

قلقلة

qalqalah n° 3 ^{2/4}

2017 — 06

pp. 51 / 55

→ fr Introduction

→ en Introduction

Lotte Arndt

p. 58

→ fr L'histoire de grand-mère

→ en Grandma's Story

Trinh T. Minh-ha

à suivre | next contribution :

Hikaru Fujii & Che Kyongfa, qalqalah n° 3 ^{3/4} 2017 — 09

Éditrice associée | Guest Editor
Lotte Arndt

Conception éditoriale | Editors
Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup,
Victorine Grataloup, Léna Monnier,
Élodie Royer, Émilie Villez

Introduction de | by Lotte Arndt
traduite par | translated by
Virginie Bobin fr ▶ en

Texte de | Text by Trinh T. Minh-ha
traduit par | translated by
Elsa Boyer en ▶ fr

Relectures | Proofreading
Trinh T. Minh-ha en, David Le en,
Gauthier Lesturgie fr

Conception graphique | Graphic design
Guillaume Ettlenger & Jérôme Valton

qalqalah, un reader n° 3 ²/₄ paris 2017

Qalqalah est coédité par
| is jointly published by
Bétonsalon – Centre d’art
et de recherche | Center
for Art and Research avec
| with Villa Vassilieff et
| and KADIST.

KADIST

bétonsalon
Centre d’art et de recherche



fr Signifiant « un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho », Qalqalah est le nom d’une héroïne polyglotte – inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky – qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain, où les notions de langage, d’art ou d’économie telles qu’on les connaît aujourd’hui se sont effondrées sans bruit. Elle apparaît dans deux textes de Sarah Rifky publiés dans Qalqalah 1 & 2.

en Meaning “a movement of language, a phonetic vibration, a rebound or echo”, Qalqalah is the name of a polyglot heroine – invented by curator and writer Sarah Rifky – who gradually loses her memory in a not-so-distant future where notions of language, art and economy as we know them today have collapsed. This heroine appears in two of Sarah Rifky’s texts published in Qalqalah 1 & 2.

^{fr} Nous tenons à remercier Trinh T. Minh-ha pour sa contribution et son soutien ; Jean-Paul Bourdier pour les images ici reproduites ; la Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) et en particulier la chaire Global South(s), Françoise Vergès et Gwenaëlle Lieppe ; *Indiana University Press* et Stephen Williams pour avoir accordé à *Qalqalah*, en tant que publication non-commerciale, l'autorisation de reproduire le texte anglais (originellement publié dans *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989) et de le traduire vers le français.

^{en} We would like to thank Trinh T. Min-ha for her contribution and support; Jean-Paul Bourdier for the images reproduced here; *Collège d'études mondiales* (FMSH), notably the Global South(s) Chair, Françoise Vergès and Gwenaëlle Lieppe; *Indiana University Press* and Stephen Williams for granting *Qalqalah*, as a non-commercial publication, with the permission to reproduce and translate into French the English text originally published in *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989.

lotte arndt

fr intro- duction

« À peine vingt ans ont suffi pour que deux millions de personnes se définissent elles-mêmes comme sous-développées. Je n'ai pas l'intention de parler *sur*. Juste de parler à *proximité de*. »

Dans les premières phrases de son film *Reassemblage*, qui remet radicalement en question le genre du cinéma ethnographique, la réalisatrice et auteure Trinh T. Minh-ha interroge le pouvoir du récit dans l'auto-représentation d'un groupe ou d'un individu, et énonce son approche artistique : parler à *proximité de* comme un moyen de s'écarter d'un savoir *sur*, pour mieux entrer en résonance avec les personnes et les contextes représentés à l'image.

Le film, tourné au Sénégal et sorti en 1982, ne cesse de dissocier images, son et texte et crée une narration cinématographique qui résiste à toute stabilité sémantique, significations figées ou relations de domination et de subordination entre ses éléments. L'ordre bouleversé des images et des sons, une voix qui interroge sans expliquer viennent ainsi ébranler le discours dominant qui oppose tradition arriérée et modernité salvatrice, ainsi que l'idée de développement comme caractéristique normative et naturalisée d'un groupe restreint de sociétés occidentales que le monde entier serait sommé d'atteindre.

Dans ses films comme dans ses écrits, Trinh T. Minh-ha ouvre de riches espaces de résonance qui se soustraient à la

centralisation des récits. Elle situe ses travaux dans une perspective résolument féministe et postcoloniale, tout en s'attachant à maintenir leurs formes ouvertes, pour qu'ils puissent s'adresser à différents groupes, dans des contextes changeants. Elle se joue des assignations catégoriques qu'elle conteste et investit des espaces où les appartenances rassurantes – les lignes de séparation entre inclusion et exclusion, partage et réserve, ouverture et retrait – se déplacent constamment. Comme elle l'écrit dans l'introduction de son livre fondateur, *Woman, Native, Other* : « Ceci est un monde dans lequel je me déplace sans avoir été invitée, profane sur une terre sacrée, ni moi ni mienne, mais moi malgré tout. »¹ Son travail investit un « lieu de subjectivité non-unitaire, polyphonique »² qui prend en compte le fait que le pouvoir traverse les sujets, qu'il y a un « Lui-en-moi ».³ De cette manière, Minh-ha va bien au-delà de procédés purement sémiotiques, et relie son travail artistique aux luttes sociales en cours, notamment celles des féministes et des femmes de couleur, sans jamais prendre les catégories identitaires pour acquises. Composant sans cesse avec des contextes géographiques, politiques et culturels différents, ainsi que l'ajustement des positionnements, ses écrits et ses films sont ancrés dans le corps en tant que « lieu de particularité et de spécificité ; en même temps qu'un lieu marqué par des contradictions historiques ».⁴ Tout en prenant la singularité de l'expérience incarnée comme un point de départ situé, elle compose des histoires au féminin [her-stories] qui interrogent constamment le potentiel transformateur du langage, du rythme et de la résonance : écrire le corps rend possible le déplacement de ses contours ; le souffle d'un texte, l'enchaînement syncopé des images ont le pouvoir de décaler les assignations contraignantes et de transcender les formes canoniques de représentation.

¹ Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, 1989, p.1.

² Trinh T. Minh-ha en conversation avec Annamaria Morelli : « The Undone Interval », in Iain Chambers et Lidia Curti (eds.), *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, Londres et New York, Routledge, 1998, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ Trinh T. Minh-ha en conversation avec Annamaria Morelli, *op. cit.*, p. 13.

Dans ce numéro de *Qalqalah*, nous rééditons le dernier chapitre du livre de Trinh T. Minh-ha *Woman, Native, Other* (1989), aujourd'hui un classique, ici traduit pour la première fois en français. Intitulé *Grandma's Story*, ce texte dense et poétique résonne intimement avec les questionnements qui irriguent les contributions de cette année – en interrogeant le lien entre narration et incarnation, en cherchant des modes de transmission qui divergent de l'autorité de l'Histoire comme récit dominant et en proposant un langage poétique pour une pensée théorique qui dépasse la division entre théorie et pratique. Alors que les films de Minh-ha ont été montrés dans différents contextes en France au cours des dix dernières années⁵, ses textes n'avaient jamais été traduits en français jusqu'à présent. La publication bilingue de *Grandma's Story* est réalisée en collaboration avec Françoise Vergès et la chaire Global South(s) de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, qui a invité Trinh T. Minh-ha à Paris en mars 2017 pour une série de conférences et de projections de ses films. La traduction d'Elsa Boyer a été élaborée en étroite collaboration avec Trinh T. Minh-ha, que nous souhaitons remercier chaleureusement pour ses commentaires avisés et son engagement inépuisable.

⁵ Notamment « Le rêve de l'artiste et du spectateur ». Volet 2. Trinh T. Minh-ha et Theresa Hak Kyung Cha, 23 octobre – 9 novembre 2008, Jeu de Paume, organisé par Elvan Zabunyan.

lotte arndt
en intro-
duction

"Scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as underdeveloped. I do not intend to talk *about*. Just speak *near by*."

In the first spoken lines of her film *Reassemblage*, which radically questions the genre of ethnographic cinema, the filmmaker and writer Trinh T. Minh-ha addresses the power of narration for the creation of a group's or an individual's self-perception and announces her artistic approach: to "speak nearby" as a mode of departing from knowledge *about*, in favor of *resonating with* the imaged people and contexts. The film, shot in Senegal and released in 1982, continuously dissociates images, sound, and text and creates a cinematographic narration that resists semantic stability, fixed meanings and relations of domination and subordination between its elements. The dominant and naturalized discourse of a clear division between backward tradition and salvific modernity as much as the idea of development as an achievement of a restricted group of Western societies normatively imposed worldwide as the mandatory goal, is shaken by the film's troubled order of images, and a voice that interrogates without explaining.

In both her films and her writing, Trinh T. Minh-ha creates ample spaces of resonance to resist hegemonic forms of narrative, clearly situating her productions in a feminist and postcolonial perspective, while ensuring their ability to speak to different

groups and in changing contexts. She playfully contests categorical assignments and dwells in spaces where no comfortable belonging is possible – the limits between inclusion and exclusion, sharing and keeping, opening and retreating shift constantly. As she writes in the introduction of her seminal book *Woman, Native, Other*, “This is a world in which I move uninvited, profane on a sacred land, neither me nor mine, but me nonetheless.”¹ Her work deals with a “non-unitary, multi-vocal place of subjectivity”² that acknowledges that power runs through subjects, that there is a “He-in-me”.³ In so doing, Minh-ha goes far beyond purely semiotic proceedings and connects her artistic works to ongoing social struggles, notably those of feminists and women of color, without ever taking identity categories for granted. Constantly navigating different geographical, political and cultural contexts and the adjustment of positions, her writings and films are anchored in the body as a “site of particularity and specificity; at the same time [as] it is a site marked by historical contradictions”.⁴ While taking the singularity of embodied experience as a situated starting point, she composes her-stories that interrogate the transformative potential of language, rhythm and resonance: writing the body bears the potential to shift its contours; the breath of a text, the syncopated chain of images may displace constraining assignments and transcend canonized forms of representation.

In the present issue, *Qalqalah* republishes the final chapter of Trinh T. Minh-ha’s now classical book *Woman, Native, Other* (1989) and translates it for the first time to French. Entitled *Grandma’s story*, the dense, poetic text intimately resonates with questions that run through this year’s contributions by interrogating the link between narration and embodiment, by searching for modes of transmission that differ from the authority of History as a master narrative, and by proposing a poetic language for theoretical thought

¹ Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, 1989, p.1.

² Trinh T. Minh-ha in conversation with Annamaria Morelli: « The Undone Interval », in Iain Chambers and Lidia Curti (eds.): *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London and New York, Routledge, 1998, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ Trinh T. Minh-ha in conversation with Annamaria Morelli, *op. cit.* p. 13.

⁵ Notably « Le rêve de l'artiste et du spectateur ». Volet 2. Trinh T. Minh-ha and Theresa Hak Kyung Cha, 23, October – 9, November, 2008, Jeu de Paume, curated by Elvan Zabunyan.

that overcomes the division of theory and practice. While Minh-ha's films have been shown in different contexts in France over the past decade, her texts remain so far un-translated into French.⁵ The bilingual publication of "Grandma's Story" takes place as collaboration with Françoise Vergès and the Chair for the Global South(s) at the *Fondation Maison des Sciences de l'Homme*, who invited Trinh T. Minh-ha in March 2017 for a series of conferences and screenings of her films. The translation by Elsa Boyer has been elaborated in close exchange with Trinh T. Minh-ha, whom we would like to warmly thank for her insightful comments and tireless engagement.

trinh t. minh-ha

fr l'his-
toire
de grand-
mère¹

¹ Ce texte est un chapitre
extrait de l'ouvrage de Trinh T.
Minh-ha, *Woman, Native, Other.*
Writing Postcoloniality and
Feminism, Bloomington, Indiana,
Indiana University Press, 1989,
pp. 119-151.

*Les dix mille êtres en reviennent toujours à
une pratique fondamentale.*

*Des dix mille êtres qui en reviennent toujours
à leur pratique fondamentale on peut dire
qu'ils pratiquent le quiétisme.*

Lao-Tseu, *Tao te king*, 16
(traduction Jules Bresse)

² Ndt : pour restituer à la fois le jeu sur les sonorités et la distinction entre «story» et «history», j'ai choisi de traduire par «histoires», parfois «récit», et «histoire».

Vérité et fait : histoires et histoire²

Laissez-moi vous raconter une histoire. Car c'est tout ce que j'ai, une histoire. Une histoire transmise de génération en génération, qui s'appelle Joie. Racontée pour la joie qu'elle procure à la personne qui la raconte et celle qui l'écoute. La joie inhérente au processus qui consiste à raconter une histoire. Quiconque comprend cela comprend également qu'une histoire, aussi bouleversante soit sa joie, n'enlève jamais rien à personne. Rappelez-vous, elle s'appelle Joie. Son double, Pleur Peur Majeure.

Que la diseuse, celle qui est mère qui attend neuf jours et neuf nuits, soit retrouvée. Qu'elle ramène la mémoire. Que la diseuse, celle qui est fille ramène le printemps à chaque fois qu'elle émerge de sous la terre. L'encre se répand encore plus épaisse avant de se tarir avant d'arrêter d'écrire. (Theresa Hak Kyung Cha)³

³ Theresa Hak Kyung Cha,
Dictée, New York, Tanam press,
1982, p. 133.

Ce doit être dit. Doit être dit ce qui n'a pas été et ce qui a été dit avant. « Cela prendra du temps, mais l'histoire doit être racontée. Sans aucun mensonge » (Leslie Marmon Silko). Cela prendra du temps car on ne peut pas raconter la vie, et pas seulement raconter : la vie ne peut pas être vécue. Mais comprendre c'est créer et vivre, un don si immense que des milliers de personnes profitent de chaque vie vécue au présent ou dans le passé. L'histoire dépend de la venue au monde de chacun d'entre nous. Elle a besoin de nous tous, elle a besoin que l'on se souvienne, que l'on comprenne, que l'on crée ce que nous avons entendu ensemble pour continuer à venir au monde. L'histoire d'un peuple. Qui nous raconte, peuples. Une histoire, l'histoire, la littérature (ou la religion, la philosophie, les sciences naturelles, l'éthique) – tout en un. Ils l'appellent l'outil de l'homme primitif,

le moyen le plus simple de véhiculer la vérité. Lorsque l'histoire s'est distinguée des histoires, elle a commencé à se complaire dans l'accumulation et les faits. Ou elle a pensé qu'elle le pouvait. Elle a pensé pouvoir aller jusqu'à créer l'histoire parce que le Passé, sans lien avec le Présent et le Futur, attend là tout entier qu'on le révèle et qu'on le relate. L'acte de révéler comporte une qualité magique (et non factuelle) – sans aucun doute héritée de l'art du récit « primitif » – car le Passé compris comme tel est un passé bien organisé dont l'organisation est déjà donnée. Trouvant le moyen de s'identifier à l'histoire, l'histoire (avec un h minuscule) oppose ainsi le factuel au fictionnel (devenant aveugle à ce que ses revendications ont de « magique ») ; l'auteur – l'historien – au conteur. Aussi longtemps qu'on occulte la transformation, les manipulations ou redistributions inhérentes au fait de rassembler des événements, la division perdure, aussi sûre de son tracé qu'elle rêve assurément de l'être. Écrire une histoire devient écrire l'histoire, et l'histoire a tôt fait de s'isoler, reléguant les histoires au domaine du conte, de la légende, du mythe, de la fiction, de la littérature. Ainsi, puisque le fictionnel et le factuel en sont venus à s'exclure mutuellement, il n'est pas rare que la fiction soit synonyme de mensonges et le fait de vérité. EST-CE VRAIMENT ARRIVÉ ? EST-CE UNE HISTOIRE VRAIE ?

Je ne veux plus écouter vos histoires [cria Maxine Hong Kingston à sa mère, véritable moulin à histoires] ; elles n'ont aucune logique. Elles m'embrouillent complètement. En me racontant une histoire, vous ne me dites pas si « c'est une histoire vraie » ou si « ce n'est qu'une histoire ». Je n'arrive pas à établir la distinction. Je ne connais même pas vos vrais noms. Je ne distingue pas ce qui est réel de ce que vous avez inventé. ⁴

⁴ Maxine Hong Kingston,
Les fantômes chinois de San Francisco, Paris, Gallimard,
1979, p. 215.

⁵ Herman Harrell Horne,
*Story-Telling, Questioning and
Studying*, New York, Macmillan,
1917, pp. 23-24.

Quelle vérité ? La question se pose immanquablement. On a défini le récit comme « une narration libre qui n'est pas nécessairement factuelle mais fidèle (...) [Elle] présente une esquisse audacieuse de la nature humaine ; et l'histoire, dans ses détails individuels ». ⁵ Vérité. Pas une mais deux : vérité et fait, comme dans l'ancien temps quand, en Égypte, les reines naissaient reines et l'on faisait les rois. (À l'époque les reines et les princesses étaient « Mères royales » de naissance, alors que le roi portait la couronne du grand prêtre et ne recevait le nom d'Horus qu'après avoir été couronné.) La poésie, disait Aristote, est plus vraie que l'histoire. La narration comprise comme littérature (la poésie narrative) doit donc être plus vraie que l'histoire. Si nous attendons de l'histoire qu'elle nous raconte ce qui s'est passé à une époque et en un lieu donnés, nous pouvons attendre du récit qu'il nous raconte non seulement ce qui a pu se passer, mais aussi ce qui se passe à une époque et en un lieu non précisés. Il n'est pas étonnant que dans les anciens contes, les conteurs soient très souvent des femmes, des sorcières, des prophètes. Les griots et griottes africains sont connus pour être poètes, conteurs, historiens, musiciens et magiciens – tout à la fois. Mais pourquoi la vérité ? Pourquoi cette lutte pour la vérité et au nom de la vérité ? Je ne me souviens pas avoir demandé à ma grand-mère si l'histoire qu'elle me racontait était vraie ou non. Je ne me souviens pas non plus qu'elle m'ait demandé si l'histoire que je lui lisais était vraie ou non. Nous savions que nous pouvions nous faire pleurer, rire, ou nous faire peur, mais nous n'avons jamais pensé à nous dire, « ce n'est qu'une histoire ». Une histoire est une histoire. Il n'y avait pas besoin de clarifier – un besoin que de nombreux adultes estiment « naturel » ou impératif avec les enfants – car il ne s'agissait pas d' « accepter aveuglément l'histoire comme si elle était littéralement vraie. » L'histoire est peut-être devenue *juste* une histoire quand

je suis devenue experte dans l'art de consommer la vérité comme un fait. L'imagination devient alors synonyme de falsification et on me fait croire que, par conséquent, si on ne me dit pas ou si je ne parviens pas à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux, l'auditeur ou moi-même ne sommes peut-être plus en mesure de différencier l'imaginaire de la réalité (sic). La littérature et l'histoire ont été autrefois / sont toujours des histoires : ceci ne signifie pas nécessairement que l'espace qu'elles forment est indifférencié, mais que cet espace peut s'articuler selon un ensemble différent de principes qui se situent en dehors du domaine hiérarchique des faits. D'un côté, chaque société a ses propres politiques de vérité ; de l'autre, être vrai consiste à se situer entre tous les régimes de vérité. En dehors de l'époque précise, en dehors de l'espace spécialisé : « La vérité embrasse toutes les abstentions autres qu'elle-même » (T. Hak Kyung Cha).

Gardiennes et transmetteuses

Il y a de la vérité quand elle n'y est plus. Diseuse, Femme-Qui-Pense, Femme-Araignée, griotte, raconteuse, diseuse de bonne aventure, sorcière. Si vous avez la patience d'écouter, elle se fera un plaisir de vous la raconter. Toute une histoire, toute une vision du monde, l'histoire d'une vie. Mère a toujours une mère. Et on se souvient des Grands-Mères comme des déesses de toutes les eaux, les sources de maladies et de guérison, les protectrices des femmes et de la maternité. Écouter attentivement c'est préserver. Mais préserver c'est brûler, car comprendre signifie créer.

Que celle qui est diseuse, Diseuse de bonne aventure. Qu'elle provoque. Qu'elle brise le sort jeté sur le temps sur le temps encore et encore. (T. Hak Kyung Cha)⁶

⁶ Dictée, *op. cit.*, p. 123.

Les souvenirs des femmes étaient les premières archives ou bibliothèques du monde. Patiemment transmis de bouche à oreille, de corps à corps, main à main. Dans le processus qui consiste à raconter des histoires, parler et écouter renvoient à des réalités qui n'impliquent pas seulement l'imagination. Le discours est vu, entendu, humé, goûté et touché. Il détruit, donne la vie, nourrit. Toutes les femmes participent à cette chaîne de tutelle et de transmission. En Afrique on dit que chaque griotte qui meurt est toute une bibliothèque qui brûle (une « bibliothèque où les archives ne sont pas classées mais complètement inventoriées » [A. Hampaté Ba]). Des expressions comme « Je l'ai tété au sein de ma mère » ou « Je le tiens de Notre Mère » pour exprimer ce qui a été transmis par les anciens sont courantes dans cette partie du monde. Raconte-moi et laisse-moi raconter à mes auditeurs ce que j'ai entendu de toi qui l'as entendu de ta mère et de ta grand-mère, de sorte que ce qui est dit soit conservé et toujours transmis aux femmes de demain, qui seront nos enfants et les enfants de nos enfants. Ce sont les premières phrases qu'elle

scandait avant de se lancer dans une histoire. Cette histoire je te la dois, je la lui dois et à elle aussi, qui la lui doit à elle, elle et elle. Je mémorise, reconnais et nomme ma ou mes sources non pas pour que la voix d'une autorité valide la mienne (car nous, les femmes, avons peu d'autorité dans l'Histoire ou la Littérature, et les femmes sages ne tirent jamais leurs pouvoirs de l'autorité), mais pour évoquer cette source et chanter. Le lien entre les femmes et la parole. Entre les femmes elles-mêmes. Pour produire tout leur effet, les mots doivent être scandés en rythme, en cadence, hors cadence.

