



## *Finestre e finestrini: sguardi plurimi e incrociati sul “pays-temps” di Louis-Philippe Dalembert*

di Emanuela Cacchioli

“Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique”. È quanto afferma Paul Ricœur (1983: 70) in *Temps et Récit* per spiegare che raccontare significa passare attraverso tre fasi: la *figurazione*, ossia il rapporto spontaneo e immediato con il mondo; la *configurazione*, intesa come costruzione narrativa e organizzante; la *rifigurazione*, che rappresenta il ritorno al mondo dell'agire e del patire forte delle esperienze precedenti e con una rinnovata comprensione dell'universo.

Il percorso illustrato da Ricœur esemplifica bene il viaggio che Louis-Philippe Dalembert compie nella memoria per ritrovare la sua infanzia. Uno spostamento che necessita della mediazione di riflessi, di opacità e di sguardi scaturiti da finestre, finestrini e specchietti retrovisori di automobili.

Dalembert è uno dei maggiori scrittori haitiani contemporanei: è autore di novelle, di raccolte poetiche e di romanzi. Orfano di padre dai primi mesi di vita, cresce in un ambiente dominato dalla presenza femminile: la madre, la sorella, le prozie, ma soprattutto la nonna materna, hanno un grande influsso sulla sua educazione e sul rapporto con la realtà circostante. Un universo muliebre che si percepisce anche nei



suoi primi romanzi che mettono al centro il legame tra una nonna e un nipote. Il bambino, tuttavia, cresce; diventa uomo e scopre il mondo, sia quello dell'età adulta che quello geografico. Dalember è un viaggiatore instancabile, che ha volontariamente scelto di vivere lontano dalla sua terra natale perché come egli stesso ha stesso affermato: "nous formons [...] un couple qui continue de se fréquenter dans la joie en dépit de l'incapacité à vivre sous le même toit" (Ghinelli 2005: 129). L'esilio volontario è per l'autore ragione di vita e di creazione. I suoi continui spostamenti si ripercuotono sui suoi romanzi e lasciano in essi tracce di un *vagabondage* esistenziale che portano l'autore ad assumere la sua condizione privilegiata di cittadino del mondo ma con uno sguardo verso la sua terra natale.

Il viaggio per Dalember è un movimento nel tempo volto a ricreare una tensione costante tra l'epoca dell'infanzia, da cui deriva il suo sguardo sul mondo, e l'età adulta. Una tensione che genera un'opposizione anche spaziale che va ad aggiungersi a quella temporale. Proprio per questa ragione lo stesso Dalember usa l'espressione *pays-temps*, una locuzione che unisce contemporaneamente le due dimensioni.

La finestra, il finestrino dell'automobile, lo specchietto retrovisore, il porticato di un'abitazione diventano gli strumenti per mettere in dialogo queste due realtà e per accostarsi all'infanzia, un'epoca lontana che necessita di una mediazione per poter essere approcciata.

Nei romanzi di Dalember le finestre assumono la funzione, individuata da Philippe Hamon (1989: 186), di tecnemi, ossia di: "objets architecturaux (portes, fenêtres, vitraux, cloisons, passages...) qui sollicitent la pensée structurale et constituent comme la concrétisation de ses interrogations". Il tecnema funziona a partire da due assi semantici: "Celui de la *mobilité*, qui définit des objets plus ou moins mobiles ou immobiles, fixes ou pivotants, et celui de la *transitivité*, qui définit ces objets comme clapets" (Hamon 1989: 40). Ogni tecnema, quindi, è definito in base alla sua capacità di spostamento o di possibile rotazione e viene equiparato a una "valvola" in grado di lasciare passare o meno la luce (oggetti traslucidi o opachi), gli sguardi (oggetti trasparenti o riflettenti) e i corpi (oggetti aperti o filtranti).

