



Les voix africaines d'Antonio Lozano (1956-2019) : le migrant narrateur dans Harraga (2002) et Donde mueren los ríos (2003)

Myriam Roche

► To cite this version:

Myriam Roche. Les voix africaines d'Antonio Lozano (1956-2019) : le migrant narrateur dans Harraga (2002) et Donde mueren los ríos (2003). Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain, B. Brémard & A. Palau (éds.), Dijon, Orbis Tertius, " Hispanística XX ", Orbis Tertius, 2023. <hal-04147439>

HAL Id: hal-04147439

<https://hal.science/hal-04147439v1>

Submitted on 30 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Voix africaines chez Antonio Lozano (1956-2019) : le migrant narrateur dans *Harraga* (2002) et *Donde mueren los ríos* (2003)

La mort prématurée de l'écrivain canarien Antonio Lozano, en février 2019, a été suivie d'un nombre très élevé d'hommages publics, remarquables à la fois par leur unanimité sur le fond (en mémoire d'un homme considéré comme bon, toujours aimable, engagé dans la vie culturelle et politique de sa région) et par la diversité des formes (articles de presse, témoignages d'amis écrivains, mais aussi communiqués officiels d'associations, d'institutions, spectacle théâtral élaboré quelques mois plus tard et réunissant une soixantaine d'intervenants). Antonio Lozano, « tejedor de palabras » pour *El País* (10/02/2019), « abogado de la interculturalidad » pour *El Salto* (16/02/2019), « Mi hombre bueno » pour Carlos Zanón dans *La Vanguardia*, né à Tanger, fils adoptif de la commune d'Agüimes, sur l'île de Gran Canaria, était en effet conseiller municipal en charge de la culture, fondateur à ce titre d'un festival culturel centré sur les liens entre Europe, Afrique et Amérique (Festival del Sur – Encuentro teatral tres continentes, 34^{ème} édition en octobre 2021) ainsi que d'un festival de narration orale « Cuenta con Agüimes » (30^{ème} édition en mars 2021).

Il réside au Maroc jusqu'à ses 27 ans tout en séjournant régulièrement à Grenade où il a une maison de famille ; une fois installé aux Canaries, il voyage régulièrement en Afrique noire et tombe éperdument amoureux de cette partie du continent qu'il ne connaissait pas. Traducteur et enseignant de français (il traduit des auteurs africains francophones comme Yasmina Khadra ou Amadou Hampâté Bâ), cette trajectoire personnelle a fait de lui un passeur privilégié, pour qui l'interculturalité n'est pas un concept universitaire mais une identité, un vécu, intime et profond, à l'origine de sa vocation d'écrivain (dans version écrite ajouter les propos de Alexis Ravelo). Il répondait ainsi en 2017 (à Alejandro Luque pour la revue digitale « Mediterráneo Sur » le 07/11/2017) à un journaliste qui l'interrogeait sur son lien avec les phénomènes de migration :

Para mí fue muy determinante el hecho de vivir entre dos orillas, primero en Marruecos y luego en Canarias, adonde llegué a los 27 años, y aquí sigo. Me siento de los dos lugares. Y cuando veo ese trasiego humano me afecta, me duele. Me sorprende el modo en que nuestra sociedad percibe a la gente que llega. Gente que para mí tiene un valor cultural altísimo, cada uno de ellos, pero que tanto los que vienen del Magreb como del África negra son tratados con desprecio e incompreensión. Me parece una idea tan errónea de la realidad que me duele y me incita a escribir.

Si la biographie de l'auteur et le hors-texte en général ne sont pas toujours des critères a priori indispensables à l'analyse d'une œuvre, dans le cas de Lozano, devenu écrivain à quarante ans

passés, il m'a semblé fondamental de rappeler, en guise d'introduction, à quel point son œuvre trouve son origine dans une trajectoire de vie, une connaissance directe, et une sensibilité particulière à l'Afrique, au lien entre l'Afrique et l'Espagne, au sort des populations qui se déplacent entre les deux continents. Son passage à l'acte d'écriture est en grande partie motivé par des raisons intimes et éthiques, basé sur la conviction qu'il faut parler de l'émigration non seulement dans les médias mais aussi depuis la littérature (« había que hablar de ello, desde los medios y también desde la literatura », même entretien), et Lozano avait incontestablement une forme de légitimité pour le faire à son image, en s'effaçant pour céder la parole aux migrants eux-mêmes.

