



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

in cotutela con **Sorbonne Université**

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie e filologiche (546)

Ciclo 34

Settore Concorsuale: 10/F2 Letteratura Italiana contemporanea

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11 Letteratura Italiana contemporanea

TITOLO TESI

Les frontières dans la ville
Espace et identité dans la littérature postcoloniale italienne

Presentata da: Nicola Brarda

Coordinatore del corso di dottorato

Prof.ssa Valentina Garulli

Supervisore

Giuliana Benvenuti

Davide Luglio

Esame finale anno 2025

A Martina.

A mia madre e mio padre, per la loro presenza in tutti questi anni.

A coloro che mi hanno sempre chiesto quando consegnavo la tesi.

Ai molti scrittori e alle molte scrittrici che non hanno potuto continuare a scrivere.

Alla memoria di Mohammed Lamsuni e Kaha Mohamed Aden.

Remerciements/Ringraziamenti

Questa tesi condensa un lavoro di ricerca e di formazione di numerosi anni sulla letteratura postcoloniale e più ampiamente il corpus postcoloniale italiano. Non sarebbe stato possibile portarlo a compimento senza il sostegno e l'aiuto della mia compagna. A lei va il mio primo ringraziamento, assieme ai miei genitori, per la loro presenza che non è mai mancata.

Molte delle pagine di questa tesi riarticolano intuizioni e proposte fatte durante i diversi corsi che ho potuto dare a Sorbonne Université e all'ENS Ulm, assieme ai convegni di ricerca e seminari a cui ho partecipato in questi sette anni. Senza queste opportunità, senza l'ascolto e l'interesse di questi momenti, la ricerca sicuramente non avrebbe avuto lo stesso significato. Voglio ringraziare gli studenti che hanno seguito i corsi e con cui ho avuto il piacere di lavorare.

Inoltre, sono grato alle autrici e autori che hanno sempre dato disponibilità per rispondere alle mie domande e fornire materiale necessario alle ricerche : penso a Gabriella Kuruvilla, Ubax Cristina Ali Farah, Kaha Mohamed Aden, Igiaba Scego, Mohsen Melliti e molti altri. Cercai per molto tempo di prendere contatto con Mohammed Lamsuni, salvo poi scoprire che era mancato alcuni anni prima. Alla sua figura, come a molti autori ed autrici che non hanno ricevuto il meritato riconoscimento, è dedicato in particolare questo lavoro.

Un ringraziamento ulteriore va ai numerosi ricercatori che hanno sempre mostrato una grandissima disponibilità nella trasmissione e la condivisione delle loro ricerche. Tra questi, vorrei citare (assieme a molti altri, ancora una volta) Simone Brioni, Fiorangelo Buonanno, Anna Proto Pisani, Nausicaa Pezzoni, Caterina Romeo, Davide Papotti, Pierluigi Cervelli, Roberto De Angelis. Il mio debito con loro è umano oltre che intellettuale.

Un ringraziamento speciale va agli amici, alla famiglia, e ai colleghi dell'Università Lyon 3 Jean Moulin, con cui ho potuto condividere le mie ricerche in questo percorso non sempre lineare. Grazie per la rilettura a Martina, Cécile, mia madre, Neela, Chiara, e a Francesco per gli spunti.

Un ultimo ringraziamento, ma di certo non per importanza, va alla professoressa Giovanna Benvenuti e al professore Davide Luglio, per la loro costante fiducia nel mio lavoro e per i loro consigli.

RIASSUNTO

I confini nella città : spazio e identità nella letteratura postcoloniale italiana

Nonostante una persistente marginalizzazione editoriale e culturale, la letteratura della migrazione costituisce un fenomeno di innegabile rilevanza all'interno della letteratura contemporanea italiana¹, sia per il numero di testi pubblicati da autori migranti e di seconda generazione, sia per una lenta (ma ormai consolidata) legittimazione nell'ambito degli studi accademici, in Italia e all'estero. Eppure a più di trent'anni dalla nascita di questa letteratura, un tentativo di bilancio sulla sua evoluzione inquadra una situazione ambigua, di crisi e profonde trasformazioni, in termini contenutistici oltre che da un punto di vista critico. Già nel 2015 ricercatori come Fulvio Pezzarossa evocavano non solo la fine di « una stagione letteraria durata un quarto di secolo, come dimostra il quasi generalizzato silenzio della prima generazione di scrittori attivi prima del Duemila [...] »², ma anche un'involuzione critico-letteraria. Un primo bilancio che va tuttavia confrontato con un'altro dato, ovvero l'emergere proprio alla fine degli anni 2010 di scrittrici e scrittori, registi, artisti e/o attivisti di seconda generazione (Djarah Kan, Elvis Malaj, Antonio Dikele Distefano, Suranga Katugampala per citarne alcuni), accolti da un successo di pubblico inedito se confrontato con la produzione precedente.

La trasformazione è anche teorica, con l'emergenza e il consolidamento di una nuova cornice concettuale nella quale inserire questa produzione, quella di *letteratura postcoloniale*, di cui Caterina Romeo difendeva l'uso in un bilancio critico del 2011 :

« Suggestisco infine di usare in modo sistematico il termine "postcoloniale" che da qualche anno è stato esteso al contesto italiano. La prospettiva postcoloniale nell'analisi della cultura italiana da una parte crea un senso di continuità temporale, evidenziando la connessione esistente tra il presente, il passato coloniale e le grandi ondate di emigrazione internazionale e intranazionale, e sottolinea come l'identità nazionale si sia costruita anche a partire da questi eventi storici. Dall'altra, questa prospettiva crea una continuità spaziale transnazionale in quanto corrobora l'idea di comunità diasporiche accomunate proprio dall'esperienza della colonizzazione (al modo in cui Paul Gilroy suggerisce l'esistenza di comunità e

¹ Caterina Romeo parla di «uno dei fenomeni letterari più rilevanti dal punto di vista storico, incisivo dal punto di vista culturale e rivitalizzante dal punto di vista artistico degli ultimi decenni» Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier università-Mondadori education, 2018, p. 1

² Fulvio Pezzarossa, « Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante », *Between*, L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia, n° 10, 2015, p. 1-24, p. 3

culture nere nel mondo che, a partire dalla comune esperienza della diaspora africana, hanno sviluppato caratteristiche e un'estetica comuni in diversi contesti geografici). »³

La prospettiva postcoloniale definisce un quadro di lettura più ampio, in grado di cogliere la relazione tra l'esperienza migratoria che struttura i testi di autori migranti e/o di seconda generazione, ed altri aspetti altrettanto fondamentali come l'eredità del colonialismo e l'esistenza di comunità e culture diasporiche. Al contempo, essa si presta ad analizzare una produzione non esclusivamente letteraria ma più fluida, transmediale, in cui emergono nuove forme narrative e espressive (serie televisive, clip, fumetti) e nuove modalità di diffusione per autori e artisti (a cominciare dai social network).

Nonostante le trasformazioni e ridefinizioni brevemente accennate qui sopra, permane in questa produzione la centralità di alcuni temi già indicati da tempo come decisivi dalla critica, fra cui quello della rappresentazione della città e del nesso tra spazio urbano e identità. Quasi vent'anni dopo l'articolo pioniero di Sandra Ponzanesi sulle *Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione*⁴, che sottolineava l'importanza del tema e l'assenza di studi in merito, un vasto campo di ricerca sulla rappresentazione della città si è affermato, sfruttando anche l'eredità dello *spatial turn*⁵ e l'innesto nell'analisi letteraria di strumenti ripresi da discipline spaziali come l'antropologia e la geografia. La nostra ricerca si inserisce in continuità con questi studi, che hanno trovato sviluppo anche in Francia con la tesi di Fiorangelo Buonanno dedicata al «Milieu urbain dans la littérature italienne de la migration»⁶.