I tecnemi assumono finalità differenti nei romanzi dell'autore haitiano. In primo luogo, la finestra oscurata dalle persiane permette di gettare uno sguardo di *voyeur*, dall'esterno verso l'interno, sul proibito e, nello specifico, sul corpo sensuale di una donna. La finestra rappresenta, in questo caso, una tappa del percorso di iniziazione a quel mondo femminile non familiare, diverso da quello composto dalla nonna, dalle zie e dalla sorella. Ed è quanto avviene nel romanzo *L'Autre face de la mer*, in cui Jonas, giovane adolescente, vede per la prima volta una donna completamente nuda (Dalember 1998: 154). La ragazza è all'interno dell'abitazione ed è protetta nella "intimité de l'espace intérieur" (Bachelard 2012: 23), nel "berceau de la maison" (Bachelard 2012: 26). Jonas è all'esterno, è escluso da tale ambiente e l'unica modalità per accedere all'intimità domestica consiste nello sbirciare attraverso le imposte. Dell'immagine che si concretizza sotto i suoi occhi seleziona due aspetti: è intrigato



dalla nudità e colpito dall'espressione scomposta del viso, indice di una disgrazia annunciata. L'aura di mistero che avvolge la donna è un primo segno della sua successiva scomparsa. La finestra, in questo caso, è una barriera che deve essere infranta per poter accedere alle esperienze che segnano il passaggio dall'infanzia all'adolescenza. L'esclusione dal mondo degli adulti genera curiosità e induce alla trasgressione. Per crescere e accedere a quell'universo è indispensabile per il bambino sfondare la barriera che lo separa da esso e svelare i meccanismi, apparentemente incomprensibili e complicati, che regolano i rapporti tra adulti. In questa fase, il narratore non riesce a colmare il divario tra il suo mondo semplice, immediato e, nonostante il lutto, ancora spensierato e la segregazione imposta dai genitori della ragazza. È ancora presto per raggiungere l'apice del processo: prima occorre attraversare varie fasi progressive, e quindi numerose barriere, per accedere definitivamente all'universo degli adulti.

Il tecnema diviene significativo anche nella sua assenza in quanto sancisce la collocazione dell'osservatore in un'eterotopia, ossia in quella dimensione che Foucault (1966: 9) oppone all'utopia in quanto luogo dell'indicibile, non accessibile dall'esterno e che, in *L'Autre face de la mer*, Dalember associa alla stiva di una nave in cui gli schiavi africani venivano stipati durante il tragitto che li conduceva alle piantagioni caraibiche. L'assenza di aperture sulla realtà circostante obbliga il narratore a trascrivere una sequenza di sensazioni fisiche, di rumori, di odori percepiti nella stiva in totale oscurità. La mancanza di finestre impedisce una strutturazione razionale della lingua che segue le regole sintattiche riconosciute, al pari della situazione in cui versano i deportati fuori da ogni logica razionale nota.

Constatiamo la stessa modalità nella descrizione del terremoto nel romanzo *Ballade d'un amour interrompu*. L'esperienza di sepolto vivo viene vissuta da Azaka in prima persona nella sua terra d'origine. Il protagonista rimane tre giorni sotto le macerie, ma una volta salvato dai soccorritori, evita di parlare di quanto avvenuto. Oltre a tacere l'accaduto, ricorre al termine "chose" al posto di terremoto o di sisma a conferma del fatto che le eterotopie minano il linguaggio e impediscono di "nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent [...]. Les hétérotopies [...] dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire" (Foucault 1966: 9-10). L'assenza di aperture è dunque associata all'esemplificazione narrativa dell'incapacità di articolare la parola in modo intellegibile. L'indicibile nasce da un'esperienza personale e collettiva fortemente negativa e insita nel proprio spirito. Il trauma vissuto da un terremotato necessita di una certa distanza temporale e di un'elaborazione psicologica conscia e inconscia per poter essere reso attraverso la parola. In una prima fase, tale distanza si concretizza nel termine "chose" che rende conto del dramma vissuto a livello narrativo, pur non trovando ancora una completa configurazione lessicale che sia accettata dall'individuo stesso che ha vissuto la terribile esperienza. Allo stesso modo, anche il trauma della traversata non può essere reso a parole. In questo caso,



