

La bâtarde dans les romans de/sur l'immigration au Brésil

Leonardo Tonus

Université de Paris-Sorbonne Paris IV

leobr@wanadoo.fr

Sur le plan mondial, latino-américain et brésilien, les années 80 furent une période de grandes transformations économiques, sociales, politiques et culturelles : le monde se « globalise » ; les idéologies s'écroulent après la chute du rideau de fer et l'ouverture du mur de Berlin ; l'économie latino-américaine tombe en faillite ; la violence s'installe dans les villes du tiers-monde sous la forme de guérillas urbaines et enfin les militaires quittent la scène politique brésilienne. C'est dans ce contexte historique marqué à la fois par une grande euphorie et une profonde désillusion que l'on voit paraître dans la littérature brésilienne une série de romans qui essaient de repenser l'ensemble du patrimoine culturel national à partir du thème de l'immigration.

Les romans *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum¹ et *Asa esquerda do anjo* de Lya Luft² s'inscrivent dans cette nouvelle perspective. Ces deux romans évoquent l'histoire de l'immigration allemande et levantine au Brésil tout en nous interrogeant sur l'émergence d'un nouveau rapport de l'homme au monde.

Tout d'abord, ils s'intéressent à la manière dont l'individu et les collectivités s'approprient symboliquement de leur environnement. Ensuite, ils mettent en exergue les processus d'inscription de ce nouveau sujet social dans l'univers des significations portées à la fois par la tradition, la mémoire et les procédés de territorialisation. Enfin, ils constatent l'échec des mythes fondateurs (démocratie raciale, cordialité, égalitarisme) qui pendant de longues années ont guidé l'ensemble des représentations de l'altérité au Brésil. *Relato de um certo oriente* et *Asa esquerda do anjo* témoignent de l'échec des utopies fondatrices, se situant ainsi sous le signe d'un malaise identitaire qui se exprime dans ces récits selon les modalités du « déshéritage »³, notamment à partir de la figure du bâtard⁴.

¹ Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

² Lya Luft, *Asa esquerda de um anjo*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

³ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.

⁴ Cet article s'inspire largement de la conférence « L'Amérique, terre d'utopie ? » prononcée par le Professeur Gérard Bouchard au Colloque Interaméricain (Brésil-Canada) des Sciences de la Communication réalisé en 2002 à Salvador (Bahia). Ce texte est disponible sur le site : www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/bouchard.pdf

Premier cas : *Asa esquerda de um anjo* et la bâtarde monstrueuse.

Publié en 1981, *Asa esquerda de um anjo* est le second roman de l'écrivain Lya Luft dont l'ensemble de la production romanesque n'a jamais cessé d'interroger la condition féminine face au maintien des structures patriarcales au Brésil. Dans *Asa esquerda do anjo* ce conflit est exacerbé en raison de la présence d'une situation narrative qui conjugue les modalités scripturales issues du roman de/sur l'immigration et celles du roman familial. *Asa esquerda de um anjo* raconte l'histoire d'une jeune femme d'origine allemande au sein d'une famille d'immigrants dont les structures sociales semblent à jamais figées dans le temps.

Le roman se compose de 6 parties (O exílio, o Anjo, As sementes, a Rainha da Neve, O pexinho Dourado et O Parto) et décrit le parcours d'une narratrice homodiégétique depuis sa prime enfance jusqu'à l'âge adulte. Diverses expériences ponctuent ce parcours qui reprend en grande partie les figures imposées du récit d'enfance et celles du récit autobiographique de formation⁵. Parmi ces expériences on retrouve : la relation conflictuelle avec la grand-mère paternelle, symbole du maintien des valeurs culturelles ; l'émergence du désir sexuel (et homosexuel) ; la découverte de la passion pour les livres ; la conscience d'une situation de marginalisation et enfin la découverte de la mort.

