, les citoyens français d'origine juive se sont, de manière générale, efforcés de dissimuler leur judéité, de la restreindre à la sphère de l'intime et de n'exhiber que l'attachement aux valeurs universelles de la Révolution. Transportés de gratitude à l'égard d'une république qui offrait la citoyenneté à l'ensemble de leur nation, ils intériorisèrent pleinement le dogme de Clermont-Tonnerre : « Il faut tout refuser aux Juifs comme nation et tout accorder aux Juifs comme individus » (Clermont-Tonnerre 1968 : 18-19). Ils s'efforcèrent donc de gommer tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, risquait de les différencier des Français⁷. Ils refusèrent d'ailleurs l'appellation même de Juif, certains allant jusqu'à demander que l'on retire ce terme du dictionnaire de l'Académie française⁸, et préférèrent devenir des franco-israélites⁹. Cette occultation de la judéité¹⁰ se prolongea de plusieurs façons dans les premières décennies après la Shoah. Tout d'abord, les Juifs eux-mêmes, meurtris et exsangues, cherchèrent à retrouver un semblant de vie normale, à se fondre dans la masse, et à assurer à leurs enfants la possibilité de s'intégrer dans la société française. Beaucoup d'entre eux choisirent donc de ne pas évoquer les souffrances subies, mais aussi de ne pas transmettre à leurs enfants leur langue et leur culture¹¹. En même temps, à partir des années 1960, une vague de philo-sémitisme exalté déferla sur le paysage intellectuel français, portée notamment par des penseurs tels que Maurice Blanchot, Jean-François Lyotard ou

⁷ Il existe sur ce sujet de nombreux ouvrages de référence. Citons ici pour mémoire les ouvrages de Hyman 1996; Birnbaum 1992; 2017, Brown 2006.

⁸ Voir par exemple Berr-Isaac-Berr 1971 : 11-12.

⁹ Même s'il y eut des exceptions. On peut penser, notamment, aux écrivains juifs « nationaliste » des années 1920 et 1930, comme Albert Cohen ou André Spire. A ce sujet voir Decout 2015 : 62-72.

¹⁰ Même si le récent ouvrage de Maurice Samuels invite à nuancer quelque peu ce tableau, en montrant que les Juifs ont su trouver des moyens innovants pour continuer d'affirmer leur identité au sein même du moule républicain. Voir Samuels 2016.

¹¹ Tel est le constat dressé, par exemple, par Finkielkraut 1983 : 133-135, ou encore par Robin 1979 : 21-23 notamment. Cette absence de transmission constitue également l'un des dénominateurs communs essentiels des différents entretiens menés par Dominique Frischer avec des membres de la Troisième Génération qui évoquent les relations de leurs parents avec leurs propres parents, rescapés de la Shoah. Voir Frischer 2008 : 104-106.

Marguerite Duras. Notre propos ici n'est pas d'analyser ce mouvement dans toute sa complexité, mais simplement de rappeler de façon très sommaire des éléments déjà connus¹², à savoir que cette apparente valorisation du judaïsme se fait au prix d'une éviction, dans les faits, de ce qui fait la chair même de celui-ci. Le Juif des intellectuels philosémites français a pour effet de déréaliser totalement cette figure, de créer un Juif fantasmatique déconnecté des Juifs de chair et de sang, et qui, à la limite, devient une enveloppe vide capable de contenir tous les désirs et tous les fantasmes de ses créateurs. Pour reprendre les termes de Bruno Chaouat : « le sujet postmoderne se taill[e] un être juif sur mesure, à la mesure ou à la démesure du monde post-national et post-idéologique. Une certaine figure juive, idéalisée et aseptisée, érigée en paradigme, un certain trope, un tropisme juif, sert ici d'étai à une "sortie de la modernité" » (Chaouat 2009 : 88). Il n'est que de penser au cas le plus extrême de cette déréalisation, à savoir la définition que propose Marguerite Duras de ce qui est juif dans ses « Remarques générales sur les Juifs » : « Sont juifs : les juifs eux-mêmes. L'insoumission. Le voyage. Le rire. Les enfants. Les fous. Les amants. Les hippies. La jeunesse. La forêt. La mer [...]. Tout être qui refuse, à notre avis, est juif. Le voyage est juif. La quête est juive. L'attente absolue de Dieu est juive. Le silence est juif. Et l'amour » (Duras 1971 : 162-163). Même si c'est de façon plus nuancée, les textes de l'ensemble de l'intelligentsia française participent de cette transformation du Juif en une entité fantasmatique, privée de tout particularisme historique, culturel ou religieux.

Dans *Le Juif imaginaire*, Alain Finkielkraut fait le récit d'une rupture : à la génération des rescapés de la Shoah qui tente de faire oublier son judaïsme puis à celle de leurs enfants – la sienne – pour laquelle la judéité est un concept abstrait, vidé de toute signification propre, succéderait une génération de Juifs désireux d'afficher leur identité juive et leur fierté d'appartenir au peuple juif (Finkielkraut 1983 : 121-123). Mais les récits que nous avons choisis comme exemples du genre littéraire contemporain du voyage mémoriel nous invitent à reconsidérer la nature de cette évolution, et à émettre l'hypothèse selon laquelle cette rupture n'en serait en fait pas une. Les mécanismes que nous avons analysés montrent que derrière les apparences d'un rapport nouveau à la judéité qui s'exprimerait par le désir archéologique, par la volonté de restituer l'existence des ancêtres, par le besoin de retour aux origines et de reconnexion avec un univers disparu, se dissimule une sélectivité d'une cohérence infaillible qui se trouve en parfaite continuité avec le rapport à la judéité des générations précédentes.

¹² Sur les ambivalences du philosémitisme et la déréalisation du Juif qui en résulte, voir notamment Hammerschlag 2010 ; Weingrad, 1996 : 82-84; Shapiro 1994 ; Bellamy 1997.

On peut reconstituer deux grandes grilles de lecture dans la mise en œuvre de la quête mémorielle dans les deux récits. La première, dont le texte de Guillaume Adler est tout particulièrement représentatif, est celle du génocide : l'existence des ancêtres n'est appréhendée, on l'a vu, qu'à travers le prisme de l'anéantissement dont ils ont été victimes. Guillaume Adler, voyageant jusqu'à Auschwitz pour retrouver, d'une certaine façon, ses grands-parents, refuse de les rencontrer sur un autre terrain que celui de leur extermination, et demeure littéralement sourd aux réminiscences du monde qui était le leur.

Mais la deuxième grille, davantage visible dans le roman graphique de Jérémie Dres, est étroitement déterminée elle aussi, moins cette fois par la perspective du génocide que par la double prégnance de la pensée républicaine de la judéité et de la politique mémorielle de l'époque contemporaine. Bien qu'il choisisse, ne serait-ce que par la destination qu'il refuse de visiter, d'essayer d'exhumer les strates enfouies de la vie juive dans la Pologne d'après-guerre, les mécanismes auxquels nous avons consacré notre étude nous permettent en effet de repérer la sélectivité du récit : certains éléments font l'objet d'une restitution, tandis que d'autres, au contraire, sont éliminés. On constate alors que les périples que Jérémie Dres arrache au passé concordent parfaitement à la fois avec l'ambivalence du lien de la République et des Juifs français à la judéité et avec les engouements mémoriels contemporains. Tous les éléments qui retiennent, dans son périple, son attention et la nôtre sont totalement en phase avec la passion de notre époque pour le patrimoine et le folklore¹³. La reconstitution pittoresque des rues surpeuplées du ghetto d'avant-guerre, le festival de musique *klezmer*, la recette des *knaidlechs*, tout cela s'inscrit parfaitement dans l'esprit des politiques de valorisation du patrimoine mises en œuvre, partout en Occident, à partir des années 1980, et résonne singulièrement avec la fascination pour le terroir et ses spécificités qui a émergé au cours de la même période¹⁴, en conséquence à la « flambée de mémoire » évoquée par Pierre Nora dans un texte qui a fait date (Nora 1997 : 30). En revanche, semblable à un archéologue qui sélectionnerait uniquement les objets illustrant ses hypothèses et qui préférerait remettre sous terre les trouvailles plus dérangeantes, Jérémie Dres s'abstient d'orienter sa quête mémorielle, même lorsque les découvertes lui sont presque proposées sur un plateau d'argent, vers

¹³ Gruber (2002), a analysé la façon dont, dans toute l'Europe, se construit depuis plusieurs dizaines d'années un judaïsme virtuel empreint de folklore et totalement déconnecté de tout judaïsme réel. L'ouvrage de Jérémie Dres, d'une certaine façon, participe de cette virtualisation-folklorisation. Voir notamment 25-71.

¹⁴ Voir par exemple Choay : 1992 ; Heinich 2009 ; Anatole-Gabriel 2016 ; Fabre 2013 ; Hartog 2018 : 22-32.

l'aspect traditionnel de la vie de ses ancêtres, alors qu'il sait qu'il s'agissait d'une dimension importante de celle-ci, perpétuant de la sorte le malaise des franco-israélites à l'égard d'une partie de leur propre identité. Dans un texte lumineux, Henri-Pierre Jeudy s'inquiétait de ce que la « surexposition du patrimoine » ne rende prédominant un « regard muséal » opposé, dans son essence même, aux « jeux d'association, de retour et de projection » qui caractérisent la mémoire. « Revendiquée, défendue, exaltée, l'identité patrimoniale occulte l'hétérogénéité qui caractérise toute culture » (Jeudy 1995 : 5-6). Les enjeux et les perspectives ont beau être on ne peut plus différents, il vaut tout de même la peine de se demander si la « patrimonialisation » de la mémoire familiale telle qu'elle est effectuée par Jérémie Dres dans son roman graphique, et qui s'insère si merveilleusement bien dans les cadres culturels produits à la fois par l'idéologie de l'Émancipation et par les engouements contemporains, n'est pas en dernière analyse mise au service d'une forme de gommage de toutes les aspérités de la mémoire qui ne s'adaptent pas à ceux-ci.

Ainsi, des textes qui semblent à une première lecture devoir être définis comme des œuvres à la fois mémorielles et s'inscrivant dans le paradigme contemporain de l'enquête, des textes qui paraissent refléter une rupture avec une conception abstraite et évidée de la judéité se révèlent en fait constituer les ultimes maillons d'une chaîne qui remonte à plus de deux siècles. Derrière une volonté archéologique qui permet, trop facilement, de les inscrire dans la déferlante mémorielle qui caractérise l'époque contemporaine, s'effectue un travail souterrain d'amnésie concernant le judaïsme dans sa dimension positive et vécue et ayant pour effet de le refouler dans le mouvement même qui le ramène à la surface. La France et les Juifs français sont, à ce qu'il semble, loin d'en avoir fini avec le malaise qui caractérise leur relation. Mais au lieu que ce malaise soit pensé, formulé, évoqué de manière méta-réflexive au sein même de l'œuvre littéraire, comme c'est le cas par exemple dans *Le Cheval blanc de Lénine* de Régine Robin, où il est partie prenante de la recherche identitaire (Prostjevic 2014), les œuvres que nous avons choisies l'escamotent purement et simplement, semblant tenir pour acquise sa disparition, et c'est la raison pour laquelle il fait retour par la petite porte, au moyen des mécanismes qui ont fait l'objet de cette étude.

Bibliographie

- Adler G. 2002. *Pitchipoï*. Paris: Métailié.
- Anatole-Gabriel I. 2016. *La Fabrique du patrimoine de l'humanité: l'Unesco et la protection patrimoniale, 1945-1992*. Paris: Éd. de la MSH/Publications de la Sorbonne.
- Barjonet A. 2014. Les petits-enfants: une génération d'écrivains hantés. In *L'Enfant-Shoah*. I. Jablonka (ed), 219-235. Paris: Puf.
- Barjonet A. 2016. Le savoir de la troisième génération. *Revue des sciences humaines*, 321, 101-116.

- Barjonet A. 2017. Générations d'après, générations relais ? In *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, P. Mesnard (ed), 143-159. SFLGC: Lucie éditions.
- Bellamy E.J. 1997. *Affective Genalogies*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Berr B.I. 1971. Réflexions sur la régénération complète des Juifs en France. In *La Révolution française et l'émancipation des Juifs*, VIII, Paris: EDHIS, Éditions d'Histoire Sociale.
- Birnbaum P. 1992. *Les Fous de la République*. Paris: Fayard.
- Birnbaum P. 2017. *La République et le cochon*. Paris: Seuil.
- Brown W. 2006. *Regulating Aversion, Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Chaouat, B. 2009. Tropismes juifs dans la pensée française. *Pardès*, 45(1): 83-95.
- Choay F. 1992. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
- Clermont-Tonnerre, S. de. 1968. Motion en faveur des Juifs. In *La Révolution française et l'émancipation des Juifs*, VII, 18-19. Paris: EDHIS.
- Decout M. 2015. *Ecrire la judéite*. Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Dres J. 2011. *Nous n'irons pas voir Auschwitz*. Paris : Cambourakis.
- Duras M. 2011 [1971]. Remarques générales sur "Les Juifs" dans Œuvres complètes, II, G. Philippe (ed). 1262-1263. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Fabre D. (ed) 2013. *Émotions patrimoniales*. Paris: Éd. de la MSH.
- Grégoire, A. 1989. *Essai sur la régénération physique, morale et politique des juifs*. Paris: Flammarion.
- Gruber, R.E. 2002. *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Hammerschlag S. 2010. *The Figural Jew: Politics and identity in Postwar French Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hartog F. 2018. Patrimoine, histoire et présentisme. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1) , <<https://www-cairn-info.scd-rproxy.u-strasbg.fr/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2018-1-page-22.htm>>, (14.03.2021).
- Heinich N. 2009. *La Fabrique du patrimoine*. Paris: Éd. de la MSH.
- Hyman P.E. 1998. *The Jews of Modern France*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jeudy H.-P. 1995. Entre mémoire et patrimoine, *Ethnologie française, nouvelle serie*, 25(1), *Le vertige des traces. Patrimoines en question*. <<https://www.jstor.org/stable/40989698>>, (10.03.2021).
- Mesnard P. 2012. Recent Literature Confronting the Past. In *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. J. Lothe, S. Rubin Suleiman & J.S. Phelan (eds), 77-98. Columbus: Ohio State University Press.
- Nora P. 1997. *Les Lieux de mémoire*, 1. Paris: Gallimard.

- Prostjevic A. 2014. Quelque chose de moi en Europe centrale où le vent souffle en yiddish : Régine Robin et la naissance du récit hybride. *Cahiers de Narratologie* <<http://journals.openedition.org/narratologie/6847>>, (17.03.2021).
- Robin R. 1979. *Le Cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*. Bruxelles : Complexe.
- Samuels M. 2016. *The Right to Difference*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Shapiro S.E. 1994. 'Écriture judaïque': Where Are the Jews in Western Discourse? In *Displacements: Cultural Identities in Question*, A. Bammer (ed), 182-201. Bloomington: Indiana University Press.
- Weingrad M. 1996. Jews (in Theory): Representations of Judaism, Anti-Semitism, and the Holocaust in Postmodern French Thought. *Judaism* 45(1): 82-84.
- Weissman G. 2016. Against Generational Thinking in Holocaust Studies. In *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*. V. Aarons (ed), 159-184. Lanham: Lexington Books.

NARRARE LA MEMORIA

**Dialogisme de la mémoire du génocide :
Lukas Bärfuss *Hundert Tage* und Imre Kertész *Kaddisch
für ein nicht geborenes Kind***

Messan Tossa

Université de Lomé (Togo)

tossamessan@hotmail.fr

Introduction

[...] Ich schreibe, weil ich schreiben muss, und wenn wir schreiben, führen wir einen Dialog, so las ich irgendwo, solange es noch Gott gab, führten wir wahrscheinlich mit ihm einen Dialog, jetzt da es ihn nicht mehr gibt, führt man höchstwahrscheinlich nur mit den anderen Menschen Dialoge oder, im besseren Fall, nur noch mit sich selbst [...] (Kertész 2001 : 28)¹.

La vocation dialogique de l'écriture que suggère cette affirmation du protagoniste de Kertész induit une approche de la littérature comme un continuum textuel où le « locuteur, dans sa saisie d'un objet, rencontre les discours précédemment tenus par d'autres sur ce même objet, discours avec lesquels il ne peut manquer d'entrer en interaction » (Bres 2005 : 52). Cet entrelacs sémantique est davantage tangible dans les textes inscrits dans la veine d'une historisation des crimes de masse. Le champ symbolique est alors structuré autour d'un narratif du devoir de mémoire, conférant du coup au matériau sémiotique investi la forme d'artefacts scripturaux. Tel est le cas des romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* de Imre Kertész et *Hundert Tage* de Lukas Bärfuss. Partant des ressorts théoriques du dialogisme, mon propos essaie de cerner les interférences discursives dans les figurations de l'holocauste et du génocide rwandais dans chacun des deux romans.

¹ Toutes les citations d'ouvrages en langue allemande sont systématiquement traduites en français par l'auteur. « J'écris parce que je dois écrire, et lorsque nous écrivons, nous menons un dialogue, ainsi avais-je lu quelque part. Si tant est que Dieu existe encore, nous menons un dialogue avec lui. Maintenant qu'il n'existe plus, nous menons très probablement un dialogue avec les autres personnes ou dans le meilleur des cas, avec nous-même ».

1. Dialogisme et mémoire

Les interactions textuelles entre œuvres littéraires renvoient à première vue au dialogisme dont la genèse dérive des travaux du cercle de Bakhtine. Pour ce dernier, en effet

La vie du mot c'est de passer de bouche en bouche, d'un contexte à un autre, d'une génération à une autre génération. Chaque membre du groupe parlant [...] reçoit le mot par la voix d'un autre et remplit par la voix d'un autre. Le mot arrive dans son contexte à lui venant d'un autre contexte, pénétré de sens donnés par d'autres. Sa propre pensée trouve le mot déjà habité (Bakhtine 1970 : 236).

De ce fait, le mot, unité sémiotique de base est porteur de potentiel sémantique qui se redistribue au fil des variations de l'énoncé, de son environnement lexical et syntaxique. La valeur du signifiant déborde donc du cadre strict de sa relation avec le signifié pour se cristalliser dans une interaction dynamique avec d'autres énoncés. Au cœur de cette interaction, se trouve le principe dialogique que Bres définit comme « l'orientation de tout énoncé [...], constitutive et au principe de sa production, (i) vers des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet de discours, et (ii) vers la réponse qu'il sollicite » (Bres 2005 : 52). Se rapportant toujours aux travaux de Bakhtine, Ducard voit dans le principe du dialogisme une théorie qui postule

que toute parole ou discours est le lieu d'une interaction entre plusieurs voix, qui se font entendre dans ce qui est dit et entre lesquelles des liens sont établis, par rétroaction ou par anticipation. Un énoncé, conçu comme l'unité de l'échange verbal, est alors appréhendé comme une réponse à d'autres énoncés, réalisés ou supposés (Ducard 2012 :129).

Justement, la constellation polyphonique est constitutive des cultures de la mémoire qui alignent souvent les créations artistiques contemporaines sur des rituels politiques et symboliques convergents. Au fil de l'histoire, les expériences traumatiques subies par les diverses communautés humaines alimentent irrémédiablement des formes d'expression artistiques et psychoaffectives qui structurent la démarche mémorielle. Le concept de devoir de mémoire se cristallise dans un spectre narratif iconographique, scriptural, performatif, assumant les dimensions de la mémoire collective dont Jan et Aleida Assmann décrivent les modalités « Das kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal : im Modus der fundierenden Erinnerung, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der biographischen Erinnerung, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das 'recent past' – bezieht »

(Assmann 2007 : 52)². La dimension bimodale de la mémoire collective se décline dans le cadre spécifique de la fiction du génocide dans une historisation du crime de masse qui sert de matrice générique à l'histoire personnelle des protagonistes. Ces histoires individuelles se rapportent ici à deux génocides différents certes, mais organisent leur configuration du signifié autour d'une interaction discursive qui se profile dans une réactualisation des catégories thématiques et lexicales circulant dans des textes antérieurs. La figuration du crime de masse dans les deux romans investit alors un flux de matériaux lexical et sémantique déjà consacrés par une ritualisation de la démarche mémorielle. Les marqueurs de cette texture prennent dans la perspective dialogique la « forme d'échos, de résonances, d'harmoniques, qui font signe vers d'autres discours ; sous forme de voix qui introduisent de l'autre dans l'un » (Bres 2012 : 7). Les interconnexions discursives convergent toutefois vers un même référent, de sorte que la représentation du génocide, événement inscrit dans la mémoire globale, procède de mécanismes de représentation canoniques. A ce titre, la dimension historique du signifié constitue a priori une matrice mémorielle qui régent le texte littéraire. Celui-ci inscrit sa sémantique dans une continuité libérée des absolus référentiels, faisant prévaloir que

le sujet n'est plus dépositaire du texte de son énoncé : le sens circule d'un texte à l'autre, il n'est plus ce qu'a voulu dire l'auteur du texte premier, mais il n'est plus non plus exactement ce que veut dire l'auteur du texte second, il est le résultat d'une interaction entre les deux textes [...] (Rabau 2002: 33).

Pour cerner les différentes dimensions de cette interaction, il faut s'en référer aux articulations de la diégèse dans les deux romans dont les interférences dialogiques opèrent à plusieurs niveaux. Le roman *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* relate le monologue d'un ancien déporté juif de Hongrie qui explore sa propre histoire personnelle et surtout l'échec de sa vie conjugale à l'aune de son expérience de survivant des camps de concentration nazi. Les réflexions du protagoniste achoppent sur son refus d'engendrer un enfant, de peur de le voir exposé aux expériences tragiques qu'induit la judéité. La même orientation rétrospective se retrouve dans le roman *Hundert Tage* de Lukas Bärfuss. Le protagoniste, un jeune coopérant idéaliste suisse va se retrouver claustré dans sa villa luxueuse de Kigali pendant le génocide rwandais de 1994. Cette expérience finit par le plonger dans une névrose profonde dont l'anamnèse se trouve au cœur du récit.

² « La mémoire collective fonctionne de manière bimodale : selon le mode du souvenir fondateur, qui remonte aux origines et selon le mode du souvenir biographique, qui se rapporte à l'expérience individuelle et à son cadre général – le passé récent ».

Depuis les montagnes suisses où il s'était retiré après son retour du Rwanda, le protagoniste relate son expérience du génocide après son exfiltration du camp des réfugiés de Goma où il avait migré en compagnie des génocidaires. La constellation thématique des deux histoires laisse entrevoir un espace diégétique structuré autour de deux expériences du génocide que les textes essaient de reconstruire par le biais d'un discours romanesque mémoriel. L'analyse de ces deux romans met à jour des marqueurs qui rendent compte des interférences dialogiques pouvant être catégorisées selon des occurrences dialogiques diverses.

