

« J'ESPÈRE AVOIR ÉTÉ CAPABLE DE LUI DONNER SON HISTOIRE. » PARADOXES ET CONTRAINTES DE LA PRISE DE PAROLE DES SUBALTERNES¹

Chiara MENGOZZI

Université Charles, Prague

Abstract (En): By deploying an approach at the crossroads of literary criticism, philosophy and sociology of literature, this article illustrates the intersubjective dynamics that make possible and structure the self-narration of migrants in the so-called host society: an endeavour that is always situated between choice and constraint, emancipation and violence. Most critics have interpreted migrant literature as a form of counter-narrative to the public discourse on migration where the migrant is either deprived of the possibility of first-person enunciation or incited to tell her story in order to justify her presence, to reassure the host community, and to satisfy the curiosity of audiences eager for exoticism or real-life experiences. I show instead that this literature responds to a specific horizon of expectations and is caught up in a set of ambivalent social, publishing, and literary norms. Some writers in this corpus, however, elaborate practices of resistance as they thematize the interlocutory scene of personal narrative, enacting and parodying the constitutive and productive violence of the norms that frame the migrant's self-narrative.

Keywords (En): migrant literature; self-narrative; publishing market; authorial collaboration; narrative constraints; parody

Mots-clés (Fr) : littérature de la migration ; récit de soi ; marché éditorial ; collaboration auctoriale ; contraintes narratives ; parodie

DOI : 10.32725/eer.2022.019

Comme le pouvoir serait léger et facile, sans doute, à démanteler s'il ne faisait que surveiller, épier, surprendre, interdire et punir ; mais il incite, suscite, produit ; il n'est pas simplement œil et oreille ; il fait agir et parler.

(Michel Foucault, *La Vie des hommes infâmes*)

Introduction

Dans les discours publics qui encadrent les mouvements migratoires des dernières décennies dirigés vers les différents pays européens, deux rhétoriques principales sont mobilisées. La première – alimentée par les « entrepreneurs politiques de l'intolérance » (BALBO, MANCONI, 1990 : 33) et très puissante dans le système d'information comme sur les réseaux sociaux – représente l'immigration et les immigrés en tant que menace dont il faut se défendre (les immigrés attenteraient à notre identité culturelle, religion, style de vie, mettraient en péril notre travail,

¹ Cet article a été soutenu par le projet du Fonds européen de développement régional « Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World » (n° CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Une grande partie du contenu de ce chapitre est tirée de plusieurs études que j'ai menées au cours des dix dernières années sur la relation entre migration et écriture. Les études auxquelles je fais référence ont toutes été publiées en italien (voir par exemple MENGOZZI, 2013a, 2013b ; 2015 ; 2016 ; 2018), à l'exception d'un article traduit en français et inclus dans le volume *Du Colonial au mondial. Anthologie théorique transculturelle* (MENGOZZI, 2019).

augmenteraient le taux de criminalité, abuseraient des aides économiques) ; la deuxième rhétorique est utilisée par « les multiculturalistes raisonnables » de la gauche démocratique (BALBO, MANCONI, 1990 : 33), de même que par les activistes ou les associations d'aides aux migrants. Ces acteurs sociaux, se retrouvant face à l'impossibilité de démanteler la *doxa* dominante à l'aide uniquement de données et de statistiques, mettent l'accent sur l'immigration en tant que ressource (démographique, économique, sociale et culturelle). Ils insistent, en outre, sur l'éloge du métissage, du syncrétisme, de la transculturation.

Ces deux rhétoriques opposées impliquent souvent deux modalités différentes de parole. Dans le premier cas, l'immigré est réduit au silence et au statut d'objet des discours d'autrui ; il est appréhendé non pas en tant qu'individu singulier, mais à l'intérieur de catégories génériques telles qu'extra-communautaire, clandestin, irrégulier, réfugié. Dans le deuxième, en revanche, l'immigré est incité à prendre la parole à la première personne, à se raconter en vue de fournir un compte rendu authentique de l'expérience migratoire capable à la fois de répondre à la violence symbolique du discours dominant et de rendre justice à la singularité des parcours qui se cachent derrière les flux migratoires.

Au fil de ce chapitre, je remettrai en cause cette opposition simple, trompeuse et réconfortante, entre, d'un côté, les phantasmes construits de toute pièce et, de l'autre, l'authenticité des récits des migrants qui seraient censés restituer la réalité de l'expérience migratoire. En traçant les mécanismes d'émergence et le développement d'une nouvelle macro-catégorie textuelle qui va sous le nom de *littérature italienne de la migration*² – mon cas d'étude – je rendrai explicite les pratiques et les dispositifs discursifs qui permettent et légitiment, d'une part, mais conditionnent et normalisent, de l'autre, la prise de parole des subalternes au sein de la société dite d'accueil.

1. Questions d'autori(al)ité : les contraintes de la narration, de la collaboration et du marché

Quelques éléments relatifs au contexte italien s'avèrent nécessaires. La fin des années 1980 et le début des années 1990 marquent en Italie l'apparition de l'immigration comme problème public reconnu et désigné sous ce nom. L'accélération sensible des flux migratoires (en 1970, on compte 144 000 immigrés ; en 1990, déjà un million) s'accompagne de la promulgation des premières lois visant à réglementer le phénomène dans son ensemble (EINAUDI, 2006). Désormais perçue comme une urgence nationale, l'immigration fait irruption dans le débat public et médiatique où triomphent des représentations réductionnistes oscillant entre alarmisme et commisération (DAL LAGO, 1999 ; COLOMBO-SCIORTINO, 2004a, 2004b ; CALVANESE, 2011 ; COLOMBO, 2012). Parallèlement, le marché éditorial commence à exploiter la nouveauté de la question migratoire en contribuant à sa définition, à travers des textes qui suscitent l'attention immédiate

² Pour une présentation critique des dénominations alternatives, telles que « italoophone », « afro-italienne », « mineure », « hybride », « créole », « métisse », « multiculturelle », « interculturelle », « transculturelle », « postcoloniale », voir COMBERIATI, 2010 ; BENVENUTI, 2011 ; MENGGOZI, 2013 : 38-87.

du public, car ils donnent (ou prétendent donner) la parole aux immigrés. L'histoire de ces derniers est racontée de leur point de vue mais grâce à l'intervention d'un intermédiaire italien (un journaliste ou un écrivain), dans l'intention, souvent ouvertement déclarée dans les préfaces, de fournir une image véridique, complexe et composite de l'immigration et de répondre ainsi au dispositif discursif dominant, centré sur les thèmes de l'invasion et de la criminalité.

En 1990 – l'année de la promulgation de la première loi organique sur l'immigration en Italie, la « Legge Martelli » – voient le jour, presque simultanément, trois textes analogues en ce qui concerne les présupposés, les schémas narratifs et la présentation éditoriale : *Immigrato* de Salah Methnani et Mario Fortunato, *Io, venditore di elefanti* de Pap Khouma et Oreste Pivetta, et *Chiamatemi Ali* de Mohammed Bouchane, Daniele Miccione et Carla di Girolamo. Les deux premiers en particulier ont connu un grand succès en termes de ventes et une bonne attention de la part de la critique, à tel point qu'ils ont été réédités plusieurs fois depuis, même ces dernières années.