tuttavia, la relazione tra il tragico evento e il racconto è ancora più complessa. La permanenza nella stiva della nave negriera è raccontata attraverso sensazioni fisiche (soprattutto quelle percepite dall'udito, dall'olfatto, dal tatto e, per quanto possibile nell'oscurità, dalla vista) come se si trattasse di una sequenza vissuta direttamente dallo stesso narratore. La relazione dell'esperienza, tuttavia, è riportata da un soggetto grammaticale neutro ("on"), oppure permettendo alle percezioni sensoriali di articolare quanto avviene in questo luogo di costrizione e di chiusura. In quest'ottica è inevitabile che il linguaggio non segua regole sintattiche riconosciute dalla comunità linguistica e che la punteggiatura sia del tutto inesistente. Il risultato è, dunque, una giustapposizione di sintagmi, di locuzioni e di espressioni in grado di fornire una serie di impressioni fisiche dell'evento raccontato. Tale configurazione narrativa nasce dal fatto che l'esperienza non è vissuta direttamente dal narratore come nel caso di Azaka che rimane sepolto sotto le macerie, bensì è il frutto di una memoria collettiva. *L'Autre face de la mer* è, infatti, un romanzo tripartito che racconta le vicende di due protagonisti: una nonna e un bambino che cresce e diventa progressivamente adulto. Nella parte centrale è inserito un episodio che mette in scena i pericoli della città. Il racconto della traversata, invece, non occupa una sezione a sé stante, ma è suddiviso in brevi capitoli che interrompono il flusso della narrazione della prima e della terza parte. Sebbene costituisca una cassa di risonanza della fuga degli haitiani dalla Repubblica Dominicana a seguito del massacro perpetrato nelle piantagioni per volere del presidente Trujillo Molina, il resoconto dell'esperienza vissuta nella nave negriera testimonia la volontà di non dimenticare l'orrore dell'evento che ha maggiormente influito nella formazione dell'identità del popolo haitiano. È in tal senso che possiamo parlare di memoria collettiva. La straordinaria configurazione narrativa operata da Dalember ci proietta in questo mondo eterotopico minato nel linguaggio, ma perfettamente in grado di rendere conto di una realtà fisica concreta per quanto l'esperienza resti indicibile e inimmaginabile anche per coloro che l'hanno vissuta in prima persona.

La terza declinazione della finestra è quella più interessante e articolata all'interno della produzione romanzesca di Dalember e sulla quale ci soffermeremo più a lungo. In questo caso il tecnema utilizzato è il finestrino dell'automobile, a cui si aggiunge lo specchietto retrovisore. I due oggetti diventano gli strumenti di accesso al mondo utopico dell'infanzia.

In *Le Crayon du Bon Dieu n'a pas de gomme*, un uomo, alter ego dell'autore, torna nella sua città natale alla ricerca dei personaggi, o per usare la sua espressione della "fauna" che ha abitato la sua infanzia, ma tutti paiono aver dimenticato il lustrascarpe Faustino, l'emblema per il bambino ormai divenuto uomo di un'età idilliaca e utopica. La delusione di fronte all'incapacità di rivivere quei ricordi, per un attimo, si dissolve: attraverso il finestrino coglie il riflesso di quell'epoca lontana nel paesaggio che sfilava a ritroso (Dalember 1996: 20). Inizia in questo modo il suo "voyage de la mémoire". La solitudine è un elemento necessario per innescare questo meccanismo. Solo la