2. Marqueurs polyphoniques externes

Sont entendues comme telles des voix extérieures qui traversent les deux récits du génocide. Le crime de masse se pose en un absolu négateur de l'humain et pour endiguer cette isotopie nihiliste, les narrations recourent à des référents culturels classiques. Ceux-ci traversent la texture romanesque de Kertész sous forme de réflexions ou de digressions avec des dimensions littéraires, philosophiques, ou simplement culturelles. Le texte Kertész en offre une large panoplie : le poème "Todesfuge" [fugue de la mort] de Paul Celan qui sert de point de départ à la polémique suscitée par le verdict de Theodor Adorno selon lequel écrire après Auschwitz relèverait de la barbarie. Le texte de Celan, un des classiques de la littérature de la Shoah, est inséré au début et à certaines stations du récit, nourrissant des réflexions du protagoniste sur le crime de masse. Le narrateur use de cette occasion pour convoquer dans son texte un autre énoncé sur la Shoah : « Der unglückliche Satz: "Für Auschwitz gibt es keine Erklärung" » (2001 : 50)³. L'insertion de cet énoncé intervient comme la dénégation d'un énoncé antérieur issu d'un autre discours. A ce titre, il s'aligne de manière univoque sur le point de vue de Paul Celan sur la littérature de la Shoah. Le champ diégétique est aussi parcouru de référents culturels, artistiques et philosophiques majeurs (Nietzsche, Kant). Ainsi en est-il des postulats comme « Die Weltgeschichte ist das Bild und die Tat der Vernunft (zitat von H) »⁴. Ou encore – « Ich bin als Privatmensch geboren », sagte JWG », (Kertész 2001 : 24)⁵. Les référents culturels portent sur la musique à l'instar de la neuvième symphonie de Gustav Mahler « Die neunte Symphonie von Gustav Mahler » (ibd., 37), la littérature (Musil Mann ohne Eigenschaften, (ibd., 52). La panoplie de voix extérieures se complète par une taxinomie topographique de la Shoah comme « Mauthausen, Donbogen, Recsk, Sibirien, Ravensbrück, ... Buchenwald », (ibd., 46). La texture polyphonique traverse aussi la fiction de Bärffuss avec des appels et clins d'œil à des discours externes comme la référence à *Heart of Darkness* de Joseph

³ « La phrase malheureuse: ' Pour Auschwitz, il n' y a pas d'explication' ».

⁴ « L'histoire du monde est l'image et le fait de la raison (Citation de H.) ».

⁵ « Je suis né en tant que personne privée, disait JWG ».

Conrad, à des personnages historiques comme Richard Kant, Livingstone, Léopold II, ou encore à l'histoire moderne de l'Europe pour expliquer la prise de position du personnage central David Hohl dans le conflit opposant l'armée rwandaise aux rebelles du FPR. Ces différentes références constituent une anamnèse des antécédents intellectuels et historiques débouchant sur le projet d'extermination. Elles procèdent par ailleurs d'une critique implicite de l'héritage culturel, scientifique et philosophique universel dont les acquis ne parviennent pas à annihiler le désir d'exterminer l'autre. Les indices interdiscursifs dérivent prioritairement du fait que la trame diégétique des deux textes renvoie à des objets mémoriels. Le signifié est alors articulé dans un immense creuset sémantique où les deux auteurs, chacun pour sa part, puisent le matériau nécessaire à la structuration de son discours sur le crime de masse. Ce parallélisme du discours se profile dans un champ interdiscursif semé de marqueurs énonciatifs et thématiques.

2.1 *Les marqueurs énonciatifs*

A première vue, les romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* et *Hundert Tage* relèvent de deux constructions mémorielles distinctes, le premier se rapportant à la Shoah et le second au génocide rwandais. Le positionnement de ces deux événements historiques tragiques dans la mémoire globale dérive à fortiori du rôle central de la Shoah dans la mémoire collective occidentale. De ce fait, la Shoah est devenue un modèle de représentation du crime de masse qui impose une hégémonie mémorielle grâce à l'expansion de la modernité occidentale dans les sociétés périphériques. Dans une sorte de diachronie assumée, la Shoah prend une position paradigmatique à l'égard de tous les génocides, qu'ils lui soient antérieurs ou non, ce qui installe la littérature y afférant dans une dimension hypotextuelle par rapport aux écritures du génocide. Pour David B. MacDonald dans *Identity Politics in the Age of Genocide*.

Holocaust has become the pre-eminent symbol of evil in the modern world, encouraging other groups to copy its vocabulary and imagery, while sometimes contesting its significance [...]. Representation of the past and present can thus become a contest [...]. In so doing, they trivialize the Holocaust and the unique suffering of the group they represent (MacDonald 2008 : 15).

Ce positionnement de la Shoah lui confère une dimension matricielle dans les divers modes d'expression du trauma, ce qui oriente le dialogue entre les textes de Kertész et de Bärfuss. La dominance mémorielle des fictions du génocide impose une posture rétrospective qui se cristallise dans une configuration homodiégétique. Le schéma classique est celui du narrateur qui ressasse les événements du temps raconté pour expliquer sa situation présente. Le récit se profile dès lors comme une anamnèse de la névrose induite par l'expérience traumatisante du génocide :

[...] Manchmal schleiche ich noch wie ein räudiger, nach der großen Ausrottung übriggebliebenen Marder durch die Stadt. Bei dem einen oder anderen Ton oder Bild horche ich auf, als dringe aus dem Jenseits die Witterung stockender Erinnerungen an meine verkrusteten stumpfen Sinne. [...] Unter meinen Füßen brodelte die Gasse, als wolle die schmutzige Flut meiner Erinnerungen aus ihrem geheimen Bett ausbrechen, um mich hinwegzuspülen [...] (Kertész 2001 : 156)⁶.

Sur une occurrence névrotique similaire commence le roman de Lukas Bärfuss (2008 : 5) « Ich weiß, ich müsste nicht mutmaßen, denn er ist ein gebrochener Mann, muss einer sein, nach allem, was er erzählt und – was noch wichtiger ist – nach allem, was er mir verschweigt »⁷.

Les deux citations donnent des indices sur la situation finale de protagonistes ayant survécu au génocide. La substance de la narration réside alors essentiellement dans les souvenirs qui jaillissent de la mémoire des deux protagonistes, centrée sur le déroulé du génocide. Le récit lui-même est suscité par un personnage inséré subrepticement dans la constellation actancielle pour inviter le narrateur à la parole. Cette démarche prend une posture intersubjective où l'état du narrateur et souvent protagoniste est décrit de la perspective d'un figurant. Se dessine donc une « dissociation énonciative entre le narrateur dominant et son instance subjective placée dans le cours du récit [...] ». Car c'est elle qui, en vertu du lien entre narrateur et narrataire, fait entrer ce dernier dans le récit et lui permet de voir les procès en cours » (Mellet 2012 :101). Alors que ce rôle semble vraisemblablement échoir à un ancien camarade de classe du protagoniste de Bärfuss, Kertész le duplique dans son roman en le partageant entre le professeur Oblath et l'épouse du protagoniste. Dans ce second cas, le rôle de ces figurants est peu marqué et c'est le protagoniste qui se charge de leur conférer un visage dans son récit. Le positionnement homodiégétique répond à la nécessité du devoir de mémoire que Primo Levi articule en ces termes, dans la préface de son roman *Si c'est un homme* (1947 : 1) :

Le besoin de raconter 'aux autres', de faire participer les 'autres', avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate,

⁶ « Parfois, je me glisse furtivement à travers la ville comme une martre galeuse ayant survécu à la grande épuration. A chaque clameur ou image, je tends l'oreille comme si venant de l'au-delà une odeur des souvenirs stagnants se pressait vers mes sens émoussés [...] Sous mes pieds, bouillonne le caniveau, comme si le sale flux de mes souvenirs voulait déborder de son cours secret pour m'éjecter ».

⁷ « Je sais que je ne devais pas conjecturer car c'est un homme brisé, il devait être ainsi au vu de tout ce qu'il raconte et - plus encore- de ce qu'il passe sous silence ».

aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure.

Cette exigence sous-tend toute démarche visant à mettre en fiction le génocide. En conséquence, le champ symbolique des deux romans se croise au cœur d'une esthétique de la production dictée par « le besoin de raconter ».

2.2 Marqueurs thématiques

Une des dimensions symboliques du dialogue entre les deux romans réside dans l'ambivalence des rapports entre les protagonistes et des figurants féminins intervenant dans le récit. Celles-ci alimentent parfois des épisodes érotiques aux antipodes de cette isotopie de la morbidité qui traverse la narration. Au-delà de ces parenthèses érotiques plus ou moins marquées, les figures féminines remplissent des fonctions prémonitoires, des sortes de Cassandre. Ainsi, le protagoniste de Kertész évoque le signe prémonitoire de la catastrophe à venir en voyant sa tante tête rasée devant un miroir « an Stelle der Tante saß eine kahlköpfige Frau in einem roten Morgenrock vor dem Spiegel » (Kertész 2001 : 32)⁸. Une image dont la suggestivité renvoie à la tonsure des juifs dans les camps de concentration nazis. Ce leitmotiv de la femme tondue se transforme dans le roman de Bärfuss en un tout autre rituel, lorsque la compagne de David Hohl se prépare à exterminer les Tsutsi en se coupant les cheveux : « Irgendwann, ich glaube, es war in der zweiten Regenzeit nach Beginn des Krieges, schnitt sich Agathe die Haare, um genau zu sein. Sie rasierte sich den Kopf, aber ich maß dieser Tatsache keine übermäßige Bedeutung bei » (Bärfuss 2008 : 125)⁹.

La signification ambivalente de ce rituel – une humiliation du corps chez les déportés juifs contre une préparation à une entreprise d'extermination chez la figure hutu crée une juxtaposition antithétique entre jouissance sexuelle et morbidité ambiante. Les épisodes de sensualité diffuse échouent à délivrer le personnage de Kertész de la morbidité des traumatismes de la déportation alors que la démesure sensuelle plonge le protagoniste de Bärfuss dans une sorte d'addiction érotique, nourrie par de fortes propensions exotiques : « mit der Bewunderung der Perfektion, die ein Künstler geschaffen haben musste, weil es anders undenkbar war, dass

⁸ « A la place de la tante, je vis assise devant le miroir une femme au crâne rasé dans un pyjama rouge ».

⁹ « A un moment donné, je crois que c'était la deuxième saison pluvieuse après le début de la guerre, Agathe se coupa les cheveux, pour être plus précis, elle se rasa la tête, mais je ne m'alarmai pas de ce fait ».

sich menschliche Zellen, dieser formlose Glibber, zu etwas von dieser Anmut und Sanftheit formen konnte » (Bärfuss 2008 : 116)¹⁰.

Toutefois, l'attachement à la jeune dame qui se meut brutalement en une activiste génocidaire emporte le protagoniste dans les tourments d'un génocide dont la complicité ne cessera jamais de le hanter :

Ich dachte den ganzen Tag nur an Agathe [...], nicht alleine an ihren Körper, sondern an ihren wunderschönen Mund, dem unsagbar herzlose Worte entsprungen waren, an ihren wohlgeformten Kopf, der gefüllt war mit paranoiden kriegerschen, mörderischen Gedanken. Ich ahnte, dass ihre Einstellung und der Höllenfick von letzter Nacht irgendwie zusammenhingen [...] (Bärfuss 2008 : 134)¹¹.

La convergence sémantique se profile aussi dans la morbidité du décor narratif où les protagonistes échappés à l'extermination confrontent les désastres non moins macabres de la survivance. Toute l'existence se retrouve prisonnière d'un passé dont les stigmates minent la conscience de soi sous la forme de « krankes Bewußtsein, ein krankes und vergiftetes Bewusstsein » (Kertész 2001)¹². Ce qui pourrait correspondre chez le personnage de Bärfuss à : « Es war mir egal, dass ich Schuld auf mich lud, das hatte ich ohnehin längst getan [...] » (Bärfuss 2008 : 194)¹³.

Un des motifs récurrents dans le récit des deux protagonistes est celui de leur expérience éducative. Les deux personnages sont issus de la petite bourgeoisie où l'école véhicule des valeurs aux antipodes des projets d'extermination. David Hohl se singularise par un sens extrême de la justice et accepte de subir la souffrance même pour des affaires qui ne le concernent pas au premier chef. Son sens presque obsessionnel de la justice et sa naïve propension à investir sa vie entière dans des programmes de développement au Rwanda dérivent implicitement d'une vision du monde forgée par son éducation. Par contre, le protagoniste de Kertész se souvient de son expérience scolaire comme d'un supplice dont la suite logique ne pourrait être que la déportation et l'extermination.

¹⁰ « à la contemplation de la perfection qu'un artiste avait dû concevoir, parce qu'il était autrement impensable que des cellules humaines, cette masse informe ait pu constituer quelque chose avec un tel charme et une telle douceur ».

¹¹ « Je ne pensai toute la journée qu'à Agathe, pas seulement à son corps, mais au contraire à sa merveilleuse bouche dont fusaient des mots d'une cruauté indicible, à sa belle tête, qui était remplie de pensées paranoïaques, belliqueuses, meurtrières. Je présument que sa disposition d'esprit avait un lien avec la terrible copulation de la nuit dernière ».

¹² « une conscience malade et empoisonnée ».

¹³ « cela m'était égal que je portais cette faute sur ma conscience, je la portais déjà depuis très longtemps ».

Ces souvenirs divergents de l'expérience scolaire induisent deux ressorts inverses de la paternité. Le protagoniste de Kertész subit le poids d'un père apathique, Hohl, le personnage de Bärffuss s'invente un rôle de père pour les Rwandais, qu'il regarde avec un paternalisme condescendant. Ces deux pôles divergents se croisent dans leur station d'expérience fatale sur le chemin de la catastrophe. La référence à la paternité inscrit le protagoniste de Bärffuss dans un imaginaire situé dans une continuité hégémonique néocoloniale dont les ressorts ne sont pas étrangers à l'issue dramatique de la guerre civile rwandaise. Pour Kertész, les réminiscences de son expérience pédagogique, tout comme de son activité intellectuelle, rappellent singulièrement le parcours de Paul Celan, l'auteur de « Fugue de la mort », ce qui confirme l'inscription de ce texte dans la continuité du discours sur la Shoah.

Conclusion

Au demeurant, les récurrences des motifs et des thématiques analogues dans les fictions du génocide confortent l'hypothèse d'une sédimentation des artefacts de la mémoire globale. Ceux-ci reviennent à la surface pour servir à la production de nouveaux discours en rendant compte de la réalité génocidaire. Depuis l'expérience de la Shoah, la mémoire collective globale met en avant des rituels multiples pour conjurer la possibilité de tout nouveau génocide. A ce titre, la diversité des antécédents historiques, idéologiques et géopolitiques ayant abouti à la réalisation des crimes de masse est comprimée dans une matrice textuelle sans cesse actualisée par le narratif de la Shoah. En conséquence, la littérature du génocide tire son matériau sémiotique du discours global sur les droits de l'homme dont la teneur éthique est orientée contre tout projet d'extermination.

Bibliographie

- Assmann, J. 2007. *Das kulturelle Gedächtnis; Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bakhtine, M. 1970. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Trad. I. Kolitcheff, Paris: Le Seuil.
- Bärffuss, L. 2008. *Hundert Tage*. Göttingen: Wallstein.
- Bres, J. et al.(eds). 2012. *Dialogisme : langue, discours*. Berlin and New York: Peter Lang.
- Bres, J. 2005. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme et polyphonie. In *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, J. Bres et al. (eds), 47-61, Bruxelles: De Boeck Université, coll. " Champs linguistiques ".
- Kertész, I. 2001. *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Berlin: Rowohlt.
- Levi, P. 1987. *Si c'est un homme*. Paris: Julliard.
- MacDonald, B.D. 2008. *Identity Politics in the Age of Genocide. The Holocaust and Historical Representation*. Abingdon: Routledge.

- Mellet, S. 2012. Point de vue et repérage énonciatif. L'imparfait est-il un marqueur dialogique? In *Dialogisme : langue, discours*. J. Bres et al. (eds), 93-107. Berlin and New York: Peter Lang.
- Rabau, S. 2002. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion.
- Ternès, A. 2016. *Intertextualität. Der Text als Collage*. Wiesbaden: Springer.

**«Yo no estoy completo de la mente»
La voz de las víctimas de la Guerra Civil en Guatemala
en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya**

Julio Zarate Ramirez

Université Savoie Mont-Blanc

julio.zarate@univ-smb.fr

La Guerra Civil en Guatemala (1960 y 1996) constituye uno de los periodos más cruentos que tuvo la región centroamericana en el siglo XX. Los momentos más violentos del también llamado *conflicto armado interno* se caracterizaron por un ensañamiento de las fuerzas militares en contra de diversas comunidades indígenas; dichos actos han sido calificados de genocidio por parte del Estado¹. Tras la firma de la paz y pese a la presión de instancias internacionales, el avance en materia de justicia en Guatemala con respecto a los crímenes cometidos durante este periodo ha sido lento, debido a dificultades como la corrupción, el temor a represalias militares y a un frágil sistema judicial y democrático².

¹ Así lo establece, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) que investigó sobre las violaciones a los derechos humanos contra la población guatemalteca, vinculadas con el conflicto interno: «A juicio de la CEH, el conjunto de violaciones de derechos humanos perpetradas por el Estado contra la población maya-achi durante los años 1980-1983 permite concluir que se cometieron actos de genocidio inspirados por una determinación estratégica que también revistió carácter genocida, por cuanto el objetivo de la campaña militar realizada en el área de Rabinal fue la destrucción parcial del pueblo maya-achi, como requisito necesario para mantener absoluto control sobre un área militarmente estratégica y separar a la guerrilla de su supuesta base social» (CEH 1999: 375-376).

² Ver el Informe Anual Circunstanciado 2019 del Procurador de los Derechos Humanos de Guatemala, donde se da cuenta del lento avance de la justicia y de las amenazas en torno al esclarecimiento de la verdad sobre el conflicto armado. Como ejemplo, se menciona la iniciativa 5377, propuesta en 2018 ante el Congreso guatemalteco «que pretende reformar la Ley de Reconciliación Nacional, dicha iniciativa contraviene los estándares internacionales en materia de derechos humanos y el Estado de Guatemala estaría incumpliendo con las obligaciones contraídas en Tratados y Convenios internacionales en esta materia, así como con la propia Constitución Política de la República», (PDH 2020: 104).

En el contexto de negociación de la paz, en 1995 surge el proyecto de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG) de realizar un informe sobre las violaciones a los derechos humanos en este país. Su objetivo era dar elementos de información a la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), cuya creación estaba prevista en las negociaciones. La intención, según Beristain, era hacer el trabajo de la CEH «más eficaz en un país multicultural y plurilingüe» (2000: n.p.).

El extenso informe sobre Recuperación de la Memoria Histórica REMHI (1998), que trata sobre la violencia y su impacto en las víctimas del conflicto, recupera los testimonios de las víctimas con el propósito de construir una memoria colectiva para consolidar la paz. El proyecto, desde la preparación hasta la publicación del Informe *Guatemala Nunca Más*, duró tres años (1995-1998); se implementó en varios departamentos de Guatemala en un contexto en el que, pese a la disminución de la tensión, persistía la presencia militar y la acción de grupos paramilitares. La toma de testimonios duró aproximadamente un año y se obtuvo material considerable; el coordinador del informe, Carlos Beristain, precisa que para la investigación y la elaboración del informe contaron con «5180 testimonios de víctimas y sobrevivientes» (2000: n.p.).

En este contexto de investigación para clarificar los crímenes cometidos durante la guerra, el escritor salvadoreño, Horacio Castellanos Moya, publica *Insensatez* (2004), una ficción que vuelve sobre el informe REMHI y los testimonios de las víctimas. El narrador y personaje principal de la novela trabaja como corrector de estilo de un informe sobre el genocidio padecido por comunidades indígenas en un país latinoamericano. A través de una escritura mordaz, que se centra sobre la paranoia del narrador³, Castellanos Moya plantea una reflexión sobre el impacto, físico y psicológico, que ha dejado la guerra, no sólo en las víctimas – de quienes poco se dice en la novela –, sino en una sociedad que ha vivido sumergida en un largo periodo de violencia.

El presente artículo propone una reflexión en torno a la manera en la que la literatura contribuye con el proceso de construcción de la memoria en un país marcado por la guerra civil. Ante el horror de la violencia, la ficción se convierte en un filtro que permite reevaluar el pasado desde una perspectiva crítica. Para esto, nos centraremos en el tratamiento de los testimonios; su evocación concreta en la ficción es breve, sin embargo, el testimonio constituye el leitmotiv de la novela de Castellanos Moya. La lectura del informe hace que el narrador se sumerja en la paranoia y el temor a una

³ La paranoia, así como cierta verborrea compulsiva, es característica de algunos personajes de las novelas de Castellanos Moya; es el caso del narrador de *Insensatez* (2004) y, por ejemplo, de Erasmo Aragón, en *Moronga* (2018), un universitario que vive en Estados Unidos e investiga sobre el asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton. Aragón teme ser detenido a causa de su simpatía por la revolución en sus años de juventud.

represalia por hacer dicho trabajo. Esta forma de volver sobre el testimonio permite al autor subrayar, de manera indirecta, la ausencia o casi nula reparación legal o moral que han obtenido las víctimas en los años posteriores al conflicto; lo mismo sucede con la impunidad reinante y la presión que puede ejercer la autoridad para mantener el silencio sobre el pasado y la guerra. Estos elementos hacen difícil la construcción de una memoria colectiva e impiden a las víctimas hacer el duelo del pasado.

En la primera parte, se analizará la manera en la que aparecen los testimonios y el efecto que provoca su lectura en el personaje principal. Se estudiará enseguida cómo se plantea el valor del testimonio, presentado como una forma de reparación en espera de la aplicación de la justicia. Pese al detallado informe que pretende construir una memoria, la ficción de Castellanos Moya pone en evidencia las lagunas que persisten debido a la ausencia de justicia. La novela presenta la justicia como ilusoria y vana, ya que el corrector de estilo se convierte en víctima potencial por su trabajo de lectura, que detalla una serie de testimonios que denuncian a los responsables. Finalmente, se dedicarán algunas consideraciones al impacto del miedo y la violencia, capaces de reducir a una sociedad, durante varias generaciones, al silencio.