La marginalisation dont la jeune femme est victime et la position narrative qu'elle occupe au sein de la diégèse, place la protagoniste dans une situation intermédiaire, à la fois d'acteur et de spectateur de sa propre histoire, ainsi que de celle des membres de sa famille. Par ailleurs, l'évocation de son parcours donne lieu à des commentaires métadiégétiques qui, réalisés au début de chaque nouvelle partie dans un temps d'énonciation présent et ultérieur, commente l'évolution des événements passés et annonce la réalisation d'ultime rituel auquel la narratrice devra se plier : l'enfantement d'une créature conçue et conservée dans son ventre depuis des longues.

Terei coragem de, num ritual último, abrir a boca como nunca abri as pernas e parir a minha purificação? ⁶

⁵ Philippe Lejeune, *Le récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, 1988.

⁶ Lya Luft, *op. cit.*, p. 38.

Ce rituel ne verra le jour qu'à la fin du récit, signalant ainsi la fin d'un processus de formation qui va d'une déterritorialisation involontaire à une reterritorialisation déterritorialisée revendiquée, autrement dit, un processus qui s'articule en trois étapes: négation, refus et acceptation identitaires.

Plutôt que le résultat d'une filiation illégitime, la bâtardise que caractérise la narratrice se manifeste par une filiation impure qui semble la souiller à jamais. Issue d'un mariage mixte entre un père d'origine allemande et une mère provenant du Nord-est brésilien, la protagoniste du roman est en proie à une indéfinition identitaire qui la place dans une situation d'inadéquation résultante de la mise en place de différents mécanismes de discriminations à sa rencontre, aussi bien dans le cadre de la vie privée que publique. Cet état s'inscrit sur son corps tel un stigmate comme s'il témoignait d'une géographie confuse où l'on peut lire un moi diffus et une pluralité de corps. L'hétérogénéité à la fois sociale, culturelle et identitaire du personnage trouve un écho dans cette difformité corporelle qui fait de lui un être disgracieux et désarticulé, suscitant le mépris de autres et son propre dégoût. Son autoportrait au début du récit est à ce titre exemplaire :

Só eu me sinto fora do ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grande teimando em aparecer por entre o cabelo que me obrigavam a usar curto. [...] Penso que, talvez sem ela [a avó] mesma saber, também me desprezava, pois eu era feia e sem graça, e comigo o sangue da família Wolf deixava de ser absoluto, puro.⁷

La narratrice accumule une série d'éléments déplaisants qui la rapprochent de la figure du monstre et l'éloigne du groupe matriciel dont elle est issue et qui lui sert de modèle : sa mère et sa cousine. Toujours renfrognée et intimidée, elle semble ne pas avoir hérité ni de la joie de vivre de sa mère brésilienne, ni de la beauté mythologique de ses ancêtres germaniques, cet univers composé de Heidis, de valkyries et de guerrières aux belles poitrines. Si les beaux yeux noirs brésiliens de sa mère jurent sur sa peau trop blanche, ses cheveux décolorés n'ont pas l'éclat de la belle chevelure blonde de sa cousine Anemarie, le *Golfischen*.

Dela [a mãe] herdei os olhos pretos que em mim ficavam deslocados, não combinavam com o cabelo desbotado, a pele branca. Não me transmitiu o que mais desejava ter : alegria, a capacidade de adaptação. Mas era possível que compartilhássemos, sem comentar, a sensação de estar no lugar errado.⁸ [...] Annemarie, na sua última visita [ao cemitério], fora elogiada entre minha avó e tias por causa de seu corpo. Parecia uma valquíria, comentaram, e eu sabia que as valquírias eram seres mitológicos, mulheres fortes e bonitas, com cabeleira

⁷ *Ibid.*, p. 14-17.

⁸ *Ibid.* p. 21.

louras. Anemarie não era robusta, mas era alta, tinha seios, quadris, bela postura, tudo que me faltava.⁹ ».

L'impureté raciale et la difformité corporelle qui caractérisent le personnage lui interdisent un quelconque enracinement et le placent d'emblée dans une permanente non-appartenance que l'indétermination autour de son prénom vient corroborer.