Scopo della tesi che presentiamo è quello di proseguire l'indagine sui rapporti tra spazio urbano e identità, scegliendo per questo di utilizzare il concetto di «confine urbano» da tempo presente in antropologia urbana, in semiotica e in geografia. Il tema dei *confini nella città* rimanda alla trasformazione delle metropoli occidentali attraversate dalle migrazioni, che con la «dissoluzione delle barriere della distanza» ereditate dal colonialismo, sono diventate teatro di un «incontro tra centro coloniale e periferia colonizzata immediato ed intenso»⁷. Esso evoca l'immagine della città come spazio in trasformazione dove coesistono identità diverse e

³ Caterina Romeo, « Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus », *Bollettino di italianistica*, n° 2/2011, 2011, <https://doi.org/10.7367/70107>, p. 385

⁴ Sandra Ponzanesi, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. In R. Lumley & J. Foot (Eds.) », Milan, coll. « Milan: Il saggiaiore. », 2007, p. (pp. 189-199).

⁵ Giuliana Benvenuti, « Il protagonismo dello spazio : la letteratura costruisce luoghi inediti », juillet 2009, <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003150356>, consulté le 7 juillet 2020

⁶ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, Université de Nantes, 2015, 475 p. , <https://www.theses.fr/2015NANT3036>, consulté le 11 juillet 2024

⁷ Russel King, « Migrazione, globalizzazione e luogo », Edizione italiana, Torino, UTET libreria, , p. 3-32, p. 30

globalizzate, ma non solo. I confini urbani rimandano in primo luogo ad un'esperienza migrante segnata dalla persistenza di un «ordine urbano» in grado di strutturare lo spazio sociale e materiale, riproducendo discriminazioni, esclusioni ed espulsioni nei confronti delle soggettività subalterne che in esso si muovono. Indagare il tema dei *confini nella città* implica dunque una rilettura del corpus per coglierne le evoluzioni, ma anche un adattamento disciplinare e concettuale. Lo stesso termine «frontières» utilizzato nel titolo «Les frontières dans la ville», traduce l'italiano «confini», che in francese non ha equivalenti. La nozione di confini/*frontières* serve quindi a ripensare i rapporti tra spazio urbano ed identità nei testi e a indagarne alcune dimensioni chiave.

La prima parte della tesi (divisa in tre parti ognuna di due capitoli) prende in esame diversi aspetti consolidati della ricerca sullo spazio urbano all'interno del corpus, approfondendo come primo punto la dimensione topografica e cartografica della rappresentazione spaziale. L'analisi rivela la centralità del confine all'interno della mappatura che i migranti fanno della città, mettendo la nozione in relazione con altri concetti chiave e affini come quelli di margine, interstizio, periferia, eterotopia e spazio liminale. Il confine corrisponde innanzitutto ai luoghi dell'esclusione urbana in cui i *primo arrivati* si muovono, luoghi invisibilizzati all'interno della rappresentazione canonica della città : pensiamo allo spazio pubblico trasformato in spazio di vita, ai margini urbani, ai luoghi d'accoglienza, e più ampiamente alle componenti di quella che Nausicaa Pezzoni chiama la «città sradicata»⁸. Tuttavia, l'analisi dello spazio urbano non si limita a queste *geografie della periferia*⁹, ma va inserita in un'analisi complessiva della maniera in cui i migranti reinvestono la città, secondo una tensione costante tra esclusione e forme di riappropriazione che a loro volta producono confini percepibili (non senza ansie) dagli abitanti italiani, territori che attestano della dimensione «migrante» della città come i quartieri detti «multietnici».

L'analisi di questi luoghi implica anche di soffermarsi sulle strategie attraverso le quali gli autori li rappresentano. Si intravedono così all'interno dei testi spinte diverse, tra cui la

⁸ « Grazie agli indizi forniti dallo sguardo di abitanti estranei alla città, si possono osservare le caratteristiche di quella che viene definita la *città sradicata* : una stratificazione degli spazi e dei servizi urbani specifica di un abitare non radicato entro il sistema di riferimenti di un'idea consolidata di città. » Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata: geografie dell'abitare contemporaneo : i migranti mappano Milano*, Milano, O barra O, 2013, p. 312

⁹ Il riferimento va qui all'importante saggio di Mengozzi che vede nella geografia della periferia un cronotopo strutturante nei testi della prima fase della migrazione : « Da un lato, segnaliamo la presenza di racconti organizzati attorno ai percorsi marginali compiuti dai personaggi, che creano così una topografia alternativa della città, collegando per esempio alcuni luoghi che potremmo definire periferici (centri sociali, case abbandonate, auto come dimora, carceri, marciapiedi ecc.), se abbiamo l'accortezza di pensare la periferia non come una semplice nozione geografica stabilita in base alla distanza materiale dal centro, ma come un luogo esistenziale; non una cintura, ma un arcipelago disseminato nella città. Rientrano in questa tipologia numerosi testi, tra cui alcuni dei romanzi scritti a quattro mani all'inizio degli anni Novanta [...] » Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della «letteratura italiana della migrazione» », *Moderno e modernità: la letteratura italiana, XII congresso nazionale dell'ADI*, 20 Settembre 2008, p. 9, p. 3

tendenza a voler offrire una contro-rappresentazione rispetto allo stigma dei discorsi politici e mediatici dominanti, che però corre il rischio di riproporre visioni di un multiculturalismo pacifico non immuni a forme di tautologia, di idealizzazione, di retorica o di esotismo. Numerosi tuttavia sono anche gli esempi della capacità della letteratura postcoloniale a mettere in scena la dimensione liminale ed eterotopica dei luoghi urbani. Le occupazioni, particolarmente, esprimono l'orizzonte politico e mitico di trasformazione che la presenza migrante imprime alla città, ma anche la dimensione dello spazio urbano come spazio attraversato da una molteplicità di prospettive eterogenee, che cristallizzano conflitti di significato tra l'ordine urbano e un'altra città possibile. I luoghi di confine, proprio per la loro dimensione plurivoca e conflittuale, offrono una possibilità privilegiata di costruire nel racconto quello *spazio dei punti di vista* evocato dall'urbanista Giovanni Attili :

« Se molteplici sono le soggettività urbane, è necessario render conto delle loro differenti rappresentazioni. È solo tramite la definizione di uno spazio dei punti di vista, solo incrociando, giustapponendo rappresentazioni territoriali differenti che è possibile complessificare e rendere più densa l'immagine di una città nella quale uomini e donne interagiscono, confrontandosi e confrontando i propri mondi. [...] Non c'è un solo punto di vista. Esistono rappresentazioni urbane multiple e potenzialmente conflittuali, prodotte dal lato dei consumatori della città, controverse, incarnate [...]. »¹⁰

A questa doppia riflessione su quali siano gli effettivi confini della città e le strategie di rappresentazione di questi confini, si aggiunge una considerazione finale sul confine non solo come spazio ma come *condizione* sperimentata dal migrante nella città, che rimanda alla complessa spazialità che ritroviamo nei testi. La città nei testi non è fatta di soli luoghi e percorsi, ma di esperienze che rimandano ad una doppia scissione : scissione esterna con l'ambiente circostante e scissione soggettiva, tra il *qui* della vita in Italia e *l'altrove* del paese di origine. Lo spazio nei testi è inseparabile, come mostrato da Jennifer Burns in *Migrant imaginaries*, da una dimensione percettiva, affettiva e memoriale che mette sempre in relazione il vissuto nella città con altri tempi e altri luoghi, moltiplicando i corto-circuiti e le dislocazioni¹¹. Difatti, la città letteraria si costruisce attraverso la messa in relazione di *spazialità diverse* che includono il referente geografico, ma anche le forme di apprensione affettiva e percettiva del contesto

¹⁰ Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti : storie di vita e pianificazione urbana*, s. l., coll. « Di fronte e attraverso », 2008, p. 60-61

¹¹ «[I]t is as if the topographical map of Italian cities were lifted from the ground which it accurately represents and somewhat dislodged and shaken, with the effect that one-to-one correspondences are loosened and the possibility of other, more plural and casual correspondences opened up. As such, the map becomes applicable or at least connectable to other spaces, at first geographical but potentially emotional or cognitive. The experience and the understanding of the Italian city is thus radically re-arranged by the migrant's observational attention, making it possible to inhabit in the imaginary other spaces not conventionally visible nor even conceivable in the centre of Rome, Milan or Turin.» Jennifer Burns, *Migrant imaginaries : figures in Italian migration literature*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian Modernities », 2013, p. 138

urbano, la questione degli *immaginari* evocati qui sopra, e infine le spazialità intime del corpo e dell'interiorità psichica.