1. Las frases del informe y el corrector de estilo

Yo no estoy completo de la mente (Castellanos Moya 2004: 13)⁴. El íncipit de la novela se atribuye a un indígena cachiquel, testigo del asesinato de su familia durante la guerra. Se trata de uno de los múltiples testimonios del informe. Pese a parecer anodina, la frase posee un carácter sinecdótico que se manifiesta mediante su repetición a lo largo del primer capítulo. Cada vez que el narrador la repite, la frase adquiere una dimensión simbólica que revela el impacto de la guerra en la sociedad y subraya el grado de implicación social en torno a un suceso específico. Primero están los actores directos: la víctima y el verdugo; luego, la sociedad en donde se inscribe el hecho; finalmente, el lector, quien accede al suceso desde la palabra escrita o testimonio.

El narrador es el primer lector de esta frase. Se trata de un lector profesional en su primer día de trabajo como corrector de estilo⁵ de «un extenso informe de mil cien

⁴ Para facilitar la lectura, se señalará sólo el número de página de las citas textuales que reenvían a la novela de Horacio Castellanos Moya.

⁵ Batres establece un proceso de identificación de varios personajes presentes en *Insensatez* con figuras relacionadas con el informe o la guerra civil (el propio Carlos Martín Beristain es Joseba en la novela, por ejemplo); asimismo, establece una cartografía de la capital guatemalteca a partir del espacio referencial de la novela. Cabe destacar que Batres vincula al autor con el narrador, ya que: «En calidad de corrector de estilo del Informe Remhi fue contratado precisamente Horacio Castellanos Moya» (2014: 8); de esta manera, la novela aparece como el producto de la experiencia de lectura del autor.

cuartillas en el que se documentaban los centenares de masacres» (15). El narrador debe realizar ese trabajo para el Arzobispado. El contexto desvela progresivamente el sentido de esa frase y el «grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesinato de su familia» (13). En un par de líneas, el narrador describe la saña de los militares en el asesinato. Para el narrador, la brutalidad justifica la frase: «Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije» (14). Al reflexionar sobre la dificultad que plantea transmitir un testimonio, Agamben habla de un 'desfase' en la estructura misma del testimonio. Por una parte, el suceso aparece al testigo como lo único verdadero e inolvidable; por otra parte, precisa Agamben, se trata de una verdad «inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen» (1999: 11. Nuestra traducción). El narrador imagina al indígena, que sobrevive y debe vivir durante años en el silencio hasta que alguien le otorgue «la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyerá y le hiciera la pertinente corrección de estilo» (14). Esta última consideración desvela lo absurdo de su trabajo ante el carácter inenarrable del testimonio y la violencia de la palabra escrita. La aparente mala sintaxis de la frase se debe al hecho de que «la mayoría [de los indígenas] ni siquiera hablaba castellano y temía por sobre cualquier cosa referirse a los hechos de los que habían sido víctimas» (18). A ojos del narrador, la frase revela el estado mental de las decenas de miles de personas «que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena cachiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas» (14).

La frase es considerada como un sinsentido no por su mala sintaxis, sino porque resume el estado de inacabamiento de quienes sufrieron los abusos y también el de los responsables. El narrador va más allá al considerar que «era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente» (14). También es incapaz de comprender que alguien se haya dado a la tarea de recoger y redactar más de mil páginas de testimonios que documenten un sinfín de masacres y concluye: «¡Yo soy el menos completo de la mente de todos!, [...], estaba iniciando un trabajo con los curas que ya me habría puesto en la mira de los militares de este país» (16). La lectura de la frase desencadena una sensación de angustia en el narrador, quien necesita salir de su oficina para evitar «un ataque de paranoia» (19). Pese a que salta la línea, la frase hace eco a las siguientes, que resuenan de manera sistemática y vienen a perturbar su lectura, recordándole no el sinsentido de una frase mal construida, sino lo absurdo de su labor de corrección, un requisito previo a la publicación del informe. Sobre este punto, Olivier considera que la crítica del personaje se focaliza en el estilo universitario que utilizan algunos analistas y mediadores de los testimonios; dicho estilo, según Olivier, «contrastaría de manera indecente con la justeza del decir patético, mutilado y poético de los sobrevivientes» (2018: 8. Nuestra traducción).

En los doce capítulos de la novela aparecen apenas 33 frases, en cursivas, que se pueden atribuir a algún testimonio del informe. El narrador da pocos indicios de quién habla y a qué suceso se hace referencia. Para la frase antes citada, se precisa que se trata de un indígena cachiquel; otra frase refiere el asesinato de un tercero: «*Agarraron a Diego Nap López y agarraron un cuchillo que cada patrullero tenía que tomar dándole un filazo o cortándole un poquito*» (38); una más precisa un lugar: «*Allá en el Izote estaban los sesos tirados, como a puro leño se los sacaron*» (63). El autor privilegia la imprecisión en el uso del testimonio que, si bien, le resta valor jurídico, le otorga una dimensión simbólica al construir una voz común de reconocimiento frente a la violencia. Este vínculo se establece también en torno a la pérdida familiar: «*Mis hijos dicen: mamá, mi pobre papá dónde habrá quedado [...]*» (47) y comunitaria: «*Quemaron nuestras casas, comieron nuestros animales, mataron nuestros niños, las mujeres, los hombres [...]*» (31).

Stéphane Tison plantea la memoria de la guerra como una construcción social; la memoria, dice, «es una puesta en perspectiva colectiva de referencias pasadas compartidas por una comunidad» (2011: 12. Nuestra traducción). Asimismo, la califica de «receptáculo» de imágenes y símbolos significantes para una sociedad y subraya su relación con la experiencia traumatizante, lo que permite considerar la memoria de la guerra como la expresión de un traumatismo. Al interrogarse sobre la manera de estimar la intensidad del duelo colectivo, Tison señala la dificultad de los sobrevivientes para evocar la guerra, encontrar la expresión justa para definirla, transmitir la imagen, por ejemplo, de la muerte en masa.

Pese a que las frases perturban al narrador, éste adopta una actitud que podría calificarse de provocadora e irónica con quienes conversa al respecto. Frente a su compadre Toto destaca, por ejemplo, «la riqueza del lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes» (32). El narrador anota las frases en su «libreta personal» (13) para paladearlas pues le parecen «intensas figuras de lenguaje» (32). Se refiere con esto a los errores de sintaxis debido al desconocimiento de los indígenas del idioma español. Por ejemplo: «*Lo que pienso es que pienso yo...*» (43) o «*Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos...*» (43). Dicha actitud no carece de ironía. Schoentjes percibe la ironía como «un modo indirecto y disimulador que juega sobre la distancia entre sentidos en oposición» (2001: 318. Nuestra traducción). Asimismo, subraya su carácter evaluativo, ya que considera que la ironía es indisociable de la ética y ofrece una base al juicio moral del discurso literario. El aparente interés del narrador por la mala sintaxis aparece como una forma de distanciamiento ante la abrumadora cantidad de «historias de indígenas obsesionados con el terror y la muerte» (31). Para eludir el horror de los testimonios, el narrador se interesa por el aspecto que justifica su trabajo: la sintaxis y el lirismo de las frases. Evocar este y otros aspectos hace que el narrador aparezca como un cínico que no

toma en serio su trabajo⁶; no obstante, la mención de las frases durante varias conversaciones le permite sondear las reacciones que provocan en sus interlocutores.

A Pilar y Fátima – dos colaboradoras del proyecto a quienes el narrador intenta seducir –, lee algunas frases y destaca la «lectura de un testimonio que me pareció el argumento de una novela en alguna parte leída» (71). El testimonio adquiere un fuerte potencial ficcional que el narrador desea explotar; la idea de escribir una novela, «de trastornar la tragedia» (71) surge con el interés de conocer la vida del testigo, los sucesos que marcaron su vida, los nombres de los fallecidos. Tras un momento de euforia, el narrador se da cuenta de que no escribirá esa novela «porque a nadie en su sano juicio le podría interesar ni escribir ni publicar ni leer otra novela más sobre indígenas asesinados» (74). El carácter literario pierde vigor ante la similitud de los testimonios y los crímenes; esto genera una sensación de saturación y desapego tanto en el narrador, como en quienes se implican en el proyecto, ya que reaccionan a las frases con indiferencia o incompreensión. Es el caso, por ejemplo, de una conversación con el Arzobispo, el narrador repite algunas frases del informe, pero ante la incompreensión de su interlocutor, cambia de tema pues no desea ser visto como «un literato alucinado en busca de versos allí donde lo que había era brutal denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el ejército contra las comunidades indígenas» (69).

En un artículo sobre Castellanos Moya, Ortiz Wallner destaca la representación literaria de la violencia como uno de los ejes de su obra y subraya: «Ciertas literaturas son también formas de hacer memoria y de mostrar visiones capaces de llenar vacíos en el conocimiento acerca de nuestras sociedades» (2007: 97-98). Para Ortiz Wallner, ciertos textos literarios ofrecen no sólo la posibilidad de leer y comprender el pasado, sino que constituyen una forma de acceso al presente. En el caso de *Insensatez*, la actitud paranoica y provocadora del narrador hace que varios de sus colaboradores dejen de tomarlo en serio. No obstante, éste no es indiferente al contenido del informe, su actitud pone a prueba a los otros personajes y su percepción de los hechos. Si existe una voluntad unánime sobre la importancia y la necesidad de publicar la verdad sobre la violencia: la obsesión del narrador por las frases de los testimonios subraya una cuestión esencial: ¿quién tendrá el valor de leerlos y afrontar la verdad⁷?

⁶Tanto Schoentjes (2001) como Jankélévitch (1964) encuentran en la imagen del cínico uno de los ejemplos clásicos de la ironía mordaz, ya que el cínico irónico, indica el mal ejemplo sirviendo él mismo de ejemplo. Para Jankélévitch, el cínico «dice por todo lo alto lo que muchos piensan por lo bajo, y [...] no intenta guardar las apariencias» (1964: 106. Nuestra traducción).

⁷ Este cuestionamiento coincide con lo que Agamben considera la «aporía de Auschwitz», que plantea como «una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales» (1999: 11. Nuestra traducción). Dicha aporía, añade, subraya la no-coincidencia entre lo sucedido y la verdad, entre el balance de los hechos y su comprensión.

Sobre este punto, es necesario destacar la presencia, en la novela, de Teresa, una mujer que trabaja en el Arzobispado y que fue víctima de los militares. Su historia no figura en el informe, Pilar le cuenta al narrador que su crimen fue ser hija de una abogada que defendía a sindicalistas. A su madre la mataron, Teresa fue detenida durante una protesta estudiantil; con solo dieciséis años, Teresa vivió «el mismo infierno durante una semana con golpizas y violaciones» (108). Los responsables son media docena de militares dirigidos por un teniente llamado Octavio Pérez Mena, quien, con el paso del tiempo, se convierte en general y jefe de Inteligencia del ejército. Diecisiete años después, dice el narrador, el responsable «se paseaba orgulloso y ufano por esta misma ciudad donde la mujer que recorría el pasillo del Arzobispado lo reconocería con el mismo terror de entonces» (109).

La historia de Teresa genera angustia en el narrador quien es incapaz de mirarla a los ojos. El narrador no habla con ella, prefiere huir de ella y de la brutalidad que tuvo que soportar; a esto se añade el miedo de saber que sus secuestradores siguen libres y se pasean impunes por la ciudad. Este pasaje refuerza el argumento de que la única forma que tiene el narrador de acercarse a la violencia del pasado es mediante la distancia que ofrece la palabra escrita, ya que la posibilidad de encontrarse frente a una víctima y escuchar por voz propia el relato de los crímenes aparece insoportable.

2. El valor del testimonio: la ilusión de justicia

Stéphane Tison (2011) señala dos razones de ser de la conmemoración de un conflicto y el deber de la memoria; por una parte, recordar, expresar un sufrimiento en un marco social que le confiere sentido; por otra parte, establecer una relación afectiva con el pasado para darle sentido a la experiencia vivida, con la esperanza de evitar la tragedia, es decir, la repetición.

La introducción del Tomo I del informe REMHI presenta el testimonio como instrumento para dar voz a víctimas que durante años no pudieron compartir su experiencia ni denunciar lo sucedido: «Además del impacto individual y colectivo de la violencia y del terror, la represión política ha retirado al pueblo el derecho a la palabra» (2000: 26. Nuestra traducción). Pensar y recordar de forma colectiva un suceso pasado, dice Halbwachs, permite revivirlo con mayor fuerza, «porque ya no se representa de manera individual» (1968: 2. Nuestra traducción). Pensar y recordar en tanto miembro de un grupo, en este caso, las víctimas de la violencia, permite reconstruir – siguiendo una imagen de Halbwachs –, un cuadro del cual algunas de sus partes hubiesen sido olvidadas. Al adoptar el punto de vista del grupo, es posible movilizar nociones que sean comunes a sus miembros. En este sentido, el informe REMHI precisa que, en algunos casos, el testimonio presentado es un relato parcial de algún hecho o de diversos episodios de violencia relacionados entre sí a partir de diversos testimonios; por eso, el informe se plantea como «una tentativa de reconsti-

tución, mediante la voz de los testigos, de una multitud de experiencias diferentes y complejas, vividas por las comunidades afectadas por la guerra» (2000: 23. Nuestra traducción). Esto permite construir una «memoria colectiva» (2000: 23. Nuestra traducción) que reivindique la dignidad de las víctimas, que evalúe el pasado y ofrezca apoyo a las demandas de verdad, respeto, justicia y reparación que la ODHAG considera fundamentales para el proceso de reconciliación en Guatemala.

Si bien se señala la responsabilidad del Ejército y de grupos paramilitares en un 90% de los crímenes, el informe REHMI no acusa directamente, sino que busca reparar mediante la evaluación del pasado, el consuelo a las víctimas y la condena de la violencia. En el prefacio al informe, Monseñor Próspero Penados, arzobispo primado de Guatemala, subraya la necesidad de conocer la verdad para evitar que se repita la violencia y llama a los responsables a ver en el informe «un rechazo neto y categórico de la cultura de la violencia, de parte de la población [...]. Los actores directos del enfrentamiento armado y de la guerra sucia deben reconocer sin reserva sus errores y sus excesos y pedir perdón de sus crímenes» (2000: 18. Nuestra traducción). Este examen de conciencia se dirige a toda la sociedad, para que reconozca su responsabilidad, por acción u omisión, lo que pone de realce el compromiso con la verdad y la reconstrucción de la sociedad tras el conflicto.

En su explicación sobre la metodología de la investigación para elaborar el informe, Beristain señala que, para establecer un clima de confianza con los entrevistados, los entrevistadores fueron seleccionados por representantes comunitarios y de sectores religiosos. Las entrevistas se estructuraron en torno a siete preguntas⁸ que buscaban resumir el hecho concreto y la experiencia subjetiva del entrevistado sobre lo sucedido. Beristain señala que las entrevistas, disponibles en la base de datos del Proyecto REMHI, en la ODHAG, constituyen una valiosa fuente de información para futuras investigaciones. Tras un proceso de selección y evaluación, precisa, un 20% de los testimonios recabados fueron transcritos y utilizados en el informe. El Tomo IV del Proyecto incluye información detallada sobre nombres de víctimas de las masacres, muertos, desaparecidos, torturados, así como estadísticas y recomendaciones⁹. A partir del análisis y clasificación de los testimonios, se estableció un cuadro

⁸ «¿Qué sucedió?, ¿cuándo y dónde?, ¿quiénes fueron los responsables?, ¿qué efectos tuvo ese hecho en su vida?, ¿qué hizo para enfrentarlo?, ¿por qué cree que pasó? y ¿qué habría que hacer para que no volviera a suceder?» (Beristain 2000: n.p.). Asimismo, para caracterizar el valor del testimonio se usaron criterios como el tiempo transcurrido con respecto a los hechos (la fiabilidad), el impacto traumático de la violencia, la valoración de la violencia o la forma de transmitir el recuerdo.

⁹ Algunas de las recomendaciones que el informe destaca conciernen la reparación y la atención a las necesidades de las víctimas; se insiste en que el Estado y los distintos grupos

de violaciones a los Derechos Humanos, tomando como base leyes y convenios internacionales vigentes. Los patrones son los siguientes:

1) Violaciones del derecho a la vida (incluyendo ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas, muertes como resultado de persecución en la montaña, ataques indiscriminados y masacres). 2) Contra el Derecho a la integridad física y psicológica (tortura y tratos crueles inhumanos o degradantes, violaciones sexuales y atentados). 3) Contra el derecho a la seguridad personal (amenazas). 4) Contra el derecho a la libertad personal (detenciones irregulares y convivencia forzada en zonas especiales) (Beristain 2000: n.p.).

A partir de estos datos se establecieron una serie de estadísticas que subrayan que en Guatemala:

[...] se daban características genocidas debido a las matanzas de miembros de grupos y comunidades enteras, de población no combatiente e incluyendo niños, que fueron frecuentes y se llevaron a cabo en varias regiones del país, aunque no pudo determinar la intencionalidad expresa de eliminar un determinado grupo, dejando dicha consideración para el trabajo posterior que después confirmó la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (Beristain 2000: n.p.).

Jean-François Chiantaretto define el testimonio como un «relato en primera persona autenticado por la palabra de quien cuenta y que garantiza, acto que lo constituye como testigo, la existencia del suceso contado» (2005: 11. Nuestra traducción). Asimismo, señala que el testigo «cuenta lo que nadie más puede contar por él y compromete su responsabilidad de sujeto hablante con respecto a la verdad de lo contado» (2005: 13. Nuestra traducción). En el caso del informe REMHI, la veracidad de los testimonios queda fuera de duda debido al compromiso ético y moral de los responsables del proyecto. Algunos pasajes del informe, al igual que en la novela, presentan fragmentos de testimonios, también en cursivas, pero más extensos. Su función es reforzar o reafirmar algún argumento planteado: «*Los soldados ya habían empezado a matar, nada de hablar, no estaban preguntando si tenía pecado o no, estaban matando ese día. Caso 6629, Cobán, Alta Verapaz, 1981*» (REMHI 1998: n.p.). Pese a que no figura el nombre de la víctima o testigo, existe una voluntad de ilustrar una serie

armados deben reconocer públicamente los hechos y su responsabilidad en las violaciones masivas y sistemáticas de los derechos humanos de la población guatemalteca. También destaca la necesidad de hacer cambios en la ley, aplicar la justicia y trabajar para obtener los cambios sociales necesarios para construir la paz.

de patrones de violencia al tiempo que se construye una voz común a partir de los múltiples testimonios. No obstante, la individualidad se mantiene, ya que en cada fragmento se precisa el número de caso o testimonio, el lugar y la fecha y, en algunos casos, se presenta una información entre paréntesis que permite clasificar el testimonio, por ejemplo: desaparición forzada, secuestro, asesinato, etc.

La novela de Castellanos Moya privilegia una voz común anónima en torno a la violencia. La mayoría de las frases aparecen en una ocasión salvo algunas excepciones – la frase del íncipit presenta seis ocurrencias –. La iteración sugiere la intención de fijar la frase en la memoria; más que perfilar el rostro de un individuo, el narrador se concentra en la brutalidad de la palabra, pues para él los testimonios parecen «cápsulas concentradas de dolor» (30). Al respecto, Olivier subraya en la novela la forma y el valor literario del testimonio que asimila su intensidad poética a «su valor memorial» (2018: 3. Nuestra traducción). Las frases tomadas al azar, la repetición y el hecho de que en muchos casos se trata de traducciones de lenguas indígenas, – es decir, no sólo se trata de una verbalización de la violencia, sino que hay una traducción del testimonio, se habla por procuración en voz de otro –, todos estos elementos aumentan la sensación de anonimato. El anonimato de los testimonios coincide con el asesinato en masa; alrededor de cada masacre se reúnen las víctimas que padecieron tormentos similares; de esta forma, un par de frases, unas palabras sin rostro son suficientes para transmitir el horror de la violencia de la Guerra Civil y para reconocerse en ella¹⁰. En la novela, la lectura del testimonio produce un efecto de apropiación que hace que el narrador hable, por extensión, por quien no desea o no puede hablar. Cada fragmento citado transmite una expresión de dolor y desesperación: «[...] *hay momentos en que tengo ese miedo y hasta me pongo a gritar*» (129) o de desolación ante la pérdida irreparable: «*Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo...*» (32), «*Quiero ver al menos los huesos*» (48).

Estas frases subrayan la falta de reparación y una de ellas es lapidaria: «*Todos sabemos quiénes son los asesinos*» (153). El narrador la propone como título para el informe, por ser «la frase más contundente encontrada en testimonio alguno [...] ya que en verdad quería decir eso, que *Todos sabemos quiénes son los asesinos*» (153); no obstante, su propuesta es rechazada por los responsables del proyecto. Frente a la contundencia del informe, los breves testimonios presentes en la ficción insisten en lo que parece no decirse lo suficiente: si se conoce la verdad, si se conoce a los

¹⁰ Frente a este efecto sinecdótico, se puede señalar el procedimiento contrario en autores como el chileno Roberto Bolaño, quien en 2666 (2004) dedica todo un apartado, «La parte de los crímenes», a describir de manera detallada los reportes del médico forense de cada una de las mujeres asesinadas en la frontera. Bolaño insiste sobre el carácter repetitivo del ensañamiento contra las víctimas, intentando emular, a partir de la saturación, el número abrumador de crímenes.

responsables y éstos permanecen impunes, ¿en dónde reside la justicia? Entre las dificultades que enfrentó el Proyecto REMHI figura el hecho de que no se contó «con gran parte de la información de archivos ni planes de campaña del ejército ni parte de la información proporcionada por la Agencia Central de Inteligencia desclasificada posteriormente» (Beristain 2000: n.p.). El reporte subraya también el temor a represalias, ya que hubo presión militar cuando se realizaron las entrevistas debido a que la perspectiva del fin del conflicto armado aún era incierta.

Ante la ausencia de reparación legal, el informe REHMI aparece como una forma de reparación moral. Se destaca que hablar tiene un efecto positivo de descarga emocional que permitió a los entrevistados dar un sentido al sufrimiento, actuar en favor de las personas de su entorno, asesinadas o desaparecidas, y expresar peticiones y necesidades. Agamben considera que «hay una consistencia no jurídica de la verdad» (1999: 19. Nuestra traducción) que subraya su dimensión ética y su valor factual más allá de la necesidad de establecer un juicio y pronunciar una sentencia que, en este contexto, difícilmente será suficiente. La función del testimonio como reparación moral también es evocada en la novela. El narrador destaca la importancia de dar voz incluso a los muertos y convertir «los huesos recién desenterrados en palabras» (122). Ante la pregunta de qué hacer con el pasado, Tison corrobora el argumento de la palabra como acto de liberación de la violencia. La palabra aparece como un acto de reminiscencia y un acto liberador que contribuye con el proceso de reparación; no obstante, queda la interrogante entre hablar o callar, y la duda entre qué decir y qué callar después de la guerra. Algunas frases de la novela plantean la evocación del pasado como una forma de alivio, pero también como un tormento que recuerda la impunidad: «*Para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez*» (149).

