

Postface

Les langues étrangères de la subjectivité

Une rencontre entre Sylvia Molloy et Edgardo Cozarinsky devient la possibilité réelle d'une nouvelle rencontre. Réelle et imaginaire, pour tout dire. Après tant d'années, ils ne se donnent plus rendez-vous au sein de l'équipe de la revue *Sur*, mais dans le livre écrit par Maya González Roux intitulé *Cheminements de l'étranger. Écritures migrantes chez Edgardo Cozarinsky et Sylvia Molloy*, qui est d'ailleurs le lieu où les deux auteurs se rendent pour occuper l'espace de la pure imminence. Comme dans un roman, le lecteur ne sait rien des affinités électives qui vont les lier, ni des différences qui vont les distinguer l'un de l'autre. C'est ainsi que nous lisons le canevas que toute analyse permet de voir ou d'entrevoir. Ce rendez-vous entre eux n'est pas le fruit du hasard mais d'un délicat entrelacement de réflexions. Réflexions et aussi flexions qui s'articulent à l'étonnement du lecteur, attiré par l'idée de les voir ensemble en contrepoint et attentif, en même temps, aux infinies occasions dans lesquelles les deux auteurs se déplacent et jouent leur jeu, comme s'ils avaient toujours été dans un dialogue possible, en sourdine et à l'aveuglette, qui trouve maintenant son moment de concrétion. Un dialogue avec un certain halo d'avant-garde, parce qu'il montre sa composition, il ne cache rien de la structure conceptuelle qui fonctionne à la manière d'une mise en scène : il rassemble un ensemble de citations d'écrivains, de critiques, de théoriciens de la littérature, des auteurs eux-mêmes, et avec cette masse de fragments et d'énoncés qu'il compare et confronte, il pose le cadre théorique de la critique avec des subtilités et non sans quelques illuminations. Avec un style calme et parcimonieux, loin de se précipiter vers une interprétation péremptoire, la méthode critique de Maya González Roux ne répond pas au comparatisme littéraire au pied de la lettre, mais introduit un autre ton, celui de créer un contrepoint constant entre les deux auteurs, plus dialogique que dialectique, plus ouvert à établir des liens impensables ou à se laisser conduire dans d'autres directions qu'à s'en tenir à un système strictement conceptuel.

Soyons clairs dès le départ : dans ce livre, il y a un système et il y a des concepts, bien sûr, mais la structure du dialogue ne les maintient jamais fixes. Le dialogue, à cet égard, voyage à travers son propre cheminement : il incite, s'écarte, pénètre dans des zones inconnues. D'ailleurs, pour que tout cela soit possible, pour que Sylvia Molloy et Edgardo Cozarinsky puissent se retrouver dans ce livre, il leur a fallu attendre de nombreuses années après leur

passage par la revue *Sur* pour faire l'expérience du contrepoint harmonieux de leurs voix. Trouver la voix, écrit l'auteure, entraîne toute l'analyse vers une confluence qui rend possible le contrepoint d'une voix et de l'autre. Ils ont dû voyager en dehors de l'Argentine et y revenir aussi souvent que nécessaire. Ils ont dû rester à l'étranger et traverser la vie de l'exil par *motu proprio* et non pour des raisons politiques, ce qui fait toute la différence par rapport à ceux que Ricardo Rojas appelait « les proscrits » pour rendre compte des écrivains qui ont dû quitter le pays pour des raisons politiques. Ils ont dû se confronter aux marges et à l'expérience de la frontière linguistique, au *in-between* ou à l'entre-deux territorial qui situe le sujet sur un bord qui n'est ni d'un côté ni de l'autre. Ils ont dû vivre la tradition d'entrer et sortir de leur propre culture en tant que Juifs ou Irlandais, c'est-à-dire en tant qu'Argentins, comme Borges l'établit dans son mémorable essai « *El escritor argentino y la tradición* ». Ils ont dû, après tout, écrire leurs œuvres et réaliser leurs films pour accepter le rendez-vous que leur a offert, depuis un savoir critique et théorique, Maya González Roux qui, avec cet ouvrage, leur a donné une maison. Désormais, ils seront là en compagnie, ouverts à la méditation de la littérature, du cinéma, de l'art, du monde infini des bibliothèques et des archives de l'histoire, et parfois, comme il ne peut en être autrement, en train de poindre le politique. Le politique et aussi la politique, qui dessine, de biais, une carte de la littérature nationale où tous deux s'inscrivent, même si le transnational articule – comme diverses parties du livre analysent – d'autres espaces plus inters-titiatifs et moins exposés au fracas des événements conjoncturels. Plutôt que la politique *dans* la littérature, c'est la politique *de* la littérature que les deux auteurs semblent viser dans leurs œuvres. Cette tension entre le *dans* et le *de* la politique indique la direction à suivre, car ce que nous trouvons, ce sont les effets du politique émergeant des bords de la marginalité et les croisements de langues dans un paysage cosmopolite de migration et d'étrangeté.