Mon arrière grand-mère a raconté à ma grand-mère ce qu'elle avait vécu que ma grand-mère n'avait pas vécu et ma grand-mère a raconté à ma mère ce qu'elles avaient toutes les deux vécu et ma mère m'a raconté ce qu'elles ont toutes vécu et nous étions censées le transmettre ainsi de génération en génération afin de ne jamais oublier. Même s'ils avaient tout brûlé pour faire comme si ce n'était jamais arrivé.
(Gayl Jones)

Dans cette chaîne et ce continuum, je ne suis qu'un maillon. L'histoire c'est moi, ni moi ni mienne. Elle ne m'appartient pas vraiment ; et si je me sens profondément responsable de cette histoire, le processus de transfert me rend également irresponsable et me procure ce plaisir. Plaisir de la copie, plaisir de la reproduction. Aucune répétition ne peut jamais être identique, mais mon histoire porte en elle leurs histoires, leur histoire, et notre histoire se répète indéfiniment même si nous persistons à la nier. *Je n'y crois pas. Cette histoire ne pourrait pas se produire aujourd'hui.* Puis un jour nos enfants parleront de nous ici présents, de cette époque où des choses comme ça pouvaient se produire... :

J'avais l'impression de ne pas savoir ce qui nous appartenait à moi et Mutt et ce qui appartenait à Great Gram et Corregidora

– comme Maman quand elle s'était mise à parler comme Great Gram. Mais ce que Corregidora lui avait fait à elle, à elles, était-il pire que ce que Mutt m'avait fait, que ce que nous nous étions fait, que ce que Maman avait fait à Papa, ou que ce qu'il lui avait fait en retour...

(Gayl Jones)⁸

En la voyant tu sais ce qu'elle a vécu.
Tu sais comment ça a pu être.

Tu t'allonges, tu t'arrêtes, tu tombes,
tu vois devant toi ce que tu as déjà vu.
Répété, sans même que tu le saches. C'est
toi qui te tiens là. C'est toi qui attends
dehors par une journée d'été.

(T. Hak Kyung Cha)⁹

Chaque geste, chaque mot implique notre passé, présent et futur. Le corps ne cesse jamais d'accumuler, et le mien a vu des années et des années s'écouler sans que je sois capable de les arrêter, de l'arrêter. Mes solidarités et rancunes me semblent à la fois familières et inconnues ; je demeure en elles, elles demeurent en moi, et nous demeurons l'une dans l'autre, invitée plus que propriétaire. Sans aucun doute, mon histoire est moi mais, sans aucun doute, mon histoire est aussi plus vieille que moi. Plus jeune que moi, plus vieille que ce qui est humain. Impossible à mesurer, impossible à contenir, si immense qu'elle excède toute tentative de rendre humain. Mais nous rendons humain, et nous rendons humain outre mesure, car la vision d'une histoire qui n'a pas de fin – ni fin, ni milieu, ni début ; ni départ, ni pause, ni progression ; ni vers l'arrière ni vers l'avant, seulement un flux qui coule dans un autre flux, une mer ouverte – est la vision d'une folle. « Les flots déchaînés du mutisme », comme l'écrit Clarice Lispector. Nous avons peur des sommets, nous avons peur de ce qui n'a pas de tête, de ce qui n'a pas de fond, de ce qui est sans bornes. Et nous sommes terrifiés à l'idée de laisser les profondeurs de ce mutisme nous engloutir. C'est pourquoi nous

continuons à faire violence aux mots : pour dompter et cuire le sauvage-cru, pour adopter ce qui est vertigineusement infini. La vérité n'a aucun sens ; elle excède la signification et elle excède la mesure. Elle excède tous les régimes de vérité. Ainsi, quand nous insistons pour raconter encore et encore, nous insistons sur la répétition dans la re-création (et vice versa). Sur la répartition de l'histoire en parts suffisamment petites pour que nos bouches puissent les absorber, pour que nos yeux puissent voir et pour que nos corps puissent le supporter. Chaque histoire est à la fois un fragment et un tout ; un tout dans un tout. Et la même histoire a toujours changé, car les choses qui ne se déplacent pas et ne croissent pas ne peuvent pas continuer à circuler. Mort. Époques mortes, des mots morts, des langues mortes. À ne pas répéter dans l'oubli.

Sédiment. Changé en pierre. Que celle qui est diseuse poussière efface de son souffle la distance du puits. Que celle qui est diseuse à nouveau s'assoit sur la pierre neuf jours et neuf nuits. ainsi. Faisant se lever à nouveau, Éleusis.

(T. Hak Kyung Cha)¹⁰

¹⁰ Dictée, *op. cit.* p. 130.

Raconter des histoires dans le contexte « civilisé »

Moyen le plus simple de véhiculer la vérité, une histoire se définit aussi comme « une phase de communication », « la forme naturelle pour révéler la vie ». Si elle fascine autant c'est peut-être parce qu'elle est capable à la fois d'offrir un aperçu vivant de la vie d'autres personnes et de raviver ou de sauver ce qui en nous est oublié, ce qui est devenu une impasse, ce qui s'est changé en pierre. Aux yeux de la fe(ho)mme de l'Occident qui passe du temps à enregistrer et organiser les « données » concernant le fait de raconter des histoires ainsi que « les nombreuses règles et tabous qui lui sont liés », les peuples primitifs ont pu, grâce à cet outil de la fe(ho)mme primitive, « former leur discours, formuler des opinions et s'exprimer » (Anna Birgitta Rooth). Il permet de « comprendre les limites de leur connaissance et d'évaluer les privilèges de notre civilisation, dus en grande partie aux luttes du passé » (Clark W. Hetherington). Il façonne les explications qu'ils ont inventées pour « les choses qu'[ils] ne comprenaient pas » et représente leur religion, « une religion née de la peur de l'inconnu » (Katherine Dunlap Cather). Pour résumer, l'histoire est soit une simple pratique de l'art de la rhétorique ou « un dépositaire de coutumes obsolètes » (A. Skinner). Elle doit en grande partie sa valeur à son potentiel artistique et aux « croyances religieuses » ou aux superstitions caractéristiques de « l'esprit primitif » que reflète son contenu. (À l'instar du surnaturel, le superstitieux est-il un autre produit de l'esprit occidental ? Car pour accepter ne serait-ce que temporairement la perspective que Cather adopte sur la religion primitive, il faut se demander : quelle religion [institutionnalisée] ne naît pas de la peur de l'inconnu ?). Associé au sous-développement, à l'ignorance, à l'analphabétisme, raconter des histoires dans le contexte plus « civilisé » est donc relégué au domaine des enfants. « Le fait que les histoires soient le produit

¹¹ Herman Harrell Horne,
Story-Telling, Questioning and Studying, op. cit., p. 34.

¹² Katherine Dunlap Cather,
Educating by Story-telling,
New York, World Book Company,
1926, pp. 5-6.

¹³ Clark W. Hetherington,
introduction in *ibid.*,
pp. XIII-XIV.

de l'homme primitif », écrivait Herman H. Horne,
« explique en partie pourquoi les enfants sont
si friands d'histoires »¹¹ .

« Là où il n'existe pas de langage écrit, là
où les personnes sont trop illettrées pour
lire ce qui est écrit », remarquait Cather,
« ils croient encore aux légendes. Ils
aiment les entendre racontées et racontées
à nouveau... Ce qui vaut pour les paysans
illettrés aujourd'hui, ce qui valait pour les
membres d'une tribu aux époques primitives et
pour les grands dans les salles des châteaux
médiévaux, vaut toujours pour l'enfant. »¹²
Primitif signifie primaire et, par conséquent,
infantile. Il ne faut donc pas s'étonner si,
en Occident, on attache une grande valeur au
fait de raconter des histoires dans les jardins
d'enfants et à l'école primaire avant tout pour
leur potentiel éducatif. La mission du conteur,
nous dit-on, est « d'apprendre aux enfants
les contes que connaissaient leurs pères »,
de façonner des idéaux et d' « éclairer les
faits ». Pour que les enfants acquièrent des
« sentiments justes » et « pensent vrai »,
l'histoire, en tant qu'outil pédagogique, doit
informer de manière à les tenir « au courant
de la vérité scientifique de l'époque, au lieu
de les entraîner dans les superstitions du
passé. » Mais pour que l'histoire soit une
information racontée comme il faut, elle doit
l'être « sous une forme aussi fascinante que
les anciens mythes et fables. »¹³ Concilier le
contenu du nouveau et la forme de l'ancien, ou
imposer l'un à l'autre. Le mal-être persiste.
Avec des formules (traditionnelles mais non
superstitieuses ?) comme « il était une fois »
et « il y a bien longtemps », le conteur est à
peu près assuré de « bien commencer ».
Pour beaucoup la vérité est synonyme
d'uniformité et de prescription. Penser vrai
veut dire penser en conformité avec un certain
discours scientifique (lisez « scientiste »)
produit par certaines institutions. L'esprit
« civilisé » a non seulement classé de
nombreuses réalités *qu'il ne comprend pas* sous
les catégories du faux et du superstitieux,
il a également transformé l'histoire – en

tant qu'événement total d'une communauté, d'un peuple – en une leçon *paternelle* destinée aux enfants d'un certain âge. En effet, dans le contexte « civilisé », seuls les enfants ont le droit de s'adonner au soi-disant fantastique ou au fantastique-vrai. On pense qu'ils appartiennent à un monde à part, un monde que les adultes contrôlent (avec compassion) et peuplent de jouets – c'est-à-dire de faux êtres humains (poupées), de faux animaux, de faux objets (des versions réduites qui imitent le « réel »). Les adultes « civilisés » fabriquent, structurent et isolent le monde des enfants ; ils inventent des jouets pour qu'ils *jouent* avec et des histoires spécialement adaptées qu'ils pourront plus facilement absorber, et pourtant ils insistent pour façonner ce monde selon ce qui est scientifiquement vrai – le réel, non pas évidemment à son échelle normale mais à une échelle réduite : celle qui est censée être l'échelle de l'enfant (déifié).

Les histoires, surtout les « histoires du pourquoi primitif » ou les contes de fée, doivent être soigneusement triées et classées, car les enfants ne doivent jamais se « faire des illusions » ou être « induits en erreur » et « il ne devrait jamais subsister de doute dans leur esprit quant à ce qui relève de l'illusion et ce qui est réel. » En d'autres termes, ce qui distingue le monde des petites personnes aux yeux des adultes « civilisés » n'est qu'une question d'échelle. Les formes de contrainte qui gouvernent le monde de ces grandes personnes et qui leur permettent de différencier avec certitude le faux du vrai doivent incontestablement être exactement les mêmes que celles qui régulent le monde des plus petites personnes. La différence de type apartheid continue d'opérer dans toutes les sphères de la vie « civilisée ». Il semble qu'il ne puisse pas non plus exister des choses comme, par exemple, deux (ou plusieurs) domaines différents d'illusion ou deux (ou plusieurs) domaines différents de vérité. L'esprit « civilisé » est sans conteste un esprit nettement défini. Si, il était une fois,

les gens croyaient à l'histoire et pensaient qu'elle était vraie, alors pourquoi serait-elle fausse aujourd'hui ? Si le vrai et le faux ne cessent de changer selon les époques, alors n'est-il pas vrai que la « pensée tordue » d'aujourd'hui sera la « pensée juste » de demain ? Quel genre de personne, nous étonnons-nous, passe son temps à demander obstinément : « Ne risque-t-on pas de faire des enfants des menteurs en les abreuvant de ces histoires [de fées] ? » Quel genre de personne part au nord de l'Alaska pour étudier l'art de raconter des histoires des Indiens et finit par écrire : « J'ai surtout été impressionnée par leur désir de me faire comprendre. À mes yeux ce désir est devenu une preuve de la grande valeur qu'ils attribuent à leurs histoires et à ce qu'elles représentent »¹⁴ ? Quel genre de personne, en effet, si ce n'est ce genre pour lequel l'histoire « n'est qu'une histoire » ?

¹⁴ Anna Birgitta Rooth,
*The Importance of Storytelling:
A Study Based on Field Work in
Northern Alaska*, Stockholm,
Almqvist & Wiksell, 1976, p. 88.

Une force régénérante

Oracle et porteuse de joie, la conteuse est la mémoire vivante de son époque, de son peuple. Elle compose à partir de la vie mais ne ment pas, car composer n'est pas imaginer, rêver ou inventer. Si on demandait à un « traditionaliste » africain (un terme que les universitaires africains estiment plus précis que le terme français « griot » ou « griotte », qui tend à confondre les traditionalistes avec de simples amuseurs publics) « qu'est-ce que la tradition orale ? », il serait sûrement perplexe. Comme le remarque A. Hampaté Ba : « Peut-être répondrait-[il/elle] après un long silence : "C'est la connaissance totale", et n'en dirait pas plus. »¹⁵ C'est peut-être ce qu'elle répondrait, ou pas, car on ne peut pas vraiment nommer ce qu'on appelle ici « connaissance totale ». Du moins on ne peut pas le nommer (ainsi) sans courir le risque de retomber immédiatement dans une des nombreuses cases que s'empresse de fournir le discours « civilisé » de la connaissance. La question « qu'est-ce que la tradition orale ? » est une question-réponse qui n'attend pas de réponse. Que celui qui est civilisé, celui qui invente la « tradition orale », la définisse pour lui-même. Car « oral » et « écrit » ou « écrit » versus « oral » sont des notions qui ont été investies avec autant de force que les notions de « vrai » et de « faux » l'ont toujours été. (Si l'écriture, comme il a été mentionné plus haut, n'exprime pas le langage mais l'inclut, alors où s'arrête l'écrit ? La ligne séparant les sociétés de l'écriture de celles sans écriture semble bien mal définie et laisse beaucoup à désirer...) Vivre n'est ni oral ni écrit – comment l'oral pourrait-il contenir à lui seul le vivant et le vécu ? En outre, quand elle compose à partir de la vie elle ne fait pas qu'informer, divertir, développer ou élargir l'imagination. Pas seulement éduquer. Ni simplement pratiquer un art. « L'esprit respire l'esprit », a écrit un homme civilisé, « le pouvoir sent le pouvoir et l'absorbe. Raconter des histoires rafraîchit l'esprit

¹⁵ Amadou Hampaté Ba, « La tradition vivante », in *Histoire générale de l'Afrique, I. Méthodologie et préhistoire africaine*, éd. Joseph Ki-Zerbo, UNESCO, 1980, p. 192.

¹⁶ Froebel cité par Horne,
*Story-Telling, Questioning and
Studying, op. cit., p. 29.*

comme un bain rafraîchit le corps ; exerce l'intellect et ses facultés ; teste le jugement et les sentiments. »¹⁶ La vision de l'homme se réduit toujours à l'esprit de l'homme. Car c'est la part de lui-même à laquelle il accorde le plus de valeur. L'ESPRIT. L'intellect et ses facultés. Raconter des histoires permet avant tout au narrateur « civilisé » de renouveler son esprit et d'exercer sa puissance par son intellect. Même si la devise dit « Pense, agis et ressens », sa tâche, croit-il, est de faciliter le passage de l'histoire d'*esprit* à *esprit*. Celle, toutefois, qui entreprend de raviver l'oublié, d'y survivre et de le supplanter (« De la pierre. Couches. Pierre sur pierre entre les couches, endormi. Pas plus » [T. Hak Kyung Cha].¹⁷), elle ne parle jamais de simples affaires de l'esprit et ne peut se contenter de la transmission de l'esprit. Pendant longtemps on a fait de la conteuse un personnage de pouvoir. Il est vrai qu'elle participe de cet héritage vivant du pouvoir. Mais ses pouvoirs font davantage qu'éclairer ou rafraîchir l'esprit. Ils s'éteignent aussi vite qu'ils enflamment. Ils blessent aussi facilement qu'ils apaisent. Et pas forcément l'esprit. Abraham Lincoln observait avec justesse qu'« une histoire adéquate peut atténuer la brusquerie d'un refus ou le tranchant d'un reproche, de manière à éviter de blesser les sentiments et néanmoins de servir son but (...) L'art de raconter des histoires est comme un émoulin qui m'évite bien des désaccords et des souffrances. »¹⁸ Ce n'est pourtant qu'une fonction de plus parmi celles, innombrables, de l'art de raconter des histoires. Humidité, réceptivité, fécondité. Encore une fois, son discours est vu, entendu, humé, goûté et touché. La Grande Mère est la déesse de toutes les eaux, la protectrice des femmes et de la maternité, l'auditrice infatigable et sensible, la guérisseuse et aussi celle qui apporte les maladies. Celle qui donne accepte toujours, celle qui souhaite préserver parvient toujours à rafraîchir. Régénérer.

¹⁷ *Dictée, op. cit., p. 150.*

¹⁸ Cité par Horne,
*Story-Telling, Questioning and
Studying, op. cit., p. 30.*

Elle avait déjà la soixantaine quand j'ai découvert qu'elle m'écouterait toutes mes questions et spéculations. Je n'avais alors que sept ou huit ans. (Leslie Marmon Silko)¹⁹

¹⁹ Leslie Marmon Silko, « Aunt Susie », *Storyteller*, New York, Seaver Books, 1981, p.4.

Saliver, sécréter des mots. Pas d'eau, pas de naissance, pas de mort, pas de vie. Pas de parole, pas de chanson, pas d'histoire, pas de force, pas de pouvoir. L'être tout entier est engagé dans l'acte de parler-écouter-tisser-procréer. Si elle ne pleure pas elle se changera en pierre. Proférer, pleurer, laisser couler pour (les) franchir. Les couches de pierre au milieu des couches de pierre. Les briser par ses propres mots. Le lien étroit entre la femme, l'eau et la parole imprègne les cosmogonies africaines. Chez les Dogons, par exemple, le processus de régénération que devaient traverser les huit ancêtres du peuple Dogon avait lieu dans les eaux de l'utérus de la femelle Nommo (les esprits Nommos forment une Paire mâle et femelle d'essence divine) *tandis qu'elle se parlait* à elle-même et à son sexe, accompagnée par la voix du Nommo mâle. « La Parole la pénétra et s'enroula autour de sa matrice en une spirale à huit tours (...) la spirale de la Parole offrit à la matrice son mouvement de régénération ». À propos du pouvoir de fécondité des mots et de leurs transmissions par les femmes il est également dit que :

la première parole avait été prononcée [lisez « scandée »] devant le sexe d'une femme (...) La parole est ensuite sortie de la fourmilière, c'est-à-dire de la bouche du Nommo Septième, c'est-à-dire d'un sexe de femme.

La seconde parole, incluse dans le tissage, était en effet sortie d'une bouche qui était aussi le sexe primordial où avaient été menées les premières parturitions.²⁰

²⁰ Dieu d'eau, *Entretiens avec Ogotemmêli* par Marcel Griaule, Paris, Fayard, 1975, pp. 158-159.

Ainsi, comme l'indiqua un sage ancêtre Dogon (Ogotemmêli), « sortie d'un sexe de femme, la parole rentre dans un autre sexe qui est l'oreille. » (L'oreille est considérée comme bisexuelle, le pavillon auriculaire étant mâle et le conduit auditif, femelle.) De l'oreille, poursuivant son cycle, elle va vers les organes sexuels où elle encercle la matrice. Les traditions africaines conçoivent la parole comme un don de Dieu / Déesse et une force de création. En fulfulde, le mot qui désigne la « parole » (*haala*) implique de « donner de la force » et, par extension, de « matérialiser ». La parole est la matérialisation, l'extériorisation et l'intériorisation des vibrations des forces. C'est pourquoi, observait A. Hampaté Ba, « toute manifestation d'une force, sous quelque forme que ce soit, sera considérée comme sa parole (...) tout parle dans l'univers (...). Si la parole est une force, c'est parce qu'elle crée un *lien de va-et-vient*, générateur de *mouvement et de rythme*, et donc de *vie et action* [je souligne]. Ce va-et-vient est symbolisé par les pieds du tisserand qui montent et qui descendent... (Le symbolisme du métier à tisser est en effet tout entier fondé sur la parole créatrice en action). »²¹

Matérialiser : filer et tisser est un héritage euphonique de l'huma(fémi)nité transmis de génération en génération de tisserands à travers le claquement de la navette et le grincement du billot – que les Dogons appellent « le grincement de la Parole ». « Le tissu était la Parole » ; les Dogons emploient le même terme, *soy*, pour désigner à la fois ce qui est tissé et la parole prononcée. La vie est un perpétuel va-et-vient, une libération et une absorption dis/continues du soi. Qu'elle tisse son histoire dans leurs histoires, sa vie au milieu de leurs vies. Et, tandis qu'elle tisse, qu'elle fouette, aiguillonne, et les enflamment. Afin qu'ils chantent à nouveau. Tout doucement de plus belle de nouveau.

²¹ Amadou Hampaté Ba, « La tradition vivante », in *op. cit.*, pp. 195-196.