Más allá de las entrevistas, la pregunta permanece: ¿basta con hacer visibles a las víctimas?, ¿el consuelo que constituye la deposición del testimonio es, por sí mismo, suficiente reparación? En la novela, Pilar, una participante del proyecto que se reúne con comunidades indígenas para ayudarlas a superar sus traumas, subraya un punto esencial: «[...] lo peor era que la ausencia de cadáveres por razones siniestras impedía que la gente cumpliera el ritual del duelo» (47). El destino de los desaparecidos, la ausencia de duelo y de cuerpo provocan un sufrimiento difícil de expresar, ya que como Tison lo subraya «el cuerpo es el último testimonio de una existencia individual» (2011: 67. Nuestra traducción). Esta ausencia dificulta el proceso de reparación y, por ende, la posibilidad de reconciliación. Una consecuencia de esto, como lo afirma Tison, es que «ciertas personas, en cierta forma, nunca salieron de la guerra» (2011: 386. Nuestra traducción). El rencor de algunas víctimas en la novela es manifiesto y abre paso a un periodo de incertidumbre que se extiende más allá de la guerra y del informe: «*Después vivimos el tiempo de la zozobra*» (154), sentencia una de las frases. Sin perdón y sin justicia, solo el miedo permanece; esto

dificulta la construcción de la memoria a partir de una versión de la verdad sobre hechos en torno a los cuales se busca imponer el silencio.

3. El silencio, el miedo y el olvido

En una entrevista sobre su novela, Castellanos Moya afirma: «La violencia se reproduce a partir de procesos emocionales muy rápidos. En el libro no hay un solo hecho violento, pero el protagonista lee sobre eso y a partir de la lectura entra en la dinámica de la paranoia» (Aguilar 2005). El narrador de *Insensatez* se caracteriza por su propensión a la paranoia; conforme avanza en la lectura, aumenta su impresión de que los militares lo vigilan, le envían mensajes e incluso prevén eliminarlo. El miedo es tanto que le es imposible seguir trabajando en la oficina del Arzobispado pues las frases lo atormentan a tal grado que comienza a tener alucinaciones¹¹. El narrador se rememora «un texto que decía *que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas*, lo que ponía en evidencia que hasta algunos indígenas sobrevivientes no querían ya recuperar la memoria sino perpetuar el olvido» (144). La frase hace eco de la voluntad de callar de quienes ven en el silencio y el olvido la única forma de liberarse del miedo. Para ellos, recuperar la memoria es revivir el dolor y el miedo que intentan dejar atrás. Sobre el trabajo de memoria, Paul Ricœur afirma: «El recuerdo no trata solamente sobre el tiempo: también requiere de tiempo – un tiempo de duelo» (2000: 89. Nuestra traducción). La frase rememorada por el narrador implica que para algunas de las víctimas el proceso de duelo, que conlleva la renuncia, la resignación, «la reconciliación con la pérdida» (Ricœur 2000: 468. Nuestra traducción) que hace posible el trabajo de recordar, permanece inconcluso.

Por su parte, para liberarse del miedo, el narrador siente la imperiosa necesidad de exiliarse y huye del país, dejando inconcluso su trabajo. El último capítulo sitúa al narrador en el exilio. Desde la distancia, se entera de la publicación del informe que aparece como un acto que subraya el compromiso con la verdad y con la memoria, ambos factores esenciales para la reconciliación social. No obstante, el carácter positivo de este acto se ve perturbado por un crimen brutal. Su compadre le envía el mensaje siguiente: «Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste» (155). Una nota del diario *El País*, del 28 de abril de 1998, informó sobre el asesinato del obispo auxiliar, Juan Gerardi, de 72 años, fundador de la ODHAG en 1989. Gerardi

¹¹ Sobre este punto, Olivier estima que la actitud del narrador, más que evocar el pasado da testimonio «del insidioso clima de terror que continúa reinando en el país» (2018: 2. Nuestra traducción).

fue asesinado, de manera brutal, delante de la casa parroquial, cerca del Palacio nacional, dos días después de la presentación del informe sobre la guerra. El diario dijo que el ataque «demuestra la vigencia de los odios incubados y la precariedad de la convivencia entre víctimas, verdugos, y quienes, como monseñor Gerardi, apostaron por la denuncia» (Aznárez 1998).

La consecuencia directa de la lucha por recuperar la memoria es el asesinato. El mensaje implícito del crimen es una advertencia sobre el riesgo de buscar la verdad del pasado en un país donde la sombra de los militares se cierne sobre la sociedad pese a que la guerra terminó; en un país donde el crimen aparece «como el más eficaz método de ascenso social» (152). El desenlace de la novela da la razón a la «paranoia irracional» (Olivier 2018) del personaje, ya que el asesinato impone el silencio y el miedo en toda la población. La impunidad persiste ante el temor de la represalia. El olvido voluntario, así como el autoexilio surgen como soluciones ante el miedo a denunciar y a recordar.

Conclusión

En la conclusión general a su trabajo, Tison se pregunta «¿Cómo una sociedad puede salir de la guerra cuando el traumatismo causado por la violencia y el duelo de quienes fueron directamente afectados por el conflicto parecen invadir lo cotidiano?» (2011: 377. Nuestra traducción). Entre las respuestas que propone figuran el deber de reconocimiento de parte de los sobrevivientes y el deber de proteger la paz como obligaciones hacia los muertos; ambas fundan una posible reparación imaginaria al dar sentido a la muerte en combate. Sin embargo, ¿qué sucede cuándo es imposible dar un sentido a los incontables crímenes y masacres contra una población indefensa? ¿Qué sucede cuando, además, dichos crímenes permanecen impunes?

Acerca de la impunidad, el informe REHMI señala: «Durante todos estos años, nadie ha sido objeto de investigaciones o de juicios por los crímenes de lesa humanidad.» (2000: 24. Nuestra traducción). La impunidad favorece la violencia y ha engendrado en las víctimas sentimientos de injusticia e impotencia, aunados al temor de represalias. Esto, añade el informe, pone en duda la justicia, ya que en numerosas comunidades cohabitan verdugos y víctimas y esto da pie a nuevas formas de violencia social. Después de todo este tiempo, pocos militares, no necesariamente los principales responsables, han sido condenados por las masacres. En 2000, la Corte Interamericana de Derechos Humanos firmó un acuerdo con el gobierno de Guatemala para identificar a los culpables de las masacres; sin embargo, en 2005 la Corte de Constitucionalidad de Guatemala anuló las órdenes de aprehensión contra 16 ex militares kaibiles que habían sido identificados por su participación en la masacre de Dos Erres, el 8 de diciembre de 1982, en la selva del Petén, donde más de 200 personas fueron asesinadas. La Corte otorgó a los 16 soldados «los beneficios de la Ley de Reconciliación Nacional, aprobada en 1996» (BBC, 2005).

Muchas víctimas han comenzado a llevar sus casos ante la CIDH y los procesos, así como algunas condenas, comienzan a llegar. Varias organizaciones de derechos humanos han acusado al gobierno guatemalteco de no presentar ante la justicia a los principales responsables. Quizá el caso más representativo de impunidad sea el del general Efraín Ríos Montt, presidente del país entre 1982 y 1983. Ríos Montt fue acusado formalmente de genocidio y crímenes contra la humanidad junto con otros tres antiguos generales y, el 10 de mayo de 2013, fue condenado a 80 años de prisión. Fue el primer gobernante de la región en ser condenado por esos crímenes. La ONU estima que durante los 17 meses que estuvo en el poder, el ejército habría asesinado alrededor de 1700 indígenas ixiles. La condena fue, sin embargo, suspendida el 20 de mayo de 2013 por la Corte de Constitucionalidad, argumentando «supuestas irregularidades» (Elías 2013). Ríos Montt tuvo que enfrentar de nuevo los tribunales, pero tenía 91 años. Falleció en 2018.

¿Cómo reparar el pasado? ¿Cómo leer un informe de más de mil páginas que describen de forma sistemática y en cadena una serie de crímenes en los que solo varía el lugar, la fecha y el nombre de las víctimas? Castellanos Moya condensa esta lectura insoportable en apenas unas frases. Concretamente, la novela dice poco sobre el informe REMHI, pero insiste en el impacto y las consecuencias de esta voluntad de recuperar el pasado y construir una memoria colectiva. La lectura del informe revela al narrador la insensatez – entendida como falta de sentido o sinrazón – de un país producto de los efectos de la Guerra Civil. ¿Cómo atreverse a leer un informe de más de mil páginas si los testimonios de las víctimas, de los cuales el lector apenas vislumbra fragmentos, son suficientes para hacer que el narrador se sumerja en el miedo y la paranoia ante la posibilidad de convertirse a su vez en víctima? En lugar de aportar justicia y alivio, la existencia del informe parece materializar el miedo y la impunidad. Estos elementos, así como la posibilidad de represalias, insisten sobre la dificultad de reconciliar a la sociedad y de hacer el duelo de un conflicto en el cual las víctimas no han cambiado de condición; sus exigencias poco han sido escuchadas, los juicios son lentos y el tiempo avanza. Los crímenes se quedan grabados en la memoria, por siempre, pero los responsables no son eternos.

Bibliografía

- Agamben, G. 1999. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot & Rivages.
- Aguilar, A. 2005. Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie. *El País*, 02.11.2005. <https://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002_850215.html> (07.09.2020).
- Aznárez, J.J. 1998. Asesinado a golpes el obispo de Guatemala dos días después de divulgar los crímenes del Ejército. *El País*, 28.04.1998. <https://elpais.com/diario/1998/04/28/internacional/893714406_850215.html> (17.09.2020).
- Aguilar, Y. 1982. La chartreuse de Mirande. Le monument historique, produit d'un classement de classe. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 42, 76-85.

- Batres Villagrán, A. 2014. *Insensatez o la locura de un escritor*. Ensayo crítico constructivo. <[www.academia.edu/6863022/Insensatez o la locura de un escritor](http://www.academia.edu/6863022/Insensatez_o_la_locura_de_un_escritor)> (18.09.2020).
- BBC. 2005. Guatemala: anulan juicio por masacre. BBC, 05.02.2005. <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4238000/4238387.stm> (14.03.2021).
- Bolaño, R. 2004. 2666. Barcelona: Anagrama.
- Beristain, C. 2000. Metodología de investigación para la realización del Informe *Guatemala Nunca Más*. REMHI. <<http://www.remhi.org.gt/portal/metodologia-de-investigacion/>> (07.09.2020).
- Castellanos Moya, H. 2004. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. 2018. *Moronga*. Barcelona: Penguin Random House.
- Chiantaretto, J.F. 2005. *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*. Mayenne: Flammarion.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. 1999. Informe *Guatemala: Memoria del silencio*. <[http://biblio3.url.edu.gt/Libros/memoria del silencio/cap2_2.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/memoria_del_silencio/cap2_2.pdf)> (07.09.2020).
- Elías, J. 2013. El Constitucional de Guatemala anula la condena al exdictador Ríos Montt. *El País*, 21.05.2013. <https://elpais.com/internacional/2013/05/21/actualidad/1369101633_290958.html> (14.03.2021).
- Halbwachs, M. 1968. *La mémoire collective*. Paris: PUR.
- Jankélévitch, V. 1964. *L'ironie*. Paris: Flammarion.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. 1998. *Guatemala Nunca más*. Informe REMHI. Capítulo primero. “Consecuencias individuales de la violencia.” <<http://www.odhag.org.gt/html/TOMO1C1.HTM>> (14.09.2020).
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. 2000. *Guatemala Nunca más*. Informe del Proyecto Interdiocesano REMHI. Versión condensada en francés <<http://www.odhag.org.gt/html/Default.htm>> (20.06.2020).
- Olivier, F. 2018. La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amérique* [En ligne], 52. <<http://journals.openedition.org/america/2361>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/america.2361>> (29.06.2020).
- Ortiz Wallner, A. 2007. Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya. *Centroamericana*, 12, 85-100.
- Procurador de los Derechos Humanos de Guatemala. 2020. Informe anual circunstanciado de actividades y de la situación de los derechos humanos. <<https://www.pdh.org.gt/documentos/informes/informes-anuales/3859-informe-anual-circunstanciado-pdh-2019/file.html>> (07.09.2020).
- Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Schoentjes, P. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.
- Tison, S. 2011. *Comment sortir de la guerre ? Deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Dalla resistenza alla resilienza: *1945* di Michel Chaillou

Chiara Rolla

Università di Genova

chiara.rolla@unige.it

L'inventore dell'etichetta «*extrême contemporain*» (Chaillou 1987) che tanto successo a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso ha avuto presso la critica universitaria, è uno scrittore a cui solo di recente la critica accademica ha cominciato a interessarsi con sistematicità¹. Michel Chaillou è approdato alla scrittura letteraria nel 1968 con il suo primo romanzo *Jonathamour* (Chaillou 1968). Da allora non ha più smesso di scrivere, tanto che, alla sua morte, avvenuta nel 2013, ha lasciato ai suoi lettori più di una trentina di testi, tra romanzi, racconti e saggi alcuni dei quali considerati come veri e propri manifesti della sua poetica². Questi ultimi rivelano anche l'importanza rilevante e singolare che da sempre l'autore ha attribuito alla letteratura, un valore che senz'altro potremmo definire come terapeutico e salvifico. La vita, infatti, non gli ha risparmiato momenti bui e funesti, come anche quello narrato in *1945*³. Ma dal 1968 in poi egli ha sempre cercato e trovato nella scrittura lo strumento che gli ha consentito di «réparer [son] monde» (Gefen 2017), porre rimedio e superare i suoi traumi. Pertanto l'opera di Chaillou si inserisce a pieno titolo

¹ A oggi tre convegni sono stati organizzati sulla figura e sull'opera del nostro: *Michel Chaillou, une écriture en parcours*, Université d'Angers (P. Bruley es), 28-29 maggio 2015; *Michel Chaillou, l'écriture fugitive*, Université du Littoral Côte d'Opale (C. Haman & F. Berquin eds), 6-7 ottobre 2016; *Michel Chaillou à l'écoute de l'obscur*, Bibliothèque nationale de France et Université Sorbonne nouvelle Paris 3 (S. Martin & G. Fau eds), 7-8 febbraio 2019. In occasione di quest'ultimo convegno è stato annunciato il prossimo che si terrà nel 2022 a Cérisy-La-Salle.

² Penso in particolare a *L'Écoute intérieure. Neuf entretiens sur la littérature avec Jean Védérines* (Paris: Fayard, 2007) e a *Éloge du démodé* (Paris: La Différence, 2012).

³ Paris, Seuil, coll. "Fiction & Cie", 2004 ; Paris: La Différence, 2012. Tutte le citazioni sono tratte dalla prima edizione. D'ora in poi *1945* seguito dal numero della pagina.

nel panorama della scrittura narrativa contemporanea francese facendosi pienamente portavoce di quelle preoccupazioni estetiche messe in luce da Alexandre Gefen nel suo recente saggio *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. I testi del nostro infatti rivelano quell'aspirazione alla base di molti progetti letterari francesi di oggi, vale a dire la capacità attribuita alla letteratura di «sauver, guérir ou du moins faire du bien» (Gefen 2017: quarta di copertina).

In questo studio rintraccerò dapprima la genesi di *1945* nelle opere definite da Chaillou stesso come «demi-autobiographiques», nelle quali, attraverso l'invenzione di un doppio, Samuel Canoby, l'autore, come un moderno Pollicino, ha disseminato tracce di questa memoria dolorosa. Successivamente metterò in luce come la ricostruzione dell'evento traumatico al centro del racconto si ricostituisca gradualmente come la trama e l'ordito di un prezioso oggetto in filigrana. Concluderò mettendo in evidenza gli effetti terapeutici che la scrittura di questo racconto ha avuto sulla vita dell'autore e, in una visione più ampia, il «paradigme clinique» (Gefen 2017: 11) che Chaillou, fin dai suoi esordi, ha attribuito alla letteratura.

1. Samuel Canoby e le demi-autobiographies

«Je suis moi-même la matière de mon livre» avrebbe potuto scrivere di sé questo grande ammiratore di Montaigne, nonché fine conoscitore degli *Essais*⁴. Molto rare sono infatti le opere di Chaillou che sfuggono alla vocazione autobiografica. Se non è lo scrittore stesso a dissimularsi dietro i suoi personaggi, allora ne mette in scena altri che ricordano o evocano membri della sua famiglia o personalità che hanno animato il suo percorso di vita. Questo processo è particolarmente evidente nelle *demi-autobiographies* (Chaillou 1988)⁵, testi che contaminano abilmente la realtà con la finzione, il vissuto autentico con quello fantasmatico e che hanno per protagonista un suo doppio letterario: Samuel Canoby. Già la scelta del nome è emblematica e ci rivela quanta parte di Chaillou esso veicola. Esso infatti contiene le tracce delle origini italiane della famiglia della madre di Chaillou (i Canobbio di Bologna, arrivati in Francia nel XVIII secolo), ma anche un omaggio alle origini ebraiche della moglie. Ecco come lui stesso illustra la genesi di quel nome:

«Samuel» en hommage à ma belle-famille Saltiel qui appartient à la communauté juive de Salonique et «Canoby» parce que c'est le nom de jeune fille de ma trisaïeule

⁴ Alla figura del celebre pensatore e filosofo del XVI secolo Chaillou dedica un romanzo, *Domestique chez Montaigne* (Paris: Gallimard, 1983).

⁵ Ecco anche come le definisce vent'anni più tardi ne *L'Écoute intérieure*: «Demi-autobiographie parce qu'une moitié est mangée par l'imaginaire : c'est du roman à partir de faits obstinément réels» (p. 46).

maternelle, la grand-mère de ma mère, issue d'une famille d'aristocrates italiens, bolognais plus exactement, arrivés en France à la fin du XVIII^e siècle (Chaillou 2010 : 100).

Più giovane di lui di otto anni, Samuel gli assomiglia fisicamente, ma soprattutto sarebbe il responsabile della sua parte più oscura ed eccessiva:

Samuel c'est l'invention de toujours, un double de papier, un copain d'ombre à qui j'ai donné mon nez, ma bouche et mes humeurs. C'est lui le responsable de mes excès. [...] Samuel a tellement développé en moi ce goût des ombres que la moindre fleur déjà cueillie m'intéresse plus que le bouquet à venir qu'on rassemble (1945, 60-61).

Tra il 1989 e il 2011 Samuel è l'interprete di quella che Dominique Viart definisce una «stratégie d'effacement» (Viart 2008: 165), un vero e proprio processo di dissimulazione e di eliminazione dell'impronta personale dell'autore. Egli diventa il protagonista di cinque romanzi nei quali Chaillou riprende brandelli del suo passato contaminandoli con elementi finzionali: l'infanzia a Nantes ne *La Croyance des Voleurs* (Chaillou 1989); il trasferimento insieme alla madre e la vita dei due a Casablanca tra il 1952 e il 1957 in *Mémoires de Melle* (Chaillou 1993); la giovinezza nel Poitou ne *La Vie privée du désert* (Chaillou 1995); i difficili anni dopo il rientro dalla guerra d'Algeria in cui ha combattuto in *Le Dernier des Romains* (Chaillou 2009); l'incontro all'inizio del secolo scorso tra un Gitano e una giovane della buona borghesia di Nantes, i suoi nonni materni, ne *La Fuite en Egypte* (Chaillou 2011). In questo romanzo, il penultimo della sua bibliografia, lo scrittore offre nell'*explicit* il «carnet d'identité» del narratore:

Profession: pousseur de mots, arrangeur de syllabes. Nom d'artiste: Samuel Canoby. Marques particulières: cheveux bouclés blancs, anciennement châains. Yeux marron vert. Parole: éperdue le plus souvent (Chaillou 2011: 394).

Svelare che Samuel è il suo nome d'arte, significa dunque affermare che i testi di cui è stato protagonista sono ben più che delle *demi-autobiographies*. E non è certamente un caso se il nostro sceglie di dedicare 1945 proprio a Samuel Canoby. In effetti, tra le due date sopra citate – il 1989 e il 2011 – il 2004, anno di pubblicazione del racconto, rappresenta un vero e proprio «anno zero» (Lebrun 2004) per la vita personale e letteraria di Michel Chaillou. Se fino a quel momento aveva lasciato a Samuel il compito di raccontare e di rievocare la memoria del suo passato, con 1945 invece ritiene necessario prendere personalmente la parola. In questo racconto Chaillou diventa pienamente consapevole e riporta in superficie una materia biografica troppo scottante e torbida per poterne affidare la narrazione al suo doppio, che ha voluto più giovane di qualche anno per risparmiargli la memoria della guerra, in lui invece, nato nel 1930, tanto vivida e dolorosa:

Plus tard, bien plus tard, devenu adulte, un homme fait, comme l'on prétend, et voulant retracer mon enfance [...], je rajeunirai de huit ans ce double lyrique de moi-même afin de lui épargner la guerre. Qu'il n'en conserve, étant alors trop bébé, quasi aucun souvenir, que presque rien de cette terrible période, qu'avec émotion aujourd'hui je divulgue, ne commotionne sa mémoire, ne transpire dans son être, qu'au moins l'un de nous deux reste à jamais intact, et n'emprunte aucune ride à cette quinzaine tragique qui à la Libération [...] ne me libéra guère, mais m'emprisonna à jamais (1945, 94).

2. 1945: le récit amer de la mère et de la mer

Con questo gioco di parole, la cui traduzione in italiano non renderebbe giustizia, potremmo riassumere il nucleo del racconto. Il testo evoca un evento traumatico intuito e intravisto in alcuni suoi testi antecedenti il 2004: le relazioni amorose e clandestine di sua madre con dei militari tedeschi, che al momento della Liberazione le costeranno il carcere e che, come tutte le relazioni extra-coniugali che Eva ebbe, segneranno profondamente la sensibilità del figlio. Chaillou rivela dunque un episodio fondatore della sua scrittura, consegnandone così ai lettori una chiave di lettura importante, assieme a una descrizione vivida della Francia durante il periodo dell'Occupazione e dell'immediato dopo-guerra⁶.

Dietro questo titolo perentorio e laconico (1945) in realtà si celano molti più anni e molte più storie. Figlio di genitori troppo giovani, presto separati, Chaillou comincia rievocando la serenità degli anni Trenta a Nantes, quando viveva con i nonni paterni a cui era stato affidato. Prosegue richiamando l'inizio degli anni Quaranta con il trasferimento in Bretagna, a Saint-Pierre de Quiberon, al seguito del secondo marito della madre, il medico Robert Le Floch, che sarà fatto prigioniero a Dunkerque nel giugno del 1940 e deportato in Germania, 'liberando' così Eva dai suoi obblighi matrimoniali. E chiude il racconto nel 1946. All'interno di questo intervallo di tempo, un anno, il 1945, diventerà dolorosamente centrale per l'adolescente Michou: se per la Francia e l'Europa intera segnò la fine del conflitto mondiale, per il nostro coinciderà con il momento più buio e disperato della sua vita. La madre, che non è mai "maman", perché quasi sempre chiamata per nome, è arrestata, incarcerata ed esposta assieme al figlio all'umiliazione e alla vergogna. Eva è troppo giovane e troppo bella e ha il potere di rendere tutto intorno a sé fragile e instabile. E, malgrado ciò, il racconto è un grido disperato di amore per la madre.