Quelques années après ces premières publications, cette typologie éditoriale est à nouveau proposée à l'attention du public par deux récits intenses et poignants, conçus et écrits en prison (*La tana della iena* de Itab Hassan et Renato Curcio, 1991 et *Princesa* de Fernanda Farías de Albuquerque et Maurizio Jannelli, 1994) et deux hétérobiographies issues d'une collaboration féminine (*Volevo diventare bianca* de Nasser Chohra et Alessandra Atti di Sarro, 1993 et *Con il vento nei capelli* de Salwa Salem et Laura Maritano, 1993). Même si, comme on le verra par la suite, la littérature des immigrés prendra aussi d'autres directions en s'émancipant de l'aide des coauteurs italiens, dans les années 2000, les écritures issues d'une collaboration entre des écrivains italiens et des immigrés connaissent un succès renouvelé jusqu'à devenir de véritables cas éditoriaux, comme *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari* (2010), centré sur le parcours rocambolesque et douloureux d'un adolescent afghan vers l'Italie ; un roman né oralement, mais signé exclusivement par l'auteur italien, Fabio Geda, et déjà traduit en 21 langues, dont le tchèque.

Les textes mentionnés, accompagnés et suivis de plusieurs autres similaires quant aux intentions et aux structures narratives, ont été rapidement différenciés du vaste ensemble des *récits de vie* – interviews et mémoires recueillis et transcrits par des chercheurs et volontaires italiens dans le cadre d'études sociologiques, psychologiques ou statistiques sur les migrations³ – et promptement dénommés « littérature italienne de la migration », en vertu du double nom porté sur la couverture (l'immigré ici est présenté non pas en tant qu'informateur, mais en qualité de coauteur) et de la double intention documentaire et littéraire qui sous-tend l'opération. À travers la combinaison d'un critère biographique (la provenance le plus souvent non occidentale des auteurs), thématique (l'immigration, les cultures d'origine, l'identité problématique des migrants et de leurs enfants) et linguistico-formel (il s'agit pour la plupart de textes narratifs écrits directement en italien), l'étiquette « littérature de la migration » a permis de distinguer une catégorie textuelle partiellement autonome au sein de la littérature italienne contemporaine.

³ Voir par exemple CARLINI, 1991 ; PEDERCINI, 1994 ; BRUNO-VENTRE, 1994.

À travers l'étude des modalités d'émergence de cette littérature, les pages qui suivent montreront que le discours de l'auteur-immigré et sa potentielle contre-narration (qui se veut véridique, authentique et singulière) doivent en réalité être constamment négociés avec les normes et les conditions établies par la société d'accueil.

Si la critique a salué ces écritures comme « acts of talking back to normative narratives » (PARATI, 2005 : 12), car elles opposeraient la singularité d'une narration personnelle à la prise objectivante du discours officiel, il n'en reste pas moins que, dans tous ces textes, indépendamment de bonnes intentions qui les inspirent, la *marchandisation de l'autre* et la *réduction de l'autre au rôle d'informateur indigène* vont de pair. Par le biais des coauteurs ou des éditeurs italiens, l'histoire individuelle du migrant finit souvent par adopter des tons consolateurs et par se réinscrire dans un schéma narratif conventionnel, attrayant pour le lecteur italien.

En regardant de plus près cette production, on peut en effet identifier un ensemble codifié de *topoï* textuels et paratextuels qui structurent et donnent un sens à l'histoire de vie de l'immigré dans la société d'accueil et qui règlent son accès à la visibilité et à la publication.

Ces narrations se présentent toutes comme des histoires singulières et exemplaires dont le but est de restituer une dignité à l'individu et à sa communauté d'appartenance : « Ça c'est mon histoire, mais ça pourrait être aussi l'histoire de tout jeune garçon érythréen amoureux de la liberté » (TEKLE-MASTO, 2005 : 6, ma traduction) ; « Ça c'est l'histoire d'une jeune Africaine qui, comme des milliers d'autres, s'est retrouvée perdue dans un pays étranger » (WENDY-MONZINI, 2007 : quatrième de couverture, ma traduction) ; il s'agit de narrations qui stimulent une forte implication émotionnelle de la part des lecteurs auxquels on demande empathie, à travers des appels à un « tu » ou un « vous » souvent situés dans les seuils du texte, au début ou à la fin. Elles se caractérisent aussi par l'organisation topographique ou cartographique du vécu (BOELHOWER, 2001), comme il est démontré par la présence des cartes qui permettent de suivre le parcours raconté ou par la mise en scène d'une sorte de Grand Tour renversé (GNISCI, 1998), où le trajet de remontée du Sud vers le Nord correspond souvent à une descente existentielle : « Avec lucidité j'ai pensé que remonter l'Italie correspondait, dans ma géographie personnelle, à une descente dans le sud de moi-même » (METHANI-FORTUNATO, 1990 : 42). Quant à la conclusion, les constantes, pour ne pas dire les clichés, sont évidentes : tous ces textes nous racontent l'histoire d'une intégration réussie qui préfigure des scénarios présents et futurs d'une cohabitation possible entre Italiens et étrangers ; un dénouement dont il ne faudrait pas sous-estimer le caractère performatif, mais qui en même temps s'avère hautement consolateur pour la société d'accueil, présentée après tout comme un lieu où, malgré le racisme et les lacunes du système d'accueil, l'immigré peut enfin inaugurer un parcours d'émancipation qui serait impossible dans la société de départ. Enfin, au niveau de stratégie narrative, l' *happy end* s'accompagne d'une structure circulaire, à savoir la décision des protagonistes de raconter leur histoire : « ça c'est l'histoire d'un Sénégalais, la vie que je connais depuis un temps qui me paraît infini, mais au fond chanceux car, comme l'on dit dans mon pays, si une chose tu peux la raconter, alors cela veut dire qu'elle t'a porté bonheur » écrivaient Pap Kouma et Oreste Pivetta dans la toute

dernière page de leur célèbre *Io, venditore di elefanti* (1990 : 143, ma traduction). Cette structure romanesque consistant à joindre dans la conclusion le passé au présent – c'est-à-dire le temps de l'aventure référé au moi-narré au temps de l'écriture référé au moi-narrant – est devenue, à partir de ce premier exemple célèbre, un véritable *topos* de la littérature migrante, repris sous différentes formes dans de nombreuses publications suivantes : « Écrire ce livre m'a permis de raconter mon histoire et donc de mettre un peu d'ordre, ou peut-être de recréer un désordre nécessaire [...] Jusqu'à présent j'ai toujours dû tout cacher. Maintenant je comprends en revanche que raconter est aussi une libération », écrivent Uba Wendy et Paola Monzini, dix-huit ans après Pap Khouma et Oreste Pivetta dans la conclusion de *Il mio nome non è Wendy* (2007 : 181, ma traduction), une histoire d'immigration et de prostitution forcée racontée sous le pseudonyme de Uba Wendy.

Certes, la prise de la parole de la part d'un migrant enfin intégré dans la société d'accueil, la possibilité même de raconter sa propre histoire de migration, qui aurait pu se terminer tragiquement dans les eaux du canal de Sicile, représentent sans aucun doute une instance émancipatrice forte ; toutefois, en tant que critiques littéraires, nous ne pouvons manquer de noter que cette « libération », sur laquelle les auteurs insistent unanimement, se heurte au moins à trois contraintes principales.