E eu, Guísela ou Gisela ? Minha mãe pronunciava Gisela ; o resto da família dizia Guísela, à maneira alemã, que eu achava horrenda. [...] nem nome certo eu tinha. E as coisas, as que pensava e sentia, em que palavras expressá-las : as do alemão ou do português ?¹⁰

L'absence de nom, ou son indétermination, témoigne de la difficulté de la narratrice de se situer dans une lignée culturelle définie et de se rattacher à une histoire collective composée de signes, dont le premier et, peut-être, le plus important est l'attribution du nom propre. Face à ce sentiment de dérive, elle envisage différentes solutions, parmi lesquelles : la fuite dans l'univers des livres, l'incorporation et la reproduction des modalités d'exclusion dont elle est victime, l'élection des paires spirituels et enfin la révolte.

Si les deux premières s'avèrent très vite inefficaces, la recherche des paires spirituels en vue d'une possible intégration la conduit vers des êtres touchés comme elle par une déformation corporelle ou une déviance identitaire : sa tante Helga, atteinte du mal de Parkinson, l'ange androgyne trônant sur le caveau familial et Monsieur Max, l'homosexuel du village.

L'homosexualité fascine et attire les bâtardes de Lya Luft dans la mesure où elle incarne l'état de bâtardise par excellence. Pour Guísela ou Gisela, Monsieur Max est un déviant, un être l'entre-deux, impure, monstrueux et inféconde. Chez Monsieur Max, la narratrice finit par percevoir une projection de son état d'exclusion, celui qui la fige dans une attente perpétuelle d'un partage qui ne verra jamais le jour.

Mas o que vejo, o que sinto, num misto de fascinação e horror, é a fresta da porta ao lado. Quero e não quero ver seu Max. [...] É de seu Max que tenho medo, ou do que ele espera ali na porta, de onde parece nunca se afastar, exposto e humilhado, talvez, chamando alto, quando não passe ninguém na rua, vem, vem, vem ?¹¹

⁹ *Ibid.* p.68.

¹⁰ *Ibid.* p.32.

¹¹ *Ibid.* p.15.

Par ailleurs, l'ange trônant sur le caveau familial jouera, de par son androgynéité, un rôle révélateur pour la narratrice. Grâce à lui, Guísela ou Gisela prend conscience de la fragilité de la condition humaine, ainsi que de ses désirs inavoués pour le corps féminin, et en particulier pour celui de sa cousine Anemarie.

Moça ou rapaz. O rosto era de um belo adolescente, mas os cabelos desciam até os ombros, e debaixo dos panejamentos de bronze entreviam-se seios redondos. Eu tinha vergonha de olhar, mas eram seios. Um anjo misterioso, concentrando na pesada matéria em que se imobilizava a eternidade de seu gesto e expressão, os enigmas da vida e da morte.¹²

Anemarie, quant à elle, occupe au sein de la diégèse une double fonction du point de vue des configurations actantielles. Elle est à la fois adjuvant et destinataire, définissant ainsi l'espace euphorique où aboutit le héros au terme du parcours formateur qui doit le conduire vers la transgression des valeurs acquises. Mais la cousine de la narratrice est également une déviante. Un jour, la belle valkyrie, héritière traditionnelle de la descendance des Wolf, quitte précipitamment le foyer familial en compagnie de son oncle, devenu son amant. Le caractère incestueux de cet acte sera vécu par l'ensemble de la famille comme un manquement grave aux devoirs, au maintien et à la pérennité du groupe. Pour Guísela ou Gisela, cependant, cette fuite lui signale la possibilité d'une transgression jamais entreprise par sa propre mère biologique. L'acte transgressif entrepris par sa cousine lui permet de se rendre compte de la fragilité des lois qui régissaient la maison familiale qui soudain s'écroulent. Grâce à Anemarie, la narratrice peut quitter le monde des apparences et de la dissimulation et s'affranchir ainsi du poids des traditions.