⁶ A questo proposito D. Viart afferma: «Ainsi vue, la France sous la guerre n'est certes pas conforme à l'héroïsme auquel on a voulu croire, mais pas plus à la culpabilité générale qu'aujourd'hui elle endosse: elle est plus floue, plus incertaine, plus inégale. Plus proche sans doute de ce qu'elle fut vraiment, quand les lignes de partage et d'affrontement étaient mêlées et que bien des gens tentaient surtout de survivre et de se tenir à l'écart» (Viart 2008 : 165).

«Je couche avec un soldat allemand»: l'incipit del libro rivela tutta la tribolazione, la «sourde douleur» (Viart 2008: 165) di un ragazzino costretto a condividere il proprio letto con un soldato tedesco mentre la madre al piano di sopra si concede a un ufficiale della medesima nazionalità. In *1945* Chaillou quindi non si limita a evocare i propri ricordi d'infanzia e di adolescenza, ma ripercorre e ricostruisce la genesi di una sensibilità che si è dovuta confrontare fin dalla più tenera età con le azioni degli adulti, azioni spesso del tutto incomprensibili agli occhi di un bambino poi adolescente:

J'ai tenté de retrouver les origines de mon esprit, savoir comment il se forma au hasard des gens, des choses, quand encore en enfance, plongé dans son grand balbutiement, on ose à peine nommer ce qui nous entoure, qu'on vit comme à tâtons dans le jour le plus clair, cherchant son cœur, celui des autres, alors que les adultes s'agitent autour comme de beaux diables avec leurs problèmes déraisonnables, trop grands pour nous. Pour moi, ce fut en Bretagne, durant la dernière guerre, l'Occupation allemande (*1945*, quarta di copertina).

Ma *1945* è anche il racconto di quel mare, l'Oceano Atlantico, che, come quello che faceva già da sfondo alle visioni di Jonathan, interprete del suo primo romanzo (Chaillou 1968), è assieme alla Loira uno dei protagonisti, tanto vividi quanto un personaggio in carne e ossa, di molti testi di Chaillou. Infatti, come il fiume che attraversa Nantes, sua città natale, l'oceano nel racconto si anima rivelando la sua appartenenza a quelle figure 'acquatiche' che evocano nello scrittore delle «rêveries océaniques ou fluviales» (Bruley 2018: 137) e a cui Chaillou confida e affida tutta la sua speranza di bambino, ma anche la disperazione di adolescente davanti a una madre incapace di ricoprire il proprio ruolo:

Il y avait du vent, un grand qui m'emporte toujours, de l'écume, et tout se salissait vite, sentiments, pensées. À qui se fier? Sur la plage, le pied enfonçait trop, tout devenait mouvant, incertain. Les vagues se succédaient chargées de périls. Où trouver le sol assez ferme? Le lieu débarrassé de toute forfaiture? Le granit ne manque pas, mais la certitude? Je cherche, avance à l'aveugle, qu'enfin au bout du chemin, les gens ressemblent à ce qu'ils paraissent, qu'il n'y ait plus de trahison qu'entre chien et loup, au crépuscule (*1945*, quarta di copertina).

Con questo racconto, vera e propria «confession que j'entreprends dans mon grand âge» (*1945*, 36), Chaillou spalanca quindi le porte della memoria. Con uno stile e una scrittura sovrabbondanti di punti interrogativi, che traducono la consapevolezza che niente e nessuno può essere definito stabilmente, lo scrittore risale la corrente per giungere alle origini della sua opera. Con la sicurezza e la consapevolezza dell'età matura, vince quel legittimo pudore e schiude quelle pieghe della mente tenute fino a quel momento opportunamente chiuse, rimettendo ordine in un passato confuso e

traumatico, restituendo un quadro lucido del suo vissuto e rivelando la coscienza del ruolo fondatore giocato da una figura materna controversa.

3. Dalla resistenza alla resilienza

Se in psicoanalisi la resistenza è l'atteggiamento di chi, per ragioni inconse, rifiuta di ascoltare e far riemergere la voce del suo passato, della sua storia⁷, allora possiamo decisamente affermare che con *1945* Chaillou compie un vero e proprio percorso terapeutico in più fasi successive che dalla iniziale resistenza, già parzialmente sconfitta attraverso la creazione del suo doppio letterario, approda a uno sguardo lucido, consapevole e adulto sul suo vissuto traumatico. Sinteticamente cercherò di enucleare e ripercorrere queste fasi.

Abbiamo già stabilito quanto e come *1945* sia un tassello fondamentale della ricostruzione del *puzzle* della vita, della sensibilità e dell'opera di Michel Chaillou. *Puzzle* che si compone attraverso una vera e propria operazione di recupero della memoria. Un processo che molto probabilmente Chaillou avrebbe definito con il termine *recouvrance*, parola desueta e *démodée*⁸, e quindi in quanto tale a lui, autore di un *Éloge du démodé*, molto cara. Il termine, sinonimo del più usuale *recouvrement*, designa nel racconto la dolorosa operazione di recupero memoriale di cui si fa carico il protagonista: l'incipit, come abbiamo visto, e le prime pagine traducono un vero e proprio incubo, ma anche l'explicit comunica tutta l'angoscia che l'ultrasettantenne Chaillou ancora prova davanti a quel ricordo: «On va s'en tirer, répétait Eva. S'en tirer? Mais à quel prix que je paie encore?» (*1945*, 261).

Ma *recouvrance* è anche un ponte, il Pont de Recouvrance, a Brest, porto militare situato all'estremità ovest della Bretagna e secondo polo geografico del racconto. La storia si snoda infatti tra due città portuali, Brest e Nantes. Tra questi due poli sta la presqu'île de Quiberon, luogo dove avviene il fatto traumatico che Chaillou sta riportando in superficie: «Le rôle des ponts chez moi, ce désir farouche de passer d'une rive à l'autre avec du tumulte dessous et le soudain du courant» (*1945*, 36).

Il pont de Recouvrance, come molti altri ponti nell'opera di Chaillou⁹, assurge dunque a immagine metaforica del processo di recupero, ricostruzione e ricongiunzione di due 'rive' distinte e lontane della sua vita: l'infanzia serena e spensierata a

⁷ A tal proposito M. Foucault parla di vere e proprie «stratégies de resistance» (citato da Gefen 2017: 70).

⁸ La nona e ultima edizione del *Dictionnaire de l'Académie* lo definisce un nome "très vieilli" (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0984>).

⁹ Altro ponte metaforico nel racconto è il pont de Pirmil «qui, plus que d'autres à Nantes, m'aide à traverser des moments difficiles» (*1945*, 45). Ma si potrebbe anche citare il pont de la Bouteresse che dà il titolo al secondo capitolo del *Sentiment géographique* (Chaillou 1976: 35).

Nantes con l'adolescenza inquieta e traumatica al seguito della madre a Quiberon. Un processo che si compie grazie al «désir farouche» della scrittura e, ancora una volta, con quella cronologia dell'«à peu près» (Védrines 2013), caratteristica della sua scrittura: «Le problème avec ma mémoire c'est que j'y déambule souvent à l'aveugle. Comme si d'avancer un pas en réveillait d'autres, plus anciens» (1945, 45).

Il racconto segue infatti un ritmo in cui gli assi temporali – passato, presente, futuro semplice e anteriore – si sovrappongono e si mescolano, in cui le frontiere cronologiche e spaziali diventano porose e indistinte come la filigrana trasparente, lieve e impercettibile di un tessuto prezioso che si sta faticosamente componendo. La memoria si ricostituisce per brandelli, con un'andatura incerta punteggiata di «peut-être», «je crois», «il me semble», e da un susseguirsi di punti interrogativi che traducono una vera e propria caccia ai ricordi fatta a tentoni. E l'autore dubita talvolta della sua stessa lingua, teme di non essere compreso fino in fondo dal lettore e intercala quindi il flusso dei ricordi con dei «je veux dire» esplicativi. 1945 è un testo dalla trama accidentata, immagine di questo tempo memoriale *flou* e opaco che l'autore sta ricomponendo.

Ma nel racconto *recouvrance* rima anche con *tolérance* e con *espérance*, soprattutto nei confronti di una madre ingombrante e scomoda che, malgrado i suoi errori e la sua assenza, era profondamente preoccupata per il futuro del figlio:

Elle eût donné tout ce qu'elle était et jusqu'à ses robes les plus ravissantes pour que j'acquière le plus de diplômes possible, que je devienne amiral dans la marine, général dans l'armée de terre ou hardi navigateur qui repousse l'horizon, enfin elle ne sait pas, elle, enfin, quelqu'un dont on parle et dont les autres gens chavirent (1945, 194).

Alla rabbia giovanile sembra essersi sostituita una comprensione, o meglio una 'compassione', nel senso etimologico del termine, umana e retrospettiva, un'indulgenza affettuosa, come se la colpa di Eva non dovesse essere più denunciata ma soltanto detta, pronunciata per essere meglio lavata.

E in questa prospettiva *recouvrance* rima anche quindi con *délivrance*, perchè Chaillou dopo aver scritto 1945 si sente in effetti alleggerito, liberato da quel peso che per troppi anni aveva nascosto nei suoi testi e dietro il suo *alter ego* letterario. Da questo racconto espiatorio e terapeutico Chaillou esce profondamente modificato, come rinato, una *renaissance*, che si è prodotta grazie all'*endurance*, quella capacità di resistenza, sopportazione e perseveranza che ha dimostrato di possedere negli anni successivi al 1945 e che lo ha fatto approdare alla *résilience*, quella facoltà che permette a un individuo di «rebondir», de «faire face» à une situation de crise, de récupérer, de s'adapter, de revenir à une situation normale» (Metzger 2020: 715), di assorbire cioè gli choc o i cambiamenti, riorganizzando la propria vita e recuperando il proprio equilibrio psicologico. È quindi una proprietà positiva che permette

la sopravvivenza e la conservazione grazie all'avvio di processi di trasformazione e adattamento. In 1945 il mondo e l'umanità che fanno da sfondo al racconto sono, agli occhi di Michou, «hypercomplexe[s], [...] incertain[s], soumis de façon à la fois imprévisible et inévitable à toutes sortes de perturbations» (Metzger 2020: 716). In queste condizioni l'unica possibilità di sopravvivenza non poteva che essere la capacità di far fronte, di adattarsi, di 'rimbalzare' davanti al dolore e all'amarezza causati da quel trauma. Tuttavia, se l'adolescente Michou reagirà adattandosi alle situazioni che la vita gli presenterà – seguirà la madre a Casablanca dove, nell'anonimato, cercheranno di ricostruirsi una reputazione – una volta adulto reagirà invece con maggiore consapevolezza, sfruttando quello strumento che percepisce essere la sua ancora di salvezza: la scrittura letteraria.

4. Il potere terapeutico della scrittura letteraria

Je voudrais décrire ce paradigme clinique comme une manière de demander à l'écriture [...] de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle [...]. Chercher à cerner et à intervenir sur les blessures du monde me semble le mot d'ordre [...] placé au cœur des projets littéraires contemporains (Gefen 2017: 11).

Mi sembra di poter concludere affermando che il «paradigme clinique» che Alexandre Gefen osserva nel panorama letterario francese di questo inizio del XXI secolo sia applicabile alla scrittura di Michel Chaillou, e in particolare di 1945.

Per descrivere questo processo salvifico Chaillou ha usato l'immagine del sommersibile: lo scrittore deve infatti «d'abord se noyer avant de revenir vers la plage, la page, regagner l'humanité avec l'effroi du large et des grands fonds» (Chaillou 2002: 21); deve immergersi nella scrittura per ascoltare la pulsazione ritmica, il potere evocativo, a tratti violento e crudele delle parole e tentare così di descriverne i meccanismi creativi messi in gioco. Solo attraverso la scrittura Michel/Michou può compiere questo viaggio nella memoria che gli permette di riportare in superficie il proprio doloroso passato, dando così un nome e una logica ai suoi fantasmi. Come in tutti i testi di Chaillou, sogni e ricordi emergono «de la nuit de la langue» (Chaillou 1976: quarta di copertina), una lingua che «ne construit des histoires que pour autant qu'elle en a trouvé auparavant les formules et les élans, les images verbales qui lui donneront corps, comme si c'était des mots, d'abord, que procédait l'invention romanesque» (Viart 2002: 157).

Chaillou quindi attribuisce alla letteratura un vero e proprio potere clinico, oserei dire taumaturgico, tanto che potremmo leggere i suoi testi alla luce di quel «rêve bibliothérapeutique» di cui parla Alexandre Gefen (2017: 97-102).

«Les livres, mes vrais parents» (1945, 139), afferma davanti al disfacimento della sua famiglia. La letteratura quindi come luogo in cui ritrovare se stessi, trovare delle risposte ai traumi passati e presenti in una «extension du domaine des lettres» (Demanze 2017: 58) che conferma la letteratura come strumento ermeneutico fondamentale per comprendere la società contemporanea, la storia collettiva e quella personale. Come infatti afferma Barbara Havercroft

la narration du trauma [...] demeure absolument essentielle à la guérison [...] puisque le récit du trauma aide la victime à exercer un contrôle plus grand sur ses souvenirs traumatiques [...], à mieux maîtriser son environnement et à rétablir son rapport avec l'humanité; [elle lui] permet d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet passif de violence (Havercroft 2012 : 34).

Dire quello che fino ad allora era stato indicibile ha quindi per Chaillou una funzione catartica, quasi esorcistica (Gefen 2017: 105-107). In questo racconto 'liberatorio', in cui le parole suggeriscono e raccontano *l'infime et l'infâme*, Chaillou approda a una presa di coscienza riorganizzatrice del suo passato. Pertanto, la *recouvrance* di una memoria dolorosa 'cura' e risolve il rapporto da sempre tormentato con la figura di una madre ingombrante, dai comportamenti imbarazzanti, vergognosi e umilianti. Alla fine del libro, vero e proprio percorso di cura¹⁰, Michel e Michou si sono ritrovati. La memoria ha riparato e restituito alla coscienza fatti e personaggi che, inconsciamente ma resilientemente, Chaillou aveva già riscattato e perdonato. Nel concetto di resilienza infatti sono implicite non solo l'inevitabilità delle crisi, ma anche la loro necessità. Esse sono «des "opportunités" qui contribuent à créer de la résilience en apportant des évolutions et des formes d'apprentissage qui transforment le système tout en conservant sa structure de base» (Metzger 2020: 716). E il racconto si chiude su due «cœurs pacifiques» a cui fa da sfondo sonoro quel rumore del mare che accompagnerà Chaillou ed Eva a Casablanca, ma, in una visione più ampia, farà da sottofondo a tutta la vita dello scrittore: «J'entendais presque au hasard de nos pourparlers, et dans la confusion de nos cœurs pacifiques, déjà le bruit de la mer enjouée qui allait bientôt nous porter vers un pays» (1945, 260-261).

¹⁰ Sulla poetica, l'etica e la politica del *care* cfr. Joan C. Tronto, *Un monde vulnérable : pour une politique du care* [1993], trad. de l'anglais par Hervé Maury, avant-propos de Liliane Mozère, préface inédite de l'auteure, Paris: La Découverte, coll. "Textes à l'appui", 2009 ; F. Brugère, *L'éthique du «care»*, Paris: PUF, "Que sais-je?", 2017 ; *Le soin, l'aide : Care et cure*. J.-P. Cléro & A. Hourcade (eds), Rouen: Presses Universitaires de Rouen, 2018.

Bibliografia

- Bruley, P. (ed). 2018. *Michel Chaillou, les voix retrouvées*. Rennes: Presses universitaires.
- Bruley, P. Ensommeiller la langue. In P. Bruley (ed). 2018. *Michel Chaillou, les voix retrouvées*. Rennes: Presses universitaires, 131-147.
- Chaillou, M. 1968. *Jonathamour*. Paris: Gallimard.
- Chaillou, M. 1976. *Le Sentiment géographique*. Paris: Gallimard.
- Chaillou, M. 1987. L'extrême contemporain, journal d'une idée. *Poésie* 41 (2nd trimestre) : 5-6.
- Chaillou, M. 1988. Demi-autobiographie. *Les conférences du Perroquet* 17 (décembre).
- Chaillou, M. 1989. *La Croyance des Voleurs*. Paris: Seuil.
- Chaillou, M. 1993. *Mémoires de Melle*. Paris: Seuil.
- Chaillou, M. 1995. *La Vie privée du désert*. Paris: Seuil.
- Chaillou, M. 2002. Le point de vue de l'auteur... Intervention improvisée. In *Comment appréhender la lecture d'œuvres littéraires avec les élèves ?*, Actes du Séminaire de l'Inspection Académique de Seine et Marne: 20-24.
- Chaillou, M. 2004. *1945*. Paris: Seuil.
- Chaillou, M. 2007. *L'Écoute intérieure*. Paris: Fayard.
- Chaillou, M. 2009. *Le Dernier des Romains*. Paris: Fayard.
- Chaillou, M. 2010. Entretien avec Jean Vebret. In *Causeries littéraires. Quarante écrivains en liberté (2004-2010)*. J. Vebret (ed). 99-107. Paris: Jean Picollec éditeur.
- Chaillou, M. 2011. *La Fuite en Egypte*. Paris: Fayard.
- Demanze, L. 2017. Critique et clinique: la thérapie littéraire d'Alexandre Gefen. *Diacritik* 3: 58.
- Gefen, A. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: Corti.
- Havercroft, B. 2012. Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain: les formes discursives du trauma personnel ». *Les Cahiers du CERACC* 5 (avril): 20-34.
- Lebrun, J.-C. 2004. Michel Chaillou L'année zéro. *L'Humanité*. <http://www.humanite.fr/node/301763>
- Metzger, P. 2020. *Résilience*. In *Dictionnaire critique de l'anthropocène*. Paris: CNRS Éditions.
- Védrines, J. 2013. Hommage à Michel Chaillou, <https://www.michel-chaillou.com/hommages-a-michel-chaillou/lhommage-de-jean-vedrines/>.
- Viart, D. 2002. Écrire avec le soupçon. In *Le Roman français contemporain*. Paris: ADPF - Ministère des Affaires Étrangères, 131-174.
- Viart, D. & Vercier, B. [2005] 2008. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.

La Seconde guerre mondiale dans la littérature québécoise contemporaine et dans l'espace muséal canadien

Adina Balint

The University of Winnipeg

a.balint@uwinnipeg.ca

Parler de représentations récentes de la Shoah constitue un grand défi : chaque jour paraissent de nouveaux témoignages et récits ayant trait aux camps nazis et à l'extermination des juifs d'Europe ; de nouveaux documentaires, films de fiction, reportages ; de nouvelles expositions, albums de photographies, pièces de théâtre ; des recueils de poèmes. Les « générations d'après » qui prennent part depuis quelques années déjà au discours contemporain sur la Shoah tentent d'approcher par de nouveaux discours cet événement traumatique fondateur de l'Europe contemporaine, voire du monde occidental.

Il nous apparaît d'autant plus important de réfléchir aujourd'hui aux discours (littéraire et muséographique) sur la Shoah que le contexte actuel nous place au point de jonction de deux mouvements. Le premier tient à la disparition des derniers témoins directs de la Seconde guerre mondiale. Plus de 75 ans après la fin de la Seconde guerre mondiale et la libération des camps de la mort, le nombre de survivants va nécessairement en diminuant (Heller 2016 : en ligne). Mais la disparition prochaine de la mémoire vive des camps et de la persécution nazis ne signe pas pour autant la fin de la remémoration. L'entrée dans ce que certains nomment une ère post-post-Holocauste¹ nous engage à envisager des formes inusitées de préservation

¹ Nous tenons à spécifier ici la distinction que des historiens de la Seconde guerre mondiale font entre les termes « la Shoah » et « l'Holocauste ». Francine Kaufmann, dans son article « Holocauste ou Shoah ? Génocide ou 'Hourbane' ? Quels mots pour dire Auschwitz ? », souligne que l'appellation anglo-saxonne « Holocauste » s'avère trop victimale. Elle distingue entre deux concepts par rapport à la Seconde guerre : « la Shoah et le génocide nazi, réservant le premier à l'extermination des Juifs et la seconde au massacre des autres groupes humains visés par les nazis : gitans, handicapés, homosexuels, etc. » (2006 : en ligne). Voir aussi : J. Sebag, « Pour en finir avec le mot Holocauste » (2005). Pour notre part, nous

et de transmission de la mémoire, et à repenser le lien fort qui s'est noué entre les formes testimoniales et la mémoire de la Shoah.

Dans l'immédiat de l'après-guerre, les survivants ont été peu nombreux à raconter ce qu'ils avaient enduré. Au « silence » (tout relatif) des témoins fait écho la reconnaissance tardive de la spécificité « juive » du massacre et de l'ampleur de la destruction. Comme le souligne Alexandre Prstojevic dans l'essai *Le témoin et la bibliothèque*, un passage graduel « de la diction à la fiction » (2012 : 11) s'est effectué depuis la naissance de ce qui est désormais désigné comme la littérature de la Shoah ou la littérature concentrationnaire. Prenant à ses débuts la forme du témoignage (ou du documentaire, en ce qui concerne le cinéma ; *Shoah* de Claude Lanzmann), cette littérature s'est déplacée vers un pôle fictionnel et tend désormais à « *s'inscrire dans le champ de la littérature romanesque* » (Prstojevic 2012 : 221, italiques de l'auteur).