Magie à la fois « noire » et « blanche »

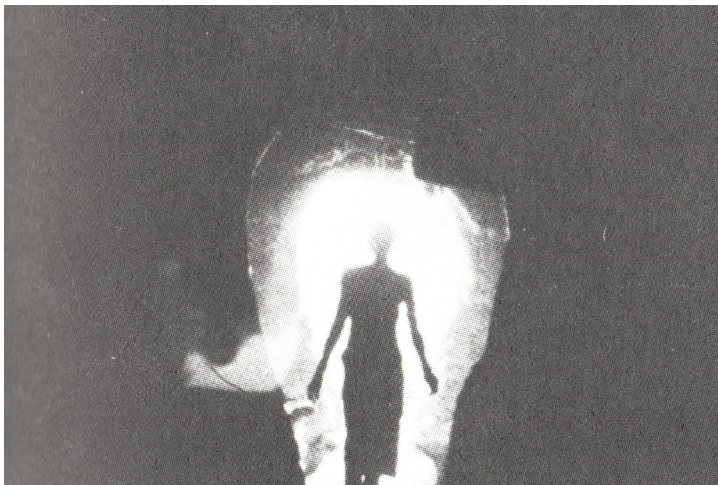
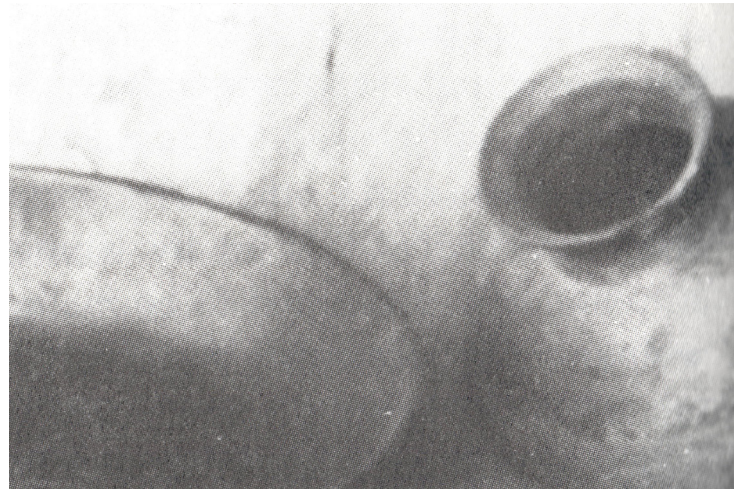
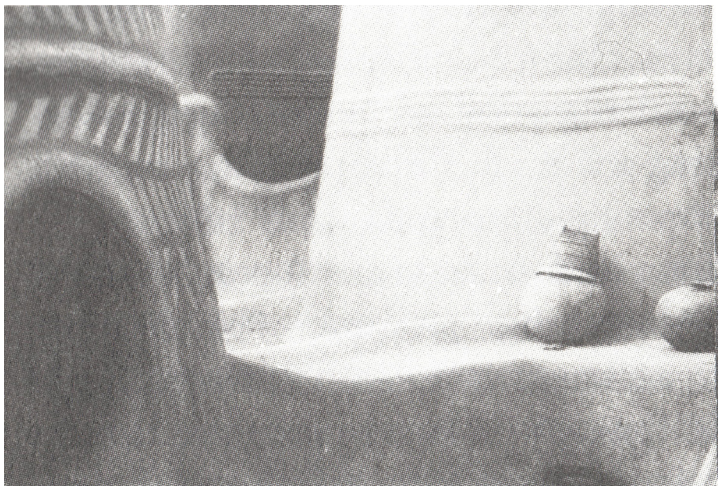
« La sorcière est une femme ; le sorcier est une imitation masculine » (Robert Briffault). Dans de nombreuses régions du monde, la magie (et la sorcellerie) est avant tout considérée comme une fonction féminine. On dit que « dans la pensée primitive toute femme se voit accordée la possession de pouvoirs magiques. » Pourtant, celle qui possède ce pouvoir est toujours la dernière à le reconnaître. En son temps Lao Tseu avertissait : l'ho(fe)mme de vertu n'est pas vertueux ; celui dont la vertu n'est jamais tenue en échec n'a aucune vertu. Il me semble qu'exercer le pouvoir par amour du pouvoir – une idée qu'implique l'image largement répandue de la sorcière comme personnage exclusivement maléfique – est un héritage de l'esprit « civilisé ». Celle qui sème la mort et la maladie apporte également la vie et la santé. La frontière entre le bien et le mal, la magie et la sorcellerie, ne paraît pas toujours aussi nettement définie qu'elle le devrait. Dans les Célèbes du Sud, par exemple, « toutes les déités et les esprits dont les sorciers, qu'ils soient hommes et femmes, tiennent leur pouvoir sont considérés comme leurs "grand-mères" ». Dans toute l'Afrique, on appelle les prêtresses « Mères », et les nombreux fétiches féminins que seules les femmes servent sont les « fétiches Mères ». Dans le royaume du Butua, on donne aux hiérophantes femmes le nom de « mères des mystères du Butua ». Chez les Bir, les femmes accomplissent le rituel essentiel pour maintenir le feu sacré. En Indonésie, en Amérique, en Asie du Nord et en Europe du Nord, il a été démontré que les « pratiques magiques et les fonctions sacerdotales primitives appartenaient autrefois exclusivement à la sphère des femmes et que les hommes les ont prises en charge [se les sont appropriées] à une époque relativement tardive. » Ainsi, l'adoption de vêtements féminins par des chamans et des prêtres masculins est un phénomène répandu qui a encore cours dans les contextes religieux actuels. Imiter les femmes

²² Sur le rôle que jouent les femmes dans les cultes religieux et leurs pouvoirs, voir Robert Briffault, *The Mothers* (1927, réimprimé, New York, Atheneum, 1977), notamment le chapitre sur «La sorcière et les prêtresses», pp. 269-288.

et porter des habits de femmes – les robes de prêtre, les jupes, les tabliers, les soutanes, les pagnes tissés – est censé conférer un plus grand pouvoir : le pouvoir des Mères.²² De matérialiser. De composer à partir de la vie. Sa parole, sa façon de raconter des histoires est à la fois de la magie, de la sorcellerie et de la religion. Elle enchante. Elle anime, elle met en mouvement, elle soulève les forces qui sommeillent dans les choses, dans les êtres. Elle est « ensorcelante ». Une magie à la fois « noire » et « blanche ». Mais laquelle cause maladie et mort? Laquelle rend la vie joyeuse? Car le blanc, souvenez-vous, est la couleur du deuil dans bien des cultures. On dit que les mêmes « remèdes », les mêmes danses, la même sorcellerie sont utilisés dans les deux cas. Lorsque l'occasion se présente, la même magie peut servir à des fins bienfaitantes et malfaisantes. C'est pourquoi son pouvoir fait tellement peur ; parce qu'on peut s'en servir pour nuire ; parce que quand il est détenu par un sexe, il inquiète l'autre. Les règles du jeu (du sorcier) datent de l'époque où toutes les pratiques de cet art détenues par les femmes sont devenues une menace pour les hommes, si bien qu'on leur prêtait automatiquement une intention malveillante ; lorsque toute femme magique est forcément une sorcière – et non plus une fée qui accomplit des miracles ou une prophète-prêtresse-Mère qui nourrit, protège, rétablit et met en garde contre la malveillance. L'hypothèse infondée conduit à une mauvaise action. Les hommes s'approprient le pouvoir qu'ont les femmes de « matérialiser » et il n'est pas rare qu'ils le corrompent par leur ignorance. L'histoire devient *juste une histoire*. Elle devient un bon ou un mauvais mensonge. Et dans les contextes plus « civilisés » où les femmes sont remplacées et exclues des fonctions magico-religieuses, les adultes qui vivent des histoires qu'ils racontent deviennent des vagabonds qui passent leur temps à s'abreuver de mensonges, « ces tas de vieux mensonges qu'on raconte alors qu'on est juste assis ici sous le porche du magasin à ne rien faire. »

²³ Zora Neale Hurston,
Mules and Men, cités dans
I Love Myself, éd. A. Walker,
Old Westbury, NewYork, Feminist
Press, 1979, pp. 85, 93, 89.

Quand Zora Neale Hurston est retournée à Eatonville, en Floride, pour recueillir de vieilles histoires, les habitants de sa ville lui ont dit avec fierté : « Zora, tu es au bon endroit si tu cherches des mensonges. Je ne vais pas arrêter de mentir » ; ou « Maintenant tu vas entendre des mensonges dont tu ne pourras pas douter », ou encore « Nous, ta famille, on te raconte presque tout le temps des mensonges. On n'est jamais à court de mensonges et d'amour. »²³ D'accord, laissons les parler de mensonge, sourions et parlons de mensonge si cela leur plaît, mais « que le mensonge continue ! » Car nous ne faisons pas que mentir, nous mentons et aimons, « le mensonge est notre étendard », et nos mensonges « sont au-dessus de tout soupçon ». Comment pourrait-il en être autrement si ces mensonges tirent leur essence de ce don divin : la parole ? La parole, cet agent actif de la magie de nos Mères ; la parole, qui doit son pouvoir fécondateur à... qui d'autre si ce n'est la Mère de Dieu ?



La guerrière : celle qui brise le sortilège

²⁴ Leslie Marmon Silko,
Cérémonie, Paris, 10/18, 1995,
p. 9.

« Femme-qui-Pense / assise dans sa chambre / tout ce à quoi elle pense / apparaît. / Elle pensa à ses sœurs, / ... / et ensemble elles créèrent l'Univers / ... / Femme-qui-Pense, l'araignée, / nommait les choses / qui, ainsi nommées, / apparaissaient (Leslie Marmon Silko).²⁴ Le toucher infiniment délicat réveille, les ramène à la vie, les laisse déferler selon leurs propres mesures et leurs propres rythmes. Le toucher infiniment attentif de la baguette d'une fée, de la voix d'une femme, ou de la main d'une femme, qui va à la rencontre des choses dans l'obscurité et les transmet sans les assourdir, sans les éteindre dans le processus. Intense mais doux, le toucher tend les mots en direction des choses ou les pose à côté des choses pour les appeler et leur insuffler une nouvelle vie. Pas pour les capturer, pour les enchaîner, ni pour signifier. Pas pour instruire ni pour discipliner. Mais pour attiser cette ardeur qui hiberne en chacun de nous. « La parole peut créer la paix, comme elle peut la détruire. Elle est à l'image du feu, » écrit A. Hampaté Ba, « un mot mal venu peut déclencher une guerre de la même manière qu'une brindille enflammée peut provoquer un vaste incendie (...) La tradition confère donc (...) à la Parole non seulement une puissance créatrice, mais une double fonction de conservation et de destruction. »²⁵ Ses mots sont à l'image du feu. Ils brûlent et détruisent. Toutefois, ce n'est qu'en brûlant qu'ils éclairent. Détruire et sauver ne sont donc ici qu'un seul et unique processus. Non pas deux processus opposés ou en conflit. Ils aimeraient découper son pouvoir en d'innombrables moitiés opposées ou l'isoler des pouvoirs de ses Mères – la monter contre sa mère, sa marraine, sa belle-mère, sa grand-mère, sa fille ou sa petite fille. Une d'entre elles doit être mauvaise pour rompre le réseau de la transmission. On lui donne un nom ingénieux : la jalousie entre les femmes, la jalousie de la femme qui ne supporte pas de voir sa fille ou une autre femme éprouver plus

²⁵ Amadou Hampaté Ba,
« La tradition vivante »,
in *op. cit.*, p. 196.

de plaisir à vivre qu'elle. Pendant des années et des années, des siècles et des siècles, ils ont consacré leurs énergies à briser les liens et à répandre les discordes et la confusion. Diviser pour régner. Les mères luttent contre les mères. Voici ce qu'un sorcier indien dit des « hommes à la peau blanche / comme le ventre d'un poisson / couverts de poils » :

(...) Ils ne voient pas de vie
Quand ils regardent
ils ne voient que des objets.
(...) Ils ont peur.
Ils ont peur du monde.
Ils détruisent ce dont ils ont peur.
Ils ont peur d'eux-mêmes.
(...) Le vol des rivières et des montagnes
le vol de la terre leur rongera le cœur
et de la Mère leur bouche sera arrachée.
Le peuple aura faim.²⁶

²⁶ Leslie Marmon Silko,
Cérémonie, op. cit., p. 148
et 150.

Ce sont des extraits d'une histoire transmise par Leslie Marmon Silko. L'histoire raconte la vision d'un sorcier qui, il y a longtemps, lors d'une rencontre de sorciers venus de tous les villages, « ne montrait ni noir charbon de bois de tonnerre ni perles rouges de fourmilière » comme les autres sorciers, mais leur a seulement demandé d'écouter :

« Ce que j'ai, c'est une histoire (...) riez si vous en avez envie / mais au fur et à mesure que je raconterai / mon récit va commencer à se réaliser. » Rythmée par le refrain « c'est en route à présent / mis en route par notre magie / pour oeuvrer en nous » l'histoire se déploie, suit son cours et cite l'assassinat, la destruction, les mauvaises actions, la perte de l'homme blanc, et avec elle, la ruine du peuple indien. « Ce n'est pas si drôle (...) Reprends-la. Rappelle cette histoire à toi », dit l'auditoire à la fin du récit, mais le sorcier répondit : « Elle est déjà partie / Elle s'approche déjà. / On ne peut pas la rappeler. » Une histoire n'est pas qu'une histoire. Une fois les forces éveillées et mises en route, on ne peut pas simplement les arrêter à la demande de quelqu'un.

Une fois racontée, l'histoire doit nécessairement circuler ; rendue humaine, elle a peut-être une fin temporaire, mais ses effets persistent et sa fin n'en est jamais vraiment une. Qui parmi nous n'a pas, dans une certaine mesure, ressenti ce que George Ebers, par exemple, a ressenti pour les histoires de sa mère : « Quand venait l'heure de se lever, je grimpais joyeusement dans le lit chaud de ma mère, et je n'ai jamais entendu de plus beaux contes de fées qu'à ces moments-là. Pour moi ils étaient plein de vie et ils le sont restés (...) Chose singulière, les événements réels qui ont eu lieu durant ces premières années ont largement disparu de ma mémoire, alors que les contes de fées que j'ai entendus et dont j'ai secrètement fait l'expérience sont gravés dans mon esprit. »²⁷ Rappelez-vous, la jeune et belle fée et la vieille horrible sorcière possèdent le même pouvoir créateur, la même force décisive de parole. Lorsqu'elle les nomme, les choses apparaissent... L'histoire ne nous raconte pas seulement ce qui s'est peut-être passé, mais aussi ce qui *est en train de se passer* en un lieu et une époque non définis. Cela ne faisait pas le moindre doute pour Ebers, il faisait immédiatement appel à sa mère car il pensait « qu'elle ne pouvait jamais se tromper et qu'elle disait toujours la vérité. » Mentir ne fait pas partie des attributs d'une mère. Sinon, si vous pensez qu'elle ment, alors elle « n'est jamais à court de mensonges et d'amour. »

²⁷ Cité dans Cather, *Educating by Story-telling*, *op. cit.*, p. 22.

Quand nous, petites chinoises, nous écoutions les adultes raconter des histoires, nous apprenions que nous rations notre vie en nous contentant de devenir épouse ou des esclaves. Nous pouvions être des héroïnes, manier l'épée (...) Soir après soir, ma mère nous racontait des histoires jusqu'à ce que nous nous endormions. Je ne saurais dire où s'arrêtaient les histoires et où commençaient les rêves ; sa voix prenait dans mon sommeil celle des héroïnes (...) Finalement, je vis que je m'étais trouvée,

moi aussi, en présence d'un grand pouvoir, quand ma mère racontait des histoires (...) Elle me disait qu'une fois grande, je deviendrais épouse ou esclave, mais elle m'apprit le chant de la guerrière, Fa Mou Lan. Il faudrait plus tard que je devienne guerrière. (Maxine Hong Kingston)²⁸

²⁸ Maxine Hong Kingston,
Les fantômes chinois de San Francisco, Paris, Gallimard, 1979, pp. 25-26.

Elle l'incite à réussir et elle lui donne envie d'imiter. Elle lui donne envie d'imiter les héroïnes dont elle lui a parlé et elle l'emplit du désir d'imiter les héroïnes qui parlent des autres héroïnes, « je m'étais trouvée, moi aussi, en présence d'un grand pouvoir, quand ma mère racontait des histoires. »

Ce ne sont pas seulement des histoires qui se transmettent de génération en génération, mais le pouvoir même de transmission. Les histoires sont tellement inspirantes, et elle aussi, l'infatigable conteuse. Elle, qui asphyxie les codes du mensonge et de la vérité. Elle, qui aime raconter et re-raconter et qui aime les entendre racontées et re-racontées nuit après nuit, encore et encore. En grandissant, Hong Kingston devient une guerrière et une guerrière conteuse. Elle est la guerrière qui poursuit en Amérique le combat que ses mères ont mené en Chine. Même si elle est souvent « en colère contre les Chinois parce qu'ils mentent trop », et même si elle en veut à sa mère de mentir en racontant des histoires, elle laisse le mensonge continuer joyeusement en nous racontant les « mensonges » de sa mère et en nous offrant des versions de ces histoires qu'on peut aussi considérer comme des mensonges. La version de l'histoire selon son frère, admet-elle, « était peut-être meilleure que la mienne pour la sobriété du récit, elle n'était pas enjolivée de fioritures. » Son frère, en effet, n'est pas une guerrière conteuse. En fait, l'apparente confusion qu'opère Hong Kingston entre l'histoire et la réalité n'en est pas une puisqu'elle est sans fin ; ses parents l'accusent souvent de ne pas être capable de « faire la différence entre une plaisanterie et la réalité » et de ne pas comprendre que les Chinois « aiment dire le contraire. »

Elle trouve même suspects les événements que décrivent ses proches dans leurs lettres envoyées depuis la Chine : « J'aimerais aller en Chine, voir tous ces gens pour départager les histoires véridiques et les récits mensongers. » La confusion dont elle a fait l'expérience étant petite fille, nous en faisons tous l'expérience dans la vie, même lorsque nous pensons, en tant qu'adultes, avoir trouvé des critères définis pour le vrai et le faux. Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui ne l'est pas, et qui en décide si nous ne voulons pas que quelqu'un prenne cette décision pour nous ? Quand, par exemple, Hong Kingston crie à sa mère : « Vous ne réussirez pas à m'empêcher de parler ! Vous avez essayé de me couper la langue, mais vous n'y êtes pas arrivés », non seulement nous savons qu'elle est tout à fait capable de distinguer « l'imaginaire » des « faits », mais la réponse de sa mère approfondit encore cette distinction : « Je te l'ai coupée pour te faire parler plus, pas moins, espèce d'idiot. »²⁹ (Sa mère a déjà affirmé ailleurs qu'elle l'a coupée pour que sa fille ait la « langue déliée ».) L'histoire qui ouvre *Les fantômes chinois de San Francisco (The Woman Warrior)* est une histoire interdite (« La femme sans nom »). Elle commence par ces paroles de la mère de Hong Kingston : « Ne répète à personne ce que je vais te raconter. » Vingt ans après avoir entendu l'histoire de la sœur de son père qui s'est noyée avec son bébé dans le puits de la famille, non seulement Hong Kingston a brisé le sortilège jeté sur sa tante en racontant à nouveau l'histoire – « je suis la seule à lui avoir consacré des feuilles de papier » –, mais elle l'a fait de manière à atteindre des milliers et milliers d'auditeurs et de lecteurs. Raconte-la au monde. Préserver c'est transmettre, et non garder pour soi. Une histoire racontée est une histoire qui va nécessairement circuler. En disant à sa fille de ne le raconter à personne, la mère savait ce qu'elle était censée dire, car « c'est ce que disent les Chinois. Nous aimons dire le contraire. » Elle savait qu'elle était en fait

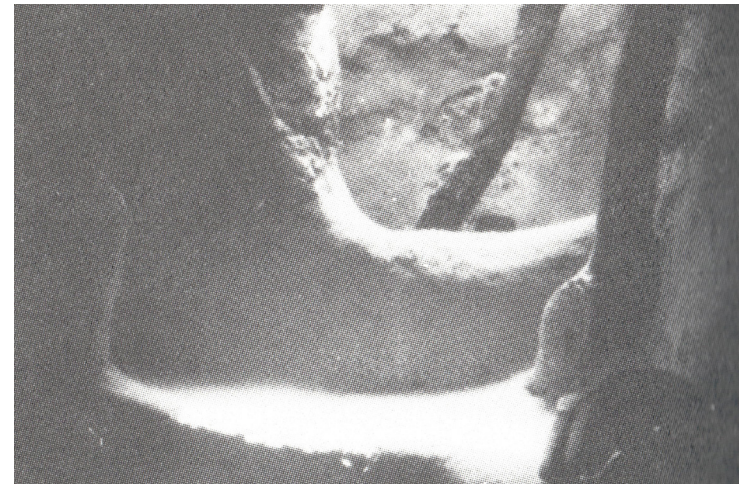
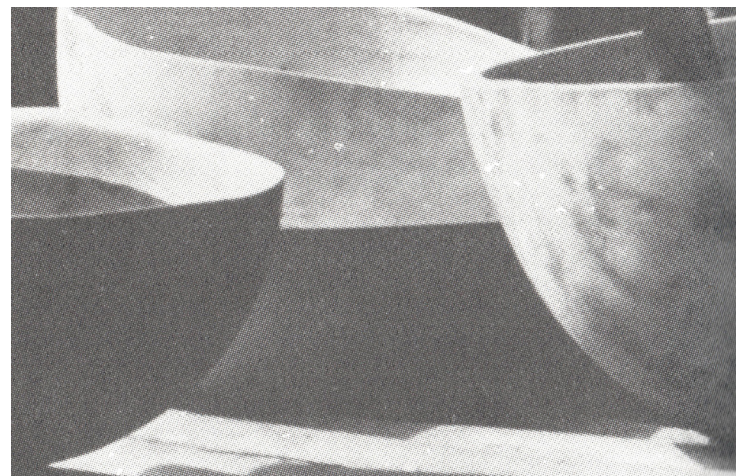
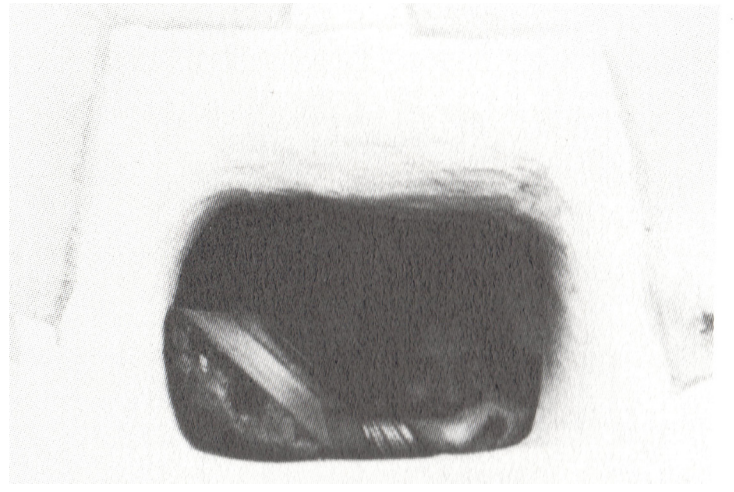
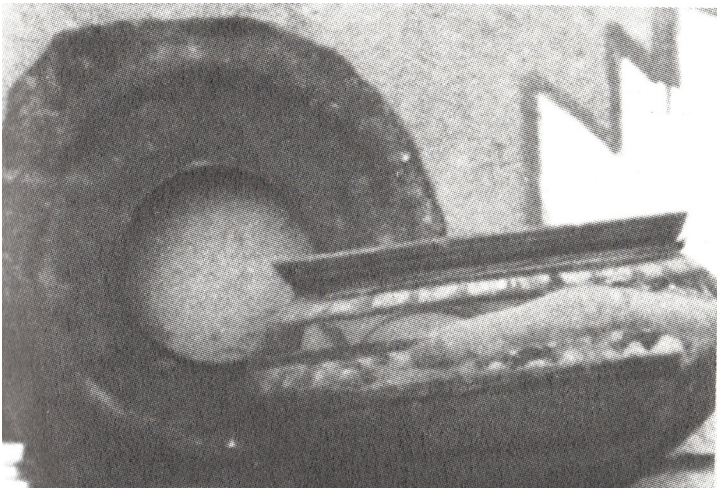
29

Ibid., p. 215.

la première à briser le sort avant sa fille. La famille l'a maudite, celle qui a commis l'adultère et un suicide si contrariant (la tante) ; les hommes (ses frères) ont rendu son nom tabou et ont continué à vivre « comme si elle n'était jamais née » ; mais les femmes (la mère de Hong Kingston et celles qui ont participé à la mort de sa tante) devront la porter avec et en elles toute leur vie et la transmettre, même si elles la condamnaient tout autant. Car toute femme est la femme de toutes les femmes, et celle-ci est morte avant tout parce qu'elle était une femme.