Emerge così una vera rimappatura della città, che si declina con continuità e variazioni nelle scritture che hanno come protagonisti non più migranti *primo arrivati*, ma giovani italiani di seconda generazione, come mostra il secondo capitolo. In questa nuova esperienza urbana non è più decisivo l'incontro e l'arrivo in città, ma piuttosto la ricerca costante di uno spazio a sé. Allo stesso modo, la condizione di estraneità sperimentata dai migranti rispetto al nuovo contesto urbano lascia il posto ad una più complessa condizione di incertezza, dove la familiarità con la città è accompagnata da una persistente marginalizzazione. La relazione allo spazio lascia trasparire una condizione di *in-betweenness*, che esprime le fratture identitarie di soggettività «pendolari tra mondi diversi e spesso dissonanti»¹²: un modello identitario dove predominano, piuttosto che la distinzione netta tra dentro e fuori, rotture e ricomposizioni molteplici.

Si spiega così l'importanza della ricerca dei limiti e del margine, inteso non solo più come esclusione sociale ma come *ricerca di esperienze e luoghi liminali* all'interno della città, ovvero di quei luoghi antropologici «in cui si pratica l'esperienza della sospensione e dell'indeterminatezza; luoghi in cui si vive l'esperienza del «già» e del «non ancora»; luoghi in cui si esplora ma non si arriva; [...] luoghi in cui ci si abbandona ma in cui non si scompare. In breve, luoghi in cui si esplicita una rottura a cui ancora non segue una reintegrazione.»¹³ La frequentazione ricorrente dei margini urbani esprime appunto questo desiderio di rottura, sintomo di una serie di conflitti identitari interni (con le proprie origini) ed esterni (con la società italiana). Non necessariamente le traiettorie studiate mostrano una «reintegrazione» dei protagonisti – come nel caso dei personaggi di *E la vita dolcezza* (Gabriella Kuruvilla), la cui frequentazione dei margini urbani ha valore di sintomo senza via d'uscita, per l'impossibilità ad affrancarsi dalle determinazioni e dalle contraddizioni degli ambienti in cui si muovono. Altro esempio, che questa volta rimanda al margine come autodistruzione, è da trovarsi in *Rhoda* di Igiaba Scego, in cui il percorso della protagonista illustra la sua incapacità a trovare la propria collocazione nella società italiana e a superare il trauma della partenza dalla Somalia. Tuttavia l'esempio di Rhoda mostra anche come la rappresentazione del margine non sia esente da potenziali problematicità: la scelta di fare del viaggio un percorso di autodistruzione

¹² Fulvio Pezzarossa, «Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi.», dans éd. Lucia Quaquarelli, *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione.*, MILANO, Morellini, 2010, p. 59-117, p. 92-93

¹³ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città: antropologia della stazione centrale di Milano*, Milano, Guerini, 1999, p. 23

andando a Napoli, si articola con l'esotizzazione costante della figura di Rhoda in quanto prostituta, in un nesso che convoca l'immagine stereotipata del Sud come territorio di sofferenza, maledetto e affascinante. Gli esempi scelti, in sostanza, raccontano tentativi di fuga, di pausa, di rivolta e di autodistruzione che esternano attraverso la frequentazione dei margini urbani la difficoltà a riconciliare identità frammentate, interrogando anche la messa in scena dei margini urbani da parte degli autori e autrici.

In un momento ulteriore, si passa dal margine come luogo di scontro e di crisi identitaria, ad un'analisi più ampia di percorsi e mappature che ne fanno un punto nodale nell'evoluzione dei personaggi. Risultano preziosi in questa prospettiva gli strumenti teorici dell'antropologia e dell'etnocritica, che pensano gli ingressi e le uscite dei personaggi del romanzo in relazione con le grandi fasi del rito di passaggio ovvero separazione, marginalità e riaggregazione¹⁴. Vengono poi esaminate due opere specifiche, *Il comandante del fiume*, e *Verso la notte bakonga*, in cui il confine riveste una dimensione strutturale : i percorsi dei protagonisti si sviluppano tra la città e due luoghi esterni ad essa, il fiume nel primo romanzo, e la collina nel secondo. Entrambi incarnano la dimensione del confine nell'economia dei romanzi, costituendo veri e propri poli nella mappatura della città. La collina scandisce le tappe del percorso narrativo del protagonista Mika tra desideri di autodistruzione, spinta al viaggio e infine conoscenza delle proprie origini attraverso il rituale della notte Bakonga. Ne *Il comandante* invece, il fiume accompagna la traiettoria narrativa di Yabar, incarnando un desiderio di rottura con la città di Roma. La frequentazione assidua del Tevere si contrappone ad un rifiuto sistematico di frequentare altri spazi, che è anche rifiuto di ogni rito di passaggio in grado di far uscire Yabar dal proprio isolamento conflittuale. Il confine diventa qui non solo uno spazio, ma una dimensione del percorso narrativo che mostra come l'identità dei protagonisti si costruisca *con e attraverso la città* e i suoi luoghi.

Dopo una prima parte della tesi dedicata alla cartografia e alla topografia della città postcoloniale all'interno dei testi, la seconda parte sposta l'accento dallo spazio materiale allo spazio sociale, partendo dall'idea primaria della città come luogo di interazione e di incontro. Lo fa in due capitoli specifici dedicati rispettivamente allo spazio pubblico e allo spazio della località, spazi antitetici che pure costituiscono due dimensioni complementari dell'esperienza

¹⁴ L'etnocritica così come definita da Marie Scarpa propone, a partire dalla riflessione di Arnold Van Gennep sul ruolo dei riti di passaggio nella strutturazione della vita umana, di «pensare una omologia tra logiche del rito e logiche narrative, tra la sequenzializzazione del rito/di una vita e la grammatica del racconto» poiché «la costruzione e la costruzione dell'identità, che segnalano l'appartenenza degli individui [...] a una comunità, formano il punto centrale del processo narrativo» Sophie Menard, «Le «personnage liminaire»: une notion ethnocritique», sur *Littera Incognita*, 24 septembre 2017, <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>, consulté le 13 septembre 2021

della città come *zona di contatto* in cui avviene la relazione con l'altro. Il terzo capitolo si sofferma quindi sull'esperienza dello spazio pubblico, che come ricorda la geografa Susan Ruddick, va interpretato come spazio identitario, ovvero «non solo come un'arena passiva nella quale si manifestano comportamenti sociali specifici o predeterminati [...]», ma «piuttosto come un medium attivo per la costruzione di nuove culture di classe [...], di identità sessuali e di genere [...], e il luogo in cui le identità marginalizzate possono essere rimesse in questione, oppure confermate»¹⁵. Scopo di questo capitolo è di approfondire l'analisi di situazioni che pur non mettendo al primo piano la città in quanto tale, raccontano esperienze urbane diffuse, ma invisibilizzate perchè collocate nella vita quotidiana e in spazi anonimi, come i luoghi di trasporto o di passaggio. Con un tema sotterraneo ma costante : ovvero l'interrogarsi sulla vera accessibilità e attraversabilità dello spazio pubblico.

Molti testi di autori migranti e di seconda generazione raccontano uno spazio segnato da malintesi e discriminazioni, in cui i protagonisti sperimentano la propria «alterizzazione»¹⁶ all'interno della società italiana. Il «malinteso discriminatorio» diventa non solo un tema narrativo ricorrente, ma un vero genere di scrittura, dando origine a raccolte di racconti che ne esplorano le varie dimensioni (*Imbarazzismi, Fra-intendimenti, Traiettorie di sguardi*). Scopo didattico dei racconti è quello di mostrare come, nella neutralità e nell'apertura apparente dello spazio pubblico cittadino, il confronto tra italiani e migranti faccia riemergere le discriminazioni e lo stigma identitario implicito che colpiscono questi ultimi. Il malinteso, come un lapsus freudiano, agisce da rivelatore di immaginari razzisti altrimenti invisibili, e di confini sociali e razziali che i protagonisti sperimentano per il loro divergere dalla norma, soprattutto cromatica¹⁷. In questo senso l'incontro non è mai *soltanto* incontro con un'individuo razzista, ma un incontro con «il razzismo» della società italiana, ovvero con parole e immaginari razzisti che la attraversano in maniera sotterranea e rimandano non solo ad un razzismo attuale, ma anche all'eredità mai affrontata del passato coloniale italiano.