Le second mouvement qui nous intéresse a trait à la mondialisation de la mémoire de la Shoah. Depuis les années 1990, on assiste à un découplage de la mémoire collective et de l'histoire nationale. Plusieurs sites commémoratifs sont désormais construits hors des frontières de l'Europe. Au-delà de cette migration géographique des lieux de commémoration, le génocide des juifs d'Europe connaît aussi un déplacement symbolique, une sorte de décentralisation qui pourrait s'inscrire dans un mouvement de *Multidirectional Memory*, si on emploie ici le terme qui donne le titre de l'essai de Michael Rothberg (2010). La Shoah est souvent évoquée à titre de paradigme de pratiques dés-humanisantes, d'un refus radical de l'altérité et de l'abandon de certaines populations dans des zones de non-droit et d'exclusion. Déjà dans les années 1950 et 1960, Sartre, Fanon, Césaire, notamment, dressaient des parallèles entre l'univers concentrationnaire et l'univers de plantation, montrant comment la violence de la colonisation préfigure la violence génocidaire nazie. Cette filiation entre la destruction des juifs d'Europe et d'autres événements historiques marqués par la violence est affirmée aujourd'hui, alors que la Shoah est devenue : « *a template for collective memory in areas of the world that had nothing to do with those events but that have known other collective trauma* » (Suleiman 2006 : 2)². La qualité de paradigme accordée à la mémoire de l'Holocauste permet, par ailleurs, de relativiser la menace d'effacement pesant sur elle avec l'entrée dans une « ère sans témoin ». Car sa mobilisation dans d'autres contextes traumatiques est peut-être l'un des gages de sa pérennité.

optons pour les deux termes, Shoah et Holocauste, pour nous référer aux représentations de la Seconde guerre dans la littérature et dans le discours muséographique.

² « un modèle pour la mémoire collective dans des régions du monde qui n'avaient rien à voir avec ces événements-là, mais qui ont connu d'autres autres traumatismes collectifs ». (Nous traduisons)

1. Nouveaux témoignages sur la Shoah au Québec :

L'immense fatigue des pierres de Régine Robin

Sur la scène littéraire québécoise, qui peut nous sembler *a priori* moins directement concernée, sont aussi visibles les signes d'un mouvement mondial d'appropriation et de mise en fiction de la mémoire de la Shoah. Une question ne cesse de revenir : Peut-on *raconter* Auschwitz ? Plusieurs écrivains et critiques ont postulé que l'expérience concentrationnaire aurait un caractère indicible. Selon eux, une partie de cette expérience résisterait à la représentation, une résistance que le témoignage, aussi sincère soit-il, ne parviendrait pas à surmonter. Ce point de vue sur l'indicibilité des événements semble partagé par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Il remarque que :

[...] qui se charge de témoigner pour eux [ceux qui ont péri dans la Shoah] sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage, et oblige à chercher son sens dans une zone inattendue (1999 : 41-42).

Agamben en appelle ici à l'idée selon laquelle les véritables témoins seraient ceux qui ont péri dans les camps, ceux qui ont vécu l'expérience jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Pourtant, tout témoignage, comme tout récit autobiographique, contient une part indéniable de fiction³, ne serait-ce que pour combler les trous de mémoire ou encore pour arriver à organiser les événements *a posteriori*. Malgré tout, la présence de fiction dans les témoignages et plus encore, l'utilisation de la fiction pour parler de la Shoah, dans un film comme *La Vie est belle* (1997) de Roberto Benigni ou encore dans un roman comme *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, ont suscité de fortes réactions : pour plusieurs, l'utilisation de la fiction pour parler de la Shoah pose un problème éthique, d'autant plus si l'auteur n'a pas vécu les camps de concentration.

Ainsi, le terrain de l'étude la Shoah se signale aussi par un certain nombre de proscriptions, dont les plus aiguës sont probablement l'interdit de comparaison qui se profile dans les discours affirmant l'unicité de la Shoah et l'interdit de la fictionnalisation, qui transforme la prohibition en impossibilité. À cela s'ajoutent les discours négationnistes, et les recherches sur la Shoah peuvent parfois difficilement faire l'économie de ces dénégations, surtout en Europe.

La présente analyse portera sur l'appropriation et la représentation d'événements traumatiques liés au génocide des juifs d'Europe dans des œuvres québécoises ré-

³ Dans son dernier essai *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* (2020), Pierre Bayard nous met en garde contre un monde entièrement véridique, vérifié, objectivé. Selon lui, un tel monde se priverait de littérature, de philosophie et d'imagination (fiction).

centes : *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin (une collection de nouvelles qualifiées de « biofictions ») ; *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis et *Hollandia* de Carole David, deux romans. Il s'agit de voir comment la mémoire d'un événement historique européen vient s'inscrire dans un contexte autre, comment la mémoire voyage, et d'étudier les différentes manières d'inscription des liens transgénérationnels et transnationaux.

Si on peut désormais parler d'un « devenir cosmopolite de la Shoah » (Ledoux-Beaugrand 2015 : 9), il faut tout de même souligner que la littérature québécoise francophone n'apparaît pas comme un des lieux privilégiés d'inscription de cette mémoire, pour des raisons qu'Evelyne Ledoux-Beaugrand analyse dans un article de *Quebec Studies* :

Si l'exploration des legs mémoriels de la destruction des Juifs d'Europe donne lieu, notamment aux États-Unis et en France, à un nombre suffisamment important de récits et de romans pour que l'on puisse parler d'une littérature de la Shoah des deuxième et troisième générations, de telles catégories conviennent mal au contexte québécois francophone [...]. [P]our des raisons relevant principalement du contexte socio-historique, la plupart des descendants des victimes du nazisme vivant au Québec ont l'anglais pour langue principale. Conséquemment, les références à la Shoah repérables dans les écrits de langue française sont plus rarement le fait des héritiers officiels de sa mémoire (2015 : 10).

Ledoux-Beaugrand continue en expliquant que les écrits publiés en français au Québec dans lesquels on trouve des références au génocide juif ne peuvent former un véritable corpus pour des raisons à la fois quantitatives et qualitatives (cohérence formelle et thématique), ce qui ne veut pas dire qu'ils ne valent pas d'être pris en compte.

Dans *Témoignage en résistance*, Philippe Mesnard, en plus d'étudier les témoignages de rescapés, s'intéresse aux témoignages de ceux qui commencent à prendre la parole dans les années 1970 et qui n'étaient que des enfants à l'époque de la guerre ou qui sont nés pendant la guerre. Ces nouveaux témoignages qui apparaissent sur la scène littéraire s'apparentent aussi, selon Mesnard, à la configuration critique. La définition de la configuration critique semble aussi s'appliquer à un texte, que Mesnard n'aborde pas, mais qui s'inscrit, comme *Wou le souvenir d'enfance* de Perec, dans la vague des récits d'enfants de la Seconde guerre mondiale, et qui interroge la mémoire de la Shoah. Il s'agit de *L'immense fatigue des pierres* (1996) de Régine Robin, un recueil de sept nouvelles qui porte la désignation générique « Biofictions ». L'écrivaine y met en scène différents personnages-auteurs qui ont perdu des membres de leur famille dans la Shoah. Ces personnages se présentent comme des avatars de Robin, qui n'a pas vécu les camps de concentration, mais dont nombre de proches y ont péri. Ces nouvelles, qui ne s'associent pas d'emblée à l'écriture testimoniale, comportent tout de même une forme de

témoignage. Il s'agit non pas pour l'écrivaine de tenter de témoigner pour les disparus en leur donnant une voix, mais plutôt de témoigner de leur absence en leur inventant, à quelques reprises, une survie potentielle à travers la fiction. L'écrivaine se met alors à imaginer différents scénarios qui leur auraient permis de survivre. À travers ces nouvelles fictives et ces scénarios inventés, c'est une réflexion sur la mémoire des camps, et la forme que doit prendre le récit pour témoigner, qui se développe.

Robin s'interroge en effet beaucoup sur la forme à donner à son récit et sur la capacité de celui-ci à transmettre un témoignage qui puisse être reçu, c'est-à-dire entendu. « Le récit ne se contente jamais de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ; il la produit, la fabrique, la modèle » (2006 : 7), remarque Jean-François Hamel dans *Revenances de l'histoire*. Toutes les nouvelles de *L'Immense fatigue des pierres* mettent en scène des personnages, qui sont, comme Régine Robin, écrivains ou qui ont le projet d'écrire et qui sont pour la plupart aussi d'origine juive. Biographies, fictions, essais : l'acte d'écriture est au cœur du recueil. Seule la protagoniste de « Gratok. Langue de vie et langue de mort » n'est pas autrice. Un lien peut néanmoins être fait avec l'écrivaine puisque la nouvelle raconte l'enfance d'une petite fille cachée à Paris pendant la guerre qui est « devenue traductrice de cette langue des morts » (Robin 1996 : 95), le yiddish, ce qui n'est pas sans rappeler l'enfance parisienne de Robin qui a aussi publié quelques traductions de textes yiddish. Comme leur autrice, les nombreux personnages ont aussi en commun d'avoir perdu un ou des êtres chers dans la Shoah.

L'œuvre de Régine Robin est riche en biographèmes. Son écriture construit, à travers la présence presque systématique de certains traits caractéristiques, de détails et de certaines obsessions attribuées aux différents personnages, un véritable réseau que le lecteur finit par reconnaître et attendre. Dans un des essais de *Cybermigrances*, Robin mentionne justement que l'utilisation des biographèmes est consciente chez elle : « Ce sont mes biographèmes qui vont servir de fil conducteur, de liens entre les fragments du dispositif textuel : la guerre, l'horodatier autofictionnel, la déambulation urbaine et les formes hybrides de l'écriture » (2004 : 49), écrit-elle. Mais, l'écriture de Robin dépasse sa simple présence dans ses livres. Il ne s'agit pas uniquement pour elle d'inscrire dans ses textes certaines caractéristiques qui lui sont propres ou qui finissent par être considérées comme autofictionnelles par le lecteur. Toujours dans la partie essayistique de *Cybermigrances*, l'écrivaine nous met en garde contre certaines lectures de son œuvre qui feraient fausse piste⁴ :

⁴ Le va-et-vient entre le vécu et sa mise en fiction et la question du double sont propres aux écritures migrantes du Canada et de la France, comme le souligne Mohar Daschaudhuri dans son article « L'inquiétante étrangeté et le double dans l'écriture migrante : les cas de Ying Chen et de Linda Lê » (2020 : en ligne).

Mes fragments sont au-delà de l'autofiction. Peut-être amorcent-ils à leur façon l'horographie du XXI^e siècle. Ils ne constituent en rien de l'autobiographie romancée, ou de l'inscription biographique dans la fiction, ce qui est aussi vieux que la littérature en général. Ils ne sont pas non plus simplement des mises en scène de soi qui permettraient de donner un sens au kaléidoscope du vécu, d'impressions, d'images, de rencontres, de lectures, de films, de menus événements qui jalonnent une vie. Mais une ligne mouvante, liminale et flottante, une ligne interstitielle ou l'autobiographique mis en mots, en logique, en chronologie, en causalité, déjà fictionnalisé par le dispositif lui-même, n'est qu'un des possibles du destin, un possible effectué, mais sur une ligne de bifurcations multiples (Robin 2004 : 65-66).

C'est à la frontière entre le réel et la fiction que s'inscrit *L'Immense fatigue des pierres* sans jamais trancher entre les deux. Les biographèmes ne servent donc pas à signaler la présence de l'autrice dans ses textes, mais plutôt à jouer sur celle-ci en la faisant devenir elle-même un personnage de fiction.

Dans *L'Immense fatigue des pierres*, la relation entre témoignage et écriture, ainsi que l'inscription de l'acte de témoigner dans le texte sont paradoxales. Robin ne fait pas de mise en abîme du témoignage dans ses nouvelles. Malgré la conscience que les personnages ont d'un devoir de mémoire et leur désir d'un récit familial qui dépasse les simples bribes d'informations factuelles, c'est plutôt une impossibilité et même parfois un refus de témoigner qui émane d'eux. Ainsi, le projet de *L'Immense fatigue des pierres* peut être vu comme une nouvelle forme de témoignage reliée à l'impossibilité de témoigner. « Le vide du langage », le « désert de la langue » (Robin 1996 : 20) est un obstacle rencontré par le personnage de la mère de la nouvelle « L'immense fatigue des pierres ». Ce nouveau type de témoignage est particulier, car si les personnages mis en scène permettent souvent de conclure à l'échec du récit, celui-ci finit par avoir tout de même lieu lorsque l'on considère les nouvelles non pas individuellement, mais rassemblées en recueil. Ce n'est toutefois pas sous la forme classique du récit autobiographique théorisé par Philippe Lejeune (1975), racontant les expériences d'un individu pendant la guerre, mais plutôt en creux, à travers le récit du vide et de l'absence causés par les événements de la Shoah aux survivants, que se produit le témoignage dans le recueil.

C'est à travers la fiction du récit au conditionnel que Robin réussit à témoigner de l'absence et du vide. Chacun à leur façon, les personnages de *L'Immense fatigue des pierres* se fabriquent un récit potentiel dans lequel ils essaient d'imaginer ce qui aurait pu arriver et dans lequel ils tentent de faire revivre les morts ou plutôt d'empêcher leur disparition, d'empêcher qu'on les oublie.

2. Hantise de la Shoah : *Hollandia* de Carole David et *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis

Le livre de Carole David, *Hollandia* (2011), qualifié de « novella », raconte l'histoire de Joanne et de Max, une mère et son fils de 18-19 ans. Lorsque le récit commence, Joanne, rentrant chez elle, découvre que sa maison a été cambriolée et que Max a disparu ; il aurait probablement fugué. On apprend plus tard que Max est parti aux Pays-Bas, sur les traces de son grand-oncle aviateur durant la Seconde guerre mondiale, abattu par les Allemands alors qu'il survolait la Hollande. Max tient à voir où son grand-oncle est mort et à se recueillir sur sa sépulture. Sans qu'on ne sache trop pourquoi (et lui-même ne le sait pas), Max est hanté par le destin de ce grand-oncle :

La présence de ce soldat membre de sa famille est diffuse. Phil [le grand-oncle] appelle secrètement Max à lui. C'est comme entrer à l'intérieur d'un endroit sans avoir la possibilité d'en ressortir.

Les cauchemars et les crises qui l'ont amené jusqu'ici ont cessé depuis son arrivée, mais sa tête reste un tunnel obscur, un pandémonium, à l'intérieur duquel se sont accumulés des questions, des récits, des cadavres. Il finira par se débarrasser de ce mal insidieux (David 2011 : 72).

Max est habité par des revenants, son grand-oncle Phil au premier plan. Il sent qu'il « participe à une chaîne invisible d'hommes et de femmes anonymes » (David 2011 : 72). La mémoire de la guerre lui a été léguée, comme elle a été léguée à sa mère, de la même manière que sa mère reçoit en héritage de son père ce que lui-même a reçu en héritage de ses parents : des objets personnels ayant appartenu à l'aviateur, le télégramme annonçant sa disparition, celui annonçant sa mort et ses décorations de guerre. À la transmission des objets s'ajoute celle de la mémoire. Joanne, comme son fils plus tard, est hantée par la guerre : « Dès que Joanne ferme les yeux, des images l'envahissent : soldats agonisants, enfants dans les bras de leur mère, garçons et filles, les membres déchiquetés » (David 2011 : 22). Le texte s'emploie d'ailleurs à montrer l'omniprésence de la guerre dans la vie de Joanne et de son fils en multipliant les références à divers conflits : la guerre froide, le Vietnam, la première guerre du Golfe (en plus, évidemment, la Seconde guerre mondiale), sans compter les innombrables jeux vidéo de guerre auxquels Max joue des nuits entières. Toutes ces références à la guerre, qui se font sous diverses formes (des allusions, des mentions explicites, des métaphores ou encore des anecdotes comme l'obsession du père de Joanne, dans les années 1960, d'installer un abri anti-nucléaire en cas d'une attaque soviétique), viennent inscrire le chaos meurtrier de la guerre dans le récit et dans le paisible quartier résidentiel de Montréal où habitent Joanne et sa famille et, plus tard, Joanne et son fils.

Avec la narratrice du roman de Catherine Mavrikakis *Le ciel de Bay City* (2008), Amy Duchesnay, la transmission de la mémoire de la guerre (et plus précisément du génocide juif) et la hantise qui en résulte sont encore plus manifestes que dans *Hollandia*. La naissance même d'Amy s'inscrit dans la continuité de la mort de ses grands-parents, assassinés dans les chambres à gaz d'Auschwitz. Tout se passe comme si sa naissance était une sorte de répétition de la mort de ses grands-parents, faisant d'elle non seulement leur héritière⁵ mais aussi un témoin de la Seconde guerre mondiale :

Dans la nuit noire de la maison de tôle, les souvenirs courent les uns après les autres, se chevauchent, cavalent. Des souvenirs qui ne m'appartiennent pas. Je suis hantée. Je l'ai toujours été. Des dates, des moments précis de la Deuxième Guerre mondiale me reviennent en mémoire. Pourtant j'ai à peine 18 ans. Je suis née le 4 juillet 1961 à Détroit, Michigan, bien après l'holocauste, bien après la fin du monde (Mavrikakis 2008 : 174).

Le roman vise à établir une continuité spatiale et temporelle entre les camps nazis et Bay City (que la narratrice désigne à un moment donné par l'appellation Bay City-Auschwitz, les deux termes liés par un trait d'union (Mavrikakis 2008 : 255)). Le ciel mauve de Bay City, ciel de fumées des usines de Dearborn, est le même ciel que celui de Pologne où fument les cheminées des fours crématoires :

Dans mon enfance, les fumées que rejetaient les usines de Dearborn près de Détroit me rappelaient, sans que je sache comment, les liens fous, inextricables entre l'industrialisation, les abattoirs d'animaux destinés à la consommation de masse et le massacre des Juifs (Mavrikakis 2008 : 250).

C'est à Dearborn, rappelle la narratrice, que se trouve le siège social de la compagnie Ford, c'est là qu'est né Henry Ford. Henry Ford était antisémite et a écrit plusieurs textes antisémites qu'il a publiés dans un recueil, *The International Jew*, livre ayant connu un grand succès en Allemagne. Hitler admirait Ford et lui a octroyé la Grande Croix de l'ordre suprême de l'Aigle en 1938. La narratrice souligne aussi que :

⁵ Pour la question de la transmission de la mémoire intergénérationnelle dans la littérature de l'extrême contemporain au Québec et au Brésil, voir l'article de Zilá Bernd, « Littératures de l'Après : romans 'déconcertant' du Québec et du Brésil lus en perspective comparée » (2020 : en ligne).

[...] les chaînes de montage d'automobiles pensées par Ford ont été imaginées après une visite du jeune Henry dans les abattoirs de viande de Chicago. C'est ce rapport à l'efficacité dans la production qui hanta l'Allemagne nazie autant que les usines du Michigan. Tout a donc commencé sous le ciel de l'Amérique (Mavrikakis 2008 : 250-51).

La continuité spatio-temporelle entre Auschwitz et Bay City se cristallise plus particulièrement dans le *basement* de la maison où habite Amy avec sa famille (sa mère, sa tante, son oncle et son cousin), *basement* construit précisément l'été de la naissance d'Amy. L'utilisation du mot anglais « basement » pour désigner le sous-sol dans le texte contribue à singulariser celui-ci et à l'inscrire sous le signe de l'étranger⁶, de l'altérité. C'est dans le *basement* qu'Amy découvre, en 1979, ses grands-parents Georges et Elsa, partis en fumée à Auschwitz. Et c'est à la suite de cette découverte qu'elle met le feu à la maison familiale dans la nuit du 4 au 5 juillet 1979 (après la soirée d'anniversaire de ses 18 ans), causant la mort de toute sa famille ; il y a répétition, ici encore, de la mort des grands-parents à Auschwitz.

L'incendie fait d'Amy une survivante et confirme son statut de survivante des camps nazis. Son entêtement à vouloir se désigner comme celle qui a allumé l'incendie sera d'ailleurs interprété comme symptôme de ce qu'on appelle la culpabilité du survivant. Amy porte en elle l'histoire et la mémoire de ses grands-parents⁷, comme Joanne et Max, les personnages de *Hollandia* portent en eux l'histoire du grand-oncle aviateur. Comme eux, d'ailleurs, Amy fait des cauchemars (et ce bien avant l'incendie et sa rencontre avec ses grands-parents), cauchemars semblables à ceux des anciens soldats du Vietnam et de Corée du Nord qu'elle fréquente dans des thérapies de groupe, ce qui mène un psychiatre à qui elle est référée à poser le diagnostic de traumatisme transgénérationnel (Mavrikakis 2008 : 119).

Amy, Joanne et Max sont donc porteurs d'une mémoire qui ne leur appartient pas, mémoire d'une histoire qu'ils n'ont pas vécue. Cette mémoire correspond à ce que Marianne Hirsch a théorisé sous le terme de « postmémoire ». Comme le rappelle Evelyne Ledoux-Beaugrand :

⁶ Cette impression d'étrangeté résonne avec « l'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*) dans le sens de Sigmund Freud (1919), pour qui la familiarité de la maison est indissociable de ce qui reste caché.

⁷ Pour une analyse de la filiation chez Catherine Mavrikakis, voir l'article de Doris G. Eibl, Questions de filiation dans *La Ballade d'Ali Baba* (2014) de Catherine Mavrikakis (2020 : en ligne).

[...] la postmémoire est une notion plurivoque. Elle désigne à la fois une structure de transmission trans- et intergénérationnelle et les conséquences d'événements traumatiques sur les générations d'après, en plus de qualifier les œuvres nées d'un rapport à cette mémoire « puissamment médiatisée par des technologies comme la littérature, la photographie et le témoignage (2016 : 82)⁸.

La postmémoire ne concerne pas la connaissance du passé, mais implique bien plutôt un lien charnel et affectif au passé. Avec la postmémoire, la mémoire se transmet à travers les générations et trouve ainsi un ancrage dans des sujets qui n'ont pas vécu le passé lié à cette postmémoire. Cet ancrage corporel se lit dans l'apparence physique de Max lorsqu'il revient des Pays-Bas et dans l'anorexie d'Amy :

Max était transformé depuis ce voyage [...]. Ses bras gardaient les cicatrices de profondes mutilations, il avait perdu du poids et portait de nouveaux vêtements. Il avait changé de peau. Son crâne rasé lui donnait l'allure d'un jeune homme atteint d'une maladie grave (David 2011 : 89-90).

Avec le temps, je mange de moins en moins. Je suis devenue une vieille anorexique. Il y en a tant. Mastiquer est honteux et seuls les corps dans les camps de concentration me semblent réels. Je sais bien que je répète le passé, qu'il s'inscrit dans mon corps, à même ma chair. Je rejoue lamentablement l'holocauste (Mavrikakis 2008 : 252).

Dans le cas des romans de Catherine Mavrikakis et Carole David, le déplacement mémoriel révèle une hantise, un passé traumatique qui ne cesse d'être présent, voire qui envahit le présent. Cette hantise est liée à une ignorance, c'est-à-dire qu'elle agit avant même que les personnages sachent exactement à quoi s'en tenir : la fumée des usines de Dearborn rappelle à Amy l'extermination des juifs, sans qu'elle sache pourquoi (Mavrikakis 2008 : 250) ; Max est attiré par l'histoire de son grand-oncle sans savoir pourquoi lui non plus (David 2011 : 72, 26). Mais cette ignorance n'empêche pas la transmission de la mémoire, transmission qui transforme les personnages en témoins : ils se positionnent en effet comme des survivants de l'événement qui les hante. Dans les deux romans, une même conception de l'existence humaine et de l'histoire est à l'œuvre : les êtres sont liés les uns aux autres, les événements aussi, et ce lien aux autres se tisse par le biais de la souffrance et de la remémoration inconsciente. En d'autres mots, nous sommes inscrits dans une généalogie où les déplacements mémoriels priment sur l'identité individuelle.