(« Maintenant que tu as commencé à avoir tes règles », prévient la mère, « ce qui lui est arrivé pourrait aussi bien t'arriver à toi. Ne nous humilie pas. ») À sa manière, Hong Kingston a retenu bien des principes contenus dans l'art de raconter des histoires de sa mère. Si, en composant avec « l'imaginaire » et la « réalité », la mère sait quand elle doit dire « le blanc est blanc » et quand elle doit dire « le blanc est noir » en faisant référence à la même chose, sa fille sait aussi quand mettre les points sur les i et quand ne pas le faire. Son écriture, ni fiction ni science-fiction, invite constamment le lecteur, soit à dériver naturellement depuis le domaine de l'imagination vers celui de la réalité ou à habiter les deux sans être capable de tracer une ligne nette, et tout en ne perdant jamais de vue ce qui les distingue. Ce que Hong Kingston ne nous dit pas de sa mère mais nous permet de lire entre les lignes et dans les lacunes de ses histoires, nous en dit autant sur sa mère que ce qu'elle nous raconte d'elle. C'est, à mes yeux, l'aspect le plus « fidèle » de son travail, le pouvoir même de l'art de raconter des histoires. *Les fantômes chinois de San Francisco* se termine par une histoire que la mère d'Hong Kingston lui a racontée, non pas quand elle était enfant, dit-elle, « mais récemment, quand je lui ai dit que j'étais conteuse, moi aussi. » Le début de l'histoire, qui raconte comment la famille en Chine en est venue à aimer le théâtre grâce à la passion de la grand-mère et à sa générosité, est l'oeuvre de la mère. La fin de l'histoire,

qui rappelle une des chansons de la poétesse Ts'ai Yen composée pendant que les barbares la retenaient captive et comment elle a été transmise aux Chinois, est l'oeuvre de la fille – Hong Kingston. Deux puissantes conteuses se rencontrent à la fin du livre, s'efforçant toutes deux de renforcer les liens entre les femmes tout en commémorant et transmettant les pouvoirs de nos aïeules. À la fois une grand-mère, une poétesse, une conteuse et une guerrière.





J'ai grandi avec les histoires qu'on raconte. Dans mes premiers souvenirs je vois ma grand-mère me raconter des histoires pendant qu'elle arrosait les belles-de-jour dans son jardin. Ses histoires parlaient d'événements survenus il y a longtemps, avant sa naissance, mais qu'elle racontait avec autant d'assurance que si elle avait été là. Chanter ou raconter d'anciennes histoires pour guérir ou protéger de la maladie et de la souffrance a toujours fait partie des cérémonies de guérison Pueblo. Je sens que ces histoires ont toujours le pouvoir de nous rassembler, surtout quand l'on fait face à la perte et au chagrin. (Leslie Marmon Silko)³⁰

³⁰ Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, quatrième de couverture (de l'édition américaine).

Rafraîchir, régénérer ou purifier. Raconter des histoires et arroser les belles-de-jour ont le même effet. Durant des années et des années elle a régulièrement renouvelé ses forces pour qu'elles restent intactes. De telles ablutions rituelles – raconter et re-raconter – lui permettent de se souvenir des incidents survenus avant sa naissance avec autant de certitude que si elle en avait été témoin. Les paroles passées de la bouche à l'oreille (d'un organe sexuel à un autre organe sexuel), de matrice à matrice, de corps à corps, sont celles dont on se souvient. Celle ou celui dont le ventre ne peut pas contenir (lisez aussi « conserver ») les paroles, dit une chanson mandingue, n'arrivera à rien. Plus elles s'éloignent du ventre, plus elles sont susceptibles d'être corrompues. (Les paroles qui viennent de l'ESPRIT et qui se transmettent directement « d'esprit à esprit » sont donc très suspectes...) Dans de nombreuses régions d'Afrique, le mot « ventre » renvoie à la notion de pouvoir occulte. Chez les Bassa du Cameroun, par exemple, le terme *hu*, qui signifie l'« estomac » (d'un être humain), est employé pour désigner « une chose dont personne ne connaît l'origine et la nature » mais qu'on

attribue à l'unanimité aux femmes et à leurs pouvoirs. Un homme bassa a dit qu'il tenait de son père qu' « une femme avait introduit le *hu* » dans la vie humaine. Dans de nombreux mythes des peuples voisins des Bassa on dit que *evu*, l'équivalent du *hu* bassa, a demandé à être porté dans le ventre de la femme lorsqu'il l'a rencontrée pour la première fois et a pénétré dans son corps en passant par ses organes sexuels. Ainsi associé aux femmes, le *hu* ou *evu* est considéré à la fois comme malveillant et bienveillant. Il est parfois synonyme du démon et de la sorcellerie, d'autres fois de la prophétie et de l'anti-sorcellerie. Celle ou celui dont on dit qu'elle ou il « a un *hu* » est à la fois craint et admiré. Elle ou il voit l'invisible, se déplace avec aisance dans le monde de la nuit comme si c'était en plein jour, et est doté d'une intelligence rare, exceptionnelle, d'acuité et d'intuition.³¹

Femme et magie. Son pouvoir réside dans son ventre – le ventre de notre Mère – car sa guérison n'est pas un acte isolé mais un phénomène social total. Selon de nombreux récits, la sorcellerie n'est héréditaire que dans le clan matrilineaire ; et un homme, dans bien des cas, ne peut devenir sorcier (un magicien) que si une sorcière (une magicienne) lui transmet son pouvoir. Celui qui comprend pleinement le pouvoir de la femme et de l'art des histoires (dans lequel ce pouvoir réside) comprend aussi que la vie ne se trouve pas dans l'esprit ni dans le cœur, mais là où la femme la porte :

Je vais te dire quelque chose
à propos des histoires.
(Voilà ce qu'il disait)
Elles ne sont pas simplement destinées
à nous divertir.
Ne t'y trompe pas.
Nous n'avons qu'elles, vois-tu,
rien qu'elles pour combattre
la maladie et la mort.

Tu n'as rien
si tu n'as pas les histoires (...)

³¹ Pour plus d'informations sur le *hu* et son lien avec les femmes, voir Meinrad P. Hebga, *Sorcellerie – Chimère dangereuse... ?*, Abidjan, INADES, 1979, pp. 87-115, 258-65.

Il se frotta le ventre.
C'est là que je les garde
(Voilà ce qu'il dit)
Là, pose ta main là,
tu les sens bouger.
Là se trouve la vie
pour le peuple.³²

³² Leslie Marmon Silko,
Cérémonie, op. cit., p. 2.

L'histoire comme un remède et une protection est à la fois musicale, historique, poétique, éthique, didactique, magique et religieuse. Dans de nombreuses régions du monde, les guérisseurs sont considérés comme les mémoires vivantes du peuple. Ils détiennent non seulement une connaissance technique et ésotérique, mais ils sont aussi au courant des problèmes de leurs communautés et on leur confie les affaires de famille. En d'autres termes, ils connaissent les histoires de tout le monde. Préoccupés par le moindre incident, ils restent très vigilants envers leur entourage et attentifs à ce que disent leurs patients. Ils tirent leur pouvoir du fait d'*écouter* les autres et d'*absorber* les réalités quotidiennes. En guérissant, ils s'imprègnent des possessions et obsessions de leurs patients et laissent les maladies de ces derniers devenir les leurs. Leurs actions exigent un investissement personnel dont les techniques de guérison ne forment qu'une partie et en sont le reflet. « Je vois la vie psychique du patient », disent beaucoup d'entre eux, « ils ne me cachent rien. » Le mal être produit le mal être ; la vie engendre la vie. La relation très étroite que ces guérisseurs entretiennent avec leurs patients reste le facteur déterminant de la guérison. Guérir signifie re-générer, car comprendre c'est créer. Le principe de la guérison repose sur la *réconciliation*, d'où la nécessité que la famille et/ou la communauté coopère, prenne part et assiste au rétablissement, à la dé-posssession, à la régénération du malade. L'acte de guérir est par conséquent un acte socio-culturel, une entreprise collective, maternelle. (Sur ce point, il faut rappeler que les guérisseurs masculins affirment souvent être marié au moins

à deux épouses : une épouse terrestre et une épouse spirituelle. L'épouse spirituelle ou la « femme esprit » protège le guérisseur et est la source de ses pouvoirs. Elle est celle qui « possède la connaissance » et celle à qui il demande des conseils pour tout. Quand elle devient trop exigeante et trop possessive, il est dit qu'une seule personne peut la renvoyer : la mère du guérisseur.)³³

³³ Maurice Dorès, *La femme village*, Paris, L'Harmattan, 1981, pp. 20-25.

La conteuse, en plus d'être une grand-mère, une éducatrice, une poétesse, une guerrière, une musicienne, une historienne, une fée et une sorcière, est une guérisseuse et une protectrice. En chantant et en racontant des histoires, comme l'observe Marmon Silko, elle a le pouvoir de nous rassembler, surtout quand il est question de maladie, de peur et de chagrin. « *"Quand ils regardent / ils ne voient que des objets," / Ils ont peur / ils ne cessent jamais d'avoir peur / mais ils ne voient pas que la peur est vivante. / Ils ne suivent pas ses mouvements / car ils ont peur de ne pas avoir peur. / "Ils détruisent ce dont ils ont peur. / Ils ont peur d'eux-mêmes."* / Ils détruisent les histoires / qu'elles sombrent dans la confusion ou l'oubli / qu'elles ne soient que des histoires / Voilà ce qu'ils voudraient (...) »

Le vol des rivières et des montagnes
le vol de la terre leur rongera le cœur
et de la Mère leur bouche sera arrachée.
Le peuple aura faim.³⁴

³⁴ Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, op. cit., pp. 149-150.

« Raconte-la comme ils la racontent »

Tous ceux qui considèrent qu'une histoire n'est qu'une histoire croient souvent que, pour s'approprier les pouvoirs des conteurs « traditionnels » et pour produire les mêmes effets qu'eux, il suffit de « chercher la structure de leurs récits. » *Il faut les voir comme ils se voient*, veut la croyance (anthropologique). « Raconte-la comme *ils* la racontent au lieu d'imposer *notre* structure », répètent-ils avec les meilleures intentions du monde et une conscience si tranquille qu'ils s'en félicitent. La maladie produit la maladie. Ceux qui fonctionnent au sein de structures définies et passent leur temps à structurer leur existence comme celles de leurs pairs doivent évidemment « chercher » ce qui, selon leurs « découvertes » et analyses, est censé être « la structure de leurs [les conteurs] récits. » Ce que nous « cherchons » est mal/heureusement ce que nous trouverons. L'anthropologue, comme nous le savons déjà, ne trouve pas les choses : elle ou il les *fabrique*. Et les *invente*. La structure n'est donc pas une donnée *a priori*, entièrement extérieure à la personne qui structure, mais une projection de la façon dont cette personne traite les réalités, en l'occurrence les récits. Il est sans doute difficile pour un esprit analytique, ou formé analytiquement, d'admettre qu'enregistrer, rassembler, trier, déchiffrer, analyser et synthétiser, disséquer et articuler revient déjà à « imposer notre [/une] structure », une activité structurale, une structuration de l'esprit, toute une mentalité. (Peut-on « chercher une structure » sans structurer ?) Mais il est particulièrement difficile pour un esprit binaire, ou formé à un système binaire, de reconnaître que « chercher la structure de leurs récits » implique déjà de séparer la structure des récits, la structure de ce qui est structuré, le récit de ce qui est raconté, et ainsi de suite. Tout se passe, une fois de plus, comme si la forme et le contenu étaient séparés ; comme si la structure pouvait rester figée, immuable, indépendante et

inchangée par les changements que traversent les récits ; comme si une structure ne pouvait fonctionner que comme un moule standard, selon le vieux schème déterministe de la cause et de l'effet. Écoutez, par exemple, ce qu'un homme de l'Occident a à dire de la forme du récit :

La forme du récit, qui est pratiquement la même dans toutes les histoires, est indépendante du contenu qu'il véhicule, et qui peut aller de l'histoire aux absurdités. Le contenu est varié et particulier, la forme est identique et universelle. Il existe quatre éléments principaux dans la forme de chaque récit : le début, le développement, le climax et la fin.³⁵

³⁵ Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 26.

Exactement comme le théâtre occidental avec ses quatre ou cinq actes. Un théâtre qui, en se croyant naïvement universel, pourrait bien faire de cet homme occidental l'objet de notre risée. « Une bonne histoire », affirme un autre homme de l'Occident, « doit comporter un début qui suscite l'intérêt, une succession d'événements ordonnée et complète, un climax qui constitue le point essentiel de l'histoire, et une fin qui rassure l'esprit.³⁶ »

³⁶ E. P. St. John, *Stories and Story-telling*, cité par Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 26.

Les critères cités ici, plus qu'aucun autre, montrent comment fonctionne l'esprit occidental. *Captivez-les* – les enfants, ceux qui croient aux histoires – dès le début ; *convainquez* en ordonnant les événement selon un *climax* défini ; puis acheminez-vous vers la *conclusion* ; précipitez-vous vers une fin rapide – pas une fin énigmatique ou qui les pousse à se creuser la tête, mais une fin qui *rassure l'esprit*. En d'autres termes, pour qu'une histoire soit « bonne » il faut la construire en se conformant à l'idée toute faite que certaines personnes – les adultes occidentaux – se font de la réalité, c'est-à-dire, un ensemble de schémas préfabriqués (préfabriqués par qui ?) auxquels ils tiennent par habitude, conservatisme et ignorance (des autres manières de raconter et d'écouter les histoires). Si on adopte ces critères, d'innombrables histoires non occidentales tombent directement dans la catégorie des « mauvaises » histoires. À moins

de le fabriquer de toutes pièces ou d'inventer une raison pour expliquer son absence, l'un de ces quatre éléments requis semble toujours manquer. Soit les histoires en question n'ont pas de développement, de climax qui forme le point essentiel de l'histoire, soit leur fin ne rassure pas l'esprit. (Les fins d'une grande partie de ces histoires nient précisément cette généralisation et cette logique car elles n'offrent pas une sécurité de ce type.

On en trouve un exemple parmi tant d'autres avec l'émouvante histoire « Le peuple Laguna » transmise par Marmon Silko où, à la fin, une petite fille, sa sœur et le peuple se transforment en pierre, alors qu'ils étaient assis en haut d'un plateau, après avoir échappé à l'inondation qui a frappé leur village.

À cause de cette conclusion troublante, et comme un compromis avec l'esprit factuel du public contemporain, les conteuses, Marmon Silko et sa tante, ajoutent : « L'histoire s'arrête là. / Certaines des histoires / que Tante Susie racontait / se terminent de cette manière. / Il n'y a pas d'explications. »³⁷ Il n'y a rien à expliquer non plus.)

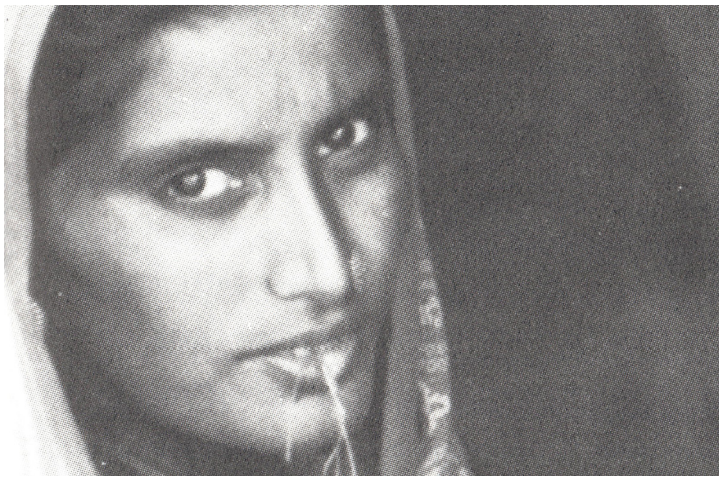
En « cherchant la structure de leurs récits » pour « les raconter comme ils les racontent », on tente de remédier à cette ignorance des autres manières de raconter et d'écouter (et, visiblement, de re-valider le discours nativiste.) Toutefois, rares sont ceux qui comprennent qu'ils ne trouvent pas la « structure de leurs récits » mais une reconstruction de l'histoire qui, au mieux, fait apparaître certaines de ses fonctions. Rares sont ceux qui admettent l'inévitable transfert de valeurs opéré par la « quête » et que « l'épreuve restera largement illusoire : nous ne saurons jamais si l'autre, avec qui nous ne pouvons tout de même pas nous confondre opère, depuis les éléments de son existence sociale, une synthèse exactement superposable à celle que nous élaborons. »³⁸ La tentative restera illusoire aussi longtemps que nous nous contentons de mentionner la succession planifiée de certaines opérations mentales qui constitue l'activité structurale au lieu de la rendre

³⁷ Leslie Marmon Silko, *Storyteller*, New York, Arcade Publishing, 1981 pp. 38-42.

³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 16.

explicite et de nous y confronter. La vie n'est pas une pièce de théâtre (occidentale) en quatre ou cinq actes. Parfois elle se contente de dériver ; elle se poursuit année après année sans développement, sans climax, sans débuts ou fins définis. Ou bien elle accumule climax sur climax, et si on choisit d'indiquer des débuts et des fins, alors tout a un début et une fin. En ce sens, il n'existe pas de bonnes ou de mauvaises histoires. Dans la vie, en général, nous ne savons pas quand un événement a lieu ; nous pensons qu'il commence quand il est déjà terminé ; et nous ne percevons pas sa portée ou son absence de portée. Le présent, qui sature le champ total de notre environnement, reste souvent invisible. L'activité structurale qui ne prolonge pas le clivage entre la forme et le contenu mais qui accentue le lien étroit entre le matériel et l'intelligible est une activité dans laquelle la structure devrait rester une question sans fin : une activité qui parle de celui ou celle qui en parle, la rend intelligible.





**« Il faut raconter l'histoire.
Sans aucun mensonge »**

« Chercher la structure de leurs récits » revient à chercher la forme de la poire dans l'œuvre musicale d'Erik Satie intitulée *Trois Pièces en Forme de Poire*. (L'œuvre a été écrite après la rencontre de Satie et Claude Debussy, lequel critiquait la musique de Satie qui « manquait de forme » selon lui.) Si la structure est « le dépôt résiduel de la durée », selon la définition fort à propos qu'en donne un homme (R. Barthes), alors, encore une fois, rares sont ceux qui peuvent la manier en la laissant venir au lieu de la chercher ou de la traquer, l'emplissant de leurs propres empreintes et marques afin d'en faire une affaire sérieuse et de prétendre la posséder. « *Ils ne voient pas de vie / Quand ils regardent / ils ne voient que des objets.* » L'idée toute faite

qu'ils se font de la réalité les empêche de voir l'histoire comme une chose vivante, un processus organique, une forme de vie. Ce qu'on prend pour des histoires, de simples histoires, sont des fragments de vie/dans la vie, des fragments qui ne cessent jamais de dialoguer tout en étant chacun complet. En Afrique, une histoire peut durer trois mois. Le conteur la raconte nuit après nuit, sans s'arrêter, ou elle/il la commence une nuit et la reprend au même point trois mois plus tard. Pendant ce temps, si l'occasion se présente, elle/il peut commencer une autre histoire. Ainsi va la vie.. :

Les Gussucks [les blancs] ne comprenaient pas les histoires ; ils ne pouvaient pas comprendre la façon dont elles doivent être racontées, année après année comme l'avait fait le vieil homme, sans répit ni silence (...)

« Tout a commencé il y a longtemps », psalmodia-t-elle sans interruption (...)
elle ne s'interrompt pas et n'hésita pas ; elle poursuivit l'histoire,
et elle ne s'arrêta jamais (...)»³⁹

³⁹ Leslie Marmon Silko,
Storyteller, op. cit., 1981,
p. 31-32.

Storyteller, dont ces lignes sont extraites, est une autre histoire, un autre don de vie transmis par Marmon Silko. Elle présente un exemple de récits multiples dans lequel l'histoire et la vie se mêlent, l'histoire étant aussi complexe que la vie et la vie aussi simple qu'une histoire. L'histoire de *Storyteller* est la construction en plusieurs strates de quatre conteuses : Marmon Silko, la femme de l'histoire, sa grand-mère, et la personne appelée « le vieil homme ». À part Marmon Silko qui joue ici le rôle de la coordinatrice, chacun de ces trois conteurs a sa propre histoire à vivre et à accepter. Malgré les différences entre les personnages ou le sujet, leurs histoires sont étroitement liées et se chevauchent sans cesse. La femme fait de son histoire la suite de celle de sa grand-mère que nous avons laissée sans en connaître le dénouement – la grand-mère étant

ainsi obligée de la porter (l'histoire) jusqu'à sa mort, ses genoux et les articulations de ses doigts monstrueusement gonflés, « gonflés de colère » comme elle l'explique. Elle l'a supportée, sachant que sa petite-fille devra elle aussi la supporter : « Cela prendra du temps », dit-elle, « mais il faut raconter l'histoire. Sans aucun mensonge. » Quelques temps après sa mort, quand exactement importe peu, quand le moment arrive, la petite-fille reprend l'histoire là où sa grand-mère l'a laissée et, par conséquent, l'accompagne jusqu'à sa fin, la raconte comme « il faut la raconter ». Elle la conduit jusqu'à une certaine résolution en introduisant la mort là où elle décide de la faire figurer dans son histoire : le commerçant blanc qui a menti dans l'histoire de la grand-mère et qui est responsable de la mort de ses parents devra payer pour ses mensonges, mais sa mort devra aussi être de son propre fait.