D'abord migrer et ensuite devenir étranger ? Cette séquence est démentie dès lors que l'étrangeté est une expérience qui peut être vécue à l'intérieur de son propre espace. L'appartenance à un territoire ne dispense pas le sujet de se sentir étranger sur son propre territoire, soit qu'il l'appelle patrie ou terroir, soit son chez soi dans le monde ou son lieu d'enfance. En fait, Edgardo Cozarinsky – c'est précisément l'une des thèses de Maya González Roux – semble trouver sa judéité dans l'espace de l'exil, c'est-à-dire lorsqu'il laisse derrière lui son espace natal. Ou mieux encore : lorsque l'exil devient diaspora, le sujet devient alors Juif. Il ne s'agit pas d'une simple équation séduisante, mais d'une constatation empirique tirée du texte artistique, comme si l'histoire continuait à opérer à l'intérieur de l'expérience, transformée en centre de répercussion des scènes issues de la mémoire historique de la communauté qui, par un hasard imprévisible, réapparaissent avec force pour une raison qui nous est en principe inconnue. Ainsi, l'auteure parle de mobilités pour désigner le centre de la constellation de concepts qu'elle utilise, c'est-à-dire pour rendre compte de la matrice qui engendre la mise en relation des notions opératoires avec lesquelles elle devra concevoir

l'analyse critique. C'est à partir de la catégorie de *mobilité* – le mouvement comme emplacement et déplacement, comme géométrisation de l'itinéraire en tant que *parcours* et *discours*, et donc tout vecteur dans l'espace qui porte une trace, une esquisse, un zigzag, un détour ou les infinies possibilités spatiales que la littérature tend à traduire en termes de temporalités – qu'émerge chacune des catégories utilisées. Mais au fil de l'analyse, une singularité se produit : elles deviennent familières, elles forment une constellation, elles se présentent avec suffisamment de plasticité pour entrelacer et renforcer un vaste horizon d'attentes dans l'ordre du sens.

Dans cette perspective, la *mobilité* est l'action qui produit les notions de la figure de l'étranger et de l'étrangeté, de migration, de diaspora, de cosmopolitisme, de croisement des langues, de marge et de marginalité(s) et la capacité pour ces mêmes notions d'en engendrer d'autres, subsidiaires, puisées dans la littérature et qui, soudainement, se déclenchent dans l'approche critique. Je me réfère à des figurations conceptuelles qui ont leur rayon d'action et fonctionnent comme des radars au milieu d'une prose raffinée, extrêmement séduisante dans son phrasé, avec une épaisseur sémantique conduite par le désir inlassable de trouver le mot juste, une prose qui parcourt la grande avenue d'une langue enrichie par l'accumulation de vocabulaire au contact des œuvres qu'elle lit, de la critique, de la théorie, des films, puisque le régime audiovisuel contribue également à l'achèvement de la langue écrite. Ainsi, la prose de ce livre est constituée des différentes manières de figurer les concepts, que González Roux adopte de manière critique seulement à partir du moment où elle les a intégrés au corps de l'écriture, dans l'usage de la langue, dans le poids du discours, comme si les outils et les instruments heuristiques dissolvaient leur dimension pragmatique et leur fruit pour acquérir le prestige de la parole vivante qui s'intègre dans la prose sans perdre le bénéfice qu'elle reçoit d'avoir préalablement tracé un cadre théorico-méthodologique rigoureux.