Todos fingiam : não era só eu que fazia de conta e depois me sentia culpada. Fui reconhecendo que as coisas aparentemente puras podiam estar corrompidas por dentro ; os Natais alegres eram tristes ; a autoridade de Frau Wolf, uma farsa – ela não seria uma velha patética, na ilusão de que seu mundo antigo poderia se manter ? Só Anemarie parecia preservada de tudo. Foi quando também comecei a sentir meus defeitos como uma espécie de salvação às avessas.¹³

Désormais, Guísela ou Gisela s'affiche comme l'être de toutes les arrogances. Elle arrête ses études de piano, abandonne les cours d'écriture gothique et si elle continue de s'exprimer en allemand avec sa grand-mère, elle le fait en ne se souciant plus de son fort accent brésilien. La narratrice revendique sa gaucherie et cette série de procédés de déracinement tous azimuts finit par lui procurer un bien-être presque enfantin.

¹² *Ibid.* p.41.

¹³ *Ibid.* p.74.

Tia Marta desistia de me ensinar receitas, meus bolos desabavam, meus pudins aguavam. Em vez de me entristecer, tudo isso me divertia : fracassando, eu em sentia forte. Não ia me preparar para uma experiência submissa que não desejava : cultivei assim uma liberdade oculta e mesquinha.¹⁴

Aussi mesquine qu'elle puisse paraître, cette liberté est essentielle dans la métamorphose que subit le personnage et qui la conduit finalement vers la troisième étape de son parcours de formation : le temps des re-affiliations volontaires et de fusion de l'ensemble de son patrimoine culturelle (traditions, normes, significations et représentations diverses). C'est à partir de cette dernière étape que la narratrice choisit ses propres contraintes. Elle reproduit les gestes imposés par tradition, (parfois même avec plus d'application), mais en les adaptant à sa volonté.

Fecho-me nesta casa e cumpro minha obrigações. Não encontrarão nada desarrumado. Servirei chá com uma torta de camadas, que faço com perfeição. Tenho na gola do vestido o camafeu que foi de Frau Wolf e que batizei com o nome de Anemarie. Segredo só meu.¹⁵

Ne craignant plus de se donner à l'histoire et à la mythologie familiale, Guísela ou Gisela semble prête à accomplir le dernier rituel annoncé dès le début de l'histoire.

Ele rasteja na minha língua. Fecho os olhos, não suporto a visão. O que estará saindo de mim? Num espasmo de vômito sonisgo expelir o resto de uma só vez. Como coube em mim mesma essa coisa imensa ? Que comunhão foi a nossa ? Estou livre.¹⁶

Mais, après l'accouchement, le monstre ne meurt pas et le roman s'achève sur un face-à-face qui, en raison du jeu de miroir instauré, suggère une ressemblance profonde entre l'identité de la narratrice et celle de la bête difforme. Dans *Asa esquerda do anjo* l'auto-engendrement n'est pas renaissance en soi, mais, au contraire, une manière de naître soi-même autrement, à savoir, femme et bâtarde à la fois.

Devagar, meu habitante se vira, o leite acabou mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade ? ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome ? onde fica o meu lugar ? como se deve amar ? neve ou fogo ? [...] Meu habitante e eu somos a única criatura viva neste quarto.¹⁷

¹⁴ *Ibid.* p.74.

¹⁵ Lya Luft, *op. cit.*, p.124.

¹⁶ *Ibid.* p.138-140.

¹⁷ *Ibid.* p.140.

Dépourvues d'une véritable identité et vouée à un devenir fondé sur des acquis toujours révocables, les femmes de Lya Luft se construisent toujours dans la bâtardise. C'est dans cet état précaire qu'elles accèdent à une liberté précaire qui, néanmoins, leur permet de choisir leur propre héritage, d'élire leur héros et de se donner une histoire. Dans la bâtardise, les personnages de Lya Luft font, défont et refont le monde, créent et se re-crésent tous les jours dans la succession des répétitions et dans l'enchaînement de leurs adhésions provisoires.

Deuxième cas : la bâtarde saccageuse.

Depuis sa publication en 1989, le roman *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum n'a pas cessé d'attirer l'attention de la critique littéraire brésilienne. Le croisement incessant entre réalité, fiction et histoire personnelle, familiale, régionale et nationale confère à ce roman un caractère protéiforme corroboré par l'utilisation de différentes modalités d'écriture. L'œuvre, en effet, s'inscrit à la fois dans la tradition des romans neo-réalistes, neo-régionalistes, des romans familiaux, épistolaires, mémorialistes ou encore des récits de/sur l'immigration.

Le retour d'une femme au foyer familial après des années d'absence constitue le point de départ de *Relato de um certo oriente* dont la structure enchâssée conduit le lecteur vers les méandres labyrinthiques d'une mémoire individuelle et collective que le temps, au sens proustien du terme, ne cesse d'effacer. À partir du regard de cette narratrice, au départ homodiégétique, s'élabore le récit d'une famille d'immigrants libanais venue s'installer dans la région de Manaus au début du siècle. Toutefois, peu d'informations concernant l'histoire personnelle de la narratrice sont livrées au lecteur.

Au cours du roman on apprend que sa mère l'a abandonnée et qu'elle a été recueillie, ainsi que son frère, par Emilie, sans que les rapports entre deux familles soient précisés. Complètement intégrés dans ce nouveau foyer familial, les frères adoptifs semblent jouir des mêmes privilèges que les autres membres de la famille. Ils subissent, également, les mêmes angoisses du couple de parents expatriés.

[o pai] Foi ele que me ajudou a sair da cidade para ir estudar fora, além disso nunca se contrariou com a nossa presença na casa, desde o dia em que Emilie nos aconchegou ao colo, até o momento da separação. Desfrutamos os mesmos prazeres e as mesmas regalias dos filhos, e com eles padecemos as tempestadas da cólera e mau humor de um pai desesperado e de uma mãe aflita. Nada e ninguém nos excluía da família, mas no momento conveniente ele

fez questão de esclarecer quem éramos e de onde vínhamos, contando tudo com poucas palavras que nada tinha de comisseração e de drama ¹⁸.

En choisissant comme instance narratrice l'orphelin adopté, Milton Hatoum confère au narrateur un statut particulier proche à celui de *Asa esquerda do anjo*. Dans *Relato de um certo oriente*, la narratrice occupe également une position intermédiaire à la fois de témoin et d'acteur de son histoire, extérieure et intérieure à la situation diégétique. C'est à partir de cette situation hybride que se met en place dans le roman le processus de « bâtardisation » du personnage selon trois temporalités : le temps des révoltes, le temps des évaluations et le temps des re-affiliations.

Bien que sous-jacente au récit, cette question n'apparaît de façon flagrante qu'à la fin du récit après la disparition d'Emilie. Par le biais d'un mouvement analeptique, la narratrice nous retrace alors les moments qui ont précédé son voyage à Manaus, nous révélant par la même occasion ses motivations internes.

Elle vient d'achever un long séjour en hôpital psychiatrique à la suite d'une crise d'hystérie intervenue lors de la dernière discussion qu'elle a eue avec sa mère. Cette confrontation a une valeur symbolique dans la métamorphose que subit le personnage qui à moment précis quitte l'état d'orpheline pour pénétrer dans l'univers de la bâtardise. Si l'orphelin se définit essentiellement par rapport à une permanente dépendance dans son questionnement sur l'absence dont il a été victime, cette figure littéraire annonce également celle du bâtard, notamment lorsqu'elle parvient à s'affranchir de la lignée dont elle a sciemment été privée, comme c'est le cas de la narratrice de *Relato de um certo oriente*¹⁹.

Après la dispute avec sa mère et pendant son internement à l'hôpital psychiatrique, la narratrice retrouve un bien-être passager qui s'accompagne d'une sorte de dépouillement radical, signalé dans le récit par un mutisme et aveuglement volontaires. Au début de cet internement, elle reçoit (ou imagine) la visite de sa mère, dont la présence lui permet d'établir un voyage vers des souvenirs enfouis et le moment originel de son abandon. La sérénité passagère que la narratrice retrouve à l'hôpital psychiatrique la plonge dans l'obscurité paisible d'un sommeil continu, dépourvu de rêves, qui la place dans le point zéro de son processus de déracinement.

Mas certa noite, ao olhar para a porta aberta do quarto, divisei um contorno indefinido, uma forma envolta de sombras, como se um corpo tivesse escapado da claridade da luz para refugiar-se numa região obscura situada entre a soleira da porta e os confins do mundo. Talvez

¹⁸Milton Hatoum, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹Gérard Bouchart, *op. cit.* p.8.

fosse ela, porque escutei a mesma voz que nos abandonou há tanto tempo : uma voz dirigida à Emilie, sondando de um lugar distante, notícias da nossa vida.²⁰

A la suite de cette rencontre, l'obsession du manque qui caractérisait la narratrice auparavant disparaît ; situation qui, dans le récit, coïncide avec l'émergence du deuxième temps de son parcours : celui des évaluations.

O corpo e a voz, tão próximos de mim, já não eram mais que uma pálida lembrança de um encontro quimérico, e esvaneceram por completo quando emergi do estado de torpor para ingressar no espaço ordenado, asséptico e sóbrio[...]²¹

Mais le personnage reste profondément marqué par un sentiment de dérive qui lui donne l'impression d'être un « naufragé condamné à vivre parmi des montres et algues venimeuses dans les profondeurs abyssales d'un lit d'un rivière boueuse²² ». Cet état de désenchantement provisoire reste capital dans le processus de reformulation identitaire qu'entreprend la narratrice et dont le récit essaie de rendre compte. En proie au désenchantement et confrontée à sa fragmentation identitaire, elle entame à ce moment une réflexion profonde sur son existence, reconsidérant, analysant et évaluant l'ensemble de son patrimoine culturel. En tant qu'espace insulaire coupé du monde et avec ses propres règles sociale, morales et institutionnelles, la clinique psychiatrique accentue l'aspect initiatique de cet instant, suggérant, par la même occasion, une rupture future. Celle-ci n'interviendra qu'à la dernière scène du récit lorsque la narratrice évoque son séjour à l'hôpital avant son départ pour Manaus.

Un jour, pendant son internement, la narratrice décide de déchirer un drap et de confectionner des mouchoir sur lesquels elle brode des dessins abstraits et les noms des autres malades de l'hôpital, des êtres, selon elle, qui ne se regardaient jamais et erraient dans un désert « sans Dieu, laissant derrière eux des traces effacées par le vent et le souffle de la mort »²³. Le thème du voile associé ici à celui du tissage et de la broderie, établit un jeu métaphorique où, aux questions sur la construction identitaire et sur la création artistique, viennent s'ajouter les notions d'illusion et vérité, dissimulation et transparence, empreinte et révélation. Par ailleurs, cet acte, à forte connotation symbolique, rappelle les textes bibliques

²⁰ *Ibid.* p. 159.

²¹ *Ibid.* p.159-160.

²² *Ibid.* p. 159.

²³ *Ibid.* p. 162.

et annonce, outre la « désoccultation », la rupture et la re-affiliation du sujet à l'égard des lois anciennes²⁴.

La scène se poursuit avec l'évocation de la rédaction d'un texte à caractère autobiographique que la narratrice ne parvient pas à achever. Ses tentatives fracassées la conduisent à un nouveau déchirement, cette fois-ci de son texte dont elle se servira par la suite pour élaborer un collage plastique.

Le tissage, et la broderie, constituent les métaphores classiques de la naissance, du destin de l'humanité ou encore du processus de création artistique. Dans ce passage, ces différents champs métaphoriques sont réunis, suggérant un lien intrinsèque entre processus d'écriture et reconfiguration identitaire, un peu à la manière de la démarche proustienne où seule l'écriture donne sens à l'expérience humaine du narrateur. Au terme de ces diverses expériences, le lecteur est alors confronté à la présence d'un collage dont la forme fragmentée et éclatée rappelle la structure du récit que nous venons de lire, sa portée, ainsi que l'anatomie identitaire de cette narratrice bâtarde au visage difforme marqué par la dispersion et l'éclatement. La matérialité de l'objet obtenu, ainsi que le jeu de miroirs qu'il instaure avec l'identité de la narratrice rapproche ce collage de l'image d'un suaire ou, encore, de celle d'une planche photographique, des éléments relevant tous deux de la figure de la trace.

O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto diforme. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência.²⁵

L'image photographique est un signe rebelle qui ne cesse d'interroger l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent, l'être et le devenir, la fixité et le flux, le continu et le discontinu.²⁶ Or, en tant que trace, la photographie n'est rien si elle n'est pas retravaillée par notre regard qui, tout en recomposant le passé, nous fait éprouver sa perte, nous projetant vers notre avenir. Par conséquent, le suaire-photographique élaboré par la narratrice n'est pas uniquement le reflet de sa *vero iconas*, il est aussi trace, ce point d'inflexion, qui confronte le personnage à son présent, à son passé et à son avenir bâtard dans une tentative perpétuelle de rechercher

²⁴ La scène rappelle le texte de Mathieu sur l'expiation du Christ (« et voilà que le voile se déchira en deux, du haut en bas ; la terra trembla, les rochers se fendirent » Mt 27,51) et ses paroles sur le discours apostolique : « n'allez donc pas les craindre ! Rien, en effet, n'est voilé qui ne sera révélé, rien de caché qui ne sera connu » (Mt 10,26). *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les éditions du CERF, 1998.

²⁵ Milton Hatoum, *op. cit.*, p. 163.

²⁶ François Soulages, « La trace ombilicale » in : Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (org.) *Traces Photographiques, traces autobiographiques*. Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2004. pp. 22.

sous le voile des apparences la raison secrète de tout. Mais comme toute levée du voile, ce processus n'est qu'un leurre témoignant finalement d'une réalité fondée sur une transparence et une présence que la narratrice, transformée en Véronique des temps modernes, ne parvient jamais à déchiffrer : celle de sa ligné matricielle ou adoptive, celle d'un espace socio-économique marqué par la décadence, celle, enfin, de sa propre existence en tant que créature bâtarde de l'entre-deux, ne vivant que de l'entrevu, dans un clignotement sans fin entre l'être et le non-être. Ce n'est qu'à partir de ce constat tragique que se met en place le troisième temps de « bâtardisation » du personnage fondé sur les modalités de re-affiliations et re-fondations identitaires.

A l'instar de *Asa esquerda do anjo* de Lya Luft, cette dernière étape coïncide avec la fin du récit, sans que *l'explicit* parvienne, pour autant, à clôturer l'histoire. Au contraire, il la relance, nous invitant à relire le roman selon un nouvel horizon d'attente et un nouveau contrat de lecture: celui d'un héritage transmis sur le mode de l'usurpation.

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada as escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias. Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, nostas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.²⁷

Tout en se réservant le droit d'abolir, de remplacer et de réinventer les modèles, les alliances et les tabous, les bâtardes de Lya Luft et de Milton Hatoum ne cessent de nous interroger sur la fragilité d'un patrimoine identitaire désormais voué à la dérive. Ces femmes monstrueuses et saccageuses refusent tout héritage par simple filiation ou inertie. C'est à partir de l'emprunt, du piratage, du braconnage, du saccage et de la séquestration que désormais elle se réapproprient du patrimoine culturel pour le transmettre souvent de façon précaire, à l'image des textes qu'elles nous font parvenir : des romans arythmiques, fragmentés, composés de notes éparses dont la structure mélodique ne connaît jamais de repos.

²⁷ *Ibid.* p. 166.