Premièrement, à la rigidité des schémas narratifs décrits ci-dessus, au sein desquels l'expérience migratoire singulière se retrouve encadrée ; ces structures narratives et motifs relativement stables et récurrents peuvent également fonctionner en tant que modalités implicites de sélection des « vies migrantes » qui peuvent avoir accès à la narration et à la publication. En d'autres termes, les (histoires de) vies de certains immigrés sont mises en relief, sélectionnées et publiées au détriment d'autres vécus afin de répondre à l'horizon d'attente de la société d'accueil. Par exemple, les histoires de migration avec des fins heureuses, qui offrent inévitablement une vision rassurante et complaisante de la société d'accueil, sont privilégiées, du moins en termes quantitatifs, par rapport à celles qui tentent de représenter et d'assumer la dimension tragique et indicible de la migration, comme les centaines de milliers de morts en mer. Et ce, non seulement parce que, évidemment, l'histoire de ceux qui ne sont plus là est plus difficile à raconter, mais aussi et surtout parce que la société d'accueil ne peut et ne veut pas se reconnaître dans ces histoires, qui nous donnent une image bien plus sombre de nos sociétés. Ou encore, il suffit de penser au grand nombre de récits consacrés à ceux qui fuient les guerres, la famine, les dictatures et les fléaux de toutes sortes, arrivant en Europe et en Italie au prix de mille dangers et violences, et combien d'autres histoires sont en revanche peu représentées, comme celles de ceux qui arrivent de manière plus discrète, par exemple avec un visa d'étudiant ou de touriste, et sans nécessairement fuir un pays en ruines ou la pauvreté absolue, mais simplement parce que, comme beaucoup de jeunes Italiens d'aujourd'hui, ils cherchent un avenir ailleurs. Deuxièmement, le côté émancipateur accordé à l'écriture de sa propre expérience se heurte inévitablement au rôle joué par le collaborateur italien ; problème qui se pose indépendamment des résultats littéraires, tantôt médiocres tantôt appréciables, voire remarquables. Tous ces textes, nous l'avons dit, se présentent comme la directe émanation de l'informateur immigré, mentionné sur la couverture en tant

que coauteur. En réalité, dans la plupart des cas, il s'agit d'*hétérobiographies à la première personne* (LEJEUNE, 1980 ; COUSER, 1998 ; D'INTINO, 2003) non seulement sollicitées, mais aussi rédigées en grande partie par le journaliste ou écrivain italien. Ce dernier, toutefois, a toujours tendance à minimiser son rôle et à occulter le texte en tant que tel, comme s'il ne s'agissait que de fournir un simple soutien linguistique-rhétorique à la mémoire de l'immigré : « ce que j'ai fait c'était de travailler sur la langue, les mots, le rythme, j'ai juste dramatisé un peu les dialogues. Pour le reste j'ai respecté et conservé la mémoire d'Ena [...] C'est exactement ce dont il se souvient, en tous points », déclare de manière étonnamment insouciant Fabio Geda dans une interview sur le best-seller, *Nel mare non ci sono i coccodrili. Storia vera di Enaiatollah Akbari* (2010). Cette affirmation est pour le moins surprenante, car la langue (l'italien dans ce cas), le style (délibérément simple), le genre littéraire (entre le documentaire, le journal intime et le picaresque), la sélection des épisodes et l'agencement des événements (le choix d'un ordre chronologique, de temps en temps parsemé d'analepses et prolepses, qui s'encadre dans une structure circulaire où la conclusion aboutit à la décision d'écrire l'histoire que nous venons de lire) ne sont guère de simples ornements à la mémoire d'Enaiatollah et à son histoire, telle qu'il a racontée à l'écrivain Fabio Geda. En sous-estimant publiquement son propre rôle, Geda confère à son texte le pouvoir de l'expérience authentique, sans toutefois reconnaître que céder la parole à l'autre, de manière si ambiguë, signifie en fait la lui retirer subtilement. Ces histoires, que les auteurs italiens déclarent avoir racontées en respectant fidèlement l'immédiateté et la spontanéité de la forme orale, sont aussi et surtout le résultat de l'ordre imposé par l'écriture et par les attentes du public. C'est précisément en vertu des techniques littéraires qu'un récit né oralement au magnétophone, durant de longues interviews, peut espérer acquérir un effet de réalité ; autrement il ne serait qu'illisible. Dès lors, le collaborateur italien ne se limite jamais à fournir son expertise linguistique, mais s'approprie l'histoire de l'immigré, tout en effaçant les traces du dialogue à l'origine du récit par souci d'authenticité. Sa présence, au lieu d'être visible tout au long du récit, se manifeste principalement voire uniquement dans les seuils du texte, les préfaces ou les postfaces, comme c'était déjà le cas dans les *Slaves narratives* (les récits d'esclaves) publiés entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Dans les *Slaves narratives*, on assiste à une séparation analogue entre la narration de l'esclave à la première personne et l'intervention de l'éditeur blanc, limitée formellement à la préface qui servait à certifier non seulement l'existence véritable du narrateur (souvent anonyme pour des raisons de sécurité) mais aussi la vérité du récit et la fidélité de la transcription. De cette manière – dans les récits d'esclave d'antan comme dans les récits des migrants d'aujourd'hui – l'écrivain blanc ou italien renforce l'effet d'authenticité factuelle, en disparaissant du récit pour être ainsi plus libre de le façonner, réorganiser et manipuler à son propre gré. Les préfaces ou les postfaces, donc, seulement en apparence des hors-texte, ont une fonction explicative, légitimante, référentielle et essentiellement « anti-littéraire » : les auteurs italiens nous assurent que l'informateur inconnu (et parfois anonyme) existe, qu'ils lui ont parlé et l'ont aidé à raconter son histoire, que ce qu'ils nous disent est vrai (à cet égard, la préface assume un rôle analogue aux documents inclus dans le texte – photographies, cartes d'identité, pages écrites dans la langue de l'immigrant,

etc.). En outre, les auteurs italiens ne se bornent pas à affirmer qu'il ne s'agit pas de littérature, mais de la vie réelle sans fioritures ni broderies, mais ils tirent aussi les ficelles, dirigent la lecture, donnent un sens universel à l'histoire : « c'est une histoire ancrée dans un drame humain aux dimensions énormes [...] » (SHIRI-ABBATE, 2007 : 12) ; « les parties les plus intéressantes de l'histoire, à mon avis, se déroulent en Afrique [...], pour résumer ce que Wendy vit en Italie [...] » (WENDY-MONZINI, 2007 : 187). Même lorsque, comme dans le cas de *Nel mare non ci sono i coccodrilli*, le texte incorpore, par le biais de dialogues reconstitués par l'auteur, les conversations dont est issue l'histoire écrite, l'auteur italien tend néanmoins à qualifier son propre rôle d'accessoire, à effacer le livre au profit de la vie : « Quand je me déplace pour parler de ce livre, heureusement, nous ne parlons pas du livre mais [...] de la vie de ces jeunes gens [...] Je ne suis pas intéressé à être le protagoniste. J'aime quand la littérature se met au service d'une vie [...] Tout le monde peut faire ce livre chez soi [...] il suffit de s'arrêter et de demander "voulez-vous me raconter votre histoire ?" » (GEDA, 2010 : en ligne, ma traduction).

Le collaborateur italien, en prêtant son oreille et son stylo à l'immigré et en se mettant au service de sa mémoire, finit par le déposséder de son histoire, en lui laissant toutefois l'impression de la lui avoir donnée : « J'avais besoin de quelqu'un qui me fasse don de ma propre histoire », affirme dans une interview Enaiatollah Akbari – protagoniste de *Nel mare non ci sono i coccodrilli* – de temps en temps, je relis mon histoire comme elle a été racontée par lui [Fabio Geda] et je pense que c'était précisément comme ça qu'il fallait faire [...] et moi dorénavant je la raconterai de cette manière » (interview à Enaiatollah Akbari dans MISSIROLI, 2010, en ligne, ma traduction).

Entre Salah Methnani et Mario Fortunato, co-auteurs de *Immigrato* (1990), le tout premier exemple de cette typologie textuelle en Italie, se déclenchèrent des polémiques acerbes, jamais complètement résolues, quant à la paternité du texte : « Je l'avais écrit comme s'il s'agissait d'une histoire entièrement à moi » (2006 : vii), déclare Mario Fortunato dans la préface à la deuxième édition de *Immigrato* ; « dans *Immigrato* – Methnani avait au contraire affirmé – il y a soixante, soixante-dix pour cent de moi. Seulement certains épisodes ont été ajoutés par Mario par la suite » (METHNANI, 1995 : 7). Après vingt ans, comme le cas de « Geda-Akbar » le démontre, la querelle sur les rapports de force entre l'auteur italien et immigré semble être résolue au profit du premier, mais avec la bénédiction et l'adhésion enthousiaste du deuxième. La différence d'attitude entre Salah Methnani et Enayatollah Akbar est emblématique, car elle montre à quel point les rapports de force sont déterminants. Alors que Methnani était un jeune étudiant universitaire lorsqu'il s'est installé en Italie et qu'il avait déjà travaillé comme traducteur et journaliste avant la publication du texte, Akbar, en revanche, n'était qu'un enfant à son arrivée et un tout jeune adolescent lorsque le texte a été publié.