Réunir Sylvia Molloy et Edgardo Cozarinsky implique d'avoir à l'esprit une carte de la littérature argentine, un défi que González Roux réussit à relever brillamment dans la mesure où la mise en relation des deux auteurs n'est ni fortuite ni aléatoire. Quelle serait cette cartographie d'auteurs qui ferait famille avec Molloy et Cozarinsky, et surtout, quelles sont les disquisitions fondamentales qui permettent la prise de décision critique pour établir une relation entre eux, c'est-à-dire de les incorporer dans un même espace sans pour autant laisser de côté leurs différences ? Pour commencer à répondre et à rendre visible cette carte, l'auteure part d'une réflexion qui découle du récit de Jorge Luis Borges « Historia del guerrero y la cautiva », qu'elle cite au début de l'introduction, ce qui revient à dire que Borges se trouve au début de son travail critique, précédé seulement par Claudio Magris dans l'épigraphie. C'est un geste littéraire que d'inscrire d'emblée le livre dans la fiction de l'auteur argentin, mais c'est surtout un point de densité qui sera déployé dans de multiples analyses. En ce sens, la *mobilité* se présente, dans le texte de Borges, comme une conversion, une transformation, une subversion, un changement

qui implique un détour, un « tour d'écrou » comme dirait Henry James, une *métanoïa* comme diraient les théologiens. Cette mobilité est même antérieure à l'histoire du guerrier et de la captive. Je fais référence, bien sûr, à l'image emblématique du cours du Danube qui, en filigrane, illuminera depuis ce lieu paratextuel du début chaque moment analytique de l'auteure : c'est le fleuve des « *undici lingue* », c'est-à-dire le fleuve polyglotte, le fleuve cosmopolite par excellence qui touche les rives de tant de grandes villes phares de la culture européenne, le fleuve qui rend possible les croisements et les mélanges de nombreux peuples installés sur ses rives ou dans ses affluents, *il fiume* qui recrée le mythe habsbourgeois du supranational. En deux mots : le fleuve incarne l'éternelle *mobilité*, substrat de tout ce qui surviendra comme sens dans ce travail critique. Et le sens n'est compris que comme une pure directionnalité. De cette effervescence de significations qu'est l'image du récit de Borges et son antécédent dans l'image fluviale de Magris – « images ou images de pensée » ou *Denkbilder*, comme le postule Walter Benjamin, et que l'écrivain argentin avait en quelque sorte trouvé dans le baroque de notre langue dans ses scènes articulées d'esprit et de *conceitti* – l'auteure s'y inspire afin d'apporter au champ de la figuration littéraire les procédés pratiqués par Molloy et Cozarinsky ; deux écrivains qui ont de nombreux points communs, dont celui d'être profondément imprégnés de la littérature de Borges, auquel ils consacrent également des études dans deux livres qui ont, comme on le voit, marqué des points importants pour des lectures ultérieures. Mais il faut dire qu'il s'agit d'écrivains qui, comme tant d'autres dans la littérature argentine, apprennent la leçon borgésienne et se l'approprient, c'est-à-dire qu'ils l'appréhendent et s'emparent aussi de ses infinies dérives de sens, et peu importe qu'elles soient apocryphes, et encore plus si elles le sont. Dérives borgésiennes que González Roux tente de lire non seulement dans les essais critiques de Molloy et Cozarinsky, dont les lectures suscitent un regard créatif, mais surtout dans leurs textes de fiction, dans leurs films, comme si ces modes de figuration des *Denkbilder* borgésiens pouvaient être traduits dans leurs propres langues. Aux langues littéraires que Molloy et Cozarinsky mettent en jeu, et que González Roux éveille analytiquement et herméneutiquement de manière admirable.

Dans le cas de Molloy, le lecteur attentif de ce livre n'hésitera pas à relier la flânerie textuelle lue dans « les lettres de Borges » – via la réminiscence de Baudelaire – comme une figuration analogique de la métaphore de la *mobilité* désormais liée à d'autres points de référence, orientés cette fois vers la série de biographèmes obliques qui constituent la méthode de Molloy en collectionnant des citations – qui sont des médiations – afin de parler d'elle-même tout en parlant de l'autre. En effet, l'auteure affirme que Molloy a lu Sarmiento en lisant Borges. Il y a un « à travers », un passage, un déplacement de texte en texte, une promenade-marche qui rappelle le fameux sujet né de la ville moderne auquel Walter Benjamin, en lisant la poésie de Baudelaire, accorde une charte définitive de citoyenneté. Ainsi, en tant que figure d'écrivain, Molloy assume l'esprit de la flâneuse, comme

cette « une passante » du poème de l'auteur des *Fleurs du mal*, mais non plus dans le paysage peuplé des rues mais dans celui des langues, non seulement la langue maternelle et celles adoptées, ou la soi-disant « langue altérée », mais aussi ces microlangues résiduelles ou simples impulsions phonétiques déposées dans les profondeurs de l'oubli ou de la maladie d'Alzheimer. L'auteure écrit que celle de Molloy est une esthétique de l'errance identitaire, dont l'un des points d'origine n'est autre que l'acte de lecture, car c'est à partir de là que se construit une possible autoreprésentation oblique. C'est pourquoi les « écritures migrantes » – dont parle le titre – constituent, dans ce livre, un texte à assembler, étant donné la quantité de notes, d'énoncés et d'observations que González Roux déploie de chapitre en chapitre et rassemble ensuite dans une analyse détaillée qui ne manque pas de délectation lorsqu'il s'agit d'esquisser certaines interprétations.

Chez Cozarinsky, en revanche, elle déplace la flânerie vers le cinéma, et c'est pourquoi le « flâneur cinéphile » est celui qui apparaît ici, car c'est jusque-là que la *mobilité* arrive : aux périphéries du montage. Avec intelligence, González Roux ne laisse pas le concept de montage tranquille, elle l'assiège jusqu'à en extraire ses propres *Denkbilder* qu'elle soumet au grand-angle télescopique et scrutateur de la lecture critique et réussit ainsi à repousser les limites du sens. Jamais elle ne reste accroupie à la surface des référents, comme si elle avait besoin, à chaque étape de sa lecture, de connoter la scène, c'est-à-dire de la cadrer, mais non pas pour la figer ou pour l'arrêter, mais au contraire pour la mettre en scène. Le montage est une autre forme de flânerie, un autre mode qui adopte le passage d'un côté vers l'autre, de la littérature au cinéma, du cinéma à la littérature, de la fiction au documentaire, d'une ville à l'autre. C'est pourquoi l'auteure nous fait réfléchir – flétrir à nouveau, revenir au même point jusqu'à ce que la compréhension éclate – sur ce procédé né du cinéma et qui est le mot de passe de la constitution d'un art expérimental, réfractaire au classique et donc ouvert au fragmentaire.

Si Molloy trouve la série des autoportraits dans la profusion de la citation, centre et moteur de la conformation textuelle et sexuelle – comme nous le savons, la citation est toujours une citation amoureuse, et nous lisons ici l'analyse magistrale du roman *En breve cárcel* faite par l'auteure –, Cozarinsky fait de même avec le montage. C'est ce que González Roux lit dans la fiction, dans les essais, dans les films, dans les documentaires, mais, lu correctement, c'est avant tout sa propre méthode d'analyse, puisqu'elle adopte non seulement la citation, mais aussi le montage, tous deux fonctionnant comme des principes constructifs. Et plus encore : tout le livre est, à la lumière, un montage de citations avec lesquelles elle élève un édifice solide, capable de fonder une constellation complexe de conceptualisations critiques-littéraires. L'approche analytique monte et démonte ces catégories dans le but d'assurer que les significations ne se cristallisent pas et que l'effort de construction des figurations n'est pas vain. L'auteure découvre chez les deux écrivains la tactique versatile et fructueuse des figurations obliques et non confessionnelles du processus ardu de la constitution

de la subjectivité lorsque celle-ci doit assumer, après tout, ses propres masques : ceux qui représentent les écrivains sous différents angles et que González Roux appelle « le laboratoire de construction des autoportraits ». L'autobiographie est une chose et l'autoportrait en est une autre – et bien distincte, quel que soit le sens de la distinction. C'est là toute la différence. Mais une fois la démarche saisie, l'auteure contrebalance, de manière claire et précise, les différentes manières de mener à bien cette analyse. Elle nous montre comment l'une et l'autre diffèrent dans la construction de ces figurations, surtout lorsque, comme c'est ici le cas, elle souligne la dimension métaphorique de ce type de constructions de sa propre image à travers l'autre, et le système d'auto-attributions internes qu'elle implique – représentant parfois certains des aspects essentiels du remarquable essai de María Teresa Gramuglio sur la construction de l'image. L'auteure préfère à plusieurs reprises, et à juste titre, nommer cette dimension métaphorique, symbolique afin de rendre dynamique sa relation avec les deux autres ordres du réel et de l'imaginaire. En un mot : dans cet univers de renvois et de signes, de correspondances et de différences par rapport aux subjectivités créées dans les textes, qui d'ailleurs n'annulent pas l'ancre référentiel de la personne auctoriale, González Roux soutient une fine lecture, pleine de subtilités, de nuances, de détails qui deviennent centraux, de données apparemment fortuites mais qui commencent à fonctionner de manière plus importante dans l'analyse critique que le livre soutient.