Donner la parole aux migrants par le biais de la littérature de fiction, tel est bien le credo qui semble présider à l'écriture des deux premiers romans de Lozano : *Harraga*, en 2002, puis *Donde mueren los ríos*, en 2003, tous deux publiés d'abord par une petite maison d'édition, Zoela, dans des collections réservées au roman noir (colección Negrura n° 6 et 8). L'**énonciation** y est en effet assumée toute entière, de la première à la dernière ligne (à l'exception d'un épilogue de quelques pages suite à la mort du personnage-narrateur dans *Harraga*) par des protagonistes en situation de migration entre l'Afrique et l'Espagne ; ce sera le cas également de *Me llamo Suleimán* (Anaya, 2014), un roman jeunesse sur le voyage d'un adolescent migrant, du Mali aux Canaries (adapté au théâtre avec succès). La narration est à chaque fois à la première personne :

- Sous la forme d'un récit rétrospectif relativement classique dans *Harraga* (un seul narrateur, emprisonné, au seuil de la folie et de la mort, qui se remémore sa descente aux enfers)
- Sous la responsabilité d'un personnage-narrateur dans *Donde mueren los ríos* : Amadú, enseignant en Sierra Leone, exilé politique, lui-même dépositaire du récit de trois autres migrants (citation paragraphe p. 15 : « Pero creo que aquí, en vuestra tierra, he de contaros mi vida o, mejor dicho, la parte de mi vida que empieza al salir de mi país, pasa fugazmente por la cárcel donde empiezo a escribir, y termina en una playa, sentado frente al horizonte que contemplan todos los hombres y mujeres del mundo. Es mi historia y la de las personas con que me encontré, mis amigos, compañeros de un viaje que iniciamos por separado y todavía inconcluso, porque los que estamos condenados a buscar nunca sabemos si nuestro periplo tiene fin » + p.

17 : « Ellos me contaron su historia y ahora me toca a mí hacerlo »). Les trois chapitres suivants sont consacrés à l'introduction progressive de la parole de chacun des migrants (un par chapitre), selon le même procédé : d'abord quelques pages en italique, à la 3^{ème} personne, puis un changement de police correspondant au surgissement de la première personne pour chacun des personnages : « Ese niño, Usmán, soy yo. » (23), « Ésa soy yo, joven perdida en las calles de Tenerife » (32), « Yo soy ese pastor sin rebaño » (38). Au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, les passages en italique se réduisent ou disparaissent pour laisser place à la première personne.

La configuration énonciative de *Donde mueren los ríos* apparaît comme une projection narrative de la position que l'auteur souhaite adopter dans sa démarche d'écriture : Amadú recueille les histoires des autres personnages sans pour autant s'accaparer l'énonciation, mais au contraire pour mieux leur donner la parole, une parole porteuse de mémoire et d'identité, comme le soulignent les derniers mots du roman : « Escribiré su historia, y la de Usmán. Y la nuestra. Porque no pueden seguir cayendo vidas en el pozo sin fondo del olvido. Para darle nombre y apellido a cada una de nuestras vidas. » (DMR 213). Ce devoir de mémoire immédiate (puisque l'Histoire est en train de se construire) est aussi celui qui fonde l'engagement de Lozano, associé à cette même volonté de préserver l'identité de chacun en commençant par lui donner un nom, ce qu'il fait en nommant tour à tour ses quatre personnages dans chacun de ses titres de chapitres (Amadú – Usmán – Fatiha – Tierno). L'auteur déclarait vouloir écrire pour « extraer al individuo de la masa inmigrante » (entretien pour « La provincia » avec Mariano de Santa Ana, 20/10/2008) : c'est ainsi par la fiction littéraire que l'individu migrant est mis en avant dans toute sa subjectivité.