L'auditeur/lecteur ne sait pas (n'a pas à savoir) si le commerçant dans l'histoire de la petite-fille est le même que celui qui, selon la grand-mère, « est parti juste après ça [après avoir menti et tué] » (ce qui empêche apparemment la vieille femme de terminer son histoire). Un commerçant devient le commerçant, l'homme dans la réserve, l'homme dans le récit. (La véracité des histoires, comme nous le savons déjà, ne se limite pas au domaine des faits.) Quelle histoire ? L'histoire. Ce que la grand-mère a commencé, la petite-fille le complète et le transmet pour qu'on le complète davantage. En tant que conteuse, la femme (la petite-fille) ne tue pas directement ; elle décide où et quand ce commerçant trouvera la mort, mais elle ne se lance pas dans un corps à corps et le meurtre n'est pas un meurtre au sens commun et factuel de ce terme : il lui suffit de mettre en mouvement les forces nécessaires et de les laisser agir.

Ils lui demandèrent à nouveau ce qui était arrivé à l'homme du magasin de la *Northern Commercial*. « Il leur a menti. Il leur a dit qu'ils pouvaient boire sans problème.

Mais je ne mentirai pas. (...) Je l'ai tué », dit-elle, « mais moi, je ne mens pas. »

Lorsqu'elle est en prison, l'avocat gussuck lui conseille de dire la vérité au tribunal, que c'était un accident, que le commerçant lui a couru après dans le froid et qu'il est passé à travers la glace. C'est tout ce qu'elle a à dire – ensuite « ils [la] laisseront rentrer à la maison. Dans son village. »

Elle secoua la tête. « Je ne modifierai pas l'histoire, même pour quitter cet endroit et retourner chez moi. Je voulais qu'il meure. On doit raconter l'histoire comme elle est ». Le procureur poussa un profond soupir ; ses yeux semblaient fatigués. Il fit une pause et se tourna vers la porte de la cellule. « Dites lui qu'elle n'a pas pu le tuer de cette manière. Il était blanc. Il l'a poursuivie sans parka ni moufles. C'est quelque chose qu'elle n'a pas pu prévoir. »⁴⁰

40 *Ibid.*

Quand l'avocat serviable, consciencieux (emplitu-complexe-de-supériorité-de-l'homme-blanc) conclut qu'il fera tout ce qu'il peut pour l'aider et qu'il expliquera au juge qu'« elle n'a plus toute sa tête », elle éclate de rire et décide finalement de lui raconter à nouveau l'histoire : « *Elle a commencé il y a longtemps...* » (je souligne). Il dit qu'elle n'a pas pu tuer cet homme blanc parce que, encore une fois, pour lui l'histoire n'est qu'une histoire. Mais Femme-qui-Pense, Femme-araignée est une fée et une sorcière qui protège son peuple et raconte des histoires pour guérir. Lorsqu'elle nomme la Mort, la Mort apparaît. Le sort est jeté. Seule la mort donne une fin aux histoires de *Storyteller*. (L'histoire de l'ours géant que raconte le vieil homme se mêle à l'histoire de la petite fille et s'achève lorsque le vieil homme – le conteur – meurt.) Marmon Silko, en tant que conteuse, ne perd jamais de vue la différence entre la vérité et la réalité. Elle nomme avec la précision et la magie des histoires de

nos grand-mères, sans jamais se restreindre au domaine des faits. Les noms qu'elle donne sont précis parce qu'ils sont à la fois extrêmement flexibles et rigides, non pas parce qu'ils cherchent à coller à certaines règles d'exactitude par simple conservatisme (les spécialistes qui étudient l'art de raconter traditionnel sont souvent impressionnés par la nécessité qu'éprouve le conteur de « raconter les histoires comme il faut », pour reprendre leur expression). Sa façon de raconter est précise parce qu'elle met en mouvement les forces qui sommeillent en nous. Parce que, comme le chantent les conteurs africains, « la langue qui fausse la parole vicie le sang de [celle/]celui qui ment. »⁴¹ Parce que celle qui le porte dans son ventre ne peut pas se détacher d'elle-même. Se séparer du lien des va-et-vient. Se séparer des grands-mères.

⁴¹ Hampaté Ba,
« La tradition vivante »,
in *op. cit.*, p. 197.

« Puisse mon histoire être belle et se dérouler comme un long fil (...) », entonne-t-elle tandis qu'elle commence son récit. Elle psalmodie la formule consacrée qui ouvre les contes des chanteurs kabyles traditionnels, mais ce qu'elle psalmodie, d'une certaine manière, est une variante de ce que ses sœurs africaines griottes psalmodient chaque fois qu'elles s'apprêtent à composer à partir de la vie : raconte-moi pour que je puisse raconter à mes auditeurs ce que j'ai entendu de toi qui l'as entendu de ta mère et de ta grand-mère... Chaque femme, comme chaque peuple, a sa propre façon de dérouler les liens qui relie. Raconter des histoires, la plus ancienne manière de construire une conscience historique dans une communauté, constitue un riche héritage oral dont on a récemment redécouvert toute la valeur, notamment dans le contexte des écrits de femmes de couleur. Celle qui s'attache à dés-apprendre le langage dominant des missionnaires « civilisés » doit aussi apprendre à dés-écrire et à écrire de nouveau. Et elle le fait souvent en rétablissant le contact avec ses aïeules de sorte que la tradition vivante ne peut jamais se figer en formes fixes, de sorte que la vie

continue à nourrir la vie, de sorte que ce qu'on nomme le Passé continue à fournir le lien pour le Présent et le Futur. Comme le dit notre ancêtre Lao Tseu, « Si on ne lui permet pas de se remplir, une vallée s'assèchera ; / Si on ne lui permet pas de s'épanouir, la création ne fonctionnera plus. » La tradition comme un engagement continu, et selon les conditions choisies par les femmes. L'histoire est belle, parce que ou pour cette raison elle se déroule comme un fil. Un long fil, car il n'y a pas de fin en vue. Ou la fin qu'elle atteint conduit en fait à une autre fin, un autre commencement, un autre « dépôt résiduel de durée. » Chaque femme prend part à la chaîne de tutelle et de transmissions – en d'autres termes, de création. Chaque griotte qui meurt est une bibliothèque entière qui brûle. Raconte-la afin qu'elles puissent la raconter. Afin que l'histoire excède sa mesure, excède toujours sa propre signification ou absence de signification. Dans ce vertige horizontal et vertical, elle poursuit l'histoire, motivée à la fois par le désir de la terminer et la nécessité de rappeler, à soi et aux autres, que « ce n'est jamais terminé. » Une histoire qui dure le temps d'une vie. Plus longtemps qu'une vie. Une histoire qui sera reprise là où on l'a laissée ; quand, peu importe. Car le temps est déjà réglé. « Cela prendra du temps (...) », conclut la grand-mère ; « Tout a commencé il y a longtemps (...) », commence la petite-fille. Le temps est réglé en place, dit-elle ; ce n'est pas quand qui importe mais quoi : ce qui doit être raconté et comment. « Sans aucun mensonge. » Comme Maxine Hong Kingston qui a décidé de raconter au monde l'histoire interdite de sa tante taboue, la « femme sans nom », chez Marmon Silko la petite fille de la conteuse rompt le sort jeté sur son peuple en re-mettant en mouvement ce que l'histoire de sa grand-mère a temporairement retardé. Le poids de l'histoire-vérité. Elle savait qu'au cours de sa vie viendrait le moment où elle serait capable d'assumer sa responsabilité et de reprendre l'histoire-trajectoire interrompue de sa grand-mère.

Elle a tué celui qui a menti à son peuple, qui a activement participé à la lente extinction de sa race. Elle L'a tué, Lui. Elle a tué le commerçant blanc dans « son histoire » qui n'est pas « qu'une histoire » : « Je voulais qu'il meure. Il faut raconter l'histoire comme elle est. » Demander, comme l'avocat blanc, si l'histoire qu'elle raconte est logique, si elle est possible dans les faits, si elle est vraie ou non, est une question incorrecte qui sème la confusion. La différence n'est pas comprise comme différence. Son monde à elle (celui de l'histoire) Lui reste ainsi irréductiblement étranger. L'homme ne peut pas l'entendre comme elle l'entend. Il la voit comme une victime, un malheureux objet du hasard. « Elle n'a pas toute sa tête », conclut-il. Elle se voit comme une conteuse, le sujet qui (se) défait, l'agent de la mort du commerçant, la force mouvante de l'histoire. Elle ne savait pas quand exactement elle serait capable d'agir en accord avec le destin (elle est également le destin), mais elle a préparé et attendu que le moment opportun se présente, de sorte que ce qui apparaît comme un accident a été soigneusement mûri. Son sens de l'histoire déborde les frontières du temps et de la vérité patriarcaux. Il déborde la notion d'histoire comprise comme un produit fini (« juste une histoire ») - soigneusement emballé, qui se termine par une fin normative et « rassure l'esprit. » Storyteller de Marmon Silko pousse le lecteur à chercher à comprendre l'histoire qui s'achemine vers sa conclusion. Encore une fois, la vérité n'est pas logique. Elle excède la mesure : en s'en portant garante, la conteuse défie tout le système des mensonges de l'homme blanc. Cette tâche, cette responsabilité lui importent davantage qu'une libération immédiate (être libérée de l'emprisonnement en suivant le conseil de l'avocat), que les éclaircissements immédiats et la satisfaction (la vengeance par amour de la vengeance). Même si la narration condamne sa vie actuelle, il est plus important de (re-)raconter l'histoire comme elle pense

qu'elle doit être racontée ; en d'autres termes, de maintenir la différence qui permet à la (sa) vérité de continuer à vivre. La différence. Qu'il n'entend ni ne voit. Qu'il ne peut pas donner. Jamais donné, car il n'y a pas de fin en vue.

Il y a des histoires que l'on doit raconter simplement de la même manière que le vent souffle à travers le plateau.

Leslie Marmon Silko,
« Les histoires et leurs conteurs »

Une histoire du soir

Il était une fois,
une vieille légende japonaise
racontée
par Papa,
une vieille femme voyageait à travers
de nombreux petits villages
cherchant refuge
pour la nuit.
Chaque porte s'entrouvrait
en réponse à ses coups frappés
puis se refermait.
Incapable de marcher
plus loin
elle grimpa avec lassitude en haut d'une
colline
trouva une clairière
et s'allongea pour se reposer
un instant pour reprendre
son souffle.

Le village en contrebas
était assoupi hormis
quelques lumières comme autant d'étoiles.
Tout à coup les nuages s'ouvrirent
et une pleine lune apparût
au-dessus de la ville.

La vieille femme s'assit
se tourna vers
le village
et supplia
cria
Je remercie le peuple
du village,
si dans votre bonté
vous ne m'aviez pas refusé un lit
pour la nuit
ces humbles yeux n'auraient jamais
vu cette
vision mémorable.

Papa s'arrêta, j'attendis.
Dans le confort de notre
maison perchée sur une colline à Seattle
surplombant la vallée,
j'ai crié
« C'est ça la FIN ? »

Mitsuye Yamada, Camp Notes





trinh t. minh-ha

en grand-
ma's
story¹

*See all things howsoever they flourish
Return to the root from which they grew
This return to the root is called Quietness*

Lao Tzu, *Tao-te-ching*, 16 (tr. A. Waley)

Truth and fact: story and history

Let me tell you a story. For all I have is a story. Story passed on from generation to generation, named Joy. Told for the joy it gives the storyteller and the listener. Joy inherent in the process of storytelling. Whoever understands it also understands that a story, as distressing as it can be in its joy, never takes anything away from anybody. Its name, remember, is Joy. Its double, Woe Morrow Show.

Let the one who is disease, one who is mother who waits nine days and nine nights be found. Restore memory. Let the one who is disease, one who is daughter restore spring with her each appearance from beneath the earth. The ink spills thickest before it runs dry before it stops writing at all. (Theresa Hak Kyung Cha)¹

¹ Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (New York: Tanam Press, 1982), p. 133.

Something must be said. Must be said that has not been *and* has been said before. "It will take a long time, but the story must be told. There must not be any lies" (Leslie Marmon Silko). It will take a long time for living cannot be told, not merely told: living is not livable. Understanding, however, is creating, and living, such an immense gift that thousands of people benefit from each past or present life being lived. The story depends upon every one of us to come into being. It needs us all, needs our remembering, understanding, and creating what we have heard together to keep on coming into being. The story of a people. Of us, peoples. Story, history, literature (or religion, philosophy, natural science, ethics)—all in one. They call it the tool of primitive man, the simplest vehicle of truth. When history separated itself from story, it started indulging in accumulation and facts. Or it thought it could. It thought it could build up to History because the Past, unrelated to the Present and the Future, is lying there in its entirety, waiting to be revealed and related. The act of revealing

bears in itself a magical (not factual) quality-inherited undoubtedly from "primitive" storytelling-for the Past perceived as such is a well-organized past whose organization is already given. Managing to identify with History, history (with a small letter h) thus manages to oppose the factual to the fictional (turning a blind eye to the "magicality" of its claims); the story-writer-the historian-to the story-teller. As long as the transformation, manipulations, or redistributions inherent in the collecting of events are overlooked, the division continues its course, as sure of its itinerary as it certainly dreams to be. Story-writing becomes history-writing, and history quickly sets itself apart, consigning story to the realm of tale, legend, myth, fiction, literature. Then, since fictional and factual have come to a point where they mutually exclude each other, fiction, not infrequently, means lies, and fact, truth. DID IT REALLY HAPPEN? IS IT A TRUE STORY?

I don't want to listen to any more of your stories [Maxine Hong Kingston screamed at her champion-story-talker mother]; they have no logic. They scramble me up. You lie with stories. You won't tell me a story and then say, "This is a true story", or "This is just a story". I can't tell the difference. I don't even know what your real names are. I can't tell what's real and what you made up.²

² Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior* (1975, rpt. New York: Vintage Books, 1977), p. 235

³ Herman Harrell Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, New York, Macmillan, 1917, pp. 23-24.

Which truth? the question unavoidably arises. The story has been defined as "a free narration, not necessarily factual but truthful in character... . [It] gives us human nature in its bold outlines; history, in its individual details."³ Truth. Not one but two: truth and fact, just like in the old times when queens were born and kings were made in Egypt. (Queens and princesses were then "Royal Mothers" from birth, whereas the king wore the crown of high priest and did not receive the Horus-name until his coronation.) Poetry, Aristotle said, is truer than history.

Storytelling as literature (narrative poetry) must then be truer than history. If we rely on history to tell us what happened at a specific time and place, we can rely on the story to tell us not only what might have happened, but also what is happening at an unspecified time and place. No wonder that in old tales storytellers are very often women, witches, and prophets. The African griot and griotte are well known for being poet, storyteller, historian, musician, and magician—all at once. But why truth at all? Why this battle for truth and on behalf of truth? I do not remember having asked grand mother once whether the story she was telling me was true or not. Neither do I recall her asking me whether the story I was reading her was true or not. We knew we could make each other cry, laugh, or fear, but we never thought of saying to each other, "This is just a story." A story is a story. There was no need for clarification — a need many adults considered "natural" or imperative among children—for there was no such thing as "a blind acceptance of the story as literally true". Perhaps the story has become *just* a story when I have become adept at consuming truth as fact. Imagination is thus equated with falsification, and I am made to believe that if, accordingly, I am not told or do not establish in so many words what is true and what is false, I or the listener may no longer be able to differentiate fancy from fact (sic). Literature and history once were/still are stories: this does not necessarily mean that the space they form is undifferentiated, but that this space can articulate on a different set of principles, one which may be said to stand outside the hierarchical realm of facts. On the one hand, each society has its own politics of truth; on the other hand, being truthful is being in the in-between of all regimes of truth. Outside specific time, outside specialized space: "Truth embraces with it all other abstentions other than itself" (T. Hak Kyung Cha).

Keepers and transmitters

Truth is when it is itself no longer Disease, Thought-Woman, SpiderWoman, griotte, storytalker, fortune-teller, witch. If you have the patience to listen, she will take delight in relating it to you. An entire history, an entire vision of the world, a lifetime story. Mother always has a mother. And Great Mothers are recalled as the goddesses of all waters, the sources of diseases and of healing, the protectresses of women and of childbearing. To listen carefully is to preserve. But to preserve is to burn, for understanding means creating.

Let the one who is disease, Disease de bonne aventure. Let her call forth. Let her break open the spell cast upon time upon time again and again. (T. Hak Kyung Cha)⁴

⁴ *Dictée*, p. 123.

The world's earliest archives or libraries were the memories of women. Patiently transmitted from mouth to ear, body to body, hand to hand. In the process of storytelling, speaking and listening refer to realities that do not involve just the imagination. The speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched. It destroys, brings into life, nurtures. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. In Africa it is said that every griotte who dies is a whole library that burns down (a "library in which the archives are not classified but are completely inventoried" [A. Hampate Ba]). Phrases like "I sucked it at my mother's breast" or "I have it from Our Mother" to express what has been passed down by the elders are common in this part of the world. Tell me and let me tell my hearers what I have heard from you who heard it from your mother and your grandmother, so that what is said may be guarded and unfailingly transmitted to the women of tomorrow, who will be our children and the children of our children. These are the opening lines she used to chant before embarking on a story. I owe that to you, her

and her, who owe it to her, her and her. I memorize, recognize, and name my source(s), not to validate my voice through the voice of an authority (for we, women, have little authority in the History of Literature, and wise women never draw their powers from authority), but to evoke her and sing. The bond between women and word. Among women themselves. To produce their full effect, words must, indeed, be chanted rhythmically, in cadences, off cadences.

My great-grandmama told my grandmama the part she lived through that my grandmama didn't live through and my grandmama told my mama what they both lived through and my mama told me what they all lived through and we were supposed to pass it down like that from generation to generation so we'd never forget. Even though they'd burned everything to play like it didn't ever happen. (Gayl Jones)⁵

⁵ Gayl Jones, *Corregidora* (New York: Random House, 1975), p. 9.

In this chain and continuum, I am but one link. The story is me, neither me nor mine. It does not really belong to me, and while I feel greatly responsible for it, I also enjoy the irresponsibility of the pleasure obtained through the process of transferring. Pleasure in the copy, pleasure in the reproduction. No repetition can ever be identical, but my story carries with it their stories, their history, and our story repeats itself endlessly despite our persistence in denying it. *I don't believe it. That story could not happen today.* Then someday our children will speak about us here present, about those days when things like that could happen... :

It was like I didn't know how much was me and Mutt and how much was Great Gram and Corregidora-like Mama when she had started talking like Great Gram. But was what Corregidora had done to *her*, to *them*, any worse than what Mutt had done to me, than what we had done to each other, than what

6 Ibid., p. 184.

Mama had done to Daddy, or what he had done to her in return... . (Gayl Jones)⁶

Upon seeing her you know how it was for her. You know how it might have been. You recline, you lapse, you fall, you see before you what you have seen before. Repeated, without your even knowing it. It is you standing here. It is you waiting outside in the summer day.

7 *Dictée*, p. 106.

(T. Hak Kyung Cha)⁷

Every gesture, every word involves our past, present, and future. The body never stops accumulating, and years and years have gone by mine without my being able to stop them, stop it. My sympathies and grudges appear at the same time familiar and unfamiliar to me; I dwell in them, they dwell in me, and we dwell in each other, more as guest than as owner. My story, no doubt, is me, but it is also, no doubt, older than me. Younger than me, older than the humanized. Unmeasurable, uncontainable, so immense that it exceeds all attempts at humanizing. But humanizing we do, and also overdo, for the vision of a story that has no end-no end, no middle, no beginning; no start, no stop, no progression; neither backward nor forward, only a stream that flows into another stream, an open sea-is the vision of a madwoman. "The unleashed tides of muteness," as Clarice Lispector puts it. We fear heights, we fear the headless, the bottomless, the boundless. And we are in terror of letting ourselves be engulfed by the depths of muteness. This is why we keep on doing violence to words: to tame and cook the wild-raw, to adopt the vertiginously infinite. Truth does not make sense; it exceeds meaning and exceeds measure. It exceeds all regimes of truth. So, when we insist on telling over and over again, we insist on repetition in re-creation (and vice versa). On distributing the story into smaller proportions that will correspond to the capacity of absorption of our mouths, the capacity of vision of our eyes, and the capacity of bearing of our bodies.

Each story is at once a fragment and a whole; a whole within a whole. And the same story has always been changing, for things which do not shift and grow cannot continue to circulate. Dead. Dead times, dead words, dead tongues. Not to repeat in oblivion.

Sediment. Turned stone. Let the one who is disease dust breathe away the distance of the well. Let the one who is disease again sit upon the stone nine days and nine nights. thus. Making stand again, Eleusis. (T. Hak Kyung Cha)⁸

⁸ Ibid., p. 130.