Ces considérations ne visent pas à disqualifier a priori toutes les hétérobiographies à la première personne nées d'une collaboration. Certaines d'entre elles ont des qualités littéraires indiscutables : c'est le cas d'*Immigrato* de Methnani-Fortunato, ou de *Princesa* d'Albuquerque-Iannelli. D'autres collaborations, indépendamment des controverses qu'elles ont soulevées, ont été décisives pour porter à la connaissance du monde entier des situations d'exploitation

peu connues ou oubliées, comme dans le cas de *Moi, Rigoberta Menchù* (1983) de l'anthropologue Elisabeth Burgos et de Rigoberta Menchù, une Guatémaltèque de l'ethnie Quiché qui, à travers la voix et la plume de Burgos, retrace les étapes de son enfance et de son adolescence, entremêlant sa propre expérience avec celle du peuple Maya soumis à une sévère répression par les Lladinos. Un livre qui a conduit Rigoberta Menchù à obtenir le prix Nobel de la paix en 1992 et qui, traduit en Italie en 1987, a joué un rôle décisif en tant que modèle narratif et éditorial pour les textes dont il s'agit dans ce chapitre⁴. Dans d'autres cas, on peut même dire que la collaboration s'est déroulée non seulement sans heurts ni tensions, mais aussi de manière créative, surprenante et inédite, comme dans le cas de *Princesa*, hétérobiographie d'une transsexuelle brésilienne qui raconte à la fois sa transition d'homme à femme et sa migration du Brésil vers l'Italie, où elle se retrouvera dans la prison de Rebibbia. Elle y rencontre un ancien terroriste italien, ex-membre des brigades rouges, Maurizio Iannelli, avec lequel, grâce à la médiation d'un berger sarde, Giovanni Tamponi, emprisonné pour vol à main armée, elle entame un échange de notes d'où sortira, après plusieurs étapes intermédiaires, le roman-témoignage. De cette manière unique, une hétérobiographie est née, dont le sujet est la vie de Fernanda/Princesa mais dans laquelle se reflète également la vie de deux autres personnes, toutes deux italiennes, l'une emprisonnée dans la section de la prison destinée aux terroristes et l'autre dans celle des prisonniers de droit commun. Il s'agit d'un texte qui a d'ailleurs donné lieu à une dissémination textuelle et multimédia ultérieure, dont une chanson italo-portugaise de Fabrizio De André (*Princesa*), titre d'ouverture de l'album *Anime Salve* de 1996, dernier album du célèbre auteur-compositeur-interprète génois, le film *Princesa* (2001) du réalisateur brésilien Henrique Goldman et deux documentaires : *Princesa. Incontri irregolari* (1994) de Carlo Conversi et *Le strade di Princesa. Ritratto di una trans molto speciale* (1997) par Stefano Consiglio⁵. Il est donc nécessaire, au-delà de toute généralisation, de considérer les hétérobiographies dans leur singularité, au cas par cas. Comme l'écrit à juste titre Thomas Couser, « there is a thin and not always clear line between making, taking, and faking the life of another person in print. Co-authoring another's life can be a creative or a destructive act, a service or a disservice, an act of homage or of appropriation » (1998 : 335). Mais il est également vrai que cette typologie textuelle, indépendamment de bonnes intentions des auteurs, est presque toujours particulièrement insidieuse, à de rares exceptions près, en raison de l'asymétrie des rapports de force entre les personnes impliquées dans la collaboration et du paternalisme implicite de l'opération.

La troisième et dernière contrainte qu'il faut nécessairement prendre en compte pour comprendre comment, dans les sociétés d'accueil, les vies des autres peuvent sortir de l'anonymat et avoir accès à la visibilité concerne le marché culturel, une question qui apparaît à contre-jour dans les deux points précédents mais qui mérite

⁴ Sur l'affaire Rigoberta Menchù et la controverse entourant le livre, voir STOLL 1999, LE BOT-ROUSSEAU (2000), ARIAS (2001), MOREIRAS (2001 : 208-38), DAMROSCH (2003).

⁵ Sur *Princesa*, voir le projet en ligne *Princesa 20*, édité par Anna Proto Pisani et Ugo Fracassa, où il est possible de suivre à la fois la genèse du livre (l'édition annotée et ses avant-textes) et sa diffusion multimédia. <https://www.princesa20.it/progetto20/>

une attention plus approfondie. Le marché éditorial destiné aux écrivains immigrés se nourrit de deux instances principales qui s'avèrent être à la fois des occasions et des pièges pour les auteurs : la marchandisation des différences, d'une part, et la marchandisation du vécu, de l'autre, à savoir le succès de pratiques discursives qui donnent aux consommateurs une impression de vie vraie et vécue et d'adhésion à la réalité (HUGGAN, 2001). Trois exemples tirés de contextes littéraires différents nous aideront à comprendre comment le marché littéraire occidental s'est progressivement approprié les récits des immigrés en exploitant la double ressource du vécu et de l'altérité.

En 1973, au moment où le thème de l'émigration/immigration semblait encore un tabou pour les écrivains immigrés de l'Algérie vers la France, Les éditions du Seuil faisaient sortir un livre au titre éloquent, et dont le nom d'auteur sur la couverture se limitait au prénom, *Ahmed : Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?* Il s'agissait de la transcription des monologues d'un Algérien analphabète, lequel, face à un magnétophone, parlait de lui-même, des Arabes en France, du racisme, de la mémoire de la guerre.

En 1991, un critique italien, Remo Cacciatori, intitulait « Io, immigrato, venditore di storie », le premier article consacré à ce qui sera bientôt défini comme la « littérature italienne de la migration », reformulant le titre de l'hétérobiographie de Pap Khouma et Oreste Pivetta, *Io, venditore di elefanti* et résumant ainsi toute la parabole existentielle du jeune Sénégalais. Au début du livre, Pap Khouma revendique fièrement son statut de vendeur ambulant, mais au fur et à mesure que le livre avance, il se rend compte, avec déconvenue, que c'est toute son Afrique (les femmes, les produits et les symboles de son pays) qui est en vente en Italie. Enfin, Pap Khouma finit par atteindre une forme paradoxale d'émancipation : sa reconnaissance sociale et culturelle, après une longue période de clandestinité, dépend précisément de la mise en vente de sa propre histoire de vie à travers un roman/témoignage écrit par un journaliste italien et devenu immédiatement un véritable best-seller.