Sur un thème comme l'immigration, la problématique du point de vue adopté s'étend, au-delà du simple champ de l'énonciation, à la notion d'identité culturelle. Lozano semble avoir là aussi la modestie de s'effacer, et cherche visiblement à déjouer les pièges de **l'ethnocentrisme**, que le professeur Carmel Camilleri (lui-même né en Tunisie au sein de la communauté maltaise), spécialiste des questions identitaires en contexte interculturel, définit ainsi : « On est [...] spontanément porté à juger une culture à partir du modèle d'une autre (habituellement celle dont on relève soi-même) érigeant ainsi indûment celle-ci en modèle de référence universel » (*Chocs de culture*, p. 31). Lozano étant lui-même « entre dos orillas », il est sans doute plus aisé pour lui de s'abstraire de toute dichotomie ou hiérarchisation : à aucun moment la parole de ses personnages migrants n'est altérée par la résurgence d'un regard

eurocentré, et le lecteur a par exemple un accès direct, sans biais ni filtre, à des aspects de la culture peul comme l'importance de la tradition orale, sur laquelle nous reviendrons, ou le rituel de la circoncision.

Le **point de vue** de chaque individu épouse sa trajectoire, avec des évolutions radicales chez Jalid, le protagoniste de *Harraga*, ou Fatiha dans *Donde mueren los ríos*.

Le désir d'émigration de **Jalid** se fonde sur la volonté de s'extraire de la misérable médiocrité de son quotidien à Tanger. Son ami Hamid, parti étudier en Espagne, est considéré comme un héros, « el elegido que pudo escapar de la miseria en que vivíamos » (H13), il fascine le jeune homme à chacun de ses retours au pays, par chacune de ses lettres, suscitant des fantasmes inatteignables de liberté et d'abondance. Lorsque le fameux Hamid révèle à Jalid que la réalité est toute autre, il commence par détruire les représentations que le jeune homme s'est forgé : si la vie à Tanger est sans avenir et sans saveur, celle d'un Marocain en Espagne n'est faite que d'humiliation et de stigmatisation ; le seul moyen d'accéder rapidement au confort et à l'argent facile est de choisir la voie du crime, sur laquelle il va entraîner Jalid. Celui-ci va s'en trouver déchiré, écartelé, sur différents plans :

- Multipliant les allers-retours entre les deux rives du détroit pour transporter de la drogue, le regard qu'il porte sur sa propre ville évolue : lors de son premier départ vers l'Espagne, avec le doute au fond du cœur, il la trouve superbe depuis le pont du bateau qui s'éloigne ; et lors de son premier retour à Tanger la ville lui semble même avoir été transformée : « Las calles de Tánger desfilaron ante mí, llenas de vida y de color, con un brillo nuevo. Las recordaba tristes, aburridas, monótonas, y de repente parecía que alguien las hubiera transformado para mí. Y, sin embargo, eran las mismas. Probablemente las había echado de menos sin saberlo. » (H51). Le décentrement du regard permet une redécouverte et une revalorisation de la terre d'origine, qui était dénigrée au profit d'une terre de destination trop idéalisée. Les doutes du personnage s'accompagnent ainsi de la possibilité de la nuance, chère à Lozano dans sa volonté d'échapper au stéréotype.
- Sur le plan symbolique, le détroit est comparé avant le départ à une frontière entre l'Enfer et le Paradis (H35), alors même que la trajectoire du personnage s'assimilera finalement à une plongée abyssale dans l'enfer du crime et de la haine.
- Dans cette même perspective, sur le plan moral, dès ses premiers pas de trafiquant, Jalid se sent « algo traidor, algo afortunado » (H48), tiraillé entre le respect de l'éducation reçue, des valeurs inculquées par sa famille, et la fascination de

l'ascension sociale permise par les bénéfices de son activité criminelle. Assortie du mensonge auquel il est contraint (il fait croire à sa famille qu'il occupe en Espagne un emploi honnête), cette insoutenable dualité est cristallisée en fin de roman par le diagnostic de schizophrénie aiguë posé par le médecin du centre psychiatrique où le personnage est détenu.

- Enfin, le point de vue sur l'émigration évolue lui aussi d'une façon que l'on peut qualifier de schizophrénique lorsque Jalid, en fin de parcours, conseille lui-même à ses jeunes frères de cesser de rêver de l'Espagne : « España es un espejismo, un país de mentira. [...] Más vale que os quitéis de la cabeza la idea de atravesar el Estrecho, si es que se os ha ocurrido alguna vez. Hacedme caso : aquello no vale la pena. » (H190)

On retrouve une évolution différente mais tout aussi intéressante chez le personnage de **Fatiha** dans *Donde mueren los ríos* : jeune femme marocaine entrée légalement en Espagne pour y poursuivre ses études, elle vit une histoire d'amour avec un jeune espagnol et échoue à ses examens. Rattrapée par la fureur et la violence autoritaire de son père, elle est contrainte d'épouser un cousin commerçant aux Canaries, qui finit par la répudier. Elle se retrouve seule, contrainte à la prostitution, avant de trouver une stabilité en travaillant pour un centre d'accueil de réfugiés. À l'instar de Jalid dans *Harraga*, elle est le personnage-clé de la dimension policière du roman puisque c'est elle qui fait office d'enquêtrice lorsqu'une de ses amies est assassinée ; même si la comparaison a ses limites (puisque Jalid agit dans la sphère du crime), tous deux sont en quête de vérité, l'un guidé par la haine et la vengeance, l'autre animée par le désir de ne pas céder face à l'injustice, « Necesito sentir que no me vuelvo a quedar parada ante la injusticia » (DMR128).

Ces deux personnages sont au service d'une forme de réalisme littéraire critique, inhérente au roman noir, un genre que Lozano a choisi justement pour sa capacité à traiter les questions sociales. Au-delà du vécu des sujets ou de l'intrigue policière elle-même, ils sont aussi les vecteurs de discours de **dénonciation politique**, comme dans *Harraga* sur la corruption gouvernementale généralisée, ou de débats sur le thème de l'émigration, comme dans *Donde mueren los ríos* entre Fatiha et le directeur du centre d'accueil des réfugiés : alors que la Marocaine, atterrée par sa propre expérience, refuse d'ériger son exemple en modèle pour ne pas laisser de faux espoirs aux émigrés, c'est l'Espagnol qui lui donne une leçon de bienveillance et d'optimisme pragmatique, son seul objectif étant « hacerlo lo mejor posible para el emigrante que recalá por aquí. Pensando siempre en él [...] » (DMR 55). Il s'agit là peut-être d'un personnage à l'image de l'auteur, dont l'engagement personnel transparaît dans la fiction, ce qui est caractéristique du roman noir.

De façon générale, dans le choix des voix qu'il veut faire entendre, animé on le rappelle par des motivations d'ordre éthique, Lozano semble soucieux d'**exemplarité** ainsi que d'une certaine forme d'exhaustivité : les personnages de migrants incarnent tous une trajectoire différente (migration via le crime ou la poursuite d'études, départs contraints par des facteurs économiques ou politiques, départs volontaires en quête d'un monde imaginé comme meilleur). Le terme d'exemplarité est à entendre ici, selon la distinction proposée par Vincent Jouve (« Quelle exemplarité pour la fiction ? », in *Littérature et exemplarité*, p. X), non pas au sens « pragmatique » (la fiction sert d'exemple) mais plutôt « typique » (la fiction est facteur de connaissance) : « elle donne à voir une réalité typique, emblématique, épurée, bref, un cas si représentatif qu'il résume tous les autres », dit Jouve, dont le propos fait d'une certaine façon écho à ceux de Lozano cités un peu plus haut : « extraer al individuo de la masa inmigrante ». En multipliant les voix et les points de vue, Lozano parvient (à mon sens) à éviter l'excès de didactisme ou le schématisme qui peut résulter de ce type de stratégie narrative. D'aucuns trouveront peut-être la démarche trop pédagogique, mais de fait les points de vue ne sont pas plaqués ni opposés artificiellement. Même dans les cas les plus visiblement exemplaires, qui concernent d'ailleurs plus les personnages espagnols que ceux de migrants, ils sont toujours introduits en contexte, parfaitement intégrés dans la diégèse.

Tel est le cas de la dispute entre **les parents de Jonay**, un adolescent canarien qui recueille temporairement dans sa famille le jeune Usmán. La mère de Jonay tient à exposer à Usmán le désaccord du couple, ce qui justifie le ton explicatif de son discours qui débute d'ailleurs par une illustration de ce qu'est l'exemplarité typique : « La discusión que tuve con mi marido la tiene toda la socieda occidental actualmente, Usmán. ». Puis : « Unos pensamos que la sociedad es un lugar en el que hay cabida para todos, [...] Otros creen que cada cual debe estar en su sitio. No te hablo ya de los racistas de verdad, de los que están convencidos de que son superiores. De esos, creo, quedan cada vez menos. Te hablo de los que tienen miedo a que la llegada de otros cambie su vida. Nos hemos acostumbrado a vivir de una manera y no queremos que nadie ponga en peligro nuestro bienestar. » (DMR 102-103). S'il y a bien dans le discours cité une catégorisation (unos ≠ otros), une éventuelle simplification, elle est aussitôt nuancée par le jeu des personnes grammaticales (le « nosotros » vient gommer la frontière entre « unos » et « otros »), puis replacée en contexte un peu plus loin par un retour au niveau familial : « Lo que más me entristece es que muchos que dicen defender lo mejor para la Humanidad también caen en la trampa. Mi marido es de esos. » ; on remarquera par ailleurs que l'un des deux points de vue est malgré tout dominant par le biais de l'énonciation puisque c'est elle qui expose le point de vue de son mari. Le trait est certes très appuyé

lorsque le discours réaffirme ensuite l'exemplarité (« Creo que lo que has despertado entre nosotros es lo mismo que está ocurriendo en la calle con la llegada de tantos emigrantes »), ou lorsqu'il est précisé que les deux parents sont professeurs d'Histoire, mais ce détail permet tout à la fois de rendre vraisemblable la capacité d'analyse du personnage et d'exploiter une dimension symbolique importante dans l'écriture de Lozano (« Era profesor, como ella. De historia, los dos. Dos historias diferentes, dos formas distintas de contar el mundo. « ¿ Quién contará alguna vez la verdadera historia de nuestros pueblos ? », nos decía Hadama. ») (DMR 104).

Le couple des parents de Jonay n'est d'ailleurs pas le seul couple exemplaire sur la route du jeune Usmán : cet orphelin burkinabé a émigré aux Canaries dans l'espoir de retrouver les Espagnols qui le parrainaient à distance dans sa petite enfance, qui lui avaient même rendu visite à l'orphelinat et entamé des démarches d'adoption avant de le laisser sans nouvelles. Le premier chapitre consacré à Usmán débute ainsi : « **Adán y Eva** eran los nombres de los dos blancos que aparecieron un día en el orfanato Dufour de Uagadugú en busca de un niño apadrinado tres años antes, tras leer el anuncio de una ONG publicado en un periódico de gran tirada de su país. ». Lozano ne choisit rien de moins pour ses personnages que les prénoms des deux premiers êtres humains créés par Dieu selon la Bible, plaçant ainsi la barre très haut en matière d'exemplarité typique, non sans humour, et ouvrant la porte à plusieurs interprétations :

- « ¿ Quién contará alguna vez la verdadera historia de nuestros pueblos ? », interroge Hadama, le responsable de l'orphelinat. Cette histoire des peuples d'Afrique peut-elle débiter ainsi par la mention d'un couple blanc censé être l'origine de toute l'humanité ?
- Représentent-ils une forme d'innocence perdue ? Portent-ils une culpabilité particulière ? Incarnent-ils le paradis terrestre que les migrants idéalisent avant leur départ ?
- Sont-ils une variante aimable et maladroite de l'ethnocentrisme, comme semble l'indiquer la suite de leur portrait ? : « Adán y Eva viajaron con el corazón lleno de buenas intenciones y las maletas cargadas de bolígrafos, caramelos, camisetas, gorras y otras chucherías que, según se enteraron por la Guía del Trotamundos (edición África Occidental), tanto gustan a los niños africanos. ». Dans une perspective de type relativiste maniée avec ironie, l'auteur décrit ensuite les deux Européens en proie à l'insécurité, effrayés par ce qu'ils perçoivent du pays à leur arrivée au petit matin. Contrairement aux migrants qui font le voyage dans le sens inverse, eux seront

accueillis et rassurés par Hadama, dont la connaissance du point de vue européen lui permet de faire preuve d'empathie.

Encore une fois, après avoir forcé le trait Lozano nuancera le portrait de ces personnages, en donnant plus tard une explication inattendue au délaissement infligé à Usmán par Adán et Eva : celle-ci, quelque temps après la visite à Ouagadougou, vivra un terrible drame suivi d'une dépression qui l'empêcheront de revenir chercher Usmán, à qui elle ne cessera pourtant de penser.

Au-delà des interprétations esquissées un peu plus haut, le choix forcément très intentionnel des prénoms de Adán et Eva peut aussi faire sens sur le plan narratif en nous suggérant la possibilité de la parabole, de la fable ou peut-être du **conte**... L'écriture de Lozano ne se restreint pas au code de la littérature policière, auquel elle ne correspond d'ailleurs que partiellement, et s'autorise une dimension poétique chargée d'émotion et de compassion, que l'universitaire marocain Mohamed Abrighach englobe sous l'expression de poétique de proximité : « Esta **poética de la proximidad**, de raigambre emotiva, en la descripción de la emigración y de su vivencia, se plasma textualmente en el uso de un estilo que, sin hacer ascos a la oralidad, está lleno de dinamismo y de una plasticidad poética muy considerables que se consiguen con las metáforas y otros recursos de retórica estilística. » (*La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, p. 106-107). Qui dit conte dit conteur, et si l'on associe cette figure aux notions de lyrisme et de proximité, le chemin nous mène tout droit à la **tradition orale** chère à la culture africaine au sens large, appréciée de Lozano qui la défendait dans son festival « Cuenta con Agüimes ».

Tous les récits de migrants sont à la première personne, et tous ont des **destinataires** : plutôt diffus dans *Harraga*, puisqu'il s'agit d'apparitions ou de fantômes qui se relaient au chevet de Jalid, mais tout à fait explicites dans *Donde mueren los ríos*, à plusieurs niveaux : les personnages racontent tous leur histoire à Amadú, mais la racontent aussi à leurs compagnons d'infortune ou aux Espagnols bienveillants qui leur viennent en aide. L'acte de narration orale est à chaque fois précisé, associé à un processus subjectif de remémoration ou de fixation du souvenir : « Conté de nuevo mi historia de principio a fin. Era la segunda vez que lo hacía en dos días y me di cuenta de que nunca me la había contado a mí mismo. Para no recordar, quizá. Pero, al hacerlo ahora, me venían a la memoria momentos que ya había olvidado, en los que nunca pensaba. » (DMR 75). Amadú lui-même s'adresse à un destinataire grammaticalement présent dès la première ligne du roman sous la forme d'un « ustedes »

(« Me van a perdonar si, al contarles esta historia, no sigo el curso de los acontecimientos » DMR15), puis un peu plus loin d'un « vosotros » aussitôt désigné comme appartenant à un territoire qui n'est pas le sien mais où il se trouve, ce qui en revient à se définir lui-même comme un étranger, un immigré, et à ancrer ce « yo » face au « vosotros » en écartant la possibilité d'un « nosotros » : « aquí, en vuestra tierra, he de contaros mi vida » (DMR 15). Même si Amadú évoque un peu plus loin le projet d'écrire un livre (DMR 133), l'interpellation d'un destinataire demeure une pratique directement liée à l'oralité, réutilisée par Lozano dans *Me llamo Suleimán*, où l'on comprend à la fin du roman que le « tú » s'adresse à un ancien camarade de la classe où l'adolescent malien était scolarisé à son arrivée aux Canaries, un camarade devenu policier et amené à contrôler Suleimán. Dans les deux cas, le narrateur est africain, le destinataire extra-diégétique est espagnol :

- Ce qui correspond au décentrement du point de vue de l'auteur cette fois, qui en quelque sorte se dédouble (// double identité // dos orillas) pour mieux affirmer l'identité d'une communauté qui n'est pas la sienne
- Ce décentrement s'accompagne d'une volonté d'interpeller (attirer l'attention de sa propre communauté sur le phénomène de la migration et le sort des migrants) et de transmettre (une connaissance sur la migration au destinataire du récit)
- On pourrait aller jusqu'à considérer la possibilité d'une interprétation pragmatique (le texte fait ce qu'il dit) : un auteur qui veut nous amener à décentrer notre point de vue décentre lui-même son écriture en adoptant les traits d'une tradition narrative qui n'est pas celle de sa propre culture

Le récit est parsemé de traces d'énonciation orale, qui reposent pour beaucoup sur l'utilisation du verbe « contar » mais pas seulement (« Pasemos por alto contar la furia del padre [...] Situémonos directamente en Granada, [...] » DMR 29), et qui attestent d'une conscience de la mise en récit. Dans DMR la narration orale est aussi :

- Thématisée : le personnage de Tierno évoque avec nostalgie les veillées animées par le griot (35) ou les échanges autour de l'arbre à palabres
- Fonctionnelle : c'est grâce à ses talents oratoires et à sa connaissance des proverbes que Tierno parvient à attirer l'attention et gagner la sympathie d'un passeur
- Un accès au symbolique : Carmel Camilleri souligne à quel point l'identité culturelle des sociétés traditionnelles fait la part belle au sacré, au rituel, et valorise la sagesse des plus anciens (p. 59-61 du même article) ; ce sont des éléments que l'on retrouve dans le récit de Tierno, où la sagesse universelle des anciens est perpétuée par le recours aux proverbes, et où une forme de transcendance peut naître au beau milieu

d'un voyage en camion (« ¡ Qué extraños destinos tiene Dios preparados para las distintas regiones del planeta y sus habitantes ! ¿ Qué misterio ocultará lo que a los humanos nos parecen simples caprichos del creador ? » DMR 123).

Enfin, cette valorisation d'une narration africaine passe aussi par le déploiement d'un véritable réseau intertextuel, constitué uniquement d'extraits de poèmes d'auteurs africains (7 auteurs cités : 6 africains + 1 haïtien) convoqués par Amadú, le supra-narrateur, universitaire exilé pour des raisons politiques, qui découvre avec effarement l'ignorance ethnocentrée dont font preuve les Espagnols : « Es fácil dar una conferencia sobre literatura africana en España. Todo lo que se cuenta resulta novedoso. Me pareció increíble que a pocos kilómetros de nuestras costas nadie en la Universidad, ni alumnos ni profesores, hubiera oído hablar de Cheik Amidou Kane (né en 1928 au Sénégal, auteur de *L'aventure ambiguë*), o de Amadou Kourouma (1927-2003, Côte d'Ivoire, auteur de *Allah n'est pas obligé*). » (DMR 66).

Ajouter qqe part la notion de migrant en échec avec volonté de retour au pays : prégnance de l'identité africaine, insistance sur l'aspect contraint de la migration.

Conclusion sur les expressions citées en introduction (« tejedor de palabras » « abogado de la interculturalidad ») + Interculturalité // intertextualité // internarrativité ?!