⁸ Ledoux-Beaugrand cite et traduit M. Hirsch : « powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony ». (Hirsch 2013 : 33).

3. La Galerie de la Shoah dans le Musée canadien pour les droits de la personne (Winnipeg, Manitoba, Canada)

Dans une autre perspective, comment fait-on pour construire un discours historique dans les musées (centres d'interprétation et lieux de mémoire) en tenant compte de la spécificité d'un musée et de collections d'objets variés : artefacts, textes, photographies, espaces, éléments d'ambiance, *etc.* ? À partir du Musée canadien pour les droits de la personne de Winnipeg, au Manitoba (Canada), nous tentons d'ouvrir des pistes de réflexion sur la manière dont la muséographie peut devenir l'un des vecteurs essentiels de transmission des savoirs de la Shoah auprès des publics.

Conçu par l'architecte américain Antoine Predock, le Musée canadien pour les droits de la personne a été inauguré en septembre 2014 à Winnipeg, au Manitoba. Il s'agit du premier musée national dans l'histoire d'un pays à être construit en dehors de la région de la capitale nationale (Ottawa, Ontario). Ce musée est né du rêve d'un homme : chaque année, Israël (Izzy) Asper, magnat des médias et philanthrope de Winnipeg, organisait des voyages d'élèves au musée de l'Holocauste à Washington. Un jour, il eut l'idée que « ces élèves ne devraient pas avoir à quitter le Canada pour se souvenir, et pour réfléchir aux droits de la personne en général » (Hachey 2014 : en ligne). Izzy Asper est mort quelques mois après avoir annoncé son projet, en 2003. Sa fille Gail a repris le flambeau et le Musée canadien pour les droits de la personne a été inauguré en 2014 comme un musée d'idées, tourné vers l'avenir. Les visiteurs y trouvent des témoignages filmés, photographiés, des œuvres visuelles, et sont invités à s'engager dans des expériences multimédia.

Le musée abrite onze galeries portant sur plusieurs questions touchant aux droits de la personne : 1. Que sont les droits de la personne ? ; 2. Perspectives autochtones ; 3. Les parcours canadiens ; 4. La protection des droits au Canada ; 5. Examiner l'Holocauste ; 6. Les tournants de l'humanité ; 7. Briser le silence ; 8. Chaque geste compte ; 9. Les droits aujourd'hui ; 10. Inspirer le changement ; 11. Expressions (Bingham 2012 : en ligne). La galerie *Examiner l'Holocauste*, qui nous intéresse, n'examine pas seulement l'Holocauste, mais aussi d'autres génocides tels l'Holodomor (la terrible famine ukrainienne de 1932-1933, causée volontairement par Staline), les génocides arménien et rwandais, et le nettoyage ethnique en Bosnie.

Comme nous l'avons mentionné : avec la disparition des derniers survivants de la Seconde guerre, les lieux de mémoire de la Shoah sont, au XXI^e siècle, confrontés à un tournant mémoriel et de transmission des savoirs. Ces lieux tendent à devenir les seuls témoignages des événements tragiques de l'extermination des juifs d'Europe, et dès lors, ils se substituent à la parole unique des témoins directs. La valorisation d'un lieu de mémoire de la Shoah, telle la galerie *Examiner l'Holocauste*, doit ainsi faire face à différents enjeux : enjeu de mémoire, d'histoire, de transmission et de sensibilisation. À la fois, il y a des interrogations précises :

Qu'entend-on par valorisation d'un lieu de mémoire de la Shoah ? Comment préserver le sens et les valeurs immatérielles d'un événement traumatique ? Comment développer l'ouverture au public ?

La présence de la galerie de l'Holocauste dans le Musée canadien pour les droits de la personne atteste que la valorisation des « lieux de mémoire » (Nora 1984) est transnationale et fait preuve d'une évolution et d'une transformation des politiques de transmission des traces de l'événement au-delà des espaces géographiques et des tensions nationales. Un musée comme celui de Winnipeg rassemble divers acteurs, des historiens, des membres de différentes communautés, des militants de la mémoire et des acteurs de la société civile qui encouragent la mise en mémoire et la mise en valeur. Nous entendons donc par valorisation d'un lieu de mémoire de la Shoah une appropriation et un investissement de l'espace ; valorisation qui, dans le cas du musée canadien, se concentre sur l'avenir et sur l'espoir (*hope*) d'informer et éduquer les nouvelles générations, et non sur une évaluation des catastrophes de la Seconde guerre ou sur la commémoration.

De façon plus spécifique, nous entendons par valorisation muséographique la mise en place d'outils de médiation permettant de rendre visibles et lisibles les traces de l'événement de la Shoah, de donner au public l'information la plus juste possible sur les faits qui se sont déroulés. Appréhender ce type de patrimoine est loin d'être évident, tant du point de vue de la conservation que de l'aménagement muséographique (les controverses autour du musée de Winnipeg en disent long; Hachey 2014 : en ligne). La question de l'authenticité se pose dès lors. Il ne s'agit pas de reconstruire, de reconstituer les lieux tels qu'ils étaient pendant la Seconde guerre mondiale. Cela aurait un effet de théâtralisation et détruirait le sens et les valeurs immatérielles dont est porteur un lieu de mémoire. Par contre, la mise en valeur d'un tel espace ne doit pas non plus s'inscrire dans une démarche de « sanctuarisation », de conservation de reliques.

La galerie *Examiner l'Holocauste* dans le Musée canadien pour les droits de la personne combine deux approches : l'aspect mémoriel et l'aspect historique, l'émotion et la réflexion. Par les parcours proposés par des photographies des camps de la mort, une scénographie sobre, des témoignages des survivants, sans mise en spectacle de la guerre et des persécutions antisémites, s'opère une médiation, une expérience émotionnelle, culturelle et pédagogique de qualité destinée à tous les visiteurs : jeunes, familles et adultes. Lieu de transmission, une telle galerie se donne (au-delà de la diffusion de l'histoire de la Shoah) des objectifs d'éducation à la citoyenneté, et de réflexion sur les rapports à la démocratie qui se veut aujourd'hui participative.

Finalement, la visite de la galerie *Examiner l'Holocauste* pourrait soulever d'autres questions que nous n'aborderons pas dans cet article : la question de l'in-

terculturel (le rapport aux communautés, la place des langues), comment les langues fabriquent des cadres de pensée (les traductions avec certains mots qui n'ont pas nécessairement d'équivalent) ; et la question des temporalités : passé-présent (comment le passé fait-il sens dans le présent ?, la chronologie, la mise en abîme) et l'histoire de la galerie dans la galerie comme objet d'exposition. À cela nous pourrions ajouter une discussion sur le lien avec le territoire – vu que le Musée canadien pour les droits de la personne est situé au confluent de la Rivière Rouge et de la Rivière Assiniboine (La Fourche) – lieu historique de la traite de fourrure et de rassemblement des autochtones à Winnipeg.

Conclusion

Aujourd'hui, à l'ère de la transculturalité⁹, de la migration et de la circulation des savoirs¹⁰ sur l'histoire, une lecture basée sur un montage de textes différents sur la Shoah par des écrivaines francophones canadiennes de deuxième et troisième génération propose la notion de « trace-mémoire » de Jacques Derrida¹¹, où la trace n'est jamais pure, souveraine et singulière mais contient toujours les empreintes d'autres traces, d'une autre écriture venue d'ailleurs. Le palimpseste chez Derrida se constitue d'une écriture intertextuelle incessante où la surimposition de traces refuse la pureté, la permanence de la trace ainsi que toute récupération d'un sens final de la mémoire¹². Ainsi, singularité et généralité, similarité et différence ne sont jamais opposées, car il y a toujours la trace de l'une dans l'autre. Ce paradigme nous permet de sortir d'une vision réglée trop souvent par un récit linéaire de l'histoire d'une communauté, une identité culturelle homogène. Il vau-

⁹ Nous faisons référence à Wolfgang Welsch qui parle de la transculturalité dans ces termes : « Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural in so far as it passes through classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations » (1999 : 197). (« Les cultures *de facto* n'ont plus la forme insinuée de l'homogénéité et de la séparation. Elles ont plutôt assumé une nouvelle forme, qu'on devrait appeler transculturelle du moment où elle transgresse les frontières culturelles traditionnelles. Les contextes culturels d'aujourd'hui se caractérisent en grande partie par des mélanges et croisements ». Nous traduisons).

¹⁰ Voir : P. Imbert, *Comparer le Canada et les Amériques. Des racines aux réseaux transculturels* (2015).

¹¹ Pour une exploration de la trace en rapport avec la mémoire, voir *L'écriture et la différence* (1967).

¹² Voir : Freud 1997 [1925] et J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*.

drait mieux parler peut-être non pas de « lieux de mémoire » (Nora 1984) mais de « nœuds de mémoire » pour évoquer le réseau complexe d'enchevêtrements de traces-mémoire (Rothberg et al. 2010). Appliqué aux représentations de la Shoah, ce modèle de la mémoire palimpseste conteste donc, soit une séparation nette soit une assimilation totale des mémoires pour proposer un « entre-deux » de nœuds de mémoire¹³.

Ainsi la mémoire comme palimpseste peut-elle transformer nos idées reçues sur le temps linéaire et les communautés ethniques homogènes afin de livrer une mémoire intertextuelle, intermédiaire, transculturelle et transnationale. Cela permet de remettre en question les liens entre mémoire, origine et identité dans les cultures commémoratives actuelles et conteste la base de la concurrence entre les communautés pour aller « à la recherche des convergences » (Lapierre 2011). Peut-être ce paradigme pourrait-il servir comme modèle pour imaginer de nouvelles solidarités, non pas limitées aux configurations de nation ou d'ethnie mais adaptées au monde des entrecroisements de l'ère nouvelle.

Bibliographie

- Agamben, G. 1999. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot et Rivages.
- Bayard, P. 2020. *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* Paris: Minuit.
- Bernd, Z. 2020. Littératures de l'Après : romans 'déconcertant' du Québec et du Brésil lus en perspective comparée. *Interfaces Brésil-Canada*, 20, <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/19449>> (10.06.2021).
- Bingham, R. 2012. Musée canadien pour les droits de la personne. *L'Encyclopédie canadienne*, 1^{er} janvier 2012, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/musee-canadien-pour-les-droits-de-la-personne/>> (11.03.2020).
- Daschauthuri, M. 2020. L'inquiétante étrangeté et le double dans l'écriture migrante: les cas de Ying Chen et de Linda Lê. *Interfaces Brésil-Canada*, 20, <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/20191>> (11.06.2021).
- David, C. 2011. *Hollandia*. Montréal: Hélio trope.
- Derrida, J. 1967. Freud et la scène de l'écriture. In J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, 318-328. Paris: Seuil.
- Derrida, J. 1967. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Eibl, D.G. 2020. Questions de filiation dans *La Ballade d'Ali Baba* (2014) de Catherine Mavrikakis. *Interfaces Brésil-Canada*, 20, <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/19969>> (10.06.2021).

¹³ Pour les croisements de la mémoire de la Shoah et du colonialisme, voir: Rothberg 2009; Silverman 2013.

- Freud, S. 1997 [1925]. A Note upon the 'Mystic Writing Pad'. In S. Freud, *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*, 207-212. New York: Touchstone.
- Freud, S. 1985 [1919]. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Trad. B. Féron. In S. Freud, *Essai de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 216-263.
- Hachey, I. 2014. Droits de la personne : le musée des controverses. *La Presse*, 3 janvier 2014, <<http://www.lapresse.ca/actualites/national/201401/03/01-4725302-droits-de-la-personne-le-musee-des-controverses.php>> (11.03. 2020).
- Hamel, J-F. 2006. *Revenances de l'histoire: Répétition, narrativité, modernité*. Paris: Éditions du Minuit.
- Heller, A. 2016. Last Treblinka survivor's death signals looming post-witness era. *The Globe and Mail*, 22 February 2016, <<https://www.theglobeandmail.com/news/world/last-known-treblinka-survivors-death-signals-looming-post-witness-era/article28843330/>> (06.03.2020).
- Hirsch, M. 2013. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Imbert, P. 2015. *Comparer le Canada et les Amériques. Des racines aux réseaux transculturels*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Kaufmann, F. 2006. Holocauste ou Shoah? Génocide ou 'Hourbane? Quels mots pour dire Auschwitz? Histoire et enjeux des choix et des rejets des mots désignant la Shoah. *Revue d'Histoire de la Shoah*, 1(1), 337-408, <<https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2006-1-page-337.htm>> (11.06.2021)
- Lapierre, N. 2011. *Causes communes : des Juifs et des Noirs*. Paris: Stock.
- Ledoux-Beaugrand, E. 2015. La Shoah au miroir de la poésie dans *Comme une chienne à la mort* de Louise Cotnoir et *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré. *Quebec Studies* 59: 7-32.
- Ledoux-Beaugrand, E. 2016. La mémoire dans la peau: Les généalogies alternatives de *Douce France* de Karine Tuil. *@nalyse* 11(1): 81-107.
- Lejeune, Ph. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Mavrikakis, C. 2008. *Le Ciel de Bay City*. Montréal: Hélotrope.
- Mesnard, Ph. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris: Stock.
- Nora, P. (ed) 1984, 1986, 1992. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 3 volumes.
- Prstojevic, A. 2012. *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*. Paris: Cécile Defaut.
- Robin, R. 1996. *L'immense fatigue des pierres*. Montréal: XYZ éditeur.
- Robin, R. 2004. *Cybermigrances: traversées fugitives*. Montréal: VLB éditeur.
- Rothberg, M. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rothberg, M., Sanyal, D. & Silverman, M. 2010. *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Post-war French and Francophone Culture*. *Yale French Studies* 118/119, <<https://www.jstor.org/stable/i40063208>> (11.04.2021).

- Rubin Suleiman, S. 2006. *Crisis of Memory and the Second World War*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Sebag, J. 2005. Pour en finir avec le mot Holocauste. *Le Monde*, 27 janvier 2005, 13.
- Silverman, M. 2013. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York and Oxford: Berghahn.
- Welsch, W. 1999. Transculturality: the puzzling world of cultures today. In M. Featherstone & S. Lash (eds), *Spaces of culture: City, nation, world*. 195-213. London: Sage Publications.

Abstracts

Post-colonial Literatures in Portuguese: the Spectre of War (Inocência Mata)

Following the topic of a previous essay on «Fantasies of the empire, utopias of liberation: Angola as a site of post-colonial tension», published in 2017, this paper aims at analysing colonial wartime memories in two novels: *Mayombe* (1980) by the Angolan writer Pepetela, and *Jornada de África* (1989) (loosely translated as *Tour of Duty in Africa*) by the Portuguese author Manuel Alegre – two works where it is possible to analyse similarities and differences in the ways the authors deal with the spectre of a war called «Liberation War» by the Angolans and «Overseas War» by the Portuguese.

One interesting similarity is that both books almost act as stories of self/eye-witness accounts of the ruin of two foundational *myths* in the process of reinventing the future, that of the empire and of a single discourse of liberation that I shall call respectively, the *fantasy of the empire* and the *utopia of liberation* within the sphere of the specific natures of these two geopolitical scenarios: while *Mayombe* speaks of the guerrilla war waged to free the Angolan motherland, and spearheaded by the People's Movement for the Liberation of Angola (MPLA), *Jornada de África* speaks about the same war but set in the propagandistic atmosphere of António de Oliveira Salazar's dictatorial regime – Estado Novo [New State] espoused by the colonial-fascist ideology.

Keywords: Colonialism, Empire, Liberation War, Colonial War, Angolan literature, Portuguese literature.

Situated Memories. Discourses of forgetting and amemory in a pluriversalist perspective (Marie-Anne Paveau)

This paper aims to re-read the notions of forgetting and memory, as well as the category of proper name, through the lens of the standpoint epistemology and decolonial pluriversalism, in order to show that, in this field, taking into account the experiences, beliefs, and conditions of view of the subjects maximizes scientific objectivity.

The epistemological frameworks of the work (situated knowledge and decentred knowledge) are first posited, and then three case studies are proposed, conducted in a crafted, empirical and reflexive manner, incorporating the author's own memories and perspectives described in micro-narratives of experience: 1. Re-examination of the notion of forgetting through the place of the Indochina War in French memories (1946-1954); 2. Re-reading of the category of the proper name of an event through the two segments *Victory of Diên Biên Phu* (1954) and *May 8, 1945*; 3. Proposal of the notion of amemory in the post-traumatic contexts of the exit from the Nazi camps (1945) and the war in former Yugoslavia (Sarajevo 1994).

Keywords: amemory, coloniality, pluriversalism, situated knowledges, standpoint epistemology.

Towards a Shared Memory of the Senegalese Riflemen (Caroline Laurent)

This article examines various representations of the Senegalese Tirailleurs from the beginning of the twentieth century to the twenty-first century. The representational evolution draws attention to the growing visibility of colonial troops in the two world wars' history and their gradual inclusion in memorial texts and discourses. I focus on two works – *Le Terroriste noir* (2012) by Tierno Monénembo and *Frère d'âme* (2018) by David Diop – and analyze the literary devices used to illustrate the authors' desire to open up memory to the various actors involved in war. I argue that Monénembo and Diop develop a dialogic memory, as defined by Aleida Assmann, of the Senegalese Tirailleurs. Monénembo creates a polyphonic text to tell the true story of Addi Bâ, a tirailleur who was a member of the Resistance; Diop renders visible tirailleurs' perspectives, notably that of Alfa Ndiaye and Mademba Diop, by combining the characteristics of a testimony and an interior monologue. Dialogic memory participates in decolonizing History through the inclusion of European and African voices and perspectives. The shared memory of the Senegalese Tirailleurs becomes truly transcultural and transnational.

Keywords : Senegalese Tirailleurs, colonial troops, Tierno Monénembo, David Diop, dialogic memory.

Ubiquitous Treasures. Digitization, ephemeral film, and local memory

(Johannes Praetorius-Rhein)

Memory studies have conceptualized the role of audiovisual media based on the assumption that cinema and television are popular mass media. Digitization has led to an unforeseen circulation of ephemeral forms of audiovisual media, including a wide range of historic non-fiction materials that become more and more accessible. This paper discusses the digitization of local film heritage to understand if and how such ephemeral films can be understood as memory films within their specific circulation context. The paper

provides an overview on DVD releases of local film heritage in Germany and presents a case study of the film series *Im Rhythmus der Zeit*, which circulates as an online video. In conclusion, local film heritage is defined as a specific type of memory media.

Keywords: cultural memory, film history, digitization, local history.

Mediating Memories. Bridging Gaps Between Non-fiction Film Heritage, Public History, and Media Studies (Francesco Pitassio & Paolo Villa)

Over the last two decades, schools and educational institutions realised the relevance of media for teaching. Under the growing pressure of public and digital history, media increasingly played a major role in transmitting and creating knowledge about the past.

Based on the ongoing activity of designing a digital learning tool for history by HERA project ViCTOR-E (2019-2022), this contribution explores, in its first part, the connections and issues at the crossroads of digitization of film heritage, public history, memory policies, and media literacy. We posit that non-fiction film heritage is an essential source and opportunity for modern and contemporary history education. The main purpose for its use is activating two pivotal dimensions of media education: education *through and with the media*, considered as powerful tools to transmit information, engage students and develop critical historical thinking; *media literacy*, that is developing the competences of critically understanding different media. The second part of the essay applies and discusses these conceptual and methodological assumptions by presenting several digital teaching activities developed by ViCTOR-E on the online platform Historiana. These activities involve Italian post-war films as primary historic sources and deal with troubled past and traumatic experience, and notably, the controversial issue of Italy's north-eastern borders and the exile of the Italian population from Istria and Dalmatia.

Keywords: Public History, Media Literacy, Non-fiction cinema, Digital turn, Digital learning environments.

The Helmet, the Rust, and the Stories (On the Anti-monumental Transmission) (Lambert Barthélèmy)

Based on the untitled work of Marco Boggio Sella installed in 2003 in the park of the Centre International d'Art et du Paysage on the island of Vassivière, I propose to question the logics and specific issues of «counter-monumental» work of art (Jochen Gerz) taking charge of the memory of the conflicts of the 20th century while paradoxically being part of an environmental approach. I suppose that the determination of the site already constitutes in itself an operator of differential transmission of memory and that another conservative equation is possible which rests on a principle of proliferating stories and not on the monologism of the monument. By committing to subjectively rethinking the relationship to past violence, it responds to a principle of awareness and opposition to media forms of culture, in order to bring back

to the present the meaning of the disasters experienced and to question the value, the forms and the very notion of commemoration.

Keywords: Memory, Art, Environnement, Narration, Counter-Monument.

Arts and Memories of the Peruvian Internal Conflict (1980-2000)

(Mathilde Salaüun)

From the beginning of the Peruvian internal armed conflict until these days, the arts appear as vectors of the memory of violence. It is relevant to determine how this role of memory is configured, fluctuating between construction and subversion regarding the successive memory policies. During the violence, partisan works assume a propagandistic nature and, in general, adopt a position of subversion of the forgetting policies applied by the different governments. With the return to democracy in 2001, the arts go hand in hand with the memory work of the Truth and Reconciliation Commission, while pointing out the limits of its power of action: the permanence of the status quo, present both in memory and Peruvian literature. It is up to the fictional narratives to deconstruct it by questioning the victim's status and adopting new narrative forms able to reflect the Peruvian internal conflict's violence.

Keywords: Peru, Shining Path, Peru's Internal Conflict, memory battles, andean short stories.

Remembering The Great War to Foster Reconciliation: A Multimodal Analysis of Three Exhibitions in Today's Dublin (Elena Ogliari)

The article investigates how three exhibitions represent the Irish participation in the Great War, casting light on a long-forgotten aspect of the country's history. Resorting to the instruments of multimodal analysis, I will explore how the items on display help visitors understand the complexity of the Irish war experience by acknowledging to what extent a variety of commemorative practices of the Easter Rising has shaped and impacted the memory of the conflict up to a very recent time. Visitors are invited to reflect on the obliterated trauma of those who experienced trench life and were accused of treason for having joined the British Army, and of families who could not grieve their dead properly. Moreover, societal divisions of twentieth-century Ireland were not ignored by the curators, and this enables visitors to look backwards to the denominational and political struggles of their past. I will thus show how the experience provided by the exhibitions should be located in a wider landscape of cultural initiatives which, after the 1998 Belfast Agreement, have been contributing to making sense collectively of Ireland's recent past in relation to the war effort, highlighting the political and social motivations for remembering.