Vers la fin des années 2010, la parabole du marché du vécu destiné aux immigrés est désormais complète. Il y a la certitude que cette niche éditoriale réservée aux identités marginales, subalternes, excentriques et pourtant ordinaires, fonctionne à merveille. En 2009, en République tchèque, où une littérature de la migration n'existe pas (encore), l'importante maison d'édition Euromedia Group publie un livre/témoignage intitulé *Bílej kůň, žlutej drak*, présenté comme la première autobiographie en tchèque d'une fille vietnamienne de deuxième génération, une certaine Lan Pham Thi, dont les photos et les interviews avaient été diffusées sur les réseaux sociaux et les revues nationales. Le livre, quoique modeste et hautement stéréotypé, avait attiré l'attention du public et gagné plus d'un prix littéraire. Le véritable auteur de ce livre, un écrivain tchèque, Jan Cempírek, une fois identifié par les journalistes, a ensuite déclaré avoir voulu, d'une part, attirer l'attention sur un nouveau problème social, et de l'autre, « tâter le marché des lecteurs et des éditeurs pour comprendre comment il aurait réagi à un livre qui ne travaille qu'avec des stéréotypes » (KERLES, 2009 : en ligne, ma traduction). On n'a pas le moyen de vérifier la bonne ou mauvaise foi de l'écrivain tchèque. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que, parmi les raisons à prendre en considération, il y avait

très probablement la certitude d'obtenir un succès de vente facile en tirant profit du marché du vécu des sujets marginaux, lesquels, il y a quarante ans – comme l'exemple français le démontre – s'interrogeaient encore sur l'éventualité d'être lus, bien que peut-être déjà de manière partiellement rhétorique.

La critique littéraire italienne a souvent insisté sur l'évolution progressive de la littérature migrante. Les œuvres écrites en italien par des auteurs d'origine étrangère se seraient graduellement émancipées de l'imposante présence de coauteurs et auraient atteint peu à peu leur maturité artistique en s'affranchissant de l'autobiographie et de l'autobiographisme des exordes. Cette reconstruction linéaire et téléologique devrait toutefois être remise en question et non seulement parce que, comme nous l'avons montré, le dispositif de la collaboration continue à déterminer la prise de parole publique de nombreux immigrés. Le fait que, parallèlement à l'extension du corpus, l'on enregistre une augmentation considérable de textes de fiction ne signifie guère que le problème de la narration de soi soit désormais passé en deuxième plan, ni que les auteurs aient pu facilement s'affranchir des règles implicites du marché de l'édition. Les écrivains migrants, postcoloniaux, de deuxième génération, en effet, restent doublement « enfermés dans la cage du vécu » (« imprigionati nella gabbia del vissuto »), comme l'affirme l'écrivaine Igiaba Scego dans une interview (2007). Tout d'abord, au moment de la production, car ces écrivains ont accès plus facilement à la publication si, à travers une mise en scène pléthorique du « moi », ils se font véhicules de représentations authentiques du monde migratoire ou des disgrâces de leurs pays d'origine : « Ces derniers temps – affirme Gabrielle Kuruvilla entre sérieux et facétieux – on me demande de mettre un peu d'Inde partout, dans les romans comme dans les tableaux. À la fin, tu te sens un produit avec l'étiquette *made in India* et peut-être t'as même une date d'expiration » (dans CAMIOTTI, 2008 : 47). Deuxièmement, au moment de la réception de leurs œuvres, car les paratextes ou les stratégies de marketing, encouragés aussi par l'usage fréquent de la narration homodiégétique, reconduisent régulièrement le contenu de l'œuvre au vécu de l'auteur, indépendamment du degré effectif d'autobiographisme présent dans le texte, comme si les immigrés n'avaient pas le droit à une recherche esthétique autonome, comme s'ils ne pouvaient qu'être des véhicules de témoignages « transparents » : « Depuis, j'ai compris – écrit Igiaba Scego, l'une des écrivaines les plus célèbres de ce corpus, lors d'une interview presque surréelle avec une journaliste qui lui demandait si elle avait été violée par son oncle comme l'une des narratrices de son roman *Oltre Babilonia* – que pour cette journaliste et pour d'autres comme elle, je ne pouvais pas écrire de la littérature. En tant qu'étrangère j'étais condamnée dans la cage-limbe de l'histoire vraie. D'après eux, tout ce que j'écris doit être forcément arrivé dans ma vie » (SCEGO, 2007, en ligne).

Après ces remarques, peut-on encore souscrire à l'idée que la littérature migrante représente dans son ensemble une forme de « talking back to normative narratives », ou une contre-narration qui nous permettrait de décoloniser notre savoir sur le reste du monde ?

La réponse à cette question est insidieuse. D'une part, on ne peut pas neutraliser dans l'approche critique la valeur de la donnée expérientielle ou l'importance du témoignage, qu'il soit consigné dans les mémoires ou transfiguré dans la fiction

narrative ; Gayatri SPIVAK (1999) nous a appris justement à ne pas dissoudre trop facilement la double contrainte entre le « nativisme non interrogé » (*unexamined nativism*) et « l'arrogance eurocentrique » (*eurocentric arrogance*). D'autre part, on ne peut pas absolutiser les données biographiques comme si elles pouvaient être automatiquement converties en synonyme de résistance. Selon Achille Mbembe, une distanciation critique est nécessaire par rapport à la « tendance – fréquente dans les approches postcoloniales – à fétichiser et à combiner les deux notions de “résistance” et de “subalternité” » car « l'une des dimensions constitutives de la condition postcoloniale est l'inscription des dominants et de leurs assujettis dans le même épistème » (MBEMBE, 2010 : 105). En d'autres termes, on ne peut passer sous silence le fait que les auteurs définis comme migrants ou postcoloniaux sont des sujets soumis aux protocoles de construction identitaire imposés par le pays d'arrivée. Leurs écrits sont non seulement reçus selon les codes linguistiques, sociaux, politiques et éditoriaux du pays d'arrivée ou de l'ancienne patrie coloniale, mais ils sont également produits en fonction de cet horizon d'attente. Cet horizon d'attente est à la recherche, d'une part, d'exotisme (d'où l'importance dans ces textes des digressions ethnographiques et la dissémination des mots transcrits dans leurs langues d'origine, qui renvoient aux réalités culinaires, vestimentaires ou religieuses de la culture de départ), et de l'autre, d'espaces expérientiels authentiques (d'où la place occupée dans ces récits par la narration des traumatismes – guerres, génocides, révolutions – vrais, tangibles, débordants dans les « périphéries », pour la plupart télévisés dans « notre » monde).

Dès lors, l'enjeu sur le plan éthique et politique de l'accès à la parole et de l'entrée dans le marché éditorial qui sanctionne le « droit à l'(auto)biographie » (LOTMAN, 1984) d'un nombre croissant de personnes oscille entre l'idée d'une utopie démocratique des discours autobiographiques contemporains, qui permettraient la sortie de l'anonymat et la reconnaissance sociale des identités minoritaires, et les risques de la marchandisation du vécu des autres.

La situation n'est cependant pas sans issue, mais il faut veiller à ne pas attribuer a priori une fonction critique, voire subversive, à tous les écrits des migrants sans s'interroger au préalable sur les mécanismes, pas toujours évidents, qui déterminent et rendent possible leur énonciation. Il est donc nécessaire de faire des distinctions appropriées au sein de ce corpus entre les œuvres complexes et stratifiées et celles qui risquent d'être un simple accessoire du tourisme global.

2. Pratiques de résistance : mettre en scène et parodier la scène d'interlocution de la narration personnelle

Face au *double bind* entre être otages du « fantôme de l'authenticité » (RUSHDIE, 1991) ou réduits au silence et à la marginalité, les écrivains les plus significatifs de ce corpus élaborent différentes pratiques de résistance. Certains démontrent ainsi qu'il est possible de négocier l'urgence de prendre la parole à la première personne avec les règles implicites du marché éditorial, selon lesquelles non seulement celui qui vient d'Éthiopie serait condamné à raconter la guerre coloniale ou la dictature du Derg, celui qui vient de Roumanie, le communisme et Ceaușescu et ainsi de suite, mais il serait aussi obligé à le faire selon les modalités du témoignage.

Dans certains cas, les écrivains migrants choisissent d'entrelacer les genres littéraires, comme Geneviève Makaping dans son *Traiettoie di sguardi. E se gli altri foste voi ?* (2001) où, par le biais d'un mélange bien réussi entre le discours scientifique/anthropologique et narratif/autobiographique, l'autrice s'engage dans un exercice singulier de *writing back* ethnographique censé exhiber les cadres discursifs qui ont fait d'elle un sujet doublement subalterne (en tant que femme et « nègre », terme qu'elle préfère au syntagme « de couleur », perçu comme hypocrite).