Storytelling in the "civilized" context

The simplest vehicle of truth, the story is also said to be "a phase of communication", "the natural form for revealing life". Its fascination may be explained by its power both to give a vividly felt insight into the life of other people and to revive or keep alive the forgotten, dead-ended, turned-into-stone parts of ourselves. To the wo/man of the West who spends time recording and arranging the "data" concerning storytelling as well as "the many rules and taboos connected with it", this tool of primitive wo/man has provided primitive peoples with opportunities "to train their speech, formulate opinions, and express themselves" (Anna Birgitta Rooth). It gives "a sympathetic understanding of their limitations in knowledge, and an appreciation of our privileges in civilization, due largely to the struggles of the past" (Clark W. Hetherington). It informs of the explanations they invented for "the things [they] did not understand", and represents their religion, "a religion growing out of fear of the unknown" (Katherine Dunlap Cather). In summary, the story is either a mere practice of the art of rhetoric or "a repository of obsolete customs" (A. Skinner). It is mainly valued for its artistic potential and for the "religious beliefs" or "primitivemind"- revealing superstitions mirrored by its content. (Like the supernatural, is the superstitious another product of the Western mind? For to accept even temporarily Cather's view on primitive religion, one is bound to ask: which [institutionalized] religion does not grow out of fear of the unknown?) Associated with backwardness, ignorance, and illiteracy, storytelling in the more "civilized" context is therefore relegated to the realm of children. "The fact that the story is the product of primitive man", wrote Herman H. Horne, "explains in part why the children hunger so for the story".⁹ "Wherever there is no written language, wherever the people are too unlettered to read what is written"

⁹ Horne, p. 34.

¹⁰ Katherine Dunlap Cather,
Educating by Story-telling
(New York: World Book Company,
1926), pp. 5 - 6

¹¹ Clark W. Hetherington,
introduction in *ibid.*,
pp. XIII-XIV.

Cather equally remarked, "they still believe the legends. They love to hear them told and retold... . As it is with unlettered peasants today, as it was with tribesmen in primitive times and with the great in medieval castle halls, it still is with the child".¹⁰ Primitive means elementary, therefore infantile. No wonder then that in the West storytelling is treasured above all for its educational force in the kindergarten and primary school. The mission of the storyteller, we thus hear, is to "teach children the tales their *fathers* knew", to mold ideals, and to "illuminate facts". For children to gain "right feelings" and to "think true", the story as a pedagogical tool must inform so as to keep their opinion "abreast of the scientific truth of the time, instead of dragging along in the superstitions of the past. "But for the story to be well-told information, it must be related "in as fascinating a form as [in] the old myths and fables".¹¹ Patch up the content of the new and the form of the old, or impose one on the other. The dis-ease lingers on. With (traditional but non-superstitious?) formulas like "once upon a time" and "long, long ago", the storyteller can be reasonably sure of making "a good beginning". For many people truth has the connotation of uniformity and prescription. Thinking true means thinking in conformity with a certain scientific (read "scientistic") discourse produced by certain institutions. Not only has the "civilized" mind classified many of the realities it *does not understand* in the categories of the untrue and the superstitious, it has also turned the story-as total event of a community, a people-into a *fatherly* lesson for children of a certain age. Indeed, in the "civilized" context, only children are allowed to indulge in the so-called fantastic or the fantastic-true. They are perceived as belonging to a world apart, one which adults (compassionately) control and populate with toys-that is to say, with false human beings (dolls), false animals, false objects (imitative, diminutive

versions of the "real"). "Civilized" adults fabricate, structure, and segregate the children's world; they invent toys for the latter to play with and stories of a specially adapted, more digestive kind to absorb, yet they insist on molding this world according to the scientifically true-the real, obviously not in its full scale, but in a reduced scale: that which is supposed to be the (God-like-) child's scale. Stories, especially "primitive-why stories" or fairy tales, must be carefully sorted and graded, for children should neither be "deceived" nor "duped" and "there should never be any doubt in [their] mind as to what is make-believe and what is real. "In other words, the difference "civilized" adults recognize in the little people's world is a mere matter of scale. The forms of constraint that rule these bigger people's world and allow them to distinguish with certainty the false from the true must, unquestionably, be exactly the same as the ones that regulate the smaller people's world. The apartheid type of difference continues to operate in all spheres of "civilized" life. There does not seem to be any possibility either as to the existence of such things as, for example, two (or more) different realms of make-believe or two (or more) different realms of truth. The "civilized" mind is an indisputably clear-cut mind. If once upon a time people believed in the story and thought it was true, then why should it be false today? If true and false keep on changing with the times, then isn't it true that what is "crooked thinking" today may be "right thinking" tomorrow? What kind of people, we then wonder, walk around asking obstinately: "Is there not danger of making liars of children by feeding them on these [fairy] stories?" What kind of people set out for northern Alaska to study storytelling among the Indians and come round to writing: "What especially impressed me was their eagerness to make me understand. To me this eagerness became a proof of the high value they set on their stories and what they represented"?¹² What kind of people, indeed, other than the very kind for whom the story is "just a story"?

¹² Anna Birgitta Rooth,
*The Importance of Storytelling:
A Study Based on Field Work in
Northern Alaska*
(Uppsala, Sweden: Almqvist &
Wiksell, 1976), p. 88.

A regenerating force

An oracle and a bringer of joy, the storyteller is the living memory of her time, her people. She composes on life but does not lie, for composing is not imagining, fancying, or inventing. When asked, "What is oral tradition?" an African "traditionalist" (a term African scholars consider more accurate than the French term "griot" or "griotte," which tends to confuse traditionalists with mere public entertainers) would most likely be non-plussed. As A. Hampate Ba remarks, "[s/he] might reply, after a lengthy silence: "It is total knowledge," and say no more."¹³ She might or might not reply so, for what is called here "total knowledge" is not really nameable. At least it cannot be named (so) without incurring the risk of sliding right back into one of the many slots the "civilized" discourse of knowledge readily provides it with. The question "What is oral tradition?" is a question-answer that needs no answer at all. Let the one who is civilized, the one who invents "oral tradition," let him define it for himself. For "oral" and "written" or "written" versus "oral" are notions that have been as heavily invested as the notions of "true" and "false" have always been. (If writing, as mentioned earlier, does not express language but encompasses it, then where does the written stop? The line distinguishing societies with writing from those without writing seems most ill-defined and leaves much to be desired...) Living is neither oral nor written-how can the living and the lived be contained in the merely oral? Furthermore, when she composes on life she not only gives information, entertains, develops, or expands the imagination. Not only educates. Only practices a craft. "Mind breathes mind", a civilized man wrote, "power feels power, and absorbs it, as it were. The telling of stories refreshes the mind as a bath refreshes the body; it gives exercise to the intellect and its powers; it tests the judgment and the feelings."¹⁴ Man's view is always reduced to man's mind. For this is

¹³ Amadou Hampaté Ba, "The Living Tradition," *General History of Africa, I. Methodology and African Prehistory*, ed. Joseph Ki-Zerbo (UNESCO, Heineman, Univ. of California Press, 1981), p. 167.

¹⁴ Fröbel quoted in Horne, p. 29.

the part of himself he values most. THE MIND. The intellect and its powers. Storytelling allows the "civilized" narrator above all to renew his mind and exercise power through his intellect. Even though the motto reads "Think, act, and feel," his task, he believes, is to ease the passage of the story from *mind to mind*. She, however, who sets out to revive the forgotten, to survive and supersede it ("From stone. Layers. Of stone upon stone between the layers, dormant. No more."¹⁵ [T. Hak Kyung Cha]), she never speaks of and cannot be content with mere matters of the mind such as mind transmission. The storyteller has long been known as a personage of power. True, she partakes in this living heritage of power. But her powers do more than illuminate or refresh the mind. They extinguish as quickly as they set fire. They wound as easily as they soothe. And not necessarily the mind. Abraham Lincoln, accurately observed that "the sharpness of a refusal, or the edge of a rebuke, may be blunted by an appropriate story, so as to save wounded feeling and yet serve the purpose... story-telling as an emollient saves me much friction and distress."¹⁶ Yet this is but one more among the countless functions of storytelling. Humidity, receptivity, fecundity. Again, her speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched. Great Mother is the goddess of all waters, the protectress of women and of childbearing, the unwearied sentient hearer, the healer and also the bringer of diseases. She who gives always accepts, she who wishes to preserve never fails to refresh. Regenerate.

She was already in her mid-sixties when I discovered that she would listen to me to all my questions and speculations. I was only seven or eight years old then. (Leslie Marmon Silko)¹⁷

Salivate, secrete the words. No water, no birth, no death, no life. No speech, no song, no story, no force, no power. The entire being is engaged in the act of speaking-listening-

¹⁵ *Dictée*, p. 150.

¹⁶ Quoted in Horne, p. 30.

¹⁷ Leslie Marmon Silko, "Aunt Susie," *Storyteller* (New York: Seaver Books, 1981), p. 4.

weaving-procreating. If she does not cry she will turn into stone. Utter, weep, wet, let it flow so as to break through (it). Layers of stone amidst layers of stone. Break with her own words. The interrelation of woman, water, and word pervades African cosmogonies. Among the Dogon, for example, the process of regeneration which the eight ancestors of the Dogon people had to undergo was carried out in the waters of the womb of the female Nummo (the Nummo spirits form a male and female Pair whose essence is divine) *while she spoke* to herself and to her own sex, accompanied by the male Nummo's voice. "The spoken Word entered into her and wound itself round her womb in a spiral of eight turns... the spiral of the Word gave to the womb its regenerative movement". Of the fertilizing power of words and their transmissions through women, it is further said that:

the first Word had been pronounced [read "scanned"] in front of the genitalia of a woman... . The Word finally came from the ant-hill, that is, from the mouth of the seventh Nummo [the seventh ancestor and master of speech], which is to say from a woman's genitalia. The Second Word, contained in the craft of weaving, emerged from a mouth, which was also the primordial sex organ, in which the first childbirths took place.¹⁸

¹⁸ Marcel Griaule,
Conversations with Ogotemeli
(1965, rpt. New York: Oxford
Univ. Press, 1975),
pp. 26, 138-39.

Thus, as a wise Dogon elder (Ogotemeli) pointed out, "issuing from a woman's sexual part, the Word enters another sexual part, namely the ear." (The ear is considered to be bisexual, the auricle being male and the auditory aperture, female.) From the ear, it will, continuing the cycle, go to the sexual part where it encircles the womb. African traditions conceive of speech as a gift of God/dess and a force of creation. In Fulfulde, the word for "speech" (*haala*) has the connotation of "giving strength," and by extension of "making material." Speech is the materialization, externalization, and

internalization of the vibrations of forces. That is why, A. Hampate Ba noted, "every manifestation of a force in any form whatever is to be regarded as its speech... everything in the universe speaks... If speech is strength, that is because it creates a bond of *coming-and-going* which generates *movement and rhythm and therefore life and action* [my italics]. This movement to and fro is symbolized by the weaver's feet going up and down... (the symbolism of the loom is entirely based on creative speech in action)."¹⁹ Making material: spinning and weaving is a euphonious heritage of wo/mankind handed on from generation to generation of weavers within the clapping of the shuttle and the creaking of the block—which the Dogon call "the creaking of the Word." "The cloth was the Word"; the same term, *soy*, is used among the Dogon to signify both the woven material and the spoken word. Life is a perpetual to and fro, a dis/continuous releasing and absorbing of the self. Let her weave her story within their stories, her life amidst their lives. And while she weaves, let her whip, spur, and set them on fire. Thus making them sing again. Very softly a-new a-gain.

¹⁹ Ba, "The Living Tradition", pp. 170-71.

At once "black" and "white" magic

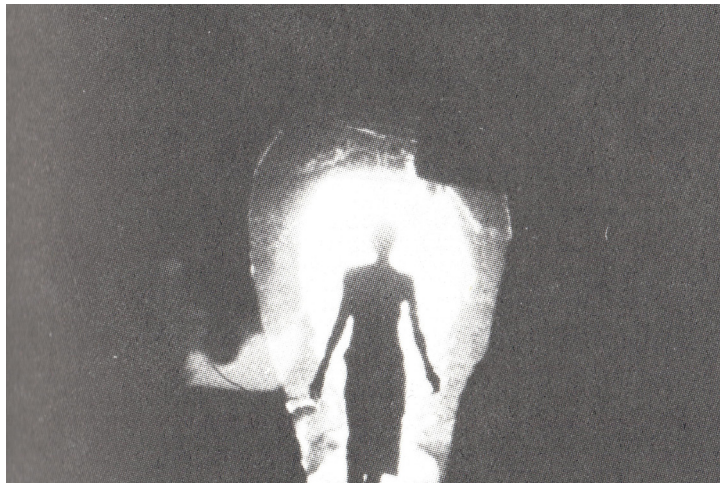
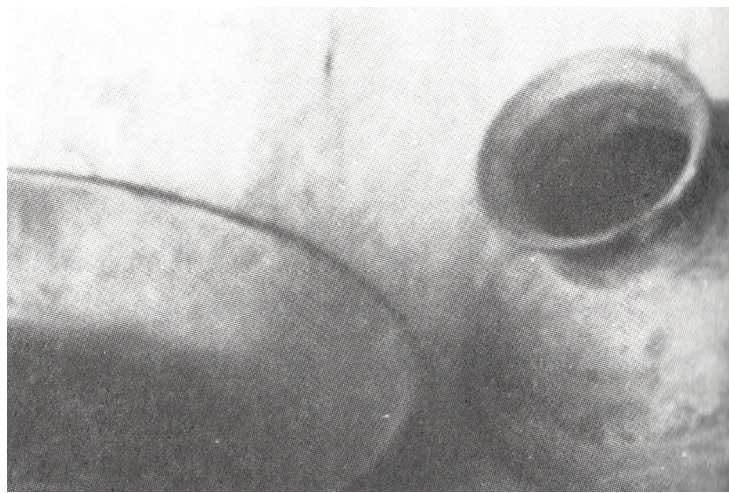
"The witch is a woman; the wizard is a male imitation" (Robert Briffault). In many parts of the world, magic (and witchcraft) is regarded as essentially a woman's function. It is said that "in primitive thought every woman is credited with the possession of magic powers." Yet she who possesses that power is always the last one to credit it. Old Lao Tzu warned: the wo/man of virtue is not virtuous; the one who never fails in virtue has no virtue at all. Practicing power for the sake of power—an idea implied in the widely assumed image of the witch as exclusively an evildoer—is an inheritance, I suspect, of the "civilized" mind. She who brings death and disease also brings life and health. The line dividing the good and the evil, magic and witchcraft, does not always seem to be as clear-cut as it should be. In the southern Celebes, for example, "All the deities and spirits from whom sorcerers, whether male or female, derive their power are spoken of as their 'grandmothers'." Throughout Africa, priestesses are called "Mothers", and the numerous female fetishes served exclusively by women are known as the "Mother fetishes". Among the Butwa, the female hierophants are named "the mothers of the Butwa mysteries". Among the Bir, the women are those who perform the essential ritual of maintaining the sacred fire. In Indonesia, America, northern Asia, and northern Europe, it has been demonstrated that "magical practices and primitive priestly functions formerly belonged to the exclusive sphere of women and that they were taken up [appropriated] by men at a comparatively late epoch." Thus, the adoption of female attire by male shamans and priests is a widespread phenomenon that still prevails in today's religious contexts. Imitating women and wearing women's clothes—priestly robes, skirts, aprons, sottanas, woven loinclothes—are regarded as bestowing greater power: the Mothers' power.²⁰ Of making material. Of composing on life. Her speech, her storytelling is at once magic, sorcery, and religion. It enchants.

²⁰ On the part played by women in religious cults and their powers, see Robert Briffault, *The Mothers* (1927, rpt. New York: Atheneum, 1977), especially the chapter on "The Witch and the Priestess", pp. 269-88.

It animates, sets into motion, and rouses the forces that lie dormant in things, in beings. It is "bewitching. "At once "black" and "white" magic. Which, however, causes sickness and death? which brings joy into life? For white, remember, is the color for mourning in many cultures. The same "medicines," the same dances, the same sorcery are said to be used in both. As occasion arises, the same magic may serve for beneficent and maleficent ends. This is why her power is so dreaded; because it can be used for harm; because when it is wielded by one sex, it arouses alarm in the other. The (wizard's) game dates from the times when every practice of this art by women became a threat to men and was automatically presumed to be malignant in intention; when every magic woman must necessarily be a witch-no longer a fairy who works wonders nor a Mother-priestess-prophetess who nurtures, protects, restores, and warns against ill-will. Ill assumption leads to ill action. Men appropriate women's power of "making material" to themselves and, not infrequently, corrupt it out of ignorance. The story becomes *just* a story. It becomes a good or bad lie. And in the more "civilized" contexts where women are replaced and excluded from magico-religious functions, adults who still live on storytelling become bums who spend their time feeding on lies, "them big old lies we tell when we're jus' sittin' around here on the store porch doin' nothin'." When Zora Neale Hurston came back to Eatonville, Florida, to collect old stories, her home folks proudly told her: "Zora, you come to de right place if lies is what you want. Ah'm gointer lie up a nation"; or "Now, you gointer hear lies above suspicion"; or else "We kin tell you some lies most any ole time. We never run outer lies and lovin'."²¹ All right, let them call it lie, let us smile and call it lie too if that satisfies them, but "let de lyin' go on!" For we do not *just* lie, we lie and love, we "lie up a nation, "and our lies are "above suspicion." How can they be otherwise when they derive their essence from that gift of God: speech? Speech, that active agent in our Mothers'

²¹ Zora Neale Hurston, *Mules and Men, excerpts in I Love Myself*, ed. A. Walker (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1979), pp. 85, 93, 89.

magic; speech, which owes its fertilizing power
to ... who else but the Mother of God?



**The woman warrior:
she who breaks open the spell**

"Thought-Woman / is sitting in her room / and whatever she thinks about / appears. / She thought of her sisters, / ... / and together they created the Universe / ... / Thought-Woman, the spider, / named things and / as she named them / they appeared (Leslie Marmon Silko).²² The touch infinitely delicate awakens, restores them to life, letting them surge forth in their own measures and their own rhythms. The touch infinitely attentive of a fairy's wand, a woman's voice, or a woman's hand, which goes to meet things in the dark and pass them on without deafening, without extinguishing in the process. Intense but gentle, it holds words out in the direction of things or lays them down nearby things so as to call them and breathe new life into them. Not to capture, to chain them up, nor to mean. Not to instruct nor to discipline. But to kindle that zeal which hibernates within each one of us. "Speech may create peace, as it may destroy it. It is like fire," wrote A. Hampate Ba, "One ill-advised word may start a war just as one blazing twig may touch off a great conflagration ... Tradition, then, confers on ... the Word not only creative power but a double function of saving and destroying."²³ Her words are like fire. They burn and they destroy. It is, however, only by burning that they lighten. Destroying and saving, therefore, are here one single process. Not two processes posed in opposition or in conflict. They would like to order everything around hierarchical oppositions. They would like to cut her power into endless opposing halves or cut herself from the Mothers' powers-setting her against either her mother, her godmother, her mother-in-law, her grandmother, her daughter, or her granddaughter. One of them has to be wicked so as to break the network of transmission. This is cleverly called jealousy among women, the jealousy of the woman who cannot suffer seeing her daughter or another woman take more pleasure in life than herself. For years and years, centuries and centuries,

²² Leslie Marmon Silko, *Ceremony* (New York: Viking Press, 1977), p. 1.

²³ "The Living Tradition", p. 171.

they have devoted their energies to breaking bonds and spreading discords and confusion. Divide and conquer. Mothers fighting mothers. Here is what an Indian witch has to say on "white skin people / like the belly of a fish / covered with hair":

... . They see no life
When they look
they see only objects.
... . They fear
They fear the world.
They destroy what they fear.
They fear themselves.
... . Stolen rivers and mountains
the stolen land will eat their hearts
and jerk their mouths from the Mother.
The people will starve.²⁴

²⁴ Ceremony, pp. 132-38,
or Storyteller, pp. 130-37.

These are excerpts of a story passed on by Leslie Marmon Silko. The story is the vision of a witch who, a long time ago, at a contest of witches from all the pueblos, "didn't show off any dark thunder charcoals or red anthill beads" like the other witches, but only asked them to listen: "What I have is a story... Laugh if you want to I but as I tell the story I it will begin to happen." Scanned by the refrain "set in motion now I set in motion I to work for us" the story thus unfolds, naming as it proceeds the killing, the destruction, the foul deed, the loss of the white man, and with it, the doom of the Indian people. "It isn't so funny... Take it back. Call that story back," said the audience by the end of the story, but the witch answered: "It's already turned loose I It's already coming. I It can't be called back." A story is not just a story. Once the forces have been aroused and set into motion, they can't simply be stopped at someone's request. Once told, the story is bound to circulate; humanized, it may have a temporary end, but its effects linger on and its end is never truly an end. Who among us has not, to a certain extent, felt what George Ebers, for example, felt toward his mother's stories: "When the time of rising came,

I climbed joyfully into my mother's warm bed, and never did I listen to more beautiful fairy tales than at those hours. They became instinct with life to me and have always remained so... It is a singular thing that actual events which happened in those early days have largely vanished from my memory, but the fairy tales I heard and secretly experienced became firmly impressed on my mind."²⁵ The young beautiful fairy and the old ugly witch, remember, have the same creative power, the same decisive force of speech. As she names them, they appear... The story tells us not only what might have happened, but also what is *happening* at an unspecified time and place. Whenever Ebers had the slightest doubt in mind, he would immediately appeal to his mother, for he thought "she could never be mistaken and knew that she always told the truth." Lying is not a mother's attribute. Or else, if lying is what you think she does, then she will "never run outer lies and Iovin'."

²⁵ Quoted in Cather, p. 22.

When we Chinese girls listened to the adult talk-story, we learned that we failed if we grew up to be but wives or slaves. We could be heroines, swordswomen... Night after night my mother would talk-story until we fell asleep. I couldn't tell where the stories left off and the dreams began, her voice the voice of the heroines in my sleep... At last I saw that I too had been in the presence of great power, my mother talking-story... She said I would grow up a wife and a slave, but she taught me the song of the warrior woman, Fa Mu Lan. I would have to grow up a warrior woman. (Maxine Hong Kingston)²⁶

²⁶ *Woman Warrior*, pp. 23-24.