Je trouve dans la figure baroque de l'anamorphose – si minutieusement étudiée par Baltrušaitis et employée par le discours philosophique de Deleuze dans son magnifique *Le pli. Leibniz et le baroque* – la meilleure façon de désigner ce livre. Non pas parce que l'intention soit de l'inscrire dans cette esthétique, mais parce que certaines décisions à propos de la composition de la structure interne de ce travail critique renvoient à une conception qui se fonde sur un certain baroque, notamment si je comprends l'anamorphose – et c'est ainsi le cas – comme une figuration de la subjectivité lorsqu'elle est abordée à partir de perspectives et d'optiques différentes. Deleuze définit d'ailleurs l'art baroque comme perspectivisme. Une fois sorti de ma propre position, le point de vue voit autre chose ou voit ce que je n'avais pas vu auparavant mais qui, en vérité, était là, bien que toujours invisible et en attente de mon changement de position. Et c'est justement ce que González Roux fait tout le temps avec le thème de la subjectivité qui traverse tout le livre : se concentrer sur le sujet – ou « *la sujet* » pour rendre hommage à Tamara Kamenszain pour ce néologisme qui commence à être entendu de nos jours dans « la langue des Argentins » – situé dans un autre lieu, par rapport à son lieu d'appartenance, c'est-à-dire, le sujet qui est ailleurs. Autrement dit : la *mobilité* dans sa phase de dislocation, éclairée par le concept d'exil qui pourtant ne dit pas tout. Autrement dit : ce déplacement du sujet vers l'ailleurs prend le nom de migration et redouble l'expérience du dehors pour l'accueillir dans l'espace de l'écriture. Autrement dit : le mot exil devient un point de diaspora, qui est l'expérience d'un devenir

théologique sécularisé comme retour mythique de l'histoire communautaire. Autrement dit : il s'agit de déplacements cosmopolites, qui effleurent les différentes marginalités et se heurtent à l'étrangeté, qui est une autre dimension de l'expérience migratoire et du bi-, ou tri- ou multilinguisme babélique qui semble être le paysage moderne par excellence.

Il est maintenant possible de distinguer la carte de la littérature argentine que l'auteure a prise en compte et dans laquelle elle a inscrit (cartographié) nos deux auteurs qui, bien qu'habitant hors du pays ou du lieu d'appartenance ou de la nation – dans le cas de Molloy à jamais, ce qui n'est clairement pas le cas de Cozarinsky qui est retourné vivre en Argentine – sont tous deux traversés par la migration ou même la diaspora, ce qui les rend définitivement cosmopolites. Je souligne *définitivement* parce que González Roux établit, avec finesse et intuition, la dimension de l'expérience des deux auteurs par rapport à la revue *Sur* qui, en tant que revue culturelle, s'ouvre grand sur la scène mondiale/internationale de la contemporanéité et, bien sûr, il s'agit là d'une expérience anticipée, c'est-à-dire avancer *a posteriori* ce qui a déjà été vécu sur le plan symbolique. Voici un livre à l'esprit spéléologique sur ce que la *mobilité* portée au niveau de la subjectivité provoque chez les écrivains, les artistes, les cinéastes ou les intellectuels : d'innombrables figurations de soi à partir des autres, qui ne sont pas seulement les autres, ceux qui peuplent notre réalité quotidienne, notre *praxis* vitale, notre monde du travail et de l'affection, mais autres, les créatures fictives nées de l'imagination artistique ou les personnages réels que le documentariste préserve dans ses films. Cela signifie que les artistes établissent des relations figuratives avec ces personnages et élaborent donc des autoportraits obliques, secrets – ou qui cessent de l'être dans l'acte de lecture –, des portraits métaphoriques aux aspects multiples, comme si un pirandellisme irrépressible produisait une multiplicité d'identités, toutes valables, toutes réalisables, toutes en action. Cozarinsky le dit magnifiquement et González Roux ne manque pas de l'enregistrer : les identités se construisent, et l'un des moyens d'y parvenir est la « personne déplacée », c'est-à-dire la personne placée ailleurs, la personne qui a soudainement reconnu le vide qui la constitue. La curiosité de cette expérience réelle du déracinement, qui surgit dans l'exil, est qu'elle donne lieu à des figurations imaginaires qui prennent corps dans d'autres corps et d'autres personnes immergées dans la fiction. N'oublions pas que l'étymologie de *personne* nous renvoie à l'univers théâtral des masques, et en tant que tels ils servent de médiateurs entre le sujet et ses voix : *personare* signifie faire retentir les voix au-delà des masques pour qu'elles soient entendues.

Il s'agit d'un livre qui s'intéresse aux figurations de la subjectivité dans le monde contemporain telles qu'elles ont été vécues par ses créateurs, des artistes qui travaillent avec des mondes fictifs. Mais il s'agit de poursuivre ces processus de recherche imaginaire chez des artistes qui ont quitté la nation et sont devenus étrangers, par l'exil non politique, par les diasporas, c'est-à-dire par des expériences vécues dans les marges et les bords de la marginalité. Ce sont les artistes cosmopolites qui, si loin et si près tel que

la position formelle de l'étranger admirablement décrite par Georg Simmel, sont devenus des critiques du national et ne s'intéressent pas aux intonations qui renforcent et obéissent aux protocoles patriotiques ou aux histoires locales. Ils préfèrent devenir nomades ou sédentaires ailleurs et, de là-bas, désamorcer ce qu'ils perçoivent comme des superstitions nationales. Ils se sentent plus à l'aise pour se positionner dans des expériences transnationales parce qu'au fond ils savent, depuis Borges, que les Argentins sont comme les Irlandais ou les Juifs : ils entrent et sortent des cultures, des bibliothèques, des musées, des archives, et ils se sentent autorisés à le faire, conscients des défis de la vie contemporaine. Dans le sillage de Borges, l'identité argentine en tant que juive ou irlandaise est explicitement exprimée dans l'expérience de la judéité de Cozarinsky et dans l'ascendance irlandaise de Daniel, le protagoniste de *El común olvido*. Maya González Roux a suivi l'itinéraire de deux auteurs parmi ceux qui habitent la littérature argentine, et il serait certainement inefficace de les énumérer maintenant. À titre d'exemple, citons Julio Cortázar, Rodolfo Wilcock, Héctor Bianciotti, Juan José Saer, Luisa Futoransky, Alicia Kozameh, Arnaldo Calveyra, Carlos María Domínguez, entre autres. Parmi eux, l'auteure a choisi de suivre les traces de Molloy et de Cozarinsky, à son tour elle aussi flâneuse et qui tente de comprendre la trame des modes de figuration face aux processus de subjectivations et de déssubjectivations qu'implique l'expérience de l'étrangéité. Au-delà de l'histoire de chacun, celle de Molloy est impensable sans les langues, car vivre parmi elles fut notamment le déclencheur secret encourageant les textes à travers l'élévation d'une voix aux sonorités argentine, et celle de Cozarinsky, pour sa part, est également impensable sans ce monde complémentaire de la littérature qu'est le cinéma. L'inverse pourrait fonctionner, mais l'interaction mutuelle entre les deux sphères artistiques nous fait penser avec l'auteure que l'aisance d'être entre deux eaux, loin d'être en détriment, esquisse une expérience sans précédent dans le contexte de la littérature et du cinéma argentins. Les voix, ce qui en fait des personnes ou des masques, sont les témoignages matériels du *phoné*, qui est tout le trésor du langage au service des identités insaisissables qui ont besoin d'être inventées si elles désirent laisser leur trace dans l'art. Les accents de la voix – Barthes parlait du grain de la voix – réassurent l'identité de ces artistes sans lesquelles ce serait comme si la solidité matérielle du son dont sont faits les accents se dissolvait dans l'air. L'accent est donc la structure vertébrale de l'identité. González Roux a écrit un petit traité sur les subjectivités du monde moderne telles qu'elles sont perçues par les artistes en situation d'exil, d'étrangéité, d'expériences de marginalité, de profond défi face aux multilinguismes réservés par le cosmopolitisme contemporain.

Lire ce livre, c'est comprendre un peu mieux l'un des plis, peut-être le plus séduisant et le plus dramatique, de la subjectivité dans son parcours, dans son *cheminement de l'étranger*, dans sa propre écriture migrante.

Enrique FOFFANI