D'autres écrivains jouent avec les tournures et les procédés de l'autobiographie, jusqu'à brouiller le rapport entre auteur, narrateur et personnage, et à rendre indécidable le pacte avec le lecteur (fictionnel et autobiographique à la fois), comme dans le roman de Ornella Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* (2005), où l'autrice dissémine sa voix dans de multiples masques narratifs (Ormina, Elona, Ina, Eva, etc.), qui sont tous des incarnations du même personnage et en même temps des variations autour du nom propre de l'autrice. À travers l'histoire de la/des protagoniste/s, toutes des jeunes filles, les années du régime d'Hoxha se déroulent comme sur une toile de fond, de manière indirecte, sans que la/les protagonistes puissent véritablement les comprendre et en témoigner.

Dans d'autres cas encore, les écrivains migrants, ne se contentant plus de simples torsions fictionnelles du pacte autobiographique en direction de l'autofiction, perçu toujours comme trop contraignant, déplacent la question de la narration de soi à l'intérieur de la diégèse, en mettant en scène non pas un dialogue direct entre l'auteur/témoin et le lecteur, mais plutôt des personnages fictionnels engagés de différentes manières dans la pratique du récit à la première personne. Ce faisant, ils mettent en relief ou parodient les stratégies qui se présentent au migrant pour avoir accès au récit de soi, les rapports de pouvoir et les asymétries qui structurent le récit de soi comme irrémédiablement sollicité par et adressé à l'autre, les difficultés et les courts-circuits de la communication, les limites au sein desquels la construction de l'identité individuelle et collective peut avoir lieu. D'où la présence massive dans ce corpus de romans multifocaux où les différents personnages se racontent les uns les autres, ou bien de textes qui incluent dans l'intrigue des journaux intimes/interviews/interrogatoires fictionnels.

Les exemples sont nombreux. J'en choisirai trois : *Madre piccola* de l'italo-somalienne Cristina Ali Farah (2007), *Va' e non torna* de l'albanais Ron Kubati (2000) et *La tana della iena*, issu d'une collaboration ayant lieu en prison entre le palestinien Itab Hassan et l'ex-membre des brigades rouges Renato Curcio (1991).

Dans le premier, les trois personnages principaux (Barni, Domenica-Axad et Tageere) se racontent, oralement ou par écrit, dans le but de redessiner la carte de leurs liens et affects en train de dissoudre dans les parcours multiples et morcelés de la diaspora somalienne. Leurs récits sont encadrés narrativement de sorte à mettre en premier plan le rôle de l'interlocuteur dans la pratique de la narration personnelle, respectivement une psychologue, une journaliste et un médiateur culturel/informateur de la police. Le récit adressé par Tageere au médiateur/informateur de la police est particulièrement intéressant. Bien qu'il s'agisse d'un récit presque extorqué sous interrogatoire afin de découvrir les raisons de la disparition d'une jeune fille appartenant à la communauté somalienne de

Rome, Maryam, il n'en reste pas moins que c'est précisément grâce à cette conversation si difficile, faite de silences, pauses, réticences et suspicions réciproques, durant laquelle les asymétries de pouvoir entre l'intervieweur et l'interviewé se manifestent explicitement, que Tageere parvient à la possibilité de rendre compte de soi. C'est précisément en parlant au médiateur/informateur de la police que Taagere réussit finalement à mettre de l'ordre dans sa mémoire tourmentée, en finissant par confier au médiateur, mais avant tout à lui-même, le secret qui le relie à Maryam, la fille disparue et recherchée ; un secret entremêlé aux moments les plus convulsifs de la guerre civile en Somalie et à la migration successive du personnage. À ce point, le lecteur, lui aussi, pourra commencer à débrouiller l'écheveau de l'histoire, en comprenant quels sont les rapports qui entrelacent tous les personnages féminins du roman, la plupart desquels se retrouvera à Rome après une longue séparation pour recommencer un parcours en commun. De cette façon, le témoignage personnel (relatif à l'expérience de l'immigré) et le témoignage collectif (relatif à la guerre et à la diaspora somalienne) ne sont pas simplement livrés au lecteur d'une manière apparemment directe et non filtrée, mais sont placés au cœur du roman, thématiques et, donc, mis à distance critique, de sorte que leurs présupposés et implications puissent être observés.

Dans le deuxième roman de ce parcours, *Va' e non torna* de Ron Kubati, le protagoniste narrateur Elton essaie, de manière réitérée, de se soustraire au rôle de « témoin autorisé » auquel il est immanquablement reconduit dans le contexte d'arrivée :

Je commençais à m'irriter. Le mot « témoignage » m'irritait. J'avais connu un tas de personnes qui se sont découvertes victimes et pour cela se sentaient autorisées à se comparer à Jésus sur la croix et à se balader toutes excitées en diffusant leur témoignage. Moi aussi j'avais été invité à témoigner, mais je me suis rendu compte que le monde était plein de témoins. « Eh, tu sais pas, mais mon témoignage... » Témoins de l'accusation, témoins de la défense, témoins de Jéhovah. Combien de témoins qui témoignaient leur vérité ! [...] Il paraît que nous vivons pour témoigner. (KUBATI, 2000 : 75, ma traduction)

Cette citation est particulièrement significative non seulement parce qu'Elton travaille comme interprète dans un tribunal (en participant donc de manière active à la « machine » qu'il entend dénoncer), mais aussi parce que le roman de Kubati – un roman où les vicissitudes du protagoniste s'identifient partiellement avec celles de l'auteur – présente de nombreux traits typiques du témoignage. *Va' e non torna*, d'une part, raconte, dans une alternance de plans temporels, l'histoire d'Elton en Italie et celle du protagoniste en Albanie à la lumière de l'histoire collective d'un peuple qui, entre manifestations et révoltes, assiste à l'écroulement du régime de Hoxha ; de l'autre, la première trame narrative du roman (celle qui vient d'être exposée) en contient une autre, créant une structure à récits emboîtés. *Va' e non torna* inclut un roman dans le roman, probablement écrit par Elton lui-même, où on raconte à la troisième personne la vie de son père dans la prison de Spaç, destiné aux dissidents politiques. Elton devient ainsi la voix et le filtre à travers lequel l'histoire oubliée et cachée de son père prend forme, mais indirectement, comme il est normal, car il n'est pas possible de savoir ce qui s'est passé dans une prison de haute sécurité. Pour Elton, toutefois, une fois arrivé en Italie, porter le masque du

témoin signifie aussi prendre la parole à partir d'une forme univoque d'identification, celle de l'Albanais qui s'est enfui de son pays sur un bateau de fortune. Quand Elton est convoqué pour raconter sa propre expérience – par exemple à l'occasion d'une marche contre le racisme – ce que le public trouve important n'est pas le contenu de son témoignage, mais plutôt le sujet qui parle à la première personne en qualité de témoin autorisé, comme il est bien démontré par les applaudissements et l'approbation qui accompagnent tout ce qu'il dit, par l'instrumentalisation politique de son discours et par le fait que ses affirmations – comme le protagoniste le reconnaît lui-même – n'ajoutent rien à la compréhension du phénomène dont il est question (l'émigration albanaise vers l'Italie), mais elles se résolvent dans une suite de lieux communs qui toutefois acquièrent un statut d'autorité précisément en vertu du sujet d'énonciation.

Jusqu'à quel point avoir accès à la narration personnelle représente une possibilité réelle d'émancipation pour les immigrés dans la société d'accueil et jusqu'à quel point, en revanche, cette opportunité se transforme en une prison symbolique pour des sujets condamnés à être des témoins ou des informateurs indigènes, reste – et probablement doit rester – indécidable. Ce qui est certain, c'est que la littérature de la migration peut représenter un « act of talking back to normative narratives » non pas parce qu'elle véhicule la narration spontanée et transparente des subjectivités marginales et subalternes, mais plutôt parce qu'elle met en scène l'impossibilité et la fictionnalité constitutives de cette opération. Comme dans le troisième ouvrage de ce parcours, le roman hétéro-biographique *La tana della iena* de Hassan-Curcio (1991) qui se déroule entre les camps des réfugiés palestiniens, la prison pour mineurs de Casal de Marmo, la prison de Rebibbia et les centres de rétention administrative. Mustafà Hassan Abù Omar (alias Itab Hassan) n'est pas seulement un étranger-immigré comme les autres, mais il est aussi accusé d'être un terroriste. Aucun espace pour son histoire ne semble possible dans la société d'accueil, tandis que son identité personnelle est tellement insignifiante pour les institutions que Mustafà, dans les documents de la prison, n'existe qu'en tant qu'Itab Hassan, c'est-à-dire son nom de bataille. Mais il y a un moment où Mustafà peut prendre la parole et essayer de raconter son histoire. Hétérotopie dans une autre hétérotopie, la scène théâtrale de la prison de Rebibbia devient le lieu de son impossible narration :

Avec le *Marat/Sade*, un acte unique tiré du texte de Peter Weiss, le théâtre fit son retour à Rebibbia. [...] Une histoire de révolution, quoique pas la mienne. Une histoire dans laquelle, me dit le réalisateur, j'aurais pu jouer moi-même dans le rôle de moi-même. Tout cela me convainquit, malgré les problèmes de langue et le fait que la Révolution française était pour moi presque inconnue. Jouer moi-même, ce que je suis réellement dans la vie, à l'intérieur de la Révolution française, dans la prison de Rebibbia, pour dire quelque chose sur la révolution du peuple palestinien ! Quelle entreprise étrange ! (HASSAN-CURCIO, 1991 : 60, ma traduction)

D'après le contenu du livre, le public de ce spectacle, même sans en comprendre les paroles (Mustafà utilise sa langue maternelle), peut deviner le contenu de son monologue, parvenant à entrer en empathie avec lui. Mustafà, à son tour, à travers un jeu de miroirs, a le sentiment d'avoir pu pour la première fois dire qui il est, comme si le recours à la fiction (de la scène théâtrale) et à la médiation d'une autre

histoire de révolution sur laquelle projeter la sienne et celle de son peuple étaient les seules modalités possibles pour prendre la parole en Italie, dans une prison, et ouvrir un espace de communication. La vie de Mustafà, d'après son témoignage, se déplace d'hétérotopie en hétérotopie (d'abord les camps pour les réfugiés en Palestine, ensuite deux prisons italiennes et enfin un centre de rétention administrative). De la même manière, le récit de son histoire procède à travers une véritable mise en abîme de cadres narratifs : son histoire, avant de confluer dans le roman signé par lui-même et Renato Curcio, édité en deux différentes versions à distance de quelques années, a pris plusieurs formes : celle d'un spectacle théâtral (dont nous parle le livre), d'un poème écrit par son premier enseignant de théâtre et dont les mots sont retranscrits dans le roman, d'un journal intime écrit par lui-même et détruit avant le déplacement à Rebibbia et, enfin, d'une chanson intitulée *Itab Hassan Mustaphà* du groupe rock *The Gang* incluse dans l'album *Storie d'Italia*. La vie de Mustafà est ainsi inscrite dans une série de cadres narratifs dont les différences modifient aussi la valeur que son témoignage et sa prise de parole peuvent assumer, car, au cas par cas, les éléments et les « personnages » qui interviennent dans la scène d'interlocution de la narration personnelle assument un rôle différent à l'intérieur d'une configuration variable de rapports de force.

Conclusions

Comme ces exemples le démontrent, l'histoire de vie du migrant et les possibilités de la raconter deviennent en Italie, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, un objet de dispute entre les exigences du migrant de prendre la parole à la première personne et celles de la société d'accueil, intéressée non seulement à connaître, mais aussi à encadrer, normaliser et contrôler ces (histoires de) vies excentriques.

« Telling a story about oneself is not the same as giving an account of oneself » écrit Judith Butler dans *Giving an account of oneself* (2005 : 12), parce que le sujet est signé par la marque de l'altérité qui le rend toujours étranger à lui-même, parce que l'illusion d'une maîtrise parfaite sur soi et sa propre histoire se heurte à quelque chose qui résiste et qui ne se laisse pas soumettre à la cohérence normative d'un récit et, enfin, parce que l'accès même à la narration est codifié par des normes qui anticipent la temporalité du sujet : « There is no making of oneself (*poiesis*) – écrit Butler – outside a mode of subjectivation (*assujettissement*) and, hence, no self-making outside the norms that orchestrate the possible forms that a subject may take [and which] decide in advance who will and will not become a subject » (BUTLER, 2005 : 17) capable de prendre la parole, de se raconter à la première personne et d'être écouté.

Quand on réfléchit aux stratégies de représentation de soi dans la littérature de la migration, on ne peut pas éluder ce problème, à savoir l'inévitable normativité de la narration. Les dispositifs de pouvoir qui qualifient un sujet comme immigré, clandestin, réfugié en l'obligeant à se reconnaître dans une identité unidimensionnelle et à se raconter à partir d'elle ; la rigidité des schémas narratifs qui enferment dans un canevas récurrent l'unicité irréductible des trajectoires de vie ; les mécanismes d'encadrement textuels selon lesquels les éditeurs et

collaborateurs italiens prennent la parole pour légitimer le récit du migrant ; les rapports asymétriques entre l'auteur immigré et l'auteur italien dans les formes d'écriture en collaboration ; les demandes et les règles implicites du marché éditorial : tous ces éléments risquent d'accentuer l'aspect objectivant et normatif de la narration, en inscrivant les écritures de la migration dans le même circuit discursif auquel elles sont censées répondre de manière critique. Et pourtant, en dehors de ces dynamiques d'assujettissement, aucune forme de subjectivation ne peut avoir lieu. Cet assujettissement aux normes est aussi la condition indispensable pour toute forme de subjectivation, c'est-à-dire pour devenir un sujet et un auteur capable de prendre la parole et se raconter dans l'espace de la société dite d'accueil. Cependant, il existe une différence fondamentale entre accepter passivement ces normes, y adhérer et les reproduire, et utiliser ces normes de manière critique, ironique et subversive, en les rendant visibles afin de les affaiblir, les suspendre, les ébranler.

Cet article a montré que les écrits des migrants et, en général, les textes signés et co-signés par des subjectivités subalternes ne sont pas nécessairement des contre-discours par rapport aux discours politiques et médiatiques dominants, où le migrant est tantôt privé de la possibilité de l'énonciation à la première personne, tantôt sollicité au récit de soi pour justifier sa présence, rassurer la communauté d'accueil, satisfaire la curiosité du public avide d'exotisme ou d'expériences vécues. Ces textes, toutefois, *peuvent* devenir des formes de contre-narration, précisément au moment où ils mettent en scène les cadres normatifs, soient-ils politiques, législatifs, sociaux ou narratifs, au sein desquels le récit du migrant peut avoir lieu, c'est-à-dire quand ils thématisent et donc parodient, mettent entre guillemets la scène d'interlocution de la narration personnelle. Celle-ci prévoit toujours au moins deux acteurs sociaux : celui qui pose les questions (les institutions de la société d'accueil, la police, les médiateurs culturels, les éditeurs, les écrivains, les chercheurs en sciences sociales) et celui qui répond (ou doit répondre) à cette interpellation (le sujet subalterne, le migrant, le mineur accusé de terrorisme, la personne fuyant la guerre). En représentant la violence constitutive et productive des normes, en exposant au grand jour la manière dont le sujet migrant se constitue dans la société d'arrivée, certaines écritures de la migration s'engagent effectivement dans une esthétique du soi qui entretient une relation critique avec les normes existantes.