tranquillità permette una ripetizione spontanea e meccanica dei gesti che assicurano il movimento dell'automobile. Sono gli stessi gesti che da bambino compiva all'interno della vettura abbandonata in giardino. La mancanza di nitidezza delle immagini ha la facoltà di proiettarlo in quella dimensione che Gaston Bachelard definisce "rêverie". Il narratore accede a quel particolare stato della coscienza che è una condizione intermedia tra la piena consapevolezza di un ambiente circostante e l'inconsapevolezza di uno stato di sonno (Bachelard 1975: 7-8). La ricostruzione dell'infanzia attraverso il racconto delle persone rimaste negli stessi luoghi non è possibile. Diventa tuttavia sufficiente un riflesso per scatenare un'epifania e rintracciare dettagli lontani e parzialmente dimenticati. È interessante notare che il narratore ricostruisce le vicende della "fauna" umana della sua infanzia attraverso la mediazione di un altro tecnema, ossia dello specchietto retrovisore di una vecchia Peugeot 304 break abbandonata nel cortile antistante l'abitazione della nonna, nella quale il bambino amava rinchiudersi per osservare la realtà circostante. Non si tratta tuttavia di una semplice *mise en abîme* del primo specchietto menzionato, dal momento che il narratore, divenuto uomo, sfrutta un riflesso per accedere ad un mondo utopico lontano, per il quale ormai è divenuto impossibile un accesso diretto. Per quanto riguarda, invece, lo specchietto a disposizione del narratore-bambino, siamo di fronte ad uno strumento che riflette una realtà all'epoca accessibile direttamente, sebbene non nella sua interezza. Infatti, dobbiamo considerare che il panorama non è riflesso nella sua globalità, ma ne viene ritagliato un frammento. Si tratta della porzione di realtà che rientra nella cornice dello specchio. In *Du descriptif*, Philippe Hamon (1993: 174) ha parlato della cornice che inquadra la visione come di un "cadre", un riquadro che annuncia e ritaglia lo spettacolo contemplato e che, al tempo stesso, serve e giustifica il quadro descrittivo che segue e mette lo spettatore di fronte ad un'opera d'arte. La visione è quindi parziale e paragonabile all'istantanea scattata da una macchina fotografica. L'immagine è il frutto di una selezione filtrata dalla scelta soggettiva che subisce al contempo un processo di *mobilità* per usare l'espressione di Hamon, (occorre individuare una delle possibili immagini della realtà e, in questo caso, il bambino privilegia la visione del lustrascarpe Faustino) e un processo di *transitività*, (l'osservazione segue una direzione univoca e lo sguardo si muove dall'interno verso l'esterno). Il bambino ha, inoltre, la possibilità di regolare lo specchietto e di selezionare l'immagine che preferisce. Dobbiamo quindi constatare che la visione che in un primo momento sembrava il riflesso di una realtà circostante oggettiva, è il frutto di una selezione soggettiva di un frammento significativo per l'osservatore.

Il riflesso e la parziale opacità dell'immagine, oltre al fatto che il bambino ignora il passato del lustrascarpe e le motivazioni che lo hanno indotto a scegliere quel mestiere, permettono un passaggio ulteriore: la facoltà di raccontare, o meglio di inventare, la biografia di Faustino. È il narratore stesso che ammette la sua inaffidabilità di biografo quando afferma:



Sans aucun doute, tout ce que tu as écrit le concernant n'est-il que mensonge, mais qui pourrait te contredire? Qui, désormais, pourrait apporter la preuve du contraire? Qui a les moyens de vérifier l'inexactitude ou l'exactitude de tes propos? Personne. Même pas Faustin ler, le principal intéressé. Si jamais il a existé. S'il n'a pas été une simple créature de ton imagination débouloignée, comme disait ta grand-mère. (Dalembert 1996: 266)

Questo è tuttavia l'unico modo per lasciare riemergere quella "Figure protectrice du père qu'il n'avait jamais connu" (Dalembert 1996: 41). Capiamo dunque il motivo delle parole di Ricœur citate in apertura: il narratore divenuto uomo ritorna fisicamente nei luoghi della sua infanzia sperando di accedere nuovamente in modo spontaneo e immediato a quel mondo lontano nel tempo. I ricordi che riaffiorano sono frammentari e solo attraverso la mediazione di un finestrino trovano la loro configurazione narrativa che si avvale anche della componente finzionale. Segue la fase di rifigurazione, che emerge nel capitolo conclusivo e si concretizza con una riflessione sull'impossibilità di accesso diretto al passato utopico perché è uno dei tanti *pays-temps* che il narratore ha attraversato durante la sua esistenza. Possiamo ritrovare quel momento nello stato di *rêverie*, ma non riviverlo fisicamente proprio perché è impossibile tornare alla dimensione spazio-temporale in cui abbiamo vissuto. Riusciamo solo a sfruttare quell'epifania che scaturisce da un riflesso su un vetro per proiettarci momentaneamente nell'infanzia e per assumere quell'atteggiamento di stupore e di curiosità che lo stesso Dalembert ha conservato e che corrisponde al suo modo di osservare la realtà contemporanea anche nell'età adulta.