She fires her to achievement and she fires her with desire to emulate. She fires her with desire to emulate the heroines of whom she told and she fires her with desire to emulate the heroine who tells of the other heroines, "I too had been in the presence of great power, my mother talking-story." What is transmitted from generation to generation is not only the

stories, but the very power of transmission. The stories are highly inspiring, and so is she, the untiring storyteller. She, who suffocates the codes of lie and truth. She, who loves to tell and retell and loves to hear them told and retold night after night again and again. Hong Kingston grows up a warrior woman and a warrior-woman-storyteller herself. She is the woman warrior who continues to fight in America the fight her mothers fought in China. Even though she is often "mad at the Chinese for lying so much," and blames her mother for lying with stories, she happily *lets the lying go on* by retelling us her mother's "lies" and offering us versions of her stories that can be called lies themselves. Her brother's version of a story, she admits it herself, "may be better than mine because of its bareness, not twisted into designs." Her brother, indeed, is no woman warrior storyteller. Hong Kingston's apparent confusion of story and reality is, in fact, no confusion at all since it is an unending one; her parents often accuse her of not being able to "tell a joke from real life" and to understand that Chinese" like to say the opposite." Even the events described by her relatives in their letters from China she finds suspect: "I'd like to go to China and see those people and find out what's cheat story and what's not." The confusion she experienced in her girlhood is the confusion we all experience in life, even when we think, as adults, that we have come up with definite criteria for the true and the false. What is true and what is not, and who decides so if we wish not to have this decision made for us? When, for example, Hong Kingston yells at her mother: "You can't stop me from talking. You tried to cut off my tongue, but it didn't work," we not only know she is quite capable of telling "fancy" from "facts," we are also carried a step further in this differentiation by her mother's answer: "I cut it to make you talk more, not less, you dummy."²⁷ (Her mother has already affirmed elsewhere that she cut it so that her daughter would not be "tongue-tied.") The opening story

²⁷ Ibid., pp. 189, 237, 240, 235.

of *The Woman Warrior* is a forbidden story ("No Name Woman") that begins with Hong Kingston's mother saying: "You must not tell anyone what I am about to tell you." Twenty years after she heard this story about her father's sister who drowned herself and her baby in the family well, not only has Hong Kingston broken open the spell cast upon her aunt by retelling the story—"I alone devote pages of paper to her"—but she has done it in such a way as to reach thousands and thousands of listeners and readers. Tell it to the world. To preserve is to pass on, not to keep for oneself. A story told is a story bound to circulate. By telling her daughter not to tell it to anyone, the mother knew what she was supposed to say, for "That's what Chinese say. We like to say the opposite." She knew she was in fact the first before her daughter to break open the spell. The family cursed her, she who committed adultery and was such a spite suicide (the aunt); the men (her brothers) tabooed her name and went on living "as if she had never been born"; but the women (Hong Kingston's mother and those who partook in this aunt's death) would have to carry her with(in) them for life and pass her on, even though they condemned her no less. For every woman is the woman of all women, and this one died first and foremost for being a woman. ("Now that you have started to menstruate," the mother warned her daughter, "what happened to her could happen to you. Don't humiliate us.") Hong Kingston has, in her own way, retained many of the principles of her mother's storytelling. If, in composing with "fancy" and "fact," the latter knows when she should say "white is white" and when she should say "white is black" in referring to the same thing, her daughter also knows when to dot her I's and when not to. Her writing, neither fiction nor non-fiction, constantly invites the reader either to drift naturally from the realm of imagination to that of actuality or to live them both without ever being able to draw a clear line between them yet never losing sight of their differentiation. What Hong Kingston does not tell us about her mother but allows

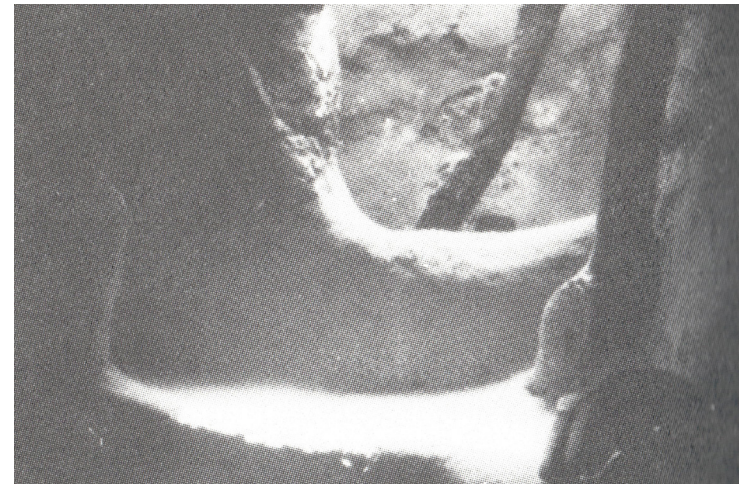
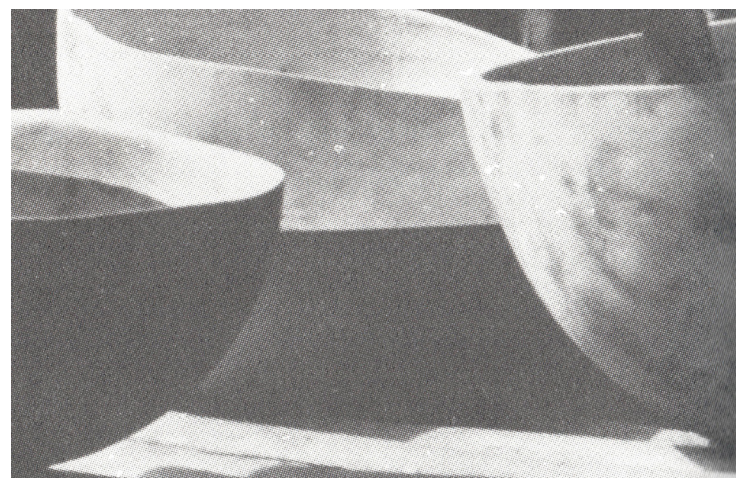
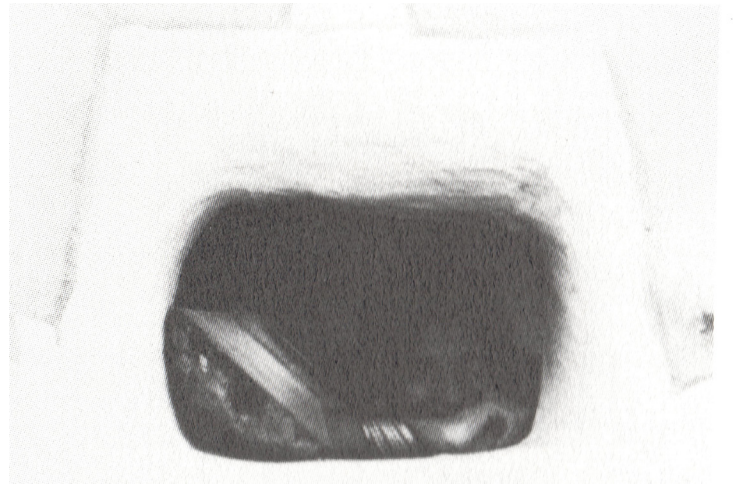
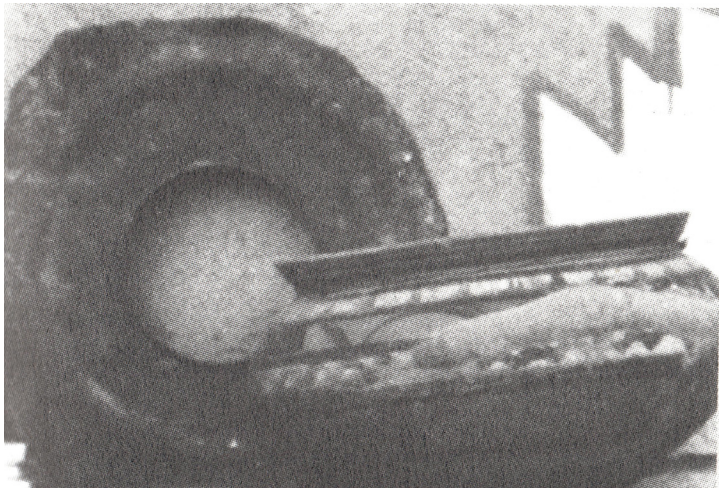
us to read between the lines and in the gaps of her stories reveals as much about her mother as what she does tell us about her. This, I feel, is the most "truthful" aspect of her work, the very power of her storytelling. *The Woman Warrior* ends with a story Hong Kingston's mother told her, not when she was young, she says, "but recently, when I told her I also talk-story." The beginning of the story, which relates how the family in China came to love the theater through the grandmother's passion for it and her generosity, is the making of the mother. The ending of the story, which recalls one of the songs the poetess Ts'ai Yen composed while she was a captive of the barbarians and how it has been passed down to the Chinese, is the making of the daughter-Hong Kingston herself. Two powerful woman storytellers meet at the end of the book, both working at strengthening the ties among women while commemorating and transmitting the powers of our foremothers. At once a grandmother, a poetess, a storyteller, and a woman warrior.

A cure and a protection from illness

I grew up with storytelling. My earliest memories are of my grandmother telling me stories while she watered the morning-glories in her yard. Her stories were about incidents from long ago, incidents which occurred before she was born but which she told as certainly as if she had been there. The chanting or telling of ancient stories to effect certain cures or protect from illness and harm have always been part of the Pueblo's curing ceremonies. I feel the power that the stories still have to bring us together, especially when there is loss and grief. (Leslie Marmon Silko)²⁸

²⁸ Ceremony,
back cover page.

Refresh, regenerate, or purify. Telling stories and watering morning glories both function to the same effect. For years and years she has been renewing her forces with regularity to keep them intact. Such ritual ablutions – the telling and retelling – allow her to recall the incidents that occurred before she was born with as much certainty as if she had witnessed them herself. The words passed down from mouth to ear (one sexual part to another sexual part), womb to womb, body to body are the remembered ones. S/He whose belly cannot contain (also read "retain") words, says a Malinke song, will succeed at nothing. The further they move away from the belly, the more liable they are to be corrupted. (Words that come from the MIND and are passed on directly "from mind to mind" are, consequently, highly suspect...) In many parts of Africa, the word "belly" refers to the notion of occult power. Among the Basaa of Cameroon, for example, the term *hu*, meaning (a human being's) "stomach," is used to designate "a thing whose origin and nature nobody knows," but which is unanimously attributed to women and their powers. A Basaa man said he heard from his fathers that "it was the woman who introduced the *hu*" into human life. In several myths of the Basaa's neighboring peoples, *evu*, the equivalent of the Basaa's *hu*, is said to have requested that





it be carried in the woman's belly at the time it first met her and to have entered her body through her sexual part. Thus associated with women, the *hu* or *evu* is considered both maleficent and beneficent. It is at times equated with devil and sorcery, other times with prophecy and anti-sorcery. S/He who is said to "have a *hu*" is both feared and admired. S/He is the one who sees the invisible, moves with ease in the night-world as if in broad daylight, and is endowed with uncommon, exceptional intelligence, penetration, and intuition.²⁹ Woman and magic. Her power resides in her belly—Our Mother's belly—for her cure is not an isolated act but a total social phenomenon. Sorcery, according to numerous accounts, is hereditary solely within the matrilineal clan; and a man, in countless cases, can only become a sorcerer (a wizard) through the transmission of power by a sorceress (witch). He who understands the full power of woman and/in storytelling also understands that life is not to be found in the mind nor in the heart, but there where she carries it:

I will tell you something about stories,
[he said]
They aren't just entertainment.
Don't be fooled.
They are all we have, you see,
all we have to fight off
illness and death. You don't have anything
if you don't have the stories ..

He rubbed his belly.
I keep them here [he said]
Here, put your hand on it
See, it is moving
There is life here
for the people.³⁰

The story as a cure and a protection is at once musical, historical, poetical, ethical, educational, magical, and religious. In many parts of the world, the healers are known as the living memories of the people. Not only do they hold esoteric and technical knowledge, but they are also kept closely informed of the

²⁹ For more information on the *hu* and its relation to women, see Meinrad P. Hebga, *Sorcellerie-Chimere dangereuse...?* (Abidjan, Ivory Coast: INADES, 1979), pp. 87-115, 258-65.

³⁰ *Ceremony*, p. 2.

problems of their communities and are entrusted with all family affairs. In other words, they know everyone's story. Concerned with the slightest incident, they remain very alert to their entourage and heedful of their patients' talks. They derive their power from *listening* to the others and *absorbing* daily realities. While they cure, they take into them their patients' possessions and obsessions and let the latter's illnesses become theirs. Their actions imply a personal investment of which the healing technics form only a part and are a reflection. "I see the patient's psychic life," many of them say, "nothing is hidden from me." Dis-ease breeds dis-ease; life engenders life. The very close relationship these healers maintain with their patients remains the determining factor of the cure. Curing means re-generating, for understanding is creating. The principle of healing rests on *reconciliation*, hence the necessity for the family and/or the community to cooperate, partake in, and witness the recovery, de-possession, regeneration of the sick. The act of healing is therefore a socio-cultural act, a collective, motherly undertaking. (Here, it is revealing to remember that male healers often claim to be wedded to at least two wives: a terrestrial one and a spiritual one. The spiritual wife or the "woman spirit" protects the healer and is the source of his powers. She is the one who "has knowledge" and from whom he seeks advice in all matters. When she becomes too demanding and too possessive, it is said that only one person can send her away: the healer's own mother.)³¹ The storyteller, besides being a great mother, a teacher, a poetess, a warrior, a musician, a historian, a fairy, and a witch, is a healer and a protectress. Her chanting or telling of stories, as Marmon Silko notices, has the power of bringing us together, especially when there is sickness, fear, and grief." 'When they look I they see only objects,' I They fear I they never stop fearing I but they see not fear the living thing. I They follow not its movements I for they fear not to fear. I 'They destroy

³¹ Maurice Dorès, *La Femme village* (Paris: L'Harmattan, 1981), pp. 20-25.

what they fear. I They fear themselves.' I They
destroy the stories I let these be confused or
forgotten I let these be only stories I They
would like that.."

Stolen rivers and mountains the stolen land
will eat their hearts and jerk their mouths
from the Mother. The people will starve.³²

32

Ceremony, pp. 132-38.

"Tell it the way they tell it"

It is a commonplace for those who consider the story to be just a story to believe that, in order to appropriate the "traditional" storytellers' powers and to produce the same effects as theirs, it suffices to "look for the structure of their narratives."

See them as they see each other, so goes the (anthropological) creed. "Tell it the way *they* tell it instead of imposing *our* structure," they repeat with the best of intentions and a conscience so clear that they pride themselves on it. Disease breeds disease. Those who function best within definite structures and spend their time structuring their own or their peers' existences must obviously "look for" that which, according to their "findings" and analyses, is supposed to be "the structure of their [the storytellers'] narratives."

What we "look for" is un/fortunately what we shall find. The anthropologist, as we already know, does not *find* things; s/he *makes* them. And makes them up. The structure is therefore not something given, entirely external to the person who structures, but a projection of that person's way of handling realities, here narratives. It is perhaps difficult for an analytical or analytically trained mind to admit that recording, gathering, sorting, deciphering, analyzing and synthesizing, dissecting and articulating are already "imposing our [/a] structure," a structural activity, a structuring of the mind, a whole mentality. (Can one "look for a structure" without structuring?) But it is particularly difficult for a dualistic or dualistically trained mind to recognize that "looking for the structure of their narratives" already involves the separation of the structure from the narratives, of the structure from that which is structured, of the narrative from the narrated, and so on. It is, once more, as if form and content stand apart; as if the structure can remain fixed, immutable, independent of and unaffected by the changes the narratives undergo; as if a structure can

only function as a standard mold within the old determinist schema of cause and product. Listen, for example, to what a man of the West had to say on the form of the story:

Independent of the content which the story carries, and which may vary from history to nonsense, is the form of the story which is practically the same in all stories. The content is varied and particular, the form is the same and universal. Now there are four main elements in the form of each story, viz. the beginning, the development, the climax, and the end.³³

³³ Horne, p. 26.

Just like the Western drama with its four or five acts. A drama whose naïve claim to universality would not fail to make this man of the West our laughingstock. "A good story", another man of the West asserted, "must have a beginning that rouses interest, a succession of events that is orderly and complete, a climax that forms the story's point, and an end that leaves the mind at rest."³⁴ No criteria other than those quoted here show a more thorough investment of the Western mind. Get *them* – *children, storybelievers* – *at the start; make your point* by ordering events to a definite *climax*; then *round out to completion*; descend to a rapid close – not one, for example, that puzzles or keeps them puzzling over the story, but one that *leaves the mind at rest*. In other words, to be "good" a story must be built in conformity with the ready-made idea some people – Western adults – have of reality, that is to say, a set of prefabricated schemata (prefabricated by whom?) they value out of habit, conservatism, and ignorance (of other ways of telling and listening to stories). If these criteria are to be adopted, then countless non-Western stories will fall straight into the category of "bad" stories. Unless one makes it up or invents a reason for its absence, one of these four elements required always seems to be missing. The stories in question either have no development, no climax that forms the story's

³⁴ E. P. St. John, *Stories and Story-telling*, quoted in Horne, p. 26.

point, or no end that leaves the mind at rest. (One can say of the majority of these stories that their endings precisely refute such generalization and rationale for they offer no security of this kind. An example among endless others is the moving story of "The Laguna People" passed on by Marmon Silko, which ends with a little girl, her sister, and the people turning into stone while they sat on top of a mesa, after they had escaped the flood in their home village below. Because of the disquieting nature of the resolution here, the storytellers (Marmon Silko and her aunt) then add, as a compromise to the fact-oriented mind of today's audience: "The story ends there. I Some of the stories I Aunt Susi told I have this kind of ending. I There are no explanations."³⁵

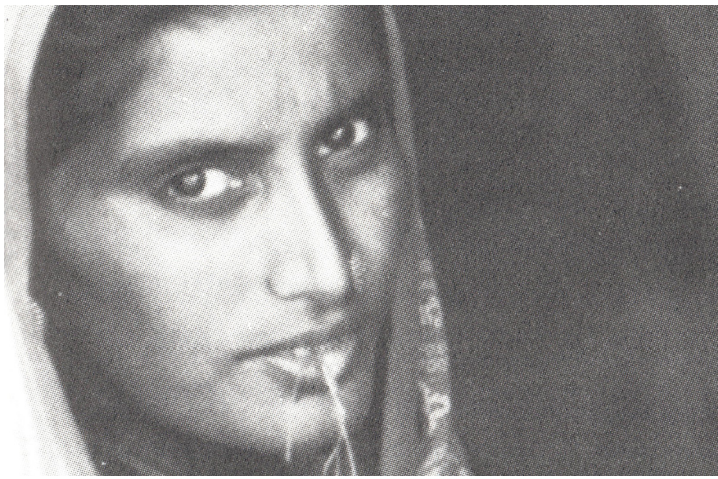
(There is no point [to be] made either.) "Looking for the structure of *their* narratives" so as to "tell it the way *they* tell it" is an attempt at remedying this ignorance of other ways of telling and listening (and, obviously, at re-validating the nativist discourse). In doing so, however, rare are those who realize that what they come up with is not "structure of *their* narratives" but a reconstruction of the story that, at best, makes a number of its functions appear. Rare are those who acknowledge the unavoidable transfer of values in the "search" and admit that "the attempt will remain largely illusory: we shall never know if the other, into whom we cannot, after all, dissolve, fashions from the elements of [her] his social existence a synthesis exactly superimposable on that which we have worked out."³⁶ The attempt will remain illusory as long as the controlled succession of certain mental operations which constitutes the structural activity is not made explicit and dealt with - not just mentioned. Life is not a (Western) drama of four or five acts. Sometimes it just drifts along; it may go on year after year without development, without climax, without definite beginnings or endings. Or it may accumulate climax upon climax, and if one chooses to mark it with beginnings and endings, then everything has

³⁵ *Storyteller*, pp. 38-42.

³⁶ Claude Levi-Strauss, *The Scope of Anthropology*, tr. S. Ortner Paul & R. A. Paul (1967, rpt. London: Jonathan Cape, 1971), p. 14.

a beginning and an ending. There are, in this sense, no good or bad stories. In life, we usually don't know when an event is occurring; we think it is starting when it is already ending; and we don't see its in/significance. The present, which saturates the total field of our environment, is often invisible to us. The structural activity that does not carry on the cleavage between form and content but emphasizes the interrelation of the material and the intelligible is an activity in which structure should remain an unending question: one that speaks him/her as s/he speaks it, brings it to intelligibility.





**"The story must be told.
There must not be any lies"**

"Looking for the structure of their narratives" is like looking for the pear shape in Erik Satie's musical composition *Trois Pièces en Forme de Poire* (Three Pieces in a Pear Shape). (The composition was written after Satie met with Claude Debussy, who criticized his music for "lacking of form.") If structure, as a man (R. Barthes) pertinently defines it, is "the residual deposit of duration," then again, rare are those who can handle it by letting it come, instead of hunting for it or hunting it down, filling it with their own marks and markings so as to consign it to the meaningful and lay claim to it. "They see no life I When they look I they see only objects." The ready-made idea they have of reality prevents their perceiving the story as a living thing, an

organic process, a way of life. What is taken for stories, only stories, are fragments of/ in life, fragments that never stop interacting while being complete in themselves. A story in Africa may last three months. The storyteller relates it night after night, continually, or s/he starts it one night and takes it up again from that point three months later. Meanwhile, as the occasion arises, s/he may start on yet another story. Such is life.. :

The gussucks [the Whites] did not understand the story; they could not see the way it must be told, year after year as the old man had done, without lapse or silence..

"It began a long time ago," she intoned steadily ... she did not pause or hesitate; she went on with the story, and she never stopped... ³⁷

³⁷ *Storyteller*, pp. 31-32.

"Storyteller", from which these lines are excerpted, is another story, another gift of life passed on by Marmon Silko. It presents an example of multiple storytelling in which story and life merge, the story being as complex as life and life being as simple as a story. The story of "Storyteller" is the layered making of four storytellers: Marmon Silko, the woman in the story, her grandmother, and the person referred to as "the old man". Except for Marmon Silko who plays here the role of the coordinator, each of these three storytellers has her/his own story to live and live with. Despite the differences in characters or in subject matter, their stories closely interact and constantly overlap. The woman makes of her story a continuation of her grandmother's, which was left with no ending—the grandmother being thereby compelled to bear it (the story) until her death, her knees and knuckles swollen grotesquely, "swollen with anger" as she explained it. She bore it, knowing that her granddaughter will have to bear it too: "It will take a long time", she said, "but the story must be told. There must not be any lies". Sometime after her death,

exactly when does not matter, when the time comes, the granddaughter picks up the story where her grandmother left it and carries it to its end accordingly, the way "it must be told." She carries it to a certain completion by bringing in death where she intends to have it in her story: the white storeman who lied in her grandma's story and was the author of her parents' death would have to pay for his lies, but his death would also have to be of his own making. The listener/reader does not (have to) know whether the storeman in the granddaughter's story is the same as the one who, according to the grandmother, "left right after that [after he lied and killed]" (hence making it apparently impossible for the old woman to finish her story). A storeman becomes *the* storeman, the man in the store, the man in *the* story. (The truthfulness of the story, as we already know, does not limit itself to the realm of facts.) Which story? The story. What grandma began, granddaughter completes and passes on to be further completed. As a storyteller, the woman (the granddaughter) does not directly kill; she decides when and where that storeman will find death, but she does not carry out a hand-to-hand fight and her murder of him is no murder in the common, factual sense of the term: all she needs to do is set in motion the necessary forces and let them act on their own.

They asked her again, what happened to the man from the Northern Commercial Store. "He lied to them. He told them it was safe to drink. But I will not lie. ... I killed him", she said, "but I don't lie."

When she is in jail, the Gussuck attorney advises her to tell the court the truth, which is that it was an accident, that the storeman ran after her in the cold and fell through the ice. That's all what she has to say - then "they will let [her] go home. Back to [her] village".

She shook her head. "I will not change

the story, not even to escape this place and go home. I intended that he die. The story must be told as it is." The attorney exhaled loudly; his eyes looked tired. "Tell her that she could not have killed him that way. He was a white man. He ran after her without a parka or mittens. She could not have planned that."³⁸

38 Ibid.

When the helpful, conscientious (full-of-the-white-man's-complex-of superiority) attorney concludes that he will do "all [he] can for her" and will explain to the judge that "her mind is confused," she laughs out loud and finally decides to tell him the story anew: "*It began a long time ago...*". (my italics). He says she could not have killed that white man because, again, for him the story is just a story. But Thought-Woman, SpiderWoman is a fairy and a witch who protects her people and tells stories to effect cures. As she names Death, Death appears. The spell is cast. Only death gives an ending to the stories in "Storyteller". (The old man's story of the giant bear overlaps with the granddaughter's story and ends the moment the old man - the storyteller - dies.) Marmon Silko as a storyteller never loses sight of the difference between truth and fact. Her naming retains the accuracy and magic of our grand mothers' storytelling without ever confining itself to the realm of factual naming. It is accurate because it is at once extremely flexible and rigid, not because it wishes to stick to certain rules of correctness for reasons of mere conservatism (scholars studying traditional storytelling are often impressed by the storyteller's "necessity of telling the stories correctly", as they put it). It is accurate because it partakes in the setting into motion of forces that lie dormant in us. Because, as African storytellers sing, "the tongue that falsifies the word I taints the blood of [her/]him that lies".³⁹ Because she who bears it in her belly cannot cut herself off from herself. Off from the bond of coming-and-going. Off from her great mothers.

39 "The Living Tradition,"
p. 172.

"May my story be beautiful and unwind like a long thread... , she recites as she begins her story. Here she chants the time-honored formula that opens the tales of Kabyle folksingers, but what she chants, in a way, is a variant of what her African griotte-sisters chant every time they set about composing on life: tell me so that I can tell my hearers what I have heard from you who heard it from your mother and your great mother. ... Each woman, like each people, has her own way of unrolling the ties that bind. Storytelling, the oldest form of building historical consciousness in community, constitutes a rich oral legacy, whose values have regained all importance recently, especially in the context of writings by women of color. She who works at un-learning the dominant language of "civilized" missionaries also has to learn how to un-write and write anew. And she often does so by re-establishing the contact with her foremothers, so that living tradition can never congeal into fixed forms, so that life keeps on nurturing life, so that what is understood as the Past continues to provide the link for the Present and the Future. As our elder Lao Tzu says, "Without allowance for filling, a valley will run dry; I Without allowance for growing, creation will stop functioning". Tradition as on-going commitment, and in women's own terms. The story is beautiful, because or therefore it unwinds like a thread. A long thread, for there is no end in sight. Or the end she reaches leads actually to another end, another opening, another "residual deposit of duration". Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission - in other words, of creation. Every griotte who dies is a whole library that burns down. Tell it so that they can tell it. So that it may become larger than its measure, always larger than its own in/significance. In this horizontal and vertical vertigo, she carries the story on, motivated at once by the desire to finish it and the necessity to remind herself and others that "it's never finished." A lifetime story. More than a lifetime. One that

will be picked up where it is left; when, it does not matter. For the time is already set. "It will take a long time...", the grandmother ends; "it began long ago...", the granddaughter starts. The time is set, she said; not in terms of when exactly but of what: what exactly must be told, and how. "There must not be any lies". Like Maxine Hong Kingston who decided to tell the world the forbidden story of her tabooed aunt, the "No Name Woman", Marmon Silko's granddaughter-storyteller, opens the spell cast upon her people, by re-setting into motion what was temporarily delayed in the story of her grandmother. The burden of the story-truth. She knew that during her own lifetime the moment would come when she would be able to assume her responsibility and resume the grandmother's interrupted story-trajectory. She killed the one who lied to her people, who actively participated in the slow extinction of her race. She killed Him. She killed the white storeman in "her story" which is not "just a story": "I intended that he die. The story must be told as it is". To ask, like the white attorney, whether the story she tells makes any sense, whether it is factually possible, whether it is true or not is to cause confusion by an incorrect question. Difference here is not understood as difference. Her (story) world remains therefore irreducibly foreign to Him. The man can't hear it the way she means it. He sees her as victim, as unfortunate object of hazard. "Her mind is confused", he concludes. She views herself as the teller, the un-making subject, the agent of the storeman's death, the moving force of the story. She didn't know when exactly she would be able to act in concordance with fate (she is also fate), but she planned and waited for the ripe moment to come, so that what appeared as an accident was carefully matured. Her sense of the story overflows the boundaries of patriarchal time and truth. It overflows the notion of story as finished product ("just a story") - one neatly wrapped, that rounds off with a normative finale and "leaves the mind at rest". Marmon Silko's "Storyteller" keeps the reader puzzling over

the story as it draws to a close. Again, truth does not make sense. It exceeds measure: the woman storyteller sees her vouching for it as a defiance of a whole system of the white man's lies. She values this task, this responsibility over immediate release (her being freed from imprisonment through the attorney's advice), over immediate enlightenment and gratification (vengeance for the sake of vengeance). Even if the telling condemns her present life, what is more important is to (re-)tell the story as she thinks it should be told; in other words, to maintain the difference that allows (her) truth to live on. The difference. He does not hear or see. He cannot give. Never the given, for there is no end in sight.

*There are these stories that just have
to be told in the same way the wind goes
blowing across the mesa*

Leslie Marmon Silko,
"Stories and Their Tellers"

A Bedtime Story

Once upon a time,
an old Japanese legend
goes as told
by Papa,
an old woman traveled through many small
villages
seeking refuge
for the night.
Each door opened
a sliver
in answer to her knock
then closed.
Unable to walk
any further
she wearily climbed a hill found a clearing
and there lay down to rest
a few moments to catch
her breath. The villagetown below
lay asleep except
for a few starlike lights.
Suddenly the clouds opened
and a full moon came into view over the town.
The old woman sat up
turned toward
the village town
and in supplication
called out
Thank you people
of the village,
if it had not been for your kindness
in refusing me a bed
for the night
these humble eyes would never have seen this
memorable sight. Papa paused, I waited.
In the comfort of our
hilltop home in Seattle overlooking the valley,
I shouted
"That's the END?"

Mitsuye Yamada, *Camp Notes*

Légendes des photographies

p. 78 ↑ fr

De l'Afrique à l'Inde et vice versa ? Chaque femme prend part à la chaîne de tutelle et de transmission. Chaque griotte qui meurt est une bibliothèque qui brûle.

Photographie de la maison Nankani
et photographie du film *India-China*.

p. 78 ↓ fr

Nous avons peur des sommets, nous avons peur de ce qui n'a pas de tête, de ce qui n'a pas de fond et de ce qui est sans borne (...) C'est pourquoi nous continuons à faire violence aux mots : pour dompter et cuire le sauvage-cru, pour adopter ce qui est vertigineusement infini.

Photographies du film *Naked Spaces*.

p. 86 ↑ fr

L'histoire est plus vieille que mon corps, celui de ma mère, de ma grand-mère. Pendant des années nous l'avons transmise pour qu'elle vive, change et circule. Pour qu'elle déborde sa propre mesure, toujours plus large que sa propre in-signifiante.

Photographies du film *India-China*.

p. 86 ↓ fr

« La parole (...) crée un lien de va-et-vient générateur de mouvement et de rythme (...), de vie et d'action ». (Amadou Hampaté Ba)
Photographies du film *Naked Spaces*.

p. 87 fr

Photographies du film *Surname Viet Given Name Nam*.

p. 96 ↑ fr

« Je voulais qu'il meure.
Il faut raconter l'histoire comme elle est ».
Photographie du film *Naked Spaces*.

p. 96 ↓ fr

La civilisation ne se résume pas au progrès technologique et matériel. Nous devons nous souvenir qu'il s'agit d'un nom abstrait qui désigne des formes de vie et non des choses ».

(C. Rajagopalachari)

Photographies du film *India-China*.

p. 97 fr

Raconter des histoires : ses paroles mirent en mouvement les forces qui sommeillaient dans les choses et les êtres.

Photographies du film *India-China*.

Captions of the photographs

p. 126 ↑ en From Africa to India and vice versa. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. Every griotte who dies is a whole library that burns down (Photo of Nankani house and stills from *India-China*)

p. 126 ↓ en We fear heights, we fear the headless, the bottomless, and the boundless... This is why we keep on doing violence to words: to tame and cook the wild raw, to adopt the vertiginously infinite (Stills from *Naked Space*)

p. 134 ↑ en The story is older than my body, my mother's, my grandmother's. For years we have been passing it on so that it may live, shift, and circulate. So that it may become larger than its proper measure, always larger than its own insignificance (Stills from *India-China*)

p. 134 ↓ en "Speech... creates a bond of coming-and-going which generates movement and rhythm ... life and action" (Amadou Hampaté Ba) (Stills from *Naked Space*)

p. 135 en (Stills from Surname Viet Given Name Nam)

p. 143 ↑ en "I intended that he die. The story must be told as it is" (Stills from *Naked Space*)

p. 143 ↓ en "Civilization is not mere advance in technology and in the material aspects of life. We should remember it is an abstract noun and indicates a state of living and not things" (C. Rajagopalachari) (Stills from *India-China*)

p. 144 ↓ en Storytelling: her words set into motion the forces that lie dormant in things and beings (Stills from *India-China*)

^{fr} Lotte Arndt partage sa pratique entre écriture, enseignement et accompagnement d'artistes. Elle enseigne à l'École d'art et de design de Valence depuis 2014. En 2013, elle termine sa thèse consacrée aux revues parisiennes prenant pour objet l'Afrique, et travaille comme chercheuse en résidence à l'École d'art de Clermont Métropole. En hiver 2016, elle a été *Goethe Institut Fellow* de la Villa Vassilieff. Elle fait partie du groupe d'artistes et théoriciennes « Ruser l'image » et publie régulièrement autour des notions de présent postcolonial et des stratégies artistiques visant à subvertir les institutions et discours eurocentrés. Ses publications récentes incluent *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (avec Mathieu K. Abonnenc et Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji*, (avec Asger Taiaksev), Brussels, Paris, *MUZEE and Imane Farès*, 2016 et *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, WVT, 2016.

^{en} Lotte Arndt's practice consists of writing, lecturing, and accompanying artists in their work. She has been teaching at the art school l'École d'art et design de Valence since 2014. In 2013, she finished her PhD on Paris-based cultural magazines dealing with Africa (Paris, Berlin), and worked as a researcher in residence at the art school *l'École supérieure d'art de Clermont Métropole* (2013-2014). During the Winter of 2016, she was the *Goethe Institut Fellow* at Villa Vassilieff, Paris. She is part of the artist and researcher group "Ruser l'image", and publishes regularly on topics regarding the postcolonial present and artistic strategies in pursuit of subverting Eurocentric institutions and narratives. Recent publications include *Crawling Doubles : Colonial Collecting and Affect* (with Mathieu K. Abonnenc and Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting : Sammy Baloji*, (with Asger Taiaksev), Brussels, Paris, *MUZEE and Imane Farès*, 2016 : and *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, WVT, 2016.

^{fr} Trinh T. Minh-ha est réalisatrice, écrivaine, compositrice et professeure aux départements de *Gender and Women's Studies and Rhetoric* à l'Université de Berkeley en Californie. Elle a écrit de nombreux ouvrages, tels que *Lovecidal. Walking with The Disappeared* (2016), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere, Within Here* (2011), *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992), *When The Moon Waxes Red* (1991), *Woman, Native Other* (1989). Elle a aussi réalisé 8 longs-métrages qui ont fait l'objet de nombreuses rétrospectives à travers le monde : *Forgetting Vietnam* 2015, *Night Passage* 2004, *The Fourth Dimension* 2001, *A Tale of Love* 1996 ou encore *Surname Viet Given Name Nam*, 1989, ainsi que des installations telles que *Old Land New Waters*, 2007-2008 à la 3^e Triennale de Guangzhou, Chine, 2008, *L'Autre marche* au Musée du Quai Branly, Paris 2006-2009, *The Desert is Watching* à la Biennale de Kyoto, 2003) et *Nothing But Ways* au Yerba Buena Center, San Francisco, 1999. Elle a reçu de nombreux prix et récompenses, dont le *Wild Dreamer Lifetime Achievement Award* au Subversive Festival de Zagreb, Croatie, 2014; le *Lifetime Achievement Award from Women's Caucus for Art*, 2012; le *Critics Choice Book Award* de l'*American Educational Studies Association* (AESA) pour le livre *Elsewhere Within Here*, 2012 ; et le 2006 *Trailblazers Award* au Festival du Film Documentaire International (MIPDoc) à Cannes, France.

^{en} Trinh T. Minh-ha is a filmmaker, writer, composer and Professor of Rhetoric and of Gender & Women's Studies at the University of California, Berkeley. Her work includes numerous books, such as *Lovecidal. Walking with The Disappeared* (2016), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere, Within Here* (2011), *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992), *When The Moon Waxes Red* (1991), *Woman, Native Other* (1989); eight feature-length films (including *Forgetting Vietnam* 2015, *Night Passage* 2004, *The Fourth Dimension* 2001, *A Tale of Love* 1996, *Surname Viet Given Name Nam*, 1989), which have been honored in numerous retrospectives around the world; several large-scale collaborative

installations, including, *Old Land New Waters*, (3rd Guangzhou Triennale, China 2008) *L'Autre marche* (Musée du Quai Branly, Paris 2006-2009), *The Desert is Watching* (Kyoto Biennial, 2003), and *Nothing But Ways* (Yerba Buena, 1999). She was the recipient of many awards, including the Wild Dreamer Lifetime Achievement Award at the Subversive Festival, Zagreb, Croatia, 2014; the Lifetime Achievement Award from Women's Caucus for Art, 2012; the Critics Choice Book Award of the American Educational Studies Association (AESA) for the book *Elsewhere Within Here*, 2012; and the 2006 Trailblazers Award at the MIPDoc (International Documentary Film Event) in Cannes, France.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de l'université Paris Diderot – Paris 7, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Île-de-France et de Leroy Merlin – Quai d'Ivry.

L'Académie vivante reçoit le soutien de la Fondation Daniel et Nina Carasso.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France et d.c.a / association française de développement des centres d'art.



La Villa Vassiliev est soutenue par des partenaires publics et privés, au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son premier mécène. Elle développe aussi des partenariats avec la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, le Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme, ou encore le Goethe Institut.

fr Bétonsalon – Centre d'art et de recherche offre un espace de réflexion collective à la confluence des pratiques artistiques et académiques, interrogeant la production et la circulation des savoirs. Les activités de Bétonsalon se développent de manière processuelle et discursive, en collaboration avec une variété d'organisations locales, nationales et internationales. Conçue selon divers formats et temporalités, la programmation de Bétonsalon comprend chaque année plusieurs expositions ponctuées d'événements associés (conférences, performances, tables-rondes...). Des séminaires et ateliers sont organisés durant les semestres universitaires en collaboration avec des professeurs de l'université Paris Diderot. Enfin, des projets à long terme (résidences de recherche, coproductions artistiques, colloques...) sont menés avec un réseau international d'institutions partenaires.

Bétonsalon est une organisation à but non lucratif établie en 2003. Implanté au sein de l'université Paris Diderot dans le 13ème arrondissement depuis 2007, Bétonsalon est le seul centre d'art conventionné situé dans une université en France. En 2016, nous avons mis en place l'Académie vivante, un laboratoire de recherche expérimental implanté au sein de l'Unité d'Épigénétique et Destin Cellulaire (CNRS/Paris Diderot) où des artistes sont invités en résidence. Cette même année, nous avons lancé la Villa Vassiliev, notre second site d'activités, dans l'ancien studio de l'artiste Marie Vassiliev au coeur du quartier Montparnasse, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. La Villa Vassiliev est un établissement culturel de la Ville de Paris.

fr La Villa Vassiliev entend renouer avec l'histoire de ce lieu en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur le patrimoine de Montparnasse. Nos expositions et programmes publics sont dédiés à des ressources peu explorées et visent à réécrire et diversifier les histoires de l'art. Parmi de nombreuses bourses de recherche et de résidence, nous coopérons avec notre premier mécène Pernod Ricard pour développer le Pernod Ricard Fellowship, qui accompagne chaque année quatre artistes, chercheurs ou commissaires internationaux invités en résidence dans l'atelier de la Villa. Nous collaborons avec des musées pour concevoir des projets de recherche sur mesure et apporter des perspectives innovantes, comme illustré par le programme Marc Vaux mené conjointement par la Villa Vassiliev et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

Bétonsalon – Center for Art and Research is supported by the City of Paris, the Paris Diderot University – Paris 7, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture and Communication, the Île-de-France Region and Leroy Merlin – Quai d'Ivry.

The Académie vivante is supported by the Fondation Daniel et Nina Carasso.

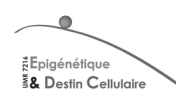
Bétonsalon – Center for Art and Research is a member of Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France and of d.c.a / association française de développement des centres d'art.

^{en} Bétonsalon – Center for Art and Research offers a space of collective reflection that combines both artistic and academic practices, and questions the production and dissemination of knowledge. We develop our activities in a process-based, collaborative, and discursive manner, following different time spans, in cooperation with various local, national, and international organizations. Exhibitions are enriched by different associated events (workshops, conferences, performances, round table discussions...). We organize seminars and workshops in collaboration with faculty members from the Paris Diderot University. We lead off-site research projects in partnership with other institutions, and offer residency programs for researchers, artists, and curators.

Bétonsalon – Center for Art and Research is a non-profit organization established in Paris in 2003. Since 2007, Bétonsalon has been located on the campus of the Paris Diderot University. In 2016, we launched the Académie Vivante (Living Academy) program, an experimental research laboratory within the Epigenetics and Cell Fate unit (CNRS / Université Paris Diderot) that invites artists in residency. This same year, we launched Villa Vassilieff, our second site of activities, in the former studio of artist Marie Vassilieff, located in the heart of the Montparnasse neighborhood. Until 2013, this location was the Museum of Montparnasse. Villa Vassilieff is a cultural establishment of the City of Paris.



Villa Vassilieff receives support from public and private partners first and foremost from the City of Paris, the Île-de-France Region and Pernod Ricard, its lead sponsor. Villa Vassilieff also develops partnerships with the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, the Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, the Collège d'études mondiales of the Fondation Maison des sciences de l'homme, and the Goethe Institut.



^{en} Villa Vassilieff intends to reconnect with the history of its location by inviting artists and researchers to take a contemporary look at the heritage of Montparnasse. Our exhibitions and public programs focus on exploring lesser-known resources and aim at re-writing and diversifying historical art narratives. Among many grant and residency opportunities, we joined forces with our leading sponsor Pernod Ricard to create the Pernod Ricard Fellowship, a residency program inviting four international artists, curators, or researchers every year in the Villa's studio. We collaborate closely with museums and curators to design tailor-made research projects and bring innovative perspectives, as illustrated by the ongoing Marc Vaux program jointly led by Villa Vassilieff and Centre Pompidou's Kandinsky Library.

^{fr} KADIST est une organisation artistique à but non lucratif qui considère la place de l'art dans la société comme fondamentale. Ses programmes soutiennent activement l'engagement des artistes souvent représentés dans sa collection, face aux problématiques du monde actuel. Les collections et les productions de KADIST reflètent la dimension internationale de l'art contemporain, et ses programmes sont le fruit de collaborations avec des artistes, des commissaires d'exposition et des institutions artistiques du monde entier. Les expositions, résidences, événements ou programmes éducatifs développés localement dans les deux lieux permanents de KADIST à Paris et San Francisco, ainsi que les programmes en ligne destinés au public international, favorisent de riches conversations autour de l'art contemporain.

^{en} KADIST is a non-profit organization that believes the arts make a fundamental contribution to a progressive society. Its programs actively encourage the engagement of artists, often represented in its collection, with the important issues of today. KADIST's collections and productions reflect the global scope of contemporary art, and its programs develop collaborations with artists, curators and many art organizations around the world. Local programs in KADIST's hubs of Paris and San Francisco include exhibitions, public events, residencies and educational initiatives: complemented by an online reach to an international audience, they aim at creating vibrant conversations about contemporary art and ideas.

© Bétonsalon – Centre d'art
et de recherche | *Center for
Art and Research*, KADIST, les
auteurs, artistes et ayants
droit des œuvres et textes
publiés | *the authors, artists
and copyright holders for
the published texts and works.*