Keywords: Ireland's Great War, memory and oblivion, exhibitions, reconciliation, multimodal analysis.

Language and Migration. Language Experiences of Kindertransport Kinder (Eva-Maria Thüne)

In 2017 and 2018 I assembled interviews with Jewish migrants to the UK from Nazi Germany, as well as from Austria, Poland and the then Czechoslovakia (published in Thüne 2019 and available as audio files in the Database for Spoken German, <https://dgd.ids-mannheim.de/DGD2Web/jsp/Welcome.jsp>). Two-thirds of these interviewees came with the official Kindertransport. The starting point for these interviews was the abrupt linguistic change that these young refugees had to face: the need to speak English and to come rapidly to terms with a new culture. In my research the approach I take is based on the language biographies method (Franceschini 2010; Busch 2013/2017) which in recent years has opened up new perspectives on multilingualism. The narrative interviews touched mainly on questions about the acquisition of English and the maintenance of German. When addressing these questions and recounting their language-linked experiences the insights given are related to revelatory experiences that have brought them to a sudden awareness of what it means to be a speaker of a given language and to be associated with a culture they escaped from. Further information on the project: www.gerettet2019.wordpress.com

Keywords: kindertransport, migration, language learning, bilingualism, German.

Language, Memory and Autobiography in Contemporary Sephardic Literature in Judeo-Spanish (Alessia Cassani)

Marcel Cohen, Clarisse Nicoïdski, Myriam Moscona, Margalit Matitiah, Denise León are some of the contemporary Sephardic writers, from various countries, who have received the impulse to write in their native language, Judeo-Spanish, from the trauma represented by the death of their mother. This loss generated in them the awareness that with the generation of their parents (the one that had experienced the Shoah) their language was also disappearing, and consequently also the world of their childhood, closely linked to the language spoken at home, the closest one to the unconscious, because it was listened to in the pre-verbal age or even before being born. The choice to write in Judeo-Spanish is therefore an identity affirmation and at the same time an attempt to bring back to life a world, the one linked to the language of the Sephardi, now at risk of disappearing. It is no coincidence that, in general, the writings composed in this language are precisely those with the most autobiographical character in their production. These works, therefore, also insert the authors cited in the tradition, widely frequented in the Jewish sphere, of autobiography.

Keywords: language, memory, autobiography, Sephardi, Judeo-Spanish,

Visual Art as a Form of Memory (Laura Quercioli Mincer)

In this short essay, through the description of three recent works by Polish artists (Zuzanna Hertzberg, Roman Stańczak, Katarzyna Krakowiak) I wish to highlight three different ways of Memory-Work through the visual arts: a performance or «art action», a sculpture, a sound installation. Poland is probably the country in Europe where the discourse on historical memory is most dramatic and topical, and where the historical policy of the current government is most pressing and intrusive. Even when this is not immediately apparent, these works therefore represent an active stance in the collective, “political” discourse of the nation.

Keywords: Contemporary Art, Performance, Polish Visual Art, Art and Memory.

Devoir de mémoire, *poilus*’ Letters and Social Network (Stefano Vicari)

In this paper, I present an analysis of the discourses produced on Web 2.0 platforms (Twitter and Facebook) on the letters of French First World War soldiers. It aims to show how the use of these letters contributes to the construction of a discourse of memory based on the «devoir de mémoire» widely used in political and media discourse. Initially, I will present some elements of contextualisation that will allow us to understand through which modalities and channels letters enter the public discursive space. Then, I will focus on the uses and functions that the fact of mentioning them plays in online discourse. As will be seen, the letters contribute not only to the creation of a collective and emotional dimension of memory, but also to the inscription in discourse of a polemical and argumentative dimension linked to various current events.

Keywords: First World War soldiers’ letters, collective memory, *devoir de mémoire*, discourse analysis.

The Contribution of Sound to the Memory of Conflict in Contemporary Radio Docufiction: an Italian Case Study in Context (Sabina Macchiavelli)

The article discusses radio docufiction as an artistic expression capable of producing knowledge about real events through the creation of novel conceptual associations. Focusing on works that blend real and imaginary events, documents and fictional narrative, analysis shows the way sound acts on the information basis allowing for the emergence of viewpoints that are alternative, and complementary to those of historiography. To do so, it employs the analytical tools of Radio Studies and narratology applied to storytelling. Despite the high number of contemporary high-quality productions, unlike its visual equivalent audio docufiction remains a little explored field. Yet the sound medium can tackle the complexity of historical events in a concrete manner and provide useful conceptual paths to their understanding. This article illustrates the features of sound and its intrinsic potentialities through examples from the Italian radio tradition. It goes on to discuss its centrality in the widening

of knowledge in relation to the representation of historical tragedies. Finally, it explores the relationship between memory and contemporaneity through a specific case study, *Arrivederci* (2014, Radio Città del Capo), a docudrama about the interconnections between the personal experience of death and two devastating events: the Holocaust and the 1980 «Strage di Bologna» (Bologna massacre).

Keywords: docufiction, docudrama, radio, Holocaust, Bologna massacre.

War, Memory and Postmemory in *Fatherland* by Nina Bunjevac and *Safe Area Goražde* by Joe Sacco (Maria Rita Leto)

Drawing on Marianne Hirsch's concept of postmemory, this contribution aims at investigating the war/memory/postmemory nexus in the former Yugoslavia, a nexus which appears emblematic and highly significant in two contemporary, very successful graphic novels: Nina Bunjevac's *Fatherland* and Joe Sacco's *Safe Area Goražde*. In the wake of the celebrated, archetypal model of *Maus*, by Art Spiegelman, the two works under consideration form, despite their obvious differences, a narrative axis linking through the discourse of and about memory the events of World War II to those of the recent wars of the 1990s in a crucial area of twentieth century European history. Both graphic novels stage the difficulties of recovering a traumatic past. In *Fatherland* the experiences of the author and her family are reconstructed through a first-person narrative. In *Safe Area Goražde* Joe Sacco gives voice to witnesses who still bear the wounds of the siege suffered by the eastern Bosnia town of Gorazde between 1992 and 1995. To tell their stories, both Bunjevac and Sacco must go back to earlier generations, as well as to the trauma these suffered during World War II: traumas which have been passed on to, and have exerted an influence upon, individual as well as collective lives.

Keywords: Graphic Novel, Nina Bunjevac, Joe Sacco, Yugoslavia, Postmemory.

When Memory Work Conceals the Choice of Amnesia. The Narrative of Third Generation Narrators After the Shoah (Yona Hanhart-Marmor)

This article examines the unique nature of accounts of journeys to Poland in search of family memories written by descendants of Holocaust victims that have been published in France over the past two decades. Focusing on two examples, *Pitchipoi*, a narrative by Guillaume Adler, and *Nous n'irons pas voir Auschwitz* (We Won't Go to Auschwitz), a graphic novel by Jérémie Dres, the article explores the paradox that lies at the very heart of the two texts. Defined by their authors as attempts to restore their family histories, they in fact make use of several different mechanisms that ultimately serve to subvert the stated project, or even, at times, refute it. The article thus has a double goal. The first is to identify and analyse these, often unconscious, mechanisms, such as the intellectual disinvestment of the author-narrators, the assimilation

of Jewish existence into folklore, or the underlying, subconscious, import of their titles, by which the quest for memory is transformed into a work of amnesia. The second is to sketch out the theoretical consequences of these mechanisms. I further maintain that reading these texts from this perspective enables us to understand and place them in the context of the complex history of the relationship between France and the Jews from the French Revolution on. Further, by positioning them as the latest links in a chain dating back over two centuries, it enables us to understand these texts as providing the keys to a contemporary reading of the relationship between France and Jewishness.

Keywords: Shoah, Memorial Literature, Investigation, Judaism, Amnesia.

Dialogism of Genocide Memory: Lukas Bärfuss *Hundert Tage* and Imre Kertész *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (Messan Tossa)

Inspired from my postdoctoral research project «Artefacts of the Holocaust literature in African context», this paper questions dialogic interferences between the Rwandan genocide and the Holocaust in the novels *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* of Imre Kertész and *Hundert Tage* of Lukas Bärfuss on the basis of Bakhtine's principle of dialogism.

Keywords: Holocaust, Rwandan genocide, dialogism, memory.

«I Am Not Complete in My Mind». The Voice of the Victims of the Civil War in Guatemala in *Insensatez* by Horacio Castellanos Moya (Julio Zarate Ramirez)

This article proposes a reflection on the way in which literature contributes to the process of evaluating the past and constructing memory. For this purpose, the novel *Insensatez* (2004), by the Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya, will be analysed, as well as its relationship with the report *Recuperación de la Memoria Histórica* (1998), which constitutes an effort to recover the testimonies of the victims of the civil war in Guatemala. In contrast to the report, the fiction amplifies the impact of the testimony and insists on the difficulty of applying justice in a context of impunity. In the first part, we will analyse the presence of testimony and its function in the novel; secondly, the value that testimony acquires in both texts, as a form of moral reparation for the absence of justice, will be studied. Based on this argument, some considerations will be devoted to the impact of fear and violence, which can reduce a society to silence.

Keywords: Civil war, Guatemala, Horacio Castellanos Moya, Memory, Testimony.

From resistance to resilience: *1945* by Michel Chaillou (Chiara Rolla)

1945 represents a turning point in the life of Michel Chaillou. The text evokes for the first time a traumatic event intuited in several of his previous texts: his mother's love affair with German soldiers and her imprisonment at the time of the Liberation that deeply affected her son. The author does not limit himself to evoking his

childhood and adolescent memories but traces the genesis of a sensibility that had to deal with the actions of adults, often completely incomprehensible to the eyes of a child and of an adolescent. In 1945 Chaillou opens the doors of his memory: with the awareness of maturity, the author unravels those folds of the mind that had been kept conveniently closed until then, putting order back into a confused and traumatic past and thus giving back a lucid picture of his experience and the founding role played by a controversial mother figure. The study investigates the ways in which the memorial process of this traumatic event, first rejected and concealed, then, thanks to writing and its therapeutic power, finally evoked, has profoundly marked the author's personal and artistic life.

Keywords: Michel Chaillou, contemporary French novel, "Extrême contemporain", resilience.

The Second World War in Contemporary Quebec Literature and in the Canadian Museum Space (Adina Balint)

The Second World War as a historical event in the Western (European) public space has been forged not only by historians, but also by writers and commemorative discourses. This article analyses Second World War representations in contemporary Quebec literature and in the museum space. Through a comparative analysis of *L'im-mense fatigue des pierres* by the Jewish writer of Polish descent Régine Robin and of *Le Ciel de Bay City* and *Hollandia* by the Quebecois Catherine Mavrikakis and Carole David, and by examining the Gallery of the Shoah in the Canadian Museum for Human Rights in Winnipeg, Manitoba, I show that testimonials and "postmemory" (Hirsch 2013) lead to a better understanding of the Second World War. Thus, I focus on two axes: a poetics of memory transmission and trauma, and the links between war imagination and language to illustrate how memory and literary war representations contribute to knowledge mobilization about the Second World War.

Keywords: Second World War, Holocaust, contemporary Quebecois literature, Canada, Canadian Museum for Human Rights, memory transmission, postmemory.

«Recognition Through Stones»: A Sociology of War Memorials in Post-War Kosovo (Arber Shtembari)

Based on ethnographic work carried out in Kosovo as part of a doctoral thesis (2011-2016), this contribution proposes a reflection on the construction of war memorials in Kosovo after the war (1999-2006) based on the analysis of a sample of 57 monuments. The meaning of these objects and their specific aesthetics that contribute to the collective memory will be analysed through a detailed description of the social norms that regulate the emergence of this practice of commemoration, as well as the registers of justification of their construction. In the absence of official recognition of the social

groups emerged after the war, the construction of war memorials by the families themselves represents a symbolic form of anticipated reparation in a context of denial of this by the State institutions. This process highlights the important gap between local and family appropriations and the formal uses required by official institutions. The various socially situated aesthetic receptions of these memorials point to the tensions and antagonistic visions between non-canonical war memorials that produce social relations within the community and official State commemoration ceremonies.

Keywords: Collective memory, war monuments, recognition, post-war.

Autori

Adina Balint is Associate Professor at The University of Winnipeg, Canada. Her research focuses on twentieth and twenty-first century French and Francophone (Canada) literatures. In 2020, she published *Imaginaires et représentations littéraires de la mobilité* (Peter Lang).

Lambert Barthélémy teaches comparative literature at the University of Poitiers and directs the Master's degree in Comics at the École Européenne Supérieure de l'Image in Angoulême. He has published *Métamorphose du commun* (Fissile, 2008) et *Fictions de l'errance* (Garnier, 2012), as well as numerous articles on modern and contemporary art and literature. He is also a translator from German (Adorno, Simmel, Arnheim...) and a publisher (Éditions Grèges - <https://editionsgreges.fr>).

Alessia Cassani is an Associate Professor of Spanish literature at the University of Genoa. She works on the literature of the Spanish republican exile (*Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, 2012) and on Sephardic literature (*Sentieri di parole. Studi sul mondo sefardita contemporaneo*, 2019; *Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*, 2019).

Yona Hanhart-Marmor is a Lecturer at the Department of Romance Studies at the Hebrew University of Jerusalem. She is the author of *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'oeuvre de Claude Simon and of Pierre Michon: Une écriture oblique*. She is currently working on memorial French contemporary literature about the Holocaust.

Caroline D. Laurent completed her PhD in Romance Languages and Literatures in 2016. Her forthcoming monograph, entitled *The Words of Others: Remembering and Writing Genocide as an Indirect Witness*, examines literary representations of the Holo-

caust, the 1994 genocide against the Tutsi in Rwanda, and the Khmer Rouge violence and genocide in Cambodia. She focuses on the works of writers-indirect witnesses, that is individuals who did not literally or personally experience genocide. After teaching African and Comparative Literature at King's College London and postcolonial theory at Sciences Po, she is now a post-doctoral research fellow at Harvard University.

Maria Rita Leto teaches Serbo-Croatian language, and Croatian and Serbian literatures at the Università "G. d' Annunzio" Chieti-Pescara, Italy. Her chief research fields are the question of the Serbo-Croatian language, Serbian Enlightenment, contemporary Serbian literature. She has translated Bosnian, Croatian and Serbian authors. Her publications include the monograph on Dositej Obradović *Nesavršeno majstorsko delo*, Belgrade 2014 (*The Imperfect Masterpiece*).

Sabina Macchiavelli has a PhD in Creative Industries (University of South Wales - UK). She is an author, a teacher, and an independent researcher in the study area of contemporary radio docufiction. Inter alia, her publications include: "Introduzione" (with R. Grandi), in Grandi, R. (ed). 1995. *Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*. Milano: Lupetti; "Verità dei fatti e menzogna sonora. La creazione di concetti nella docu-fiction radiofonica". *Neuroscienze Anemos. Trimestrale interdisciplinare per l'integrazione tra neuroscienze e altre discipline* 10(39): 30-35.

Inocencia Mata has a PhD in Letters from the University of Lisbon and post-doctoral studies in Postcolonial Studies (*Postcolonial Studies, Identity, Ethnicity, and Globalization*, University of California, Berkeley). She is a Professor at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon (FLUL) in Literature, Arts and Culture (LAC), senior researcher of the Centre for Comparative Studies (CEC), and currently the Director of the PhD Program in Portuguese as a Foreign & Second Language at FLUL. She has been Visiting Professor and Lecturer in various universities in Europe, America, Africa and Asia, and published in the areas of Literatures in Portuguese, Post-colonial Studies, Cultural and Intercultural Studies, and Race, Ethnicity, and Transatlantic Relations.

Elena Ogliari has a PhD in Cultural Studies from the University of Milan, where she still pursues research interests in popular responses to the Great War and the Irish War of Independence thanks to a post-doctoral fellowship awarded by the Fondazione Fratelli Confalonieri. In 2020, she published the monograph *Birth of an Independent Ireland*.

Johannes Praetorius-Rhein studied Theatre, Film, and Media Studies and Sociology in Frankfurt (Main) and Brussels. He is a researcher for the European HERA-Project ViCTOR-E - Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Europe at

the Goethe-University Frankfurt (Main) (2019-2022). He is finishing his PhD project about the film producer Artur Brauner, which was funded by the Ernst Ludwig Ehrlich Studienwerk (2015-2019).

Marie-Anne Paveau is Full Professor in language studies at the University of Sorbonne Paris Nord-Paris 13 and member of the multidisciplinary research team Pléiade. She works in the field of discourse theory from a transdisciplinary perspective (philosophy, anthropology, cognitive sciences, media studies, animal studies, plant studies). She develops a form of discourse analysis that integrates technological, corporeal, animal and plant environments into the production of discourse in a postdualist and ecological perspective. She is the author, among others, of *Prediscourses. Meaning, memory, cognition* (2006), *Language and morality* (2013) and *Digital discourse analysis* (2017).

Francesco Pitassio is Full Professor in Cinema Studies and Principal Investigator of F-ACTOR. Forms of Contemporary Media Professional Acting. Training, Recruitment and Management, Social Discourses in Italy (2000-2020) (2020-2023) and HERA JRP Public Spaces ViCTOR-E. Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe (2019-2022). His main research interests are film stardom and performance, trauma and memory studies, non-fiction and European cinema.

Laura Quercioli Mincer is Associate Professor of Polish Literature and Culture at the University of Genoa. She is the author, among others, of three monographs and of a hundred articles on Polish-Jewish culture and the forms of transmission of memory, and of over twenty literary translations from Polish and Yiddish. Since 2017 she has been working on a project promoted by the Italian Institute of Germanic Studies on contemporary art in Poland and Germany.

Chiara Rolla is a Researcher of French Literature at the University of Genoa. Her research interests focus on contemporary French fiction (Michel Chaillou, *arpenteur évasif*, Presses Universitaires du Septentrion, 2020), on 17th century literature (*L'apologie du roman. À la recherche d'un statut du roman dans la France de la première moitié du XVIIe siècle*, Rome: Aracne, 2006) and on the translation of literary texts (Francesco di Sales, *Lettere (1585-1604)*, Rome: Città Nuova, 2016).

Mathilde Salaün is a PhD student at University of Toulouse - Jean Jaurès (France). Her research focuses on Andean short stories of the internal conflict in Peru. Forthcoming article: *(Se) faire violence. La honte dans deux récits du conflit interne péruvien*.

Arber Shtembari is a Sociologist, Researcher and Teacher at the University of Poitiers. In 2016, he defended a doctoral thesis in sociology at the University of Limoges entitled *After the war. Mobilizations and struggles for recognition. Contribution to a socio-historical analysis of the State-formation in Kosovo (1945-2012)*, with the highest honors. Since 2018, he has been working as a research engineer, in charge of partnership and research valorization, at the Centre de Ressources, d'Ingénierie et d'Initiatives Pédagogiques of the University of Poitiers. Since 2011, he teaches qualitative and quantitative research methods in sociology at the University of Limoges and the University of Poitiers.

Eva-Maria Thüne is Professor of German Linguistics at the University of Bologna since 1997. Her main research areas are Text linguistics, Conversation analysis, German as a foreign language and Language biographies. She is Life member of Clare Hall (Cambridge, UK). For publications see: <https://www.zotero.org/evthune>

Messan Tossa is Honorary Lecturer at the German department of the Université de Lomé and Research Assistant at the Togolese National Archive. His research interests are postcolonial studies, war and peace in literature.

Stefano Vicari is Associate Professor of French Linguistics at the Department of Modern Languages and Cultures of the University of Genoa. His research fields are discourse analysis, particularly the letters of French soldiers of the First World War and polemical discourses in Web 2.0.

Paolo Villa is a Post-Doc researcher within the framework of ViCTOR-E. Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW II Europe (2019-2022). His main research areas are the relationship of cinema with visual arts and art history, the mediatisation of art heritage, the inter-war avantgardes, Italian industrial cinema in the post-war era and European heritage movies.

Julio Zarate Ramirez has a PhD in Latin American literature (2014) and is Senior Lecturer in the Department of Applied Foreign Languages at the University of Savoie Mont Blanc (2018). His research topics are oriented towards the study of contemporary Latin American literature (20th and 21st century), figures of irony in literature, the relationship between literature and journalism and representations of migration, the border and violence in Mexico and Central.

Collana Quaderni di Palazzo Serra Nuova Serie (QPS-NS)

1. *MemWar. memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo*, a cura di Anna Giaufret e Laura Quercioli, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-105-6; ISBN versione eBook: 978-88-3618-106-3)

Anna Giaufret è membro del collegio dei docenti del dottorato in Digital Humanities dell'Università di Genova e responsabile scientifica del progetto del Dipartimento di Lingue e Culture Moderne *MemWar*, nonché dell'omonimo convegno: si veda il sito *MemWar* (unige.it) e il blog del gruppo di ricerca *MemWar - Memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo* (hypotheses.org). Ha lavorato sull'analisi del discorso nelle guide francesi della memoria e sulla trasmissione della memoria nel fumetto.

Laura Quercioli Mincer è professore associato di Letteratura polacca presso l'Università di Genova. È autrice di un centinaio di titoli riguardanti anzitutto la cultura ebraico-polacca e le forme di trasmissione della memoria, di tre monografie, e di oltre venti traduzioni in volume dal polacco e dallo yiddish. Per la Genova University Press è in uscita un suo volume dal titolo provvisorio di *A testimoni il cielo e a terra. Arte nazione e memoria in Polonia e in Germania* (2002-2020).

Come sono trasmessi gli eventi traumatici del XX secolo attraverso le loro rappresentazioni nel XXI? Con un viaggio che ci porta dall'America all'Europa, dal Medio-Oriente all'Africa, questo volume vuole mappare gli esempi di costruzione, rappresentazione e diffusione della memoria delle guerre e dei traumi del XX secolo. L'esplorazione dei territori della memoria da parte di ricercatori internazionali si fonda sull'analisi di diversi media e supporti, quali la fiction narrativa, le testimonianze autobiografiche, il fumetto, le arti visive, la museografia, il cinema, i monumenti, la docufiction radiofonica e la musica rock.

How are the traumatic events of the 20th century handed down through their representations in the 21st? With a journey that takes us from America to Europe, from the Middle East to Africa, this volume aims to map the examples of construction, representation and dissemination of the memory of wars and traumas of the 20th century. The exploration of the territories of memory by international researchers is based on the analysis of different media and supports, such as narrative fiction, autobiographical testimonies, comics, visual arts, museography, cinema, monuments, radio docufiction and rock music.

ISBN: 978-88-3618-106-3



Immagine di copertina

Krzysztof M. Bednarski,
Tbanatos Polski, 1984