A differenza della visione parziale che consentiva una finestra oscurata dalle persiane, ora il narratore, non più bambino, potrebbe accedere ad una panoramica completa della realtà. Divenuto adulto, ha superato le tappe necessarie per comprendere quell'universo che gli era precluso; è progredito nel suo percorso di conoscenza e ha finalmente accesso a tutti gli angoli più reconditi che un tempo gli erano proibiti. È persino in grado di trovare spiegazioni plausibili per quegli eventi che apparivano misteriosi durante i primi anni della sua vita. Una volta raggiunto il culmine di questo processo, ossia ciò che rappresentava l'obiettivo ultimo della sua infanzia, il narratore prova ad effettuare il percorso inverso per ritrovare il candore e lo stupore dell'infanzia. È in quest'ottica che viene nuovamente inserito nella narrazione l'uso del tecnema. Tuttavia, per quanto il protagonista abbia conservato la curiosità e la capacità di meravigliarsi, deve fare i conti con il tempo trascorso e con l'impossibilità di accedere direttamente all'infanzia. I riflessi sono uno strumento prezioso (e un'eco alla memoria involontaria di Proust) per percorrere il tempo a ritroso e tornare dall'altra parte della barriera. L'accesso all'infanzia, tuttavia, svanisce subito e lascia il posto alla delusione. Non può che essere altrimenti. L'adulto è tale perché in grado di discernere e svelare i meccanismi di illusione che alimentano il mistero. Per quanto il narratore osservi la realtà con lo stesso sguardo di un bambino, è necessariamente costretto a



rendere razionali e palesi i passaggi che conducono all'immaginazione e al ricordo dell'infanzia in quanto dimensione utopica e idilliaca. A maggior ragione quando la propria memoria non trova una corrispondenza nei ricordi degli altri. Resta il dubbio se Faustino sia vittima di un processo di oblio da parte di coloro che lo hanno conosciuto o, più probabilmente, se sia il frutto della fantasia del narratore.

Lo scrittore nasconde Haiti sotto il nome di Salbunda, Port-au-Prince diventa Port-aux-Crasses e il protagonista è una proiezione finzionale dello stesso autore. Sono molti gli elementi autobiografici che Dalembert attribuisce al personaggio maschile del romanzo. A tal punto che potremmo accostare il *pays-temps* al *pays intérieur* di cui parla Bayard. Esiste tuttavia una differenza tra i due concetti. Bayard (2012: 158) definisce il *pays-intérieur* come: "Représentation de l'inconscient en termes d'espaces. Le pays intérieur intervient dans la projection du sujet sur les lieux environnants, les transformant en pays imaginaires".

Per Dalembert (1996: 267-268), invece, i luoghi familiari diventano estranei perché:

Quand on est longtemps parti, on a souvent la sensation désagréable, au retour, de ne pas retrouver le pays qu'on avait laissé. Tout semble changé [...]. En vérité, c'est le temps qui a passé. Notre regard ne saisit plus l'absence. Rien n'est vrai en dehors de cette connaissance: savoir que tu n'habiteras plus cet autre pays de toi-même.

Se Bayard considera soltanto la dimensione spaziale, per Dalembert la temporalità assume un punto di vista privilegiato perché in grado di incorporare anche lo spazio. Una constatazione che è racchiusa nella frase posta a conclusione del romanzo: "De l'errance, je suis passé à cette phase de l'humanité où l'homme n'a pas de pays que le temps qu'il habite" (Dalembert 1996: 268). La fase di rfigurazione individuata da Ricœur emerge chiaramente da queste parole: il narratore divenuto uomo porta la sua esperienza e il suo viaggio nella memoria nella comprensione del mondo attuale. La frase è anche emblematica per capire la scelta di adottare, da parte di Dalembert, la parola *vagabondage*, a scapito del termine *errance*, che è legato alla maledizione divina che si è abbattuta sul popolo ebraico e del *nomadisme*, concetto associato ad un'eredità culturale subita. Il *vagabondage* è, invece, una scelta e corrisponde a: "ce désir inconscient de vouloir arrêter sinon le Temps, du moins de ne pas le voir passer. Il ne s'agit pas de substituer le Temps au lieu, si déjà le Temps est le lieu" (Ghinelli 2005: 127).

Il *vagabondage* diventa per Dalembert anche un modo per considerare l'esistenza umana che ha inizio con la nascita e fine con la morte. Nel mezzo "on s'arrête dans des auberges, les pays-temps, pour une période plus ou moins longue jusqu'à la destination finale" (Ghinelli 2005: 126-127). Le tappe intermedie possono subire una variazione della durata, un'accelerazione o una riduzione in base ad una serie di contesti: sociale, storico, geografico, genetico. Una concezione lucida della vita



umana di cui non sempre siamo consapevoli ed è quest'ultimo aspetto che rende il percorso esistenziale piacevole.

Perché dunque le finestre e i finestrini nei romanzi di Dalember privilegiano il *pays-temps* dell'infanzia e non altre fasi della vita? È lo stesso Dalember che ci fornisce una risposta durante un'intervista rilasciata a Marie-José Hoyet (1994: 19):

La mia infanzia è trascorsa ad Haiti come poteva trascorrere in qualsiasi posto. Ma credo di avere ancora un certo numero di conti da regolare con l'infanzia. Dunque con quello spazio e con quei tempi. È il periodo che nutre di più l'opera di uno scrittore e per me non è ancora un argomento esaurito.

E se l'infanzia è un tema ricorrente e ossessivo in quanto deve trovare una sua configurazione ordinata ed esaustiva, l'immagine raffigurata all'interno di un finestrino diviene una tecnica creativa feconda e ricorrente sia a livello esplicito che metaforico.

Per attenerci strettamente alle finestre menzionate nei romanzi, citiamo un ultimo esempio tratto da *Noires Blessures*, pubblicato nel 2011. L'immagine della madre in lacrime attraverso il finestrino di un'automobile è l'ultima istantanea rimasta scolpita nella memoria di Mamad, un ragazzo africano che abbandona la famiglia e il paese natale per affrontare un viaggio della speranza che dovrebbe condurlo in Italia. Il suo tentativo non riesce perché gli organizzatori della traversata sono degli imbroglioni e abbandonano gli uomini nel deserto. Mamad non torna al suo paese per non ammettere il fallimento e trova lavoro come tuttofare. Accusato dal padrone di furto, viene rinchiuso in un'abitazione e percosso a sangue per alcuni giorni. È in quel momento che riaffiora l'immagine della madre attraverso il finestrino dell'automobile, ultima istantanea che lo separerà per sempre dalla donna. Ed è a partire da quell'immagine che trova la forza per resistere e sopravvivere a quella terribile esperienza. In *Noires Blessures*, quindi, il tecnema diviene ancora un modo per superare le barriere che tengono il personaggio segregato al luogo eterotopico della detenzione e della violenza e per aprire un varco verso il mondo dell'infanzia. È un'istantanea di sofferenza, di distacco dalla terra natale e dalla famiglia a dimostrazione dell'inaccessibilità diretta al passato, ma si tratta anche di un modo per uscire dal torpore causato dal dolore e per reagire almeno psicologicamente alle percosse. L'immagine causa quindi una rfigurazione e una reazione che si dimostreranno salvifiche per Mamad.