¹⁵ «In recent years, scholars have become more mindful of the interplay between public space and identity. Interactions in and *through* public space are crucial to the formation and maintenance of social identities [...] Public space, by extension, is understood not simply as a passive arena for the manifestation of specific predetermined social behaviors. It is, rather, the active medium for construction of new class cultures (Berman, 1982, 1986; Zukin, 1988, 1991; Smith, 1992; Mills, 1993), of sexual and gendered identities (Goodrich, 1990; Wilson, 1991), or of the places where marginalized identities can be challenged (Deutsche, 1990; Ruddick, 1990, 1995; Smith, 1993) or confirmed (Duncan, 1979; Kasinitz, 1984; Mair, 1986; Dear and Wolch, 1986). Here public spaces serve not simply to *surface* particular pregiven behaviors, but become an *active medium* through which new identities are *created* or *contested*. Moreover, in these approaches, new social identities and new meanings of public space are seen to be constructed together.”, Susan Ruddick, «Constructing Differences in Public Spaces: Race, Class and Gender as Interlocking Systems», *Urban Geography*, 17, n° 2, février 1996, p. 132-51, <https://doi.org/10.2747/0272-3638.17.2.132>, p. 135

¹⁶ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 124.

¹⁷ Su questo punto, rimandiamo alla sezione di *Riscrivere la nazione* : 3.2 *Tra invisibilità e ipervisibilità Ibid.*, p. 87-97, che esamina le diverse forme di razzismo e razzializzazione (norma cromatica, invisibilizzazione-hypervisibilizzazione, essenzializzazione e stereotipo, mimicry) all'interno della letteratura postcoloniale.

In questa sezione vengono quindi analizzati diversi racconti brevi, partendo da testi canonici come gli *Imbarazzismi* di Kossi Komla-Ebri fino ai *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden, e diverse forme di racconti di discriminazioni, nei quali «il razzismo è svelato come una struttura sistematica che è tanto più insidiosa quanto meno è visibile, e che è tanto più pericolosa quanto più si annida in atteggiamenti apparentemente innocui e benevoli (orientalizzazione, esotizzazione, buonismo, tolleranza)»¹⁸. Questi racconti si soffermano su «piccoli atti di razzismo quotidiano»¹⁹, nei quali i protagonisti vengono ascritti a identità stereotipate, che si tratti di figure subalterne (baby-sitter, venditore ambulante) oppure che rimandano all'alterità pericolosa e selvaggia dello straniero. Infine, va sottolineato come gli stereotipi identitari si distinguano a seconda del genere, mostrando la stretta interazione tra genere, razza, e iscrizione nello spazio pubblico.

Sebbene la dimensione narrativa di questi testi sembri limitarsi al racconto di brevi aneddoti a scopo principalmente pedagogico²⁰, alcuni racconti si prestano anche ad un'analisi più approfondita, come mostra la struttura complessa dei *fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden e il cronotopo specifico nei quali vengono collocati. La forma narrativa apparentemente univoca e lineare del racconto di discriminazione si sviluppa qui su un doppio binario che confronta sistematicamente temporalità lontane tra di loro eppure collegate, poiché come ricorda Simone Brioni, «[m]olti dei racconti di *Fra-intendimenti* presentano una caratteristica unificante, vale a dire quella di essere ambientati in uno spazio sospeso tra Italia e Somalia e di rimandare il lettore a una doppia temporalità che passa da un presente in Italia al ricordo di un paese d'origine ormai distrutto dalla guerra civile.»²¹ Due racconti in particolare, *I colori degli alleati* e *Un tè serio bollente*, esplorano le strutture dell'immaginario coloniale insite all'interno di stereotipi «banalmente» razzisti legati alla donna nera, come l'associazione al cannibalismo e alla prostituzione. Non si tratta tuttavia solo di una semplice esumazione dell'origine coloniale di questi stereotipi, ma anche di una riflessione politica sul rapporto delle donne allo spazio pubblico che attraversa la storia personale e familiare della narratrice dalla Somalia all'Italia.

In un secondo tempo, il capitolo sposta lo sguardo dall'«incontro discriminante» come forma testuale e narrativa estremamente presente (e svariamente sviluppata) nei testi, ad alcune tipologie dominanti di incontro con l'altro. Riprendendo la teorizzazione fatta da Sara Ahmed

¹⁸ *Ibid.*, p. 86

¹⁹ Geneviève Makaping, *Traiettorie di sguardi: e se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 86

²⁰ Fiorangelo Buonanno parla così della tendenza all'inversione ironico-didattica che percorre numerosi racconti. Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 135

²¹ Simone Brioni, «Doppia temporalità e doppia spazialità: il cronotopo dei *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden», dans éd. Manuel Boschiero et Marika Piva, *Centre for the Study of Contemporary Women's Writing*, Bologna, Emil, 2015, <https://sas-space.sas.ac.uk/6176/>, consulté le 8 mai 2022

dello *strange encounter*, e in particolar modo della maniera in cui l'incontro con l'estraneo nello spazio pubblico della città contribuisce a definire più ampiamente lo spazio sociale attraverso un lavoro di incorporazione e di esclusione, vediamo la rilevanza di questi *strani incontri* all'interno delle opere postcoloniali. In questo contesto, la spazialità degli incontri investe non solo il rapporto allo spazio materiale, ma anche al corpo, giacché questi incontri «occhio-a-occhio» o «pelle-contro-pelle» sono per Ahmed momenti di «formazione dello spazio corporeo e sociale»²². Lo «strano incontro», all'interno dei testi, proprio perché coinvolge soggettività migranti o di seconda generazione, produce un'esperienza intima dei confini sociali e della propria difficoltà a collocarsi all'interno della società italiana. Lo sguardo non *dell'altro* ma *sull'altro*, in particolar modo un altro marginale spesso caratterizzato dai segni dell'abietto così come definito da Julia Kristeva²³, fa emergere un senso di contaminazione, un'incertezza identitaria che spinge i protagonisti a immedesimarsi e a vedere in quell'altro radicalmente estraneo per la società italiana un'immagine possibile di sé. Emblematica è la maniera in cui, in *Verso la notte bakonga* di Jadelyn Mabilia Gangbo, nel raccontare la propria difficoltà a trovare casa e i pregiudizi sui neri, il narratore-protagonista Mika si sofferma sull'aneddoto dell'incontro con un uomo nero nell'autobus :

«Era ubriaco e parlava male, a voce alta. Puzzava, rideva grosso e spandeva disagio. Nel bus la gente faceva il possibile per evitarlo. Trovò da dire con un giovane che aveva preso per i capelli e scaraventato a terra : – Tu lasciami posto...

Il ragazzo si era ritratto, e tutto era inammissibile. [...]

Sarei sceso al volo, se solo non avessi provato imbarazzo nel percorrere il corridoio di quel bus per poi attendere alle porte, corroso da occhi incarogniti, solo perché ero negro come l'altro.

Avrei voluto essere di tutt'altro colore, in quel momento. »²⁴

Si può notare qui non soltanto lo *slittamento metonimico* che spinge i passeggeri ad associare Mika all'estraneo da espellere, ma anche la dinamica per cui alla fine del testo Mika stesso vive un'esperienza di marginalità che lo spinge a vedersi negli occhi di una sua ex amica con gli esatti tratti che caratterizzavano l'uomo nero dell'autobus²⁵.

²² I will address the role of such 'eye-to-eye' (Lorde 1984) or 'skin-to-skin' encounters in the formation of bodily and social space. As I argued in the introduction to this book, the word 'encounter' suggests a meeting, but a meeting which involves surprise. How does embodiment take shape through encounters with others that surprise, that both establish and shift the boundaries of the familiar, of what is already recognisable or known ?" Sara Ahmed, *Strange encounters : embodied others in post-coloniality*, New York, Routledge, 2000, p. 39

²³ « Kristeva's approach to abjection emphasises the physicality of emotions that threaten to pulverise the subject and cross the boundary line. Such physicality is directed towards filth, defilement and pollution, though these are not themselves abject. Rather, they define the crisis posed by abjection insofar as they threaten to undermine the integrity of the subject by passing between the inside and outside. The abject is not reducible to a particular object or body: the abject relates precisely to the border which becomes the object (Kristeva 1982: 4). » *Ibid.*, p. 51

²⁴ Jadelyn Mabilia Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, s. l., coll. « Portofranco », 2001, p. 80

²⁵ « In un certo senso quel tipo aveva ragione, ero pericoloso, sporco, ubriaco, parlavo male, a voce alta, puzzavo e spandevo disagio. Così mi ritrassi nelle tasche ordinando una bottiglia di vino, pagai ed uscii, coperto da silenziosi insulti. » *Ibid.*, p. 160

Gli *strani incontri* del quotidiano non solo costruiscono confini che sono simultaneamente corporei e sociali, confini del corpo sociale che si divide tra corpi estranei e corpi «a casa»²⁶, ma pongono anche ai protagonisti l'insolubile problema della loro posizione in merito ad essi. E difatti, l'incontro è spesso nei testi un momento di turbamento identitario nel quale l'immagine dell'altro serve ad interrogare il sè. In questa prospettiva vengono anche letti esempi di *incontri con lo straniero*, dove protagonisti apparentemente integrati alla società italiana ritrovano nel confronto con un altro l'eco della propria storia migratoria, sia essa personale o familiare. L'incontro con lo straniero non è più segnato dalla paura del contagio ma al contrario dalla costruzione di una vicinanza politica e affettiva²⁷. La figura di «Topo» nel racconto dello stesso nome di Djarah Kan, illustra questa trasformazione dello sguardo, dopo che la protagonista narratrice passa dal disagio verso l'uomo che incrocia spesso nei pressi di casa sua (la cui apparenza le evoca una figura di roditore non del tutto umana), ad una consapevolezza che la differenza tra di loro si riassume al fatto che sua madre sia uscita dopo alcuni mesi dal centro di accoglienza in cui Topo continua invece a vivere²⁸.

La seconda parte del capitolo esamina l'incontro in maniera più ampia, all'interno dell'economia narrativa di alcune opere, facendo propria la constatazione di Sara Ahmed secondo la quale l'incontro tra due individui si iscrive sempre in un «precedente» che viene così riaperto, e che lo carica di significati più vasti dove si determinano relazioni di potere e di antagonismo²⁹. L'attenzione viene mossa dall'incontro come evento o microevento all'incontro come elemento strutturante della diegesi in grado di interrogare non solo antagonismi e differenze più profonde, ma la maniera in cui questi antagonismi strutturano l'esperienza della città. La sedimentazione degli incontri quotidiani è sinonima di esperienza dello «sguardo bianco» in *Non ho mai avuto la mia età* di Antonio Dikele Distefano, dove il protagonista Zero, giovane ragazzo afrodiscendente che vive nel quartiere-ghetto di via Gulli a Ravenna, sperimenta con i suoi compagni la segregazione spaziale e l'onnipresenza di un razzismo

²⁶ «To what extent do strange encounters involve, not just reading the stranger's body, but defining the contours or boundaries of the body-at-home, through the very gestures that enable a withdrawal from the stranger's co-presence in a given social space?» Sara Ahmed, *Strange encounters*, op. cit., p. 38

²⁷ Con questo termine ci riferiamo alla nozione di *proximities* elaborata da Graziella Parati, che si riferisce alla centralità dell'affetto come emozione politica, insita nella costruzione di identità singole e collettive, ma anche alla capacità della letteratura di raccontare il quotidiano interrogando queste forme di relazione e di connessione: «Connections in the everyday are political and engender proximities that construct new contexts in which allegiances, even with the other, are often, if not always, inflected by affect. Affect is therefore at the centre of the construction of strategies of belonging to a group, street or culture.» Graziella Parati, *Migrant writers and urban space in Italy: proximities and affect in literature and film*, s. l., coll. « Italian and Italian American studies », 2017, p. 13

²⁸ « Guardavo il centro di accoglienza vicino casa mia, lo osservavo tutti i santi giorni, immaginando come sarebbe stata la mia vita se mia madre ci fosse rimasta dentro un mese di più. [...] Che tipo di bestie saremmo state, io e la mia famiglia? Perché se Topo era diventato Topo a furia di essere chiamato così, quella cosa che avevo pensato una volta, circa la miseria e le cose brutte che ti possono capitare e cambiare la faccia e i muscoli la schiena, doveva essere per forza vera. » Djarah Kan, *Ladri di denti*, s. l., coll. « Storie », 2020, p. 59

²⁹ « [E]ncounters are meetings... which are not simply in the present: each encounter reopens other encounters ... The particular encounter both informs and is informed by the general: encounters between embodied subjects always hesitate between the domain of the particular – the face to face of this encounter – and the general – the framing of the encounter by broader relationships of power and antagonism. » Sara Ahmed, *Strange encounters*, op. cit., p. 8

quotidiano che ha come effetto il suo sentirsi escluso dalla città e dalla nazione. È particolarmente evidente nel testo un sentimento inedito di frattura, razziale e spaziale, simbolizzato dal ricordo della finale Italia-Francia che i protagonisti guardano dall'esterno di un bar, tifando per il paese avversario proprio in quanto non associato con la loro esperienza di razzismo. Gli incontri quotidiani e la loro sedimentazione producono quindi un'esperienza dello sguardo dominante che spinge i personaggi ad interiorizzare la loro esclusione socio-spaziale. Un tema che come ricorda Ahmed, mostra quanto « il «lavoro della nazione» si svolga tanto attraverso gli incontri di tutti i giorni nella vita pubblica che attraverso la macchina politica dello stato-nazione »³⁰.

Ma l'incontro *con gli altri* può anche farsi incontro *con l'altro*, rivelando conflitti identitari invisibili che rimandano alla storia migrante e diasporica delle città. Così va interpretata la scelta di Gabriella Kuruvilla di mettere in scena gli incontri tra i quattro narratori-protagonisti del suo romanzo *Milano, fin qui tutto bene*, come incontri «mancati» che rivelano conflittualità più profonde, e si fanno metafora delle linee di frattura che attraversano Milano. La fugacità e i non-detti di questi incontri sono importanti proprio perchè essi rivelano antagonismi che superano di gran lunga la storia individuale dei personaggi, ma riguardano la storia di Milano e il rapporto dei suoi abitanti con l'immigrazione. Il più emblematico di questi incontri mancati è quello tra i personaggi di Tony e Samir dove Samir, approfittando dell'ubriachezza di Tony, si impossessa del suo telefono in un bar di Porta Venezia. Questo non-incontro, appena evocato da entrambi, entra in risonanza con il tema della relazione conflittuale tra «vecchi» e «nuovi» immigrati, ovvero tra l'immigrazione meridionale italiana a Milano e una nuova immigrazione proveniente dal Sud globale (nella fattispecie dal Maghreb). In questo senso, la scrittura di Kuruvilla sembra fare propria la proposta dell'urbanista Giovanni Attili secondo la quale «le rappresentazioni dovrebbero cogliere questo aspetto della città, dove solo l'intersezione di punti di vista diversi e di mondi non sovrapponibili è in grado di esprimere conflitti a volte latenti a volte dichiarati»³¹. Il personaggio di Tony, nato e cresciuto a Corvetto, rivendica sia l'attaccamento al proprio quartiere sia un'identità cosmopolita dove confluisce l'esperienza del ghetto, e una cultura nera diasporica che mescola musica giamaicana e hip-hop. Tuttavia, allo stesso tempo, come molti suoi coetanei sente la rivalità con i nuovi immigrati nel quartiere, verso i quali condivide pregiudizi razzisti, e cerca di trasferirsi a Porta Venezia, quartiere con una forte presenza migrante ma parte della movida urbana e ampiamente

³⁰ « Crucially, then, the production of nations constitutes individuals as belonging to the nation: the work of 'the nation' is done as much through the everyday encounters in public life, as it is done through the political machinery of the nation-state. » *Ibid.*, p. 99

³¹ Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti*, op. cit., p. 68

gentrificato, dove il confronto con l'alterità è innanzitutto esotico, non difficile convivenza quotidiana. Infine, l'ultimo tempo dell'analisi viene dedicato all'incontro, in *Madre piccola* di Ali Farah, tra il personaggio di Barni e una giovane ragazza somala di nome Ardo. L'incontro con Ardo fa riemergere i traumi di Barni e i ricordi della guerra civile, provocando in lei risentimento, astio e sospetto nei confronti della ragazza. A questa dinamica dell'incontro si sovrappone una rimappatura di Roma che lascia emergere luoghi diventati per Barni confini, in particolar modo la stazione di Roma Termini, stazione un tempo emblema della diaspora somala diventata poi luogo di frattura e di divisione. Il rapporto con la città diventa indissociabile dal rapporto con l'altro, che lo ridefinisce e condiziona la relazione ai luoghi urbani.

Dopo queste analisi focalizzate sul peso degli incontri nella mappatura dello spazio e nella definizione di nuovi o vecchi confini, il quarto capitolo rovescia la prospettiva, interrogando invece l'impatto e il peso dello spazio nell'incontro con l'altro. Questa volta non è più l'anonimato dello spazio pubblico o dei luoghi di passaggio ad essere analizzato, ma un'altra e simmetrica dimensione del quotidiano, ovvero la località : e più precisamente gli spazi della casa, del condominio e del quartiere. Si è scelto innanzitutto in questa sezione di non fare riferimento unicamente a narrazioni del corpus postcoloniale, ma di confrontare queste ultime con alcune narrazioni di autori italiani, rispettivamente Fiorenzo Oliva e Italo Fontana in *Il mondo in una piazza* e *Non sulle mie scale*, che raccontano la loro vita in quartieri con una forte presenza migrante, nello specifico i due quartieri torinesi di Porta Palazzo e San Salvario. Partendo da questi racconti si riesce a dare spazio ad una altra tipologia di narrazioni, tanto ignorate nel campo letterario quanto diffuse in ambito mediatico, ovvero le testimonianze di italiani residenti in quartieri multietnici³², di cui ci interessa soprattutto la retorica e l'immaginario securitario. In entrambi i testi la vita nel quartiere è espressa attraverso la dicotomia netta tra un interno domestico e un esterno minaccioso, dove vengono sperimentate le problematiche del mondo circostante. Simbolica è l'importanza rivestita da spazi come il balcone o la finestra, che proprio per il loro essere sospesi tra dentro e fuori diventano simbolo di un'esperienza securitaria della città. Sebbene i due testi partano da posizioni diverse nei confronti della migrazione, si può dire che entrambi raccontino il quartiere «dal proprio balcone» che si fa luogo in cui osservare una realtà minacciosa, e quasi un avamposto per far

³² Caratteristica della costruzione dello sguardo mediatico in questo periodo, come sottolinea Alessandro Dal Lago, è che «a partire dai primanni novanta, l'immigrazione viene quasi esclusivamente definita in termini di illegalità e di degrado, mentre la fonte privilegiata delle notizie è costituita da un nuovo attore sociale, il cittadino che protesta contro il degrado, cioè contro l'immigrazione». A. DAL LAGO, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 72-73.

fronte al «degrado» urbano. Nel quartiere visto dal balcone si concretizzano paure ed immaginari dell'invasione e dell'intrusione, particolarmente in *Non sulle mie scale*.

Questi elementi di prospettiva securitaria, che mostrano la spaccatura fra interno domestico e esterno urbano, vengono poi confrontati con alcune narrazioni le quali raccontano a loro volta coesistenze precarie, scegliendo però altre prospettive. È in questo contesto che viene esaminata la narrazione del quartiere multietnico come spazio in cui *ridefinire* la relazione con l'altro. Si è scelto innanzitutto di confrontare le pagine di Igiaba Scego e Gabriella Kuruvilla su Primavalle, per mostrare come la definizione del quartiere nelle due autrici cristallizzi forme diverse di un «compromesso urbano». In *Adua*, Scego racconta Primavalle elaborando un'immaginario volto innanzitutto a contrastare la stigmatizzazione del quartiere come luogo malfamato e periferico. Si tratta di una contro-narrazione che racconta il quartiere dal punto di vista del personaggio di Barni come luogo accogliente, contrapposto alla violenza sociale che subisce nelle case dei Parioli dove lavora; e come luogo socialmente e culturalmente ibrido, dove non solo Barni si sente meno estranea nella città per via della molteplicità di culture, ma riesce anche a costruire vere relazioni con gli abitanti italiani del luogo, riconciliandosi con la propria cultura italoфона. La narrazione sembra in sostanza proporre una forma di ibridazione pacifica, dove le problematiche legate alla marginalizzazione e alla povertà vengono in parte evacuate dietro l'idea che la presenza migrante sia vettrice di nuovo dinamismo economico e sociale. La conflittualità avviene quindi non nei luoghi di vita, ma in relazione con altre zone e altri spazi della città, elaborando un'ideale – e allo stesso una visione in parte idealizzata – del quartiere come luogo di vita multiculturale.

Il «compromesso» messo in scena da Gabriella Kuruvilla, invece, si costruisce in maniera quasi opposta, proprio perché la scrittrice sembra aver fatto del dissidio e del conflitto identitario, interno come esterno, la chiave di volta della sua scrittura. I testi di Kuruvilla insistono costantemente sulla difficoltà della vicinanza e della limitrofia, e sulle inevitabili conflittualità che nascono nella città multiculturale³³. Ma proprio questa acuta attenzione alla difficoltà del convivere con l'altro porta la scrittrice a elaborare un altro modello di compromesso fondato sulla necessaria presenza del disagio e della dissonanza, che nella sua scrittura trova una dimensione estetico-politica. Il racconto *Primavalle* pone le basi del primo capitolo di *Milano, fin qui tutto bene*, dove viene rappresentato il quartiere di via Padova attraverso la prospettiva di una dei quattro protagonisti del romanzo, Anita Patel. Via Padova è raccontata da Anita come un territorio di frontiera segnato dall'onnipresenza dell'altro: un

³³ Graziella Parati, *Migrant writers and urban space in Italy*, op. cit.

territorio che in modo diametralmente opposto agli immaginari securitari evocati precedentemente, è *zona di confine* proprio in quanto punto di contatto e di contaminazione costante, dove la distinzione tra lo spazio proprio e quello collettivo sembra sfaldarsi. Kuruvilla attraverso il quartiere ripensa anche la soglia di casa come frontiera, strumento di distinzione tra l'interno e l'esterno, l'ambito privato e quello pubblico. Se la soglia è spazio di mediazione che «permette di gestire la relazione all'altro»³⁴, esso viene scardinato nel romanzo, per meglio raccontare un contesto in cui la chiusura è impossibile, come il palazzo con «le porte rotte» in cui vive Anita, attraversato da suoni, ritmi e vite altrui.

Come si vede, gli spazi del quartiere e della casa si implicano mutualmente, proprio per la maniera in cui le soggettività postcoloniali rielaborano i confini tra l'uno e l'altro. Si passa quindi all'analisi di contesti più prossimi all'abitazione, il condominio e la casa stessa, per interrogare il modo in cui i protagonisti dei racconti abitano la città. A spiccare nell'esperienza di questi spazi è, contrariamente alle ansie di invasione evocate prima, una precarietà dell'abitare che si traduce nel costante timore di essere espulsi. Non vi è casa o spazio proprio da difendere da intrusioni, quanto il rischio perenne di essere percepito e trattato come intruso. Questo *topos* struttura in profondità anche testi di autori più recenti come Elvis Malaj, dove situazioni di vita quotidiana apparentemente banali e comiche sono segnate dall'irruzione perturbante del razzismo. Così è in particolare nel racconto della raccolta *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* intitolato *Morte di un personaggio*. Il testo gioca sulla trasformazione di una situazione apparentemente comica, l'incontro con una vicina di casa in circostanze inedite, per far emergere con prepotenza il peso degli immaginari dello straniero albanese come invasore-rapinatore-stupratore e il rischio esistenziale posto da questi immaginari al protagonista. Più ampiamente, il rischio dell'espulsione sembra ripercuotersi in situazioni dove l'iscrizione nello spazio sociale (la padronanza del linguaggio e dei codici culturali che regolano la vita in un condominio ad esempio) si lega all'esperienza degli spazi intimi della casa, dando vita a rappresentazioni di ambienti domestici fratturati, in cui la frammentazione della casa materializza il contraccolpo dell'esperienza dei confini nell'abitare la città e la nazione.

Dopo aver analizzato sia la mappatura urbana, sia esperienze focalizzate non sulla città nella sua interezza, ma su cronotopi più ristretti legati allo spazio pubblico o, viceversa, alle forme della località, la terza parte vuole interrogare il tema decisivo del movimento urbano

³⁴ Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou CCI, coll. « Alors », 1, 1983, p. 143-44

attraverso le opere, di cui la critica ha da tempo sottolineato la rivelanza. Il movimento è analizzato innanzitutto in senso stretto : ovvero come messa in scena di spostamenti nella città in cui spicca l'importanza dei percorsi urbani a piedi. Come sottolineato da Sandra Ponzanesi, il tema della camminata urbana è particolarmente presente tra gli autori della prima fase del corpus postcoloniale, ma riguarda prevalentemente racconti ed esperienze di uomini immigrati, suscitando interrogazioni sull'intersezione tra migrazione, genere e razza in termini di possibilità di circolare nello spazio pubblico³⁵. È proprio questa constatazione a farci misurare l'importanza di un altro dato : ovvero la centralità del percorso urbano come tema nei testi di scrittrici di spicco come Igiaba Scego, Gabriella Kuruvilla o più recentemente Djarah Kan. Attraverso la rappresentazione costante di percorsi urbani, spesso compiuti da personaggi femminili, queste scrittrici sembrano voler mettere in evidenza la necessità di una vera riappropriazione della città e del suo racconto da parte di soggettività femminili migranti e/o di seconda generazione.

Vengono quindi analizzate diverse tipologie di movimento urbano, a partire da quella più evidente del percorso quotidiano come modalità attraverso la quale i personaggi si ritagliano un proprio spazio nella città, definendone i confini. Ma i percorsi urbani, piuttosto che adeguarsi, spesso si scontrano con i confini : numerosi sono i testi in cui si manifesta un movimento verso i limiti, un voler *sconfinare* che implica non solo il desiderio esplorativo di conoscere i limiti della città, ma più spesso un'impossibile evasione. A questi tentativi di sconfinamento e alla loro portata simbolica è dedicato il capitolo.

Il tentativo di sconfinare nasce dalla stretta relazione tra il movimento urbano e l'immaginario (ovvero gli spazi immaginari, siano essi fantasticati o spazi della memoria) dei personaggi che lo compiono. Come ricorda Jennifer Burns, il « sentimento di movimento continuo » che caratterizza l'esistenza dei migranti in Italia « è espresso in modo centrale nei testi attraverso l'attività del camminare [...] », in percorsi che « tendono a non essere spostamenti da una località specifica ad un'altra, per uno scopo preciso, ma piuttosto una camminata alla ricerca di opportunità o di incontri, o lontano dai rischi, un vagabondaggio senza itinerario fisso, semplicemente un riempire il tempo e lo spazio. »³⁶ Camminare diventa così «

³⁵ « Walking through the city is a constant motif in the fiction written by North African immigrants in Italy. Pap Khouma, Salah Methnani, Mohamed Bouchane, and Nasser Chohra, among others, represent themselves as always on the move : sometimes traveling by train, sometimes by car, but mostly on foot. Space and movement through the city is, however, highly gendered, and the three novels selected restate this condition. We rarely read about women walking in the streets – unless in the role of public objects. The theme of walking raises several significant questions on the relation between migration, gender and race as shaping the experience of walking through cities » Sandra Ponzanesi, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. In R. Lumley & J. Foot (Eds.) », art. cit., p. 189

³⁶ « [T]he activity of walking through the city is in fact constructive, opening up and developing spaces which have the potential to satisfy the walker's aspirations and thus serving as a spatial realization of individual projections, even if these remain ultimately just projections or visions, rather than concrete buildings or marked-out places. » Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 134

un'attività costruttiva, che apre e sviluppa spazi che hanno il potenziale di soddisfare le aspirazioni dei camminatori e quindi di funzione come realizzazione spaziale di proiezioni individuali, anche se queste rimangono in ultima istanza semplici proiezioni o visioni [...]. »³⁷

Proprio per il loro essere semplici proiezioni, i percorsi urbani prendono anche la forma di mancate evasioni dove i confini della città svaniscono o si confondono, così come i confini mentali tra presente e passato : sconfinare significa allora mettere in atto un impossibile tentativo di ritorno. Le camminate notturne offrono l'esempio più ricorrente di questi percorsi sensori-emotivi, come quello raccontato da Mohamed Lamsuni in uno dei racconti di *Porta Palazzo mon amour : Stato di distrazione*, che mette in scena una camminata all'insegna della ricerca dell'ebbrezza, con lo scopo di fare dimenticare al protagonista lo sconvolgimento interiore provocato dalla notizia della guerra in Irak :

« Uno di loro mi ha chiesto se il mio stato d'animo aveva rapporto con l'Irak. Ho risposto : - Può darsi ! Ho continuato il cammino e nelle mie orecchie suonava «Vado, ora, da chi ?» di Um Kalthum, come se quella canzone venisse da lontano mescolandosi all'odore di olio bruciato e alla pioggia. »³⁸

Se ritroviamo qui il topos del movimento notturno come risposta al sentimento di sradicamento e ricerca di evasione, questo sradicamento può prendere una forma propriamente allucinatoria. Così è nel racconto *Ali-eno* di Amor Dekhis, nel quale il protagonista esce di casa e dalla città di Porto Recanati e si ritrova in un paesaggio che evoca esplicitamente le montagne del Marocco³⁹. La camminata di Ali lo porta ai confini non solo della città, ma della sua coscienza, in un paesaggio onirico e ibrido che cristallizza la fusione tra spazi e tempi, paese di origine e paese di arrivo, sintomo dell'impossibilità del protagonista a fare i conti con il fatto di aver lasciato il proprio paese da dieci anni⁴⁰. L'uso di questi scenari in cui si mescolano paesaggi impossibili e percorsi al limite della realtà rimanda al doppio topos del migrante come *alieno* e *alienato*, e costituisce una scelta stilistica ricorrente, che struttura ad esempio numerosi racconti di Youssef Wakkas.

L'allucinazione, lo scollamento dalla realtà e la deriva spaziale costituiscono insomma *topos* saldi e ricorrenti, spesso associati alle crisi psichiche dei migranti e al peso

³⁷ «This sense of continual, restless movement is expressed very prominently in the texts through the activity of walking. These tend not to be fixed journeys from a defined location to another, for a specific purpose, but rather walking in search of opportunities or encounters, or away from risks, wandering without a fixed itinerary, or simply filling time and space.” *Ibid*.

³⁸ Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo: mon amour: racconti*, San Mauro Torinese, Avicenna, 2003, p. 51

³⁹ Amor Dekhis, « Ali-eno », 2010, p. 84-95, p. 78

⁴⁰ « Mi sarebbero venute delle gravi allucinazioni ed è a causa loro se confondo i dati della vita reale e la nozione del tempo. È sempre a causa delle allucinazioni, pare, che le lancette dell'orologio si muovono per me in modo errato; che altro da dire, ah, anche il mappamondo per me diventa un altro. »

Amor Dekhis, « Ali-eno », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, 2010, p. 77-84, p. 83

dell'impossibile desiderio di ritornare a casa. Così è anche in opere romanzesche a successo come *La Straniera* di Younis Tawfik, dove nel finale il protagonista dopo la morte di Amina e l'impossibilità definitiva di ricollegarsi al proprio passato, sale sull'albero davanti alla stazione di Porta Nuova (Torino) e «ritorna» a casa gettandosi, in un suicidio emblematico di quel tentativo di ritorno allucinatorio. Tuttavia, è solo in un romanzo come *L'Argonauta* che l'allucinazione si presenta non come espediente narrativo puntuale, ma in quanto aspetto strutturale in grado di rappresentare la condizione di un personaggio condannato all'erranza. Nel testo di Milton Fernandez, l'esilio del protagonista-narratore Julio viene espresso in diverse sequenze narrative che lo mettono in scena nel tentativo impossibile di raggiungere a piedi i confini di Milano, convinto che una volta superata Rogoredo troverà il mare e da lì, la sua Montevideo natale:

« A volte, quando sapevo che Silvia non sarebbe tornata a pranzo, andavo oltre, senza una meta precisa, fino a Rogoredo, e pure al di là, anche se non so cosa ci sia dopo. Mi prendeva la smania di vedere il mare. Sentivo il suo odore, il vento sulla faccia, la sabbia negli occhi.

Camminavo e mi dicevo che doveva esserci più in là, dietro i palazzoni, che bastava uno sforzo e poi sarei arrivato, perché da qualche parte ci doveva essere ed era soltanto questione di prendere la direzione giusta, il mare a est, Tritone, andiamo avanti, ancora un po'...

Poi, quando le gambe non reggevano più, salivo su un autobus e cominciavo a ritornare. A ritornare. Allora la città si succedeva in fotogrammi sfocati davanti agli occhi e prendevo, finalmente, coscienza di essere qui e da nessun'altra parte. E tornava il sudore freddo. La sensazione di essere sprofondato nel pantano mentre dormivo e di svegliarmi ora, quando non è più possibile liberarsi e non resta altro che lasciarsi affogare. » ⁴¹

Il tema del movimento urbano esprime, come negli altri testi, l'impossibile desiderio di ritorno del migrante o dell'esiliato al proprio paese di origine, e l'irruzione dei ricordi passati nel presente in chiave allucinatoria. Qui tuttavia viene anche messo in scena la brutalità del ritorno al reale, dove riemerge la consapevolezza della migrazione così come descritta da Roberto Beneduce in *Frontiere della memoria* :

« Nel momento in cui l'ovvio del nostro territorio immaginario non è più attingibile come tale (le persone e i nomi, le distanze corporee, i sapori e tutto quanto Rouchy definisce appropriatamente come 'incorporati culturali'), allorquando tutto quanto invisibilmente riempie gli interstizi della nostra quotidianità deve essere abbandonato e un altro ordine di 'fatti-emozioni' si impone alla percezione, qualcosa di singolare attraversa il campo esperienziale di colui che è emigrato, obbligandolo alla coscienza smisurata, feroce, che

⁴¹ Milton Fernandez, *L'Argonauta*, Napoli, Michele di Salvo editore, 2006, p. 104

pervade il suo presente ed il suo sonno, insistente, ossessivamente insistente e tale da costringerlo ad una presa di coscienza totale dell'essere in un dato luogo e in un dato tempo [...]. »⁴²

Eppure l'impossibilità di *tornare* non è solo legata per Julio alla nostalgia del paese da cui è dovuto fuggire a causa della dittatura, ma anche alla scoperta che la militante che ha seguito nell'esilio dopo un concorso di circostanze, Isabel, è incinta di una figlia avuta con il precedente compagno, anche lui militante politico ucciso dalla dittatura. L'impossibilità di uscire dalla città e tornare al paese nasce da un'altra impossibilità, simmetrica : quella di tornare nell'abitazione milanese dove Julio convive con Isabel, e nella quale si sente sempre più gradualmente inadeguato ed estraneo. L'impossibilità di uscire dai confini urbani si sdoppia nell'ansia di superare la soglia di casa⁴³. L'esilio si lega quindi alla crescente impossibilità di ricostruire la propria esistenza a Milano, accettando la maternità di Isabel. Al contrario, il rifiuto di questa nascita spinge Julio a compiere un'infanticidio che appare come il cuore inconfessabile e inconfessato del romanzo, il quale si conclude lasciando capire che Julio è rimasto solo a Milano da tempo dopo il ritorno di Isabel in Uruguay. *L'Argonauta* mette in scena un personaggio condannato a stare nel limbo⁴⁴: le cui impossibili evasioni segnano non soltanto la crisi psichica del migrante confrontato alla durezza dell'esistenza in Italia, ma anche quella di un personaggio inetto che si condanna, attraverso il proprio gesto criminale, a restare sulla soglia della vita, nella posizione di chi «è rimasto a metà di tutto», per sempre⁴⁵.

Il *topos* dello sconfinamento è rintracciabile anche nelle opere di autrici ed autori di seconda generazione, dove riveste però un significato diverso. Il movimento urbano e la ricerca dei limiti non esprimono qui un desiderio di ritorno (anche se il tema della riconnessione al paese di origine dei genitori è centrale), ma piuttosto di trasgressione rispetto ad un contesto urbano chiuso ed escludente. La moltiplicazione degli spostamenti secondo un andamento oscillante, dentro e fuori la città, segnato da partenze e ritorni, caratterizza infatti molti percorsi narrativi all'interno delle opere di Gangbo, Kuruvilla, Scego e Ali Farah, ma anche le opere di autori e autrici più recenti come Antonio Dikele Distefano e Djarah Kan.

⁴² Roberto Beneduce et Mahfoud Boucebci, *Frontiere dell'identità e della memoria: etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli, coll. « Collana Scienze e salute », 5, 2004, p. 33

⁴³ « Sa una cosa, Dottore ? Spesso, quando finisco qui e torno a casa, a volte camminando, cercando di ritardare quel momento fatidico in cui s'infilava la chiave nella serratura e lasciamo che la porta si schianti alle nostre spalle, a volte dicevo, mi scappa da ridere. »

Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 17

⁴⁴ Da notare come la figura dell'argonauta si carichi di riferimenti simbolici e triviali all'esilio, poiché in essa viene fatto riferimento non soltanto al mito di Giasone (e all'infanticidio di Medea), ma anche al mollusco condannato ad errare nell'oceano (il diventare inconsistente, lo sciogliersi, costituiscono la principale angoscia del protagonista il cui racconto rischia sempre di disfarsi), e infine all'«amico immaginario» di Julio, un pesce rosso soprannominato Tritone al quale si rivolge quando vuole superare i limiti della città (e forse alter ego, per la condizione di prigionia e incapacità di raggiungere l'oceano).

⁴⁵ « Dice il tale che bisogna ricrearsi il mondo. Una parola! Io gli dico che prima o poi, qualcuno dovrà fondare un mondo nuovo per gente come noi, rimasti a metà di tutto [...]. » Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 190

La circolazione urbana esprime questa tensione in modo emblematico in *Rapidipunt* di Uba Cristina Ali Farah. Nel racconto, il movimento è teso ad uscire dalla città, sotto forma della ricerca di piante che rivestono una portata iniziatica, nonostante lo scetticismo della narratrice, per la piccola compagnia di ragazzi afro-discendenti a cui è legata e soprattutto per il suo amico Mauro. La conclusione del racconto mette in scena il momento in cui la narratrice segue Mauro dentro il giardino botanico di Roma, dopo che egli ha scoperto da un anziano italiano che il giardino custodisce anche un arbusto di incenso, pianta simbolo della Somalia. L'entrata nel giardino botanico potrebbe suggerire non la fuga dalla città, ma piuttosto la riscoperta nello spazio urbano dei legami profondi tra Italia e Somalia. Tuttavia Mauro, dopo aver visto la pianta, prende il vasetto e si precipita provando a scappare fuori dal giardino, seguito dalla narratrice : il racconto si conclude così su un gesto di evasione, attraverso il quale Mauro fuggendo cerca di liberare la pianta di incenso dall'ambiente angusto in cui si trova, e forse anche una propria liberazione. Questa fine aperta, questa linea di fuga, riafferma la necessità per i giovani protagonisti di un movimento trasgressivo, senza però offrire molte speranze sulla loro reale capacