

«JE SUIS UN COWBOY DU
FAR WEST»

UN ESTUDI DEL
MÉTISSAGE

TEXTUAL EN LA
NOVELLA

AUTOBIOGRÀFICA DE DJA-
NET LACHMET,
LE COW-BOY (1983)

Caroline Kelley
D.Phil. (Oxford)
Umeå Universitet

Cita recomanada || KELLEY, Caroline (2010): “«Je suis un cowboy du Far West» un estudi del *métissage* textual en la novella autobiogràfica de Djanet Lachmet, *Le Cow-boy* (1983)” [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 85-101, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/caroline-kelley.html> >.

Il·lustració || Caterina Cerdà

Traducció || Marta Pagès Freixas

Article || Rebut: 31/03/2010 | Apte Comitè científic: 14/04/2010 | Publicat: 07/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 2.5 de Creative Commons.



Resum || Aquest treball explora la idea de *métissage* –un tipus d'intertextualitat– tal com ha teoritzat Françoise Lionnet (1989), mitjançant la lectura minuciosa de *Le Cow-boy* (1983), una novella autobiogràfica de Djanet Lachmet sobre la revolució algeriana (1954-1962). Lionnet (1989) descriu el *métissage* com un teixit de tradicions per reintroduir els costums criolls orals i per reevaluar els conceptes occidentals rebuts. El terme enllaça qüestions de raça, de política, de lectura i d'escriptura. Escrita com una autobiografia, *Le Cow-boy* de Lachmet és la història de la Lallia, una noia que creix durant la lluita per l'alliberació algeriana dels anys cinquanta i seixanta. Tot fent una crítica del *métissage* i un estudi de la seva possible manifestació a la novel·la, pregunto si l'autobiografia –en aquest cas– és una estratègia que obre espais ambigus de possibilitats on un subjecte d'una història violenta i un agent del discurs es podrien relacionar; on nous modes d'interacció entre qüestions personals i polítiques es podrien explorar de manera significativa.

Paraules clau || Literatura comparada | Autobiografia | Literatura algeriana en francès | Intertextualitat | Revolució algeriana | Cultura popular.

Abstract || This paper explores the idea of *métissage* – a kind of intertextuality – as it has been theorized by Françoise Lionnet (1989) through a close reading of *Le Cow-boy* (1983), an autobiographical novel by Djanet Lachmet about the Algerian Revolution (1954–1962). Lionnet (1989) describes *métissage* as a textual weaving of traditions in order to reintroduce oral Creole customs and to re-evaluate received Western concepts. The term carefully links issues of race, politics, reading and writing. Described as a «life-story», Lachmet's *Le Cow-boy* is the story of Lallia, a young girl growing up during the Algerian liberation struggle of the 1950s and sixties. Providing both a critique of *métissage* and study of its possible manifestation in the novel, I ask whether life-writing is – in this case – a kind of stratagem that opens up ambiguous spaces of possibility where a subject of violent history and an agent of discourse might engage with one another; where new modes of interaction between the personal and the political might be meaningfully explored.

Key-words || Comparative Literature | Life-writing | Algerian Literature in French | Intertextuality | Algerian Revolution | Popular Culture.

0. Introducció

En aquest treball vull explorar la idea de *métissage* –un tipus d'intertextualitat– tal com ha teoritzat Françoise Lionnet (1989), mitjançant la lectura minuciosa de *Le Cow-boy* (1983), una novel·la autobiogràfica de Djanet Lachmet sobre la revolució algeriana (1954-1962). Lionnet (1989) descriu el *métissage* com un teixit de tradicions per reintroduir els costums criolls orals i per reevaluar els conceptes occidentals rebuts. El terme implica el procés de criollització (de la paraula francesa «métis», que fa referència a persones amb una barreja de sang de diferents races). Etimològicament està relacionat amb «tissage», la paraula francesa per «teixit», i proporciona una metàfora per a la construcció de narracions. A més de ser un concepte, el *métissage* també és una pràctica i un lloc d'ambigüitat intencionada: «*Métissage* is [...] the site of undecidability and indeterminacy, where solidarity becomes the fundamental principle of political action against hegemonic languages» (Lionnet, 1989: 6). Així doncs, el terme relaciona qüestions de raça, de política, de lectura i d'escriptura. Descrita pels crítics literaris Mohammed Tabti i Christiane Achour com a autobiogràfica o com una biografia, l'única novella de Djanet Lachmet va ser publicada a França per Pierre Belfond el 1983 (vegeu Tabti, 2001, Achour i Alibenali, 1991). No se sap gairebé res de l'autora –la contraportada del seu llibre només diu que va néixer a Algèria i que viu a París. Michael Laronde la descriu com a part del «Mouvance beure», originat a París (698). Després de fer una mica de recerca, també vaig descobrir que és una actriu que va participar en pel·lícules independents com *L'Autre France* (1975), dirigida pel director de cinema algerià Ali Ghalem. La novel·la va ser traduïda a l'anglès per Judith Still i es va publicar amb el títol de *Lalia* el 1987. Tot i que la traducció va fer arribar el llibre a un públic més ampli, Still ha estat criticada per la seva traducció; especialment per la decisió de convertir el temps narratiu en present en una sèrie de temps en passat confús. Per aquest motiu, les traduccions que presento aquí són meves. *Le Cow-boy* s'explica amb una barreja de veus en primera i en tercera persona i descriu les angoixes i les dificultats d'una noia algeriana que s'enfronta amb el racisme, la tensió entre classes i la crueltat de la guerra. El títol de la novella implica la trama general –el tema de Romeu i Julieta– en què una noia algeriana musulmana estima un noi francès, amb el sobrenom de «Cowboy». El seu amor jove no acaba amb un doble suïcidi, però està condemnat per la bogeria de la guerra que els envolta, per les lleialtats marcades per les seves famílies i per les múltiples faccions del moviment armat nacionalista. Escrita en prosa francesa, la novel·la de Lachmet tintineja amb records d'infància, amb les cartes d'amor, amb les allucinacions salvatges i amb contes ancestrals. La veu jove de la protagonista descriu la seva infància tumultuosa amb frases mal puntuades en present, trencant

la narració amb flashbacks i canvis bruscos d'escena. Queda clar des del principi de la història que la Lallia no manté gaire bona relació amb els seus pares i la seva germana —especialment amb la seva mare distant. Aquesta situació familiar infeliç proporciona el to de la novella i inspira la Lallia a buscar amiatat i amor fora de casa. Com que el lligam entre la Lallia i en René funciona com a leitmotiv de la novella, he decidit centrar el meu anàlisi en la figura del Cowboy i en la seva amiatat condemnada en el context de la Guerra d'Independència d'Algèria.

1. Revolució: El context violent de la novella

El Front d'Alliberament Nacional d'Algèria (FLN) va declarar la guerra a França l'1 de novembre de 1954, però la lluita per la independència no va arribar al seu clímax fins al cap de dos anys. La revolució algeriana va continuar aferrissadament durant vuit anys i va adoptar la forma d'una guerra de guerrilles en la duresa del camp. Entre el 1956 i el 1957, quan va ser més efectiu, l'Exèrcit d'Alliberament Nacional (ALN) va arribar al seu nombre màxim de membres amb aproximadament 60.000 homes. Gràcies al contraban d'armes i de subministraments a través de les fronteres amb el Marroc i amb Tunísia, l'exèrcit va realitzar atacs amb èxit sobre les forces franceses fins a la construcció de barreres i l'increment del control fronterer amb la Línia Morice el 1957 i el 1958. En un allunyament de la campanya rural, la Batalla d'Alger de l'FLN es va desenvolupar a la capital el 1957¹. Tot i que els francesos finalment van tenir èxit en la seva campanya urbana contra l'FLN, la Batalla d'Alger va suposar una greu crisi moral per França i es va exposar el gran ús que es feia de la tortura amb els sospitosos. Denúncies com *La Question* (1958) de Henri Alleg sobre la seva experiència amb la tortura a mans dels francesos van aparèixer a la métropole i van ser ràpidament censurades pel govern.

El retorn al poder del general De Gaulle el 1958 va marcar l'inici de la fi de la revolució algeriana. Malgrat que la guerra va continuar durant quatre anys més, el nou líder de França va fer els primers passos per negociar amb l'FLN. En aquella època, el Govern Provisional de la República d'Algèria (GPRA) estava format per l'FLN amb Ferhat Abbas al capdavant i l'any següent els membres de l'ALN es van organitzar entorn al Coronel Boumediene. Aquestes dues entitats havien de treballar en tàndem, complementant-se l'una a l'altra; però la seva relació va canviar dràsticament amb la independència del país el 1962. Les negociacions amb França van solidificar l'hegemonia de l'FLN com a «líder legítim» d'Algèria i va continuar construint la seva història heroica per reforçar aquesta impressió. Disfressat de l'únic partit de la lluita populista, l'FLN va difondre la seva versió dels

NOTES

1 | La designació «Batalla d'Alger» fa referència al període aproximat entre el gener i el setembre de 1957. És àmpliament impugnada pels historiadors perquè hi va haver un nivell de la violència urbana més elevat abans i després d'aquest interval de temps específic. Per això la designació es considera arbitrària. Alguns exemples dels greus atacs terroristes que van precedir la Batalla d'Alger són els atacs de les guerrilles després de l'execució d'Ahmed Zabane i d'Abdelkader Ferradj el juny de 1956 a Barberousse, l'explosió a la rue de Thèbes al Casbah l'agost de 1956 i els bombardejos al Milk Bar, la Cafétéria i també l'atemptat fallit a la terminal d'Air France el setembre de 1956. Aquests tres atacs bomba van ser realitzats pels *fidayate* Zohra Drif, Samia Lakhdari i Djamilia Bouhired.

esdeveniments amb el diari nacionalista, *El Moudjahid*. La noció que la Revolució transformaria els algerians i els convertiria en «un» va ser propagada pels partidaris de l'FLN, fins i tot per Frantz Fanon, que va declarar que la gent oprimida de tot arreu s'havia d'unir i treure's de sobre el jou colonialista de la mateixa manera que els algerians (Fanon, 1959).

Després d'anys de negociació i d'una sèrie d'esdeveniments dramàtics a Algèria i a França –entre ells un cop d'estat militar a Alger el 1958, la massacre de manifestants algerians pacífics a París el 1961 i enmig de les activitats terroristes de les milícies de *pied noir*, Organització Secreta de l'Exèrcit (OAS)– es van signar els acords d'Evian el 19 de maig de 1962 que van marcar definitivament la fi d'una llarga i amarga guerra d'independència. Després d'un referèndum l'1 de juliol de 1962, els votants van adoptar els acords que ratificaven la sobirania d'Algèria i França va reconèixer l'autonomia del país el 3 de juliol de 1962. El mateix dia, el GPRA va arribar a Alger amb el seu nou líder, Ben Youssef Ben Khedda, que feia poc que havia substituït Ferhat Abbas, en una pluja massiva de suport i de celebració als carrers de la capital.

En vista del gran nombre de colons europeus, el GPRA va declarar que «la seguretat dels francesos i de les seves possessions s'ha de respectar; la seva participació en la vida política del país s'ha d'assegurar a tots els nivells» (Stora, 2001: 125). No obstant això, la majoria dels colons europeus van fugir del país i van anar a França després de la independència. Per a molts d'ells –que havien viscut a Algèria durant generacions– era la primera vegada que posaven els peus a França.

L'estiu de 1962, la lluita pel poder entre les diferents faccions de l'FLN i de l'ALN continuaven. Les accions agressives de l'ALN van fer que els líders del moviment nacionalista unissin les seves forces per combatre el que consideraven un *coup d'état* militar; però el GPRA es va acabar dissolent. Però això no va suposar la fi immediata de la lluita i els moviments de l'oposició continuaven a Kabylia i a Alger. Després de l'enfrontament sanguinolent entre els comandos de Yacef Saadi i els combatents de la guerrilla el 29 d'agost, els algerians es van manifestar als carrers tot cridant «Amb set anys n'hi ha prou!». El 30 d'agost, l'oficina política de l'ALN va donar permís a les tropes per baixar a Alger, on les escaramusses violentes van deixar més d'un miler de morts. Després d'aquests fets, hi ha haver execucions i «purgues», i també la massacre d'uns quants milers de *harkis* i la desaparició d'un miler de colons europeus a Oranie². El setembre es va arribar finalment a un acord que convertia Alger en una zona desmilitaritzada i quedava sota l'àmbit de l'oficina política. Malgrat aquest acord, el Coronel Boumediene va ordenar que l'exèrcit ocupés la capital. A continuació, Ahmed Ben Bella

NOTES

2 | Els *harkis* eren els algerians musulmans pro-francesos que van lluitar al costat dels francesos durant la revolució. El terme «harki» deriva de la paraula àrab «harka» que significa «moviment».

es va convertir en cap de govern. Tal com assenyala el sociòleg Abdelkader Djeghloul: «Aquesta Algèria gairebé no s'assembla a la que somiaven els primers combatents del novembre de 1954, que majoritàriament són absents en el lideratge del país» (Djeghloul, 1990: 777; traducció pròpia).

Com ja he comentat al principi d'aquest estudi, la meua intenció és preguntar si l'autobiografia –en aquest cas– és una estratègia que obre espais ambigus de possibilitats on un subjecte d'una història violenta i un agent del discurs es podrien relacionar; on nous modes d'interacció entre qüestions personals i polítiques es podrien explorar de manera significativa. En aquest sentit, un resum a grans trets dels esdeveniments principals de la guerra resulta útil. Vull subratllar especialment la confusió política de la guerra d'Algèria i la polarització extrema que va tenir lloc a mida que augmentava la violència; i els conflictes entre les diferents faccions de la lluita per l'alliberació i dins del propi FLN, que bàsicament van ser esborrats o mitologitzats en la versió oficial de la història que va desenvolupar el règim algerià (tot i que s'està descobrint lentament). Resulta útil prestar atenció a aquests fets per tal de situar la crítica que faig de la novella que examino a les seccions següents del meu treball.

2. *Le Cow-boy*

A les primeres pàgines de *Le Cow-boy*, Lachmet descriu la trobada inicial entre la Lallia, una nena algeriana musulmana de classe mitjana, i en René, el fill d'un colon francès. A la festa anual de l'escola els nens porten disfresses per fer una obra a l'Ajuntament. La Lallia, la nena més petita de la classe, és una margarita. Mentre mira la seva disfressa al mirall abans de la representació, nota un cap ros al reflex. Quan es gira per veure la persona que l'estava mirant, veu l'ala d'un barret que desapareix darrere d'una columna. Un nen li somriu: «Je jette un coup d'oeil dans le miroir pour vérifier ma tenue, quelque chose est peut-être de travers» [Em miro al mirall per comprovar el meu vestit, potser porto alguna cosa malament] (Lachmet, 1987: 30). Porta un barret de cowboy amb una insígnia amb la forma de les banyes d'un toro i un revòlver de joguina al cinturó. Ella li pregunta si persegueix lladres: «Non, je suis un cowboy du Far West» [No, sóc un cowboy del Far West] (*ibíd.*). Préstec de la cultura popular americana, el cowboy és un símbol romàntic dels colons àmpliament reconegut. Al context dels EE. UU., el cowboy i el Far West són icones en una mitologia intrincada construïda al voltant de l'experiència de l'expansió cap a l'Oest de principis del segle XIX. Tal com indica l'expert en cultura popular John Cawelti, era l'època de les novelles modernes de l'oest per a adults, exemplificades per les històries d'Owen Wister, Emerson Hough, Harold Bell Wright i

Zane Grey. Era el moment àlgid del Wild West Show i dels Rough Riders, quan Theodore Roosevelt va explotar el mite del cowboy i del Wild West amb motius polítics. La història americana va presenciar el debut de la tesi sobre la frontera de Frederick Jackson Turner i les primeres pel·lícules del gènere dels westerns. En el seu assaig, «The Significance of the Frontier in American History», Turner argumenta que l'auge de la urbanització va resultar en aquesta mitologia dels cowboys. Van esdevenir cada vegada més importants en l'imaginari de la cultura americana perquè establien un punt d'unió important entre el passat i el present. Des d'aquest punt de vista, el western és fonamentalment un gènere nostàlgic que vol preservar els valors conservadors cada vegada més desgastats pels canvis relacionats amb la industrialització i el creixement de les ciutats (Cawelti, 2004: 84-85). La decisió de Lachmet d'entretreixir el cowboy americà amb el seu significat iconogràfic a la trama de la novella ens ofereix un ric exemple de *métissage*, una mena de trenat cultural i literari. Apropiant-se de la figura del cowboy i de la construcció del Wild West –traient-los del seu context habitual de la cultura popular americana– Lachmet es proposa exposar les absurditats de l'empresa colonial i fer al·lusió a la seva desaparició final, tenint en compte que el cowboy és sempre una figura supremament nostàlgica.

Canviant bruscament a la veu en tercera persona, la narradora fa un salt endavant d'un any i descriu la trobada següent amb en René. Poc després que la seva família es traslladi a un altre barri, la Lallia coneix una parella de nens que viuen al costat i es fa amiga del noi, l'Yves. L'Yves la convenç per jugar a un joc amb ell i el seu company de classe, en René. El joc és el «veig, veig»; la Lallia i l'Yves han de triar una cosa i en René ha d'endevinar què és. Trien una margarita: «Pourquoi tu as choisi la pâquerette? Tu ne pouvais pas trouver quelque chose de mieux? dit René» [Per què has triat una margarita? No has trobat res millor? diu en René] (Lachmet, 1987: 37). La Lallia li explica: «L'année dernière, à la fête de l'école à la mairie, j'ai joué une pâquerette. C'est pour ça» [L'any passat, a la festa de l'escola, vaig fer de margarita. És per això.] (ibíd.). En René la reconeix de seguida: «Oui, je me souviens. C'était toi, la pâquerette? Eh bien, tu n'as pas change» [Sí, ja me'n recordo. Eres tu, la margarita? Bé, no has canviat gens.] (ibíd.). Es fan amics ràpidament: «Lallia aime beaucoup jouer avec le cow-boy, elle le retrouve tous les jours, ils passent des heures ensemble. Quand ils se fâchent, c'est Yves qui arrange les choses» [A la Lallia li encanta jugar amb el Cowboy, queden cada dia, passen hores junts. Quan s'enfaden, l'Yves arregla les coses] (ibíd.). Però l'amistat entre els tres amics desapareix quan l'Yves s'enamora de la Lallia i en René decideix que ja no vol jugar més amb nenes i se'n va del país amb la seva família durant les vacances d'estiu. La Lallia comença a escriure en secret a en René:

Je suis triste parce que je ne te vois pas, tu es encore reparti. Yves m'embête toujours quand tu n'es pas là. Il m'a même dit que tu as une fiancée là-bas dans tes voyages. Moi, c'est toi que je veux embrasser.
– La pâquerette.

Estic trista perquè no et veig, encara ets fora. L'Yves sempre em molesta quan no hi ets. Em diu que tens una xicota durant els teus viatges. Només et vull fer petons a tu. –La margarita. (1983: 40).

Pâquerette,

J'ai été content de ta lettre. Yves ne t'embêtera plus, je lui ai donné une bonne correction. Je n'ai pas de fiancée dans mes voyages, d'abord je ne m'intéresse pas aux filles. –Le Cow-boy

Margarita,

M'ha agradat la teva carta. L'Yves ja no et molestarà més, li he ensenyat la lliçó. No tinc cap xicota quan estic de viatge, de totes maneres, no m'interessen les noies. –El Cowboy. (Lachmet, 1987: 41).

Aquest afecte entre el Cowboy i la Lallia s'intensifica a mida que la relació entre la Lallia i els seus pares és cada vegada més tensa – creant un contrapunt.

Al capítol cinc, la narradora torna a la veu en primera persona, marcant la fi de les vacances d'estiu i el retorn del Cowboy. Un dia, ell l'espera després de l'escola per donar-li un regal. La Lallia caminant amb la seva amiga Rida, segueix l'Yves i en René que van en direcció a les pistes de tennis que hi ha dalt d'un turó. Mentre la Rida i l'Yves miren una parella jove que juga a tennis, en René dona el regal a la Lallia: «René ouvre son cartable et me tend un paquet enveloppé et fermé par une étiquette de cahier sur laquelle il a écrit "Pâquerette"» [En René obre la seva cartereta i em dona un paquet embolicat i tancat amb una etiqueta on hi diu «Margarita»] (1983: 62). Obre el paquet i troba una capsula rodona pintada amb el dibuix d'un cowboy que aguanta una margarita amb les dents; i a dins de la capsula pintada hi ha dos cors vermells embolicats amb cotó. En un cor hi diu «tu» i a l'altre «jo». Al fons de la capsula hi ha un paper doblegat moltes vegades. Quan desplega el paper, troba un dibuixet d'una margarita: «Je ne sais pas quoi dire, mon coeur est si heureux. Lui, on dirait qu'il a fait ça comme ça, pour jouer. Il regrette peut-être, il n'a pas l'air content. Je cours rejoindre Rida, laissant mon trésor là, ouvert, sous l'arbre» [No sé què dir, el meu cor està ple d'alegria. Però ell sembla que ho hagi fet per jugar. Potser se'n penedeix, no sembla gaire content. Me'n vaig corrent amb la Rida i deixo el meu tresor allà, obert, sota l'arbre] (1983: 63). En René no sembla gaire content i se'n va a lluitar amb l'Yves. La Lallia explica a la Rida el regal i li demana què ha de fer. La Rida li contesta que ha de fer un petó al Cowboy. Quan ja n'està convençuda, es reuneix amb en René al costat del roure:

Je reste adossée à l'arbre sans oser le moindre mouvement. René me regarde et s'approche de moi. Puis il entoure le tronc de ses bras, je suis prisonnière. Son visage est si près que je retiens mon souffle. Lui respire encore très fort, à cause de la bataille. Il me serre contre le chêne et m'embrasse.

Em recolzo a l'arbre, no m'atreveixo a bellugar-me. En René em mira i se m'acosta. Després abraça el tronc amb els braços, sóc una presonera. La seva cara és tan a prop que aguanto la respiració. Ell encara respira molt fort, per la baralla. M'estreny conta el roure i em fa un petó. (1983: 64-65).

El petó il·lícit marca un punt d'inflexió a la novel·la, després del qual la relació de la narradora amb la seva família degenera completament. Comença a enganyar-los i passa més temps amb en René, l'Yves i els nens que coneix al mercat: «Demain, je pars avec le cow-boy à la ferme de ses parents. J'ai dit aux miens que j'allais en pique-nique avec l'école et Rida m'a aidée à mentir» [Demà aniré amb el Cowboy a la granja dels seus pares. He dit als meus pares que aniré a un picnic de l'escola i la Rida m'ha ajudat a enganyar-los] (1983: 65).

Hem establert que en René és el nostre cowboy de la cultura popular del segle XX perquè Lachmet bàsicament ha integrat el western –amb totes les seves inferències de mobilitat, competitivitat i individualisme– al seu text i al paisatge de l'Algèria colonial. El western dramatitza i afirma els valors masculins convertint les lluites del protagonista masculí heroic a la frontera en el centre de la narració. Mentre que el cowboy simbolitza els valors americans de la competició masculina individual, l'agressió i la separació de la comunitat i de la família; la dona, als westerns de cowboys, representa els valors del passat mític que se centra en la família, en la llar i en la comunitat (Cawelti, 2004: 8). En el context de l'Algèria colonial, just abans de començar la guerra, aquesta mitologia americana es desestabilitza per l'amor tímid de dos nens –un cowboy i la seva margarita– que representen els papers de gènere del Wild West. D'aquesta manera, Lachmet ens demana implícitament que veiem el text com un possible lloc de resistència –on les nocions d'autenticitat es posen a prova. Una discussió sobre intertextualitat – una part integral del *métissage*, com ho veig jo– és apropiada en aquest cas.

3. Intertextualitat i dialogisme: Teoritzar la resistència / Teoritzar el *métissage*

Distingida per la pràctica d'escriure amb altres autors, entenc que la intertextualitat utilitza «a kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono) logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even» (Allen, 2000: 45). En última instància és un procés dialògic, que entreteixeix textos, referències culturals i llenguatges i que té

l'efecte de fragmentar l'obra original i, d'aquesta manera, vèncer les presumpcions d'autenticitat o de puresa. Es podria pensar que la pràctica de la intertextualitat ha existit durant segles en moltes situacions culturals, però la paraula va ser introduïda per la teoritzadora búlgara Julia Kristeva i explicada al públic francès amb la seva obra *Séméiôtickè: recherches pour une sémanalyse* (1969), traduïda a l'anglès com a *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980). La teoria va prendre l'obra del rus Mikhail Bakhtin com a inspiració perquè Bakhtin estava interessat en crear un enfocament innovador sobre les nocions del text perpetuades pels formalistes russos de principis del segle XX. En el seu compromís i en la seva crítica d'aquests escriptors, va veure el text com una construcció social que proporciona un punt de trobada dialògica entre el text i el lector. Com a resultat, mantenia que significat textual és malleable mentre que el context és vital en la nostra interpretació de la societat, de la literatura i del llenguatge (vegeu Bakhtin i Medvedev, 1985).

Aprofitant les teories de Bakhtin sobre el text com a forma d'interacció social, Kristeva afirma que l'escriptor és en primer lloc un lector d'altres textos i, per tant, l'acte d'escriure amalgama contínuament traces d'altres textos dins del nou producte cultural –resultant en la possibilitat que tots els textos siguin merament citacions (1969: 146). Thais Morgan aclareix aquest punt:

Kristeva's most valuable contribution to the debate on intertextuality is the idea that an intertextual citation is never innocent or direct, but always transformed, distorted, displaced, condensed, or edited in some way in order to suit the speaking subject's value system (Morgan, 1989: 260).

Entre els teoritzadors europeus que des de llavors han desenvolupat les nocions de Bakhtin i de Kristeva sobre la intertextualitat destaquen Roland Barthes i Gérard Genette. Com a Kristeva, a Barthes li interessava minar les nocions de *significat* estables (i, per tant, els fonaments de l'estructuralisme). Amb l'exploració de les interpretacions convencionals del text al seu assaig, «Theory of the Text» (1973), dóna una visió general de les seves limitacions i estableix una nova pràctica textual marcada pel significat o per la interacció semàntica contínua. Aquest nou enfocament és autoreflexiu i intensament «critical of any metalanguage» (Barthes, 1981: 35). Una altra faceta d'aquesta visió va ser l'activitat indistingible de l'escriptor i del crític, de l'autor i del lector. La productivitat entre autor, text i lector il·lustra la natura social innata de l'empresa textual, el seu dialogisme. Genette va introduir el concepte del palimpsest grec – una pàgina manuscrita, un rotlle de pergamí o un llibre que ha estat escrit, esborrat i tornat a escriure per produir un estrat textual. Tot explicant aquest mètode antic d'escriptura, descriu el procés textual contemporani com un procés semblant de revisió en què cada nou

text s'inscriu en un altre, deixant traces del text previ lleugerament visibles sota la superfície (Genette, 1982: 451). D'aquesta manera, el palimpsest també és polifònic, en el sentit de la paraula de Bakhtin, perquè consisteix en moltes veus a més de la del seu autor més recent.

Un altre teoritzador que va desenvolupar les nocions d'intertextualitat és l'escriptor i crític literari Abdelkébir Khatibi. Com el seu contemporani Homi Bhabha, Khatibi està interessat en l'especificitat cultural de l'intertext que, des del seu punt de vista, bàsicament ha estat passada per alt (vegeu Dobie, 2003). Influenciat per la filosofia de la *différence* de Jacques Derrida, Khatibi veu el text com un punt de trobada entre influències culturals i lingüístiques específiques que, quan es troben, es fusionen i es metamorfosen. Aquesta trobada transformativa crea la possibilitat del *pensée-autre* o la possibilitat de «pensar d'una altra manera», on es dissolen els estàtics binaris i el diàleg es fa possible. A *Maghreb pluriel* (1983) explica el concepte del *pensée-autre* com una mena de pensament plural que s'origina en llocs de diversitat cultural com el Magrib. Aquesta pluralitat és vista per Khatibi com una font de vitalitat i nega que sigui destructiva per la societat, des del seu punt de vista. Segons Khatibi, un altre element integrant del *pensée-autre* és la seva naturalesa marginal – com un espai on un mateix i els altres interactuen i es transformen. Per tant, l'intertext sempre està inacabat i en procés de convertir-se. Enaltint les virtuts del pensament obert i no fixat, Khatibi critica les nocions dels binaris socials i textuais estàtics –de manera semblant a com ho van fer Bakhtin i Kristeva en les seves crítiques respectives del formalisme i de l'estructuralisme– perquè la qualitat inacabada del *pensée-autre* també permet la diversitat, perquè la identitat no es formula amb idees mítiques del passat: «Si acceptem la possibilitat d'una identitat que ja no està fixada al passat, podem aconseguir una conceptualització més justa de la identitat que està en procés d'esdevenir; és a dir, la identitat és un llegat de traces, paraules i tradicions que es transformen al llarg del temps i que ens arriba per viure'l, els uns amb els altres» (Khatibi, 1990: 149; traducció pròpia). Demanant l'acceptació dels altres, Khatibi afirma que finalment podríem anar cap a un enfocament més autèntic de la idea de la identitat. Aquesta acceptació es basaria en una comprensió de la nostra heterogeneïtat innata i requeriria el rebuig de conceptes d'identitat basats en la comparació d'un mateix amb els altres o de l'est amb l'oest. Des del buit entre cultures i llengües, argumenta que l'autor magribí ha de desestabilitzar constantment el significat i deconstruir les idees unitàries mitjançant el text social.

Basant-se en els enfocaments anteriors sobre la intertextualitat i introduint la contribució d'Edouard Glissant (1981; 1989) als debats sobre identitats i textos híbrids, Françoise Lionnet descriu el *métissage* com una pràctica feminista que no es pot assimilar en

un sistema teòric completament articulat. Segons ella, el *métissage* és una mena de *bricolage*, en el sentit elaborat per Claude Lévi-Strauss. No obstant això, sobrepassa aquesta comprensió, unint camps dispars com «biology and history, anthropology and philosophy, linguistics and literature» (Lionnet, 1989: 8). Per a Lionnet, el *métissage* també és una pràctica de lectura que ens permet subratllar la natura interreferencial d'un grup de textos, que és crucial per la comprensió global de les cultures postcoloniales. Cita a Teresa de Lauretis, que afirma que la identitat és una estratègia i continua dient que el *métissage* ha de ser «the fertile ground of our heterogeneous and heteronomous identities as postcolonial subjects» (Lauretis, 1986: 9). Tot i que hi ha un potencial reaccionari en una cerca separatista de la identitat unitària i naturalitzada, una política feminista de solidaritat ens pot protegir d'aquest perill. Per explicar-ho, Lionnet diu que la «solidaritat» és una forma particular de resistència amb ambigüitats polítiques intrínseques:

These ambiguities allow gendered subjects to negotiate a space within the world's dominant cultures in which the «secretive and multiple manifestations of Diversity», in Edouard Glissant's words, will not be anticipated, accommodated, and eventually neutralized (Lionnet, 1989: 462-463).

Una política de solidaritat implica l'acceptació del *métissage* com l'únic motiu racial pel qual es pot lluitar en la lluita per l'alliberació (Lionnet, 1989: 8-9). Lionnet argumenta que quan hi ha una forma d'interacció constant i equilibrada, les relacions recíproques tendeixen a prevenir l'ossificació de la cultura i ajuden al canvi sistemàtic i a l'intercanvi. Quan el llenguatge respon a aquestes mutacions, creu que reforça una mena d'instabilitat creativa, on no es pot proposar cap origen 'pur' o unitari.

4. Romeu i Julieta: L'intertext

Després d'una llarga absència, en René escriu una carta d'amor a la Lallia, expressant les seves esperances de tornar a Algèria des de França. La Lallia ja gairebé s'ha oblidat del Cowboy, que va desaparèixer abans que ella tingués problemes a l'escola. Un dia després de l'escola, la Lallia està recolzada en un mur baix, aixeca la vista i veu passar en René amb la seva bicicleta:

Il me fait un grand signe de la main et continue son chemin. Il n'est même pas venu me voir, je me demande pourquoi il m'a écrit une lettre alors. Il passe en faisant un signe, comme s'il n'était jamais parti, comme s'il m'avait vue la veille. C'est un menteur, lui aussi, il me déteste et moi aussi

[Em saluda amb la mà i segueix el seu camí. No ha vingut a veure'm, em pregunto perquè s'ha molestat a escriurem una carta. Passa i em saluda, com si no hagués marxat mai, com si m'hagués vist ahir. Ell

també és un mentider, m'odia i jo també] (Lachmet, 1987: 116).

De sobte, en René gira bruscament amb la bicicleta i torna on hi ha la Lallia: «René saute et laisse son vélo tomber. Les roues continuent à tourner toutes seules. Il ouvre les bras et me prend contre lui. On reste longtemps comme ça à écouter nos coeurs et à sentir nos corps chauds» [En René salta de la bicicleta i la deixa caure. Les rodes continuen girant soles. Obre els braços i m'abraça. Ens quedem així una bona estona, escoltant el batec dels nostres cors i sentint l'escalfor dels nostres cossos] (ibid.) Els dos nens van junts amb bicicleta fins a la torre d'aigua. La Lallia va al manillar del Cowboy. Mentre van amb bicicleta pel poble, la Lallia veu les noves legions de les tropes franceses. En René explica que les tropes han vingut per lluitar els *fellagha* (1983: 117). Encuriosida, la Lallia pregunta qui són els *fellagha*. En René descriu els *fellagha* com «des bandits qui pillent dans les campagnes, et même dans les maisons en ville, maintenant» [els bandits que saquegen el camp i ara les cases del poble també] (ibid). Això és una notícia nova per la Lallia. Aquell vespre, demana innocentment al seu pare que li expliqui qui són els *fellagha*. El pare de la Lallia l'informa que són àrabs però que són bandits. La Lallia encara no entén perquè en diuen *fellagha*. El seu pare ho explica: «Ce sont les Français qui les appellent ainsi, parce qu'ils sont contre eux. Ils veulent la liberté» [Són els francesos que en diuen així, perquè van en contra seva. Ells volen la llibertat] (1983: 118). Ella continua pressionant el seu pare: «Mais, c'est un mot arabe, *fellagha*? Ça veut dire ceux qui assomment?» [Però *fellagha* és una paraula àrab? Vol dir els que tallen el pas?] (ibid.). Com a resposta, el seu pare li prohibeix que faci més preguntes i li ordena que s'estigui a casa quan no sigui a l'escola. Es sorprén per l'enfadament: «Je crois quelque chose de grave se passe. Mais quoi?» [Crec que ha passat alguna cosa greu. Però què?] (ibid.). Un dia després de l'escola, en Rachid, un noi de la classe d'en René i de l'Yves, l'acompanya a casa. Li diu que els altres nois la volen pegar perquè va massa amb nois francesos:

Tu ne sors qu'avec les Français, ils disent que tu es amoureuse de René, le fils du juge. Son père ne nous aime pas, et il a même condamné à la prison le père d'un copain. Nous, on s'est vengé sur René, on l'a battu à la sortie de l'école. Il était avec sa bande, lui aussi. On les a massacrés, c'est nous qui avons gagné

[Surts amb els nois francesos, diuen que estàs enamorada d'en René, el fill del jutge. Al seu pare no li agradem i fins i tot van enviar el pare d'un amic a la presó. Ens vam venjar amb en René, el vam pegar a la sortida de l'escola. Anava amb la seva colla. Els vam massacrar, vam guanyar nosaltres] (1987: 138).

En Rachid li pregunta a la Lallia de quina banda està: «Si tu es avec nous, tu es avec nous» [Si no estàs amb nosaltres, estàs contra nosaltres] (ibid.). La Lallia li promet que està amb ells.

L'han intimidat perquè s'estigui lluny d'en René i l'hi han ordenat. La Lallia somia contínuament el Cowboy; llegeix les seves cartes i construeix una fantasia d'amor prohibit. L'intertext de Romeu i Julieta treballa en tàndem amb les referències al Wild West que podríem interpretar com l'escenari del seu romanç. En aquest cas, el Wild West es pot construir simplement amb la visió d'un nen de l'entorn d'Algèria en l'agonia d'una guerra violenta –on els soldats francesos són els 'cowboys' i els *fellagha* són els 'indis'. Aquesta lectura es veu reforçada pel passatge de la novella on la Lallia parla amb en Rachid, que va a visitar la mare d'un company de classe que ha mort:

Ils avaient joué aux militaires et aux fellagha. Comme il était arabe, c'est lui qui avait joué le fellagha. On dit qu'ils ont fait exprès de le noyer. Quand on l'a retiré de l'eau il portait la trace des pierres que les autres lui avaient jetées avant de se sauver
Estaven jugant a 'soldats i *fellagha*'. Com que ell era àrab, feia de *fellagha*. La gent diu que el van ofegar a propòsit. Quan el van treure de l'aigua el seu cos tenia marques de pedres que els altres li havien tirat abans que s'escapés] (1987: 160).

Els nens es maten els uns als altres jugant a cowboys i indis en una fantasia del Wild West amb conseqüències brutals. La trama d'amor prohibit –tot i que una amor estrany entre nens– proporciona un altre intertext exterior a tenir en compte. Reconfigurant la coneguda tragèdia shakespeariana, Lachmet en transforma el significat. Resta alguns personatges clau i n'embelleix d'altres de menys impacte o afegeix personatges que no eren presents al text original. Per exemple, és evident que la Lallia és la nostra Julieta i que en René és Romeu. No obstant això, podem trobar les famílies enemistades Capuleto i Montesco en un sentit més general – representades pels partits enfrontats a la revolució algeriana. La supressió de personatges de la família proporciona l'oportunitat de construir-ne d'altres; és en aquest procés de dues parts on podem trobar la crítica intertextual de l'autora.

La Lallia veu el Cowboy una altra vegada cap al final de la novel·la el dia que troba el carnisser assassinat a la plaça del mercat. Un dia que havia sortit aviat de casa per anar a buscar llet, s'adona que s'ha equivocat d'hora. Totes les botigues encara estan tancades. Desfà els seus passos per tornar a casa i veu un cos al mig de la plaça de l'església:

L'homme étendu était mort, le crâne ouvert juste au-dessus du front. Du sang mêlé à une substance blanche que je me refuse à nommer. Le corps qui gisait était celui du boucher que je connaissais bien
[L'home que hi havia estès era mort, tenia el cap obert per sobre del front. La sang es barrejava amb una substància blanca que no vull anomenar. El cos era del carnisser que conec bé] (1987: 163).

Dreta i immòbil en aquell lloc, la Lallia contempla el cos. Mentre el poble es desperta i es reuneix al voltant per mirar, s'imagina que està sola i és invisible: «J'avais l'impression d'être au fond d'un puits. Personne ne s'était rendu compte de ma présence. J'étais transformée en statue invisible, une heure, peut-être plus» [Tinc la sensació d'estar al fons d'un pou. Ningú no em veu. M'he transformat en una estàtua invisible, un hora, potser més] (ibíd.). De sobte, algú l'agafa del braç. És el Cowboy: «Il m'attira loin de la foule et me demanda pourquoi je ne répondais pas à ses signes. Je ne répondais pas non plus aux questions qu'il me posait. Je pensais à ce spectacle» [M'aparta de la multitud i em pregunta perquè no feia cas dels seus gestos. No contesto les preguntes que em fa. Penso en l'espectacle] (ibíd.). Tan ràpidament com ha aparegut al seu costat, desapareix, corrent carrer avall amb en Rachid i un altre noi perseguint-lo de prop.

Quan torna a casa, la Lallia se'n va al llit i es posa malalta amb febre. L'envaeixen els malsons. Una tarda, amb febre, va fins a la granja del Cowboy. La seva família ha marxat i totes les roses són mortes: «René n'est plus là. Il ne sera plus jamais là» [En René ha marxat. Ja no tornarà mai més] (1983: 164). Camina fins a la vella fàbrica abandonada on solien trobar-se. Crida el seu nom amb totes les seves forces i l'edifici buit li respon amb l'eco. Camina per les vies del tren quan torna cap a casa i espera tenir un accident. A casa, es ruixa amb la mànega i s'estira a la terrassa: «J'ai une envie folle de crier. Je ne veux pas penser au cowboy, c'est un ennemi, c'est le fils des autres» [Tinc moltes ganes de plorar. No crec que el Cowboy sigui un enemic, només és el fill d'uns altres] (1983: 165). Comença a perdre el cap: «Je suis devenue folle. Je crois que les oiseaux me parlent et je leur réponds. Couchée sur le ventre, le menton dans les mains, je leur raconte des histoires. Ils traversent le ciel avec des cris aigus et je ne me sens plus toute seule» [M'he tornat boja. Crec que els ocells em parlen i els contesto. M'estiro sobre la panxa, la barbata i les mans i els explico històries. Travessen el cel amb crits aguts i ja no em sento sola] (ibíd.). Baixa les escales i sent olor de cafè i de mel. La seva rutina burgesa continua mentre fora de la tènue seguretat de la seva llar, el món és caos i mort.

La novella dona voltes d'una tragèdia a una altra fins que arriba a un final febril. La Lallia fuig al Casbah d'Alger per viure amb un *moudjahida* i militar en una cèl·lula de *moudjahidine*, per evitar un matrimoni concertat. Mentre és fora, el seu pare mor d'una malaltia desconeguda i la seva mare l'enterra abans que pugui tornar a casa. Quan la revolució acaba, tots els homes del poble són morts i les dones han de trobar la manera de viure en aquest nou món. La Lallia, però, no pot tirar endavant i finalment es torna boja i és ingressada.

5. Conclusió

El *mélange* d'allusions simbòliques i literàries de la novella per crear alguna cosa «diferent» indica una estratègia textual similar a la d'altres obres postcoloniales com *Season of Migration to the North* (1969) de Tayeb Salhi. De manera semblant a l'obra de Lachmet, aquesta novella 'menor' fa referències constants, tant en termes de contingut com d'estructura, a obres literàries occidentals –*Otello*, *El rei Lear*, *El cor de les tenebres*– i deliberadament confronta aquests textos des de l'interior (Makdisi, 1992). Tal com explica Barbara Harlow, «has many of the elements of the Arabic literary technique of *mu'arada*, which literally means opposition or contradiction, and which involves at least two writers, the first of whom writes a poem that the second will undo by writing along the same lines but reversing the meaning» (Harlow, 1985: 75-79). Així doncs, *Season of Migration*, «is and is not a novel; it is and is not a *hakawati* oral tale; it is like *Heart of Darkness* as much as it is unlike it; it draws its formal inspirations from Europe as much as it seeks to distort and undermine them; it remains, finally, an unstable synthesis of European and Arabic forms and traditions» (Makdisi, 1992: 814-15). Segons aquestes línies, *Le Cow-boy* es podria llegir com una mena de *métissage* que entreteixeix diverses tropes literàries i culturals per tal de capgirar el significat de l'obra principal. El resultat és una agrupació híbrida que desafia la lectura tranquil·la; d'aquesta manera es manté inestable i irresolta. Descriuint aquestes subversions textuais com a «intervalls» lingüístics, Lionnet elabora aquesta estratègia:

We [postcolonial women writers] have to articulate new visions of ourselves, new concepts that allow us to think otherwise, to bypass the ancient symmetries and dichotomies that have governed the ground and the very condition of possibility of thought, of "clarity," in all of Western philosophy (Lionnet, 1989: 6).

Determinant la tragèdia shakespeariana i el western americà com el seu palimpsest, Lachmet confon els fonaments literaris i culturals amb referències al romanticisme i al cowboy masculí, que es problematitzen, al seu torn, amb la presència oberta i precoç de la jove heroïna. La Lallia no té un final feliç però la novella aconsegueix desembrollar fins a cert punt la narració desproblematitzada de celebració i d'unificació que el govern de l'FLN va promulgar quan va acabar la guerra. Com una autobiografia, *Le Cow-boy* fa de testimoni de la realitat d'una lluita anticolonial violenta –vista a través dels ulls d'una nena. Tal com diu Christiane Achour-Chaulet, la bogeria nascuda de les lluites proporciona una certa claredat; és «una bogeria amb una sobrecàrrega de lucidesa» (1989: 88, traducció pròpia).

Bibliografia

- ACHOUR-CHAULET, C. (1989): *Myriam Ben*, Paris: L'Harmattan
- ACHOUR, C. and ALI-BENALI, Z. (1991): *Diwan d'inquiétude et d'espoir: la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger: ENAG-éditions
- ALLEN, G. (2000): *Intertextuality*, New York: Routledge
- BAKHTIN, M. and P. MEDVEDEV (1985): *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Cambridge: Harvard University Press
- BARTHES, R. (1981): «Theory of the Text», in Young, R. (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, London: Routledge, 31-47
- CAWELTI, J. G. (2004): *Mystery, Violence and Popular Culture: Essays*, Madison: University of Wisconsin Press
- DERRIDA, J. (1967): *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil
- DJEGHLOUL, A. (1990): «Algérie», in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 777
- DOBIE, M. (2003): «Francophone Studies and the Linguistic Diversity of the Maghreb», *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 1-2, vol. XXII, 17-25
- FANON, F. (1959): *L'An V de la Révolution algérienne*, Cahiers libres, Paris: F. Maspero
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil
- GONTARD, M. (1993): *Le Moi étrange: Littérature marocaine de langue française*, Paris: L'Harmattan
- GLISSANT, E. (1981): *Le Discours antillais*, Paris: Seuil
- GLISSANT, E. (1989): *Caribbean Discourse*, Charlotte: University Press of Virginia
- HARLOW, B. (1985): «Sentimental Orientalism» in *Salih's, T. «Season of Migration to the North»: A Casebook*, ed. by M. Takieddine-Amyuni, Beirut: Lebanon, 75-79
- KELLY, D. (2005): *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French*, Liverpool: University of Liverpool Press
- KHATIBI, A. (1990): «Le Métissage culturel, Manifeste», *Abdelkébir Khatibi*, Casablanca: Al Asa-Okad, 149
- KRISTEVA, J. (1969): *Séméiotickè: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil
- LACHMET, D. (1987): *Lallia*, trans. by J. Still, Manchester, NY: Carcanet
- LARONDE, M. (1988): «La "Mouvance beur": emergence médiatique», *The French Review*, 5, vol. LXI, 689
- LAURETIS, T. DE (1986): «Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts», in Lauretis, T. de (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Milwaukee: The Regents of the University of Wisconsin System, 1-19
- LIONNET, F. (1989): *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-portraiture*, Ithaca: Cornell University Press
- MAKDISI, S. (1992): «The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present», *Critical Inquiry*, 4, vol. XVIII, 804-20
- MORGAN, T. (1989): «The Space of Intertextuality», in O'Donnell, P. and Con Davis, R. (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 239-279
- SALHI, T. (1969): *Season of Migration to the North*, trans. by Johnson-Davis, D., London: Heinemann Education
- STORA, B. (2001): *Algeria, 1830-2000: A short history*, Ithaca: Cornell University Press
- TABTI, M. (2001): *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Ph. D. thesis, Alger: Université d'Alger, Faculté des Lettres et des Langues, Département de Français, <<http://www.limag.refer.org/Theses/Tabti/Tabti.htm>>