In *Noires Blessures* e negli altri romanzi più recenti di Dalember, la presenza del tecnema è più defilata. Ogni manifestazione, tuttavia, arricchisce il testo di ulteriori significati che possono essere compresi nella loro interezza e complessità alla luce delle riflessioni già sviluppate nelle opere precedenti e soprattutto in *Le Crayon du Bon Dieu n'a pas de gomme*. Cambiano i contesti geografici, storici e culturali e cambiano le superfici che catturano le immagini, le riflettono o ne sfumano i contorni per poter accedere allo stato di *rêverie*. L'economia e la centralità del tecnema rimangono e si integrano perfettamente nel tessuto testuale a dimostrazione che un elemento





ricorrente non può essere neutro. Non solo in quanto "ossessione di un'infanzia che deve regolare i propri conti", ma anche come elemento attorno al quale fondare la propria creazione letteraria.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., [1957] 2012, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris.
- Bachelard G., 1960, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris; trad. italiana G. Silvestri Stevan, 1975, *La Poetica della rêverie*, Dedalo, Bari.
- Bayard P., 2012, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Biondi M., 2003, "Escribir en Haiti", in *Lateral*, 98, pp. 32-33.
- Dalembert L.-P., [1996] 2004, *Le Crayon du bon Dieu n'a pas de gomme*, Le Serpent à Plumes, Paris.
- Dalembert L.-P., 1998, *L'Autre face de la mer*, Stock, Paris.
- Dalembert L.-P., 2011, *Noires Blessures*, Mercure, Paris.
- Dalembert L.-P., 2013, *Ballade d'un amour interrompu*, Mercure, Paris.
- Dumas P.-R., 2000, "Louis-Philippe Dalembert", in *Panorama de la littérature haïtienne de la diaspora, anthologie et critique*, L'Imprimeur II, Port-au-Prince, pp. 138-140.
- Famin V., 2011, "L'autre face de la mer de Louis-Philippe Dalembert ou les récits de la dualité caribéenne", in N. Ménard (éd), *Écrits d'Haïti: Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Karthala, Paris, pp. 177-188.
- Foucault M., 1966, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- Foucault M., 1984, "Des espaces autres", in *Architectures. Mouvements. Continuité*, 5, pp. 46-49
- Foucault M., 1994, *Dits et écrits. 1954-1988*, D. Denfert, F. Ewald, Gallimard, Paris.
- Ghinelli P., 2005, "Louis-Philippe Dalembert", in *Archipels littéraires: Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalembert, Agnant*, Mémoire d'encrier, Montréal, pp. 124-140.
- Hamon P., 1989, *Expositions: littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions José Corti, Paris.
- Hamon P., 1993, *Du Descriptif*, Hachette supérieur, Paris.
- Hoyet M.-J., 1994, "Intervista a Louis-Philippe Dalembert", in *Pagine*, 12, pp. 16-19.
- Pessini A., 2002, "Louis-Philippe Dalembert, une enfance à Salbounda", *Villes d'îles et villes d'exil*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Facoltà di lettere e filosofia, Parma, pp. 165-193.
- Pessini A. (éd), 2004, *Voci dei Caraibi. Gli scrittori francofoni d'oltremare*, 12, Palazzo Sanvitale, Parma.



Pessini E., 2008, "Présences insulaires dans l'œuvre de Dalember", in N. Minerva, P. Oppici (éd.), *Des îles en archipel...: flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi/Carmelina Imboscio*, Lang, Bern [et al.], pp. 67-82.

Ricœur P., 1983, *Temps et Récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris.

Théodat J.-M., 2011, "Autogéographie du Faubourg", in N. Ménard (éd), *Écrits d'Haïti: Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Karthala, Paris, pp. 323-336.

---

**Emanuela Cacchioli** è iscritta al Dottorato in Letterature comparate presso l'Università di Genova ed è membro associato del CRLC dell'Università Sorbonne-Paris IV. I suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura comparata, la letteratura francofona (antillana, haitiana e africana), la letteratura francese contemporanea, la traduzione, l'intertestualità e le riscritture dei miti classici. Ha pubblicato articoli, saggi e traduzioni su varie riviste, tra le quali: *Prospero, I Quaderni di Palazzo Serra, Palazzo Sanvitale, La Torre di Babele, Elephant and Castle, L'Indice*. Collabora regolarmente con il periodico *Studi Francesi* per la sezione bibliografica.

[emanuela.cacchioli@gmail.com](mailto:emanuela.cacchioli@gmail.com)