BIBLIOGRAPHIE

- AHMED (1973), *Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?*, Paris, Seuil.
- ALI FARAH Cristina (2007), *Madre piccola*, Frassinelli, Milano.
- ARIAS Arturo (éd.) (2001), *The Rigoberta Menchú Controversy*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BENVENUTI Giuliana (2011), Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione, in : PEZZAROSSA Fulvio, ROSSINI Ilaria (éds), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, p. 247-260.
- BOELHOWER William (2001), Immigrant Autobiographies in Italian Literature : the Birth of a New Text-Type, *Forum Italicum*, 1, p. 110-128.

- BOUCHANE Mohamed, MICCIONE Daniel, DI GIROLAMO Carla (1990), *Chiamatemi Alì*, Milano, Leonardo.
- BRUNO-VENTRE Anna (éd.) (1994), *Nato in Senegal, immigrato in Italia : parlano i senegalesi che vivono nel nostro paese*, Milano, Edizioni Ambiente.
- BURGOS Elisabeth (1983), *Moi, Rigoberta Menchú. Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, Paris, Gallimard.
- CACCIATORI Remo (1991), Il libro in nero. Storie di immigrati, in : SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, p. 163-173.
- CALVANESE Ernesto (2011), *Media e immigrazione tra stereotipi e pregiudizi. La rappresentazione dello straniero nel racconto giornalistico*, Milano, Franco Angeli.
- CAMILOTTI Silvia (2008), *Una e plurima. Riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Bologna (http://amsdottorato.cib.unibo.it/1328/1/Camilotti_Silvia_Tesi.pdf).
- CARLINI Giuliano (éd.) (1991), *La terra in faccia. Gli immigrati raccontano*, Roma, Ediesse.
- CHOHRA Nassera, ATTI DI SARRO Alessandra (1993), *Volevo diventare bianca*, Roma, Edizioni e/o.
- COLOMBO Asher, SCIORTINO Giuseppe (2004a), *Gli immigrati in Italia. Assimilati o esclusi : gli immigrati, gli italiani, le politiche*, Bologna, Il Mulino.
- COLOMBO Asher, SCIORTINO Giuseppe (2004b), The flows and the Flood : the Public Discourse on Immigration in Italy, 1969-2001, *Journal of Modern Italian Studies*, I, 9, p. 94-113.
- COLOMBO Asher (2012), *Fuori controllo ? Miti e realtà dell'immigrazione in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- COMBERIATI Daniele (2010), La letteratura postcoloniale italiana : definizioni, problemi, mappatura, in : *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, éd. L. Quaquarelli, Morellini, p. 161-178.
- COUSER G. Thomas (1998), *Making, Taking, and Faking Lives : The Ethics of Collaborative Life Writing, Literature and Ethical Criticism*, 32, 2, p. 334-350.
- CRISANTINO Amelia (éd.) (1992), *Ho trovato l'Occidente. Storie di donne immigrate a Palermo*, Palermo, La Luna.
- DAL LAGO Alessandro (1999), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli.
- DAMROSCH David (2003), Rigoberta Menchú in Print, in : *What is World Literature*, Princeton, Princeton University Press, p. 231-259.
- D'INTINO Franco (2003), *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni.
- EINAUDI Luca (2007), *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza.
- FARIAS DE ALBUQUERQUE Fernanda, IANNELLI Maurizio (1994), *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie.
- FORTUNATO Mario (2006), Introduzione, in : METHNANI Salah, FORTUNATO Mario (1990), *Immigrato*, Bompiani, Milano (2^e éd. 2006), p. I-IX.
- FOUCAULT Michel (1977), La vie des hommes infâmes, *Les cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29.

- GNISCI Armando (1998), *La letteratura italiana della migrazione*, Torino, Lilit.
- HASSAN Itab, CURCIO Renato (1991), *La tana della iena. Storia di un ragazzo palestinese*, Roma, Sensibili alle foglie.
- HUGGAN Graham (2001), *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge.
- KOUMA Pap, PIVETTA Oreste (1990), *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Garzanti.
- KUBATI Ron (2000), *Va e non torna*, Nardò, Besa.
- PHAM THI Lan (2009), *Bílej kůň, žlutej drak*, Praha, Euromedia Group.
- LE BOT Yvon, ROUSSEAU Cécile (2000), Du bon usage des autobiographies... et de leurs critiques. À propos de l'affaire Rigoberta Menchú, *Critique internationale*, 6, p. 57-66.
- LEJEUNE Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil.
- MAKAPING Genéviève (2001), *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi ?*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MBEMBE Achille (2010), Pensare oltre. Perché è utile la prospettiva postcoloniale, *aut aut*, 354, 2012, p. 89-135.
- MENGOZZI Chiara (2013a), Archivio, mercato e strategie del vissuto : su alcune scritture collaborative degli anni Duemila, in : KLEINHANS Martha, SCHWADERER Richard (éds), *Transkulturelle italophone Literatur/Letteratura italoфона transculturale*, Königshausen & Neumann, Würzburg, p. 37-55.
- MENGOZZI Chiara (2013b), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- MENGOZZI Chiara (2015), "What little I know of the world I assume". Cornici nazionali e mondiali per le scritture migranti e postcoloniali, *Modernità letteraria*, 8, p. 27-42.
- MENGOZZI Chiara (2016), Scrivere la storia significa incasinare la geografia : mappe postcoloniali, *Études romanes de Brno*, 37. 2 (2016), p. 31-44.
- MENGOZZI Chiara (2018), Il romanzo degli altri. Trent'anni di narrativa italiana postcoloniale e della migrazione, in : ALFANO Giancarlo, DE CRISTOFARO Francesco (éds), *Storia del romanzo in Italia*, Roma, Carocci, vol. IV, 2018, p. 435-47.
- MENGOZZI Chiara (2019), Le roman des autres : trente ans de littérature italienne de la migration, in : CONTARINI Silvia, JOUBERT Claire, MOURA Jean-Marc (éds), *Du Colonial au mondial. Anthologie théorique transculturelle*, Paris, Mimésis (traduit en français par Ramona Onnis).
- METHNANI Salah, FORTUNATO Mario (1990), *Immigrato*, Milano, Bompiani, (2^e éd. 2006).
- METHNANI Salah (1995), Conversazione in Arabia. Una frase gonfiata, *Caffè*, 4, p. 6-7.
- MISSIROLI Marco (2010), Una volta sola, mamma, *Vanity Fair*, en ligne, <https://diazilla.com/doc/442119/fabio-geda--nel-mare-ci-sono-i-coccodrilli> (consulté le 3.1.2023).
- MOREIRAS Antonio (2001), *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham, Duke up.

- PARATI Graziella (2005), *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- PEDERCINI Giuseppe (éd.) (1994), *Caciupa e Zichinì. Le donne del Terzo mondo raccontano la loro vita in Italia*, Casalvelino, Galzerano.
- RUSHDIE Salman (1991), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta books-Penguin books.
- SALEM Salwa, MARITANO Laura (1993), *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, Firenze, Giunti.
- SCEGO IGIABA (2007), Ingabbiati nella vita vera, *Nigrizia* (<http://www.nigrizia.it>).
- SPIVAK Gayatri Chakravorty (1999), *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press.
- STOLL David (1999), *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*, Boulder, Westview Press.
- UBA WENDY, MONZINI Paola (2007), *Il mio nome non è Wendy*, Roma-Bari, Laterza.
- VORPSI Ornella (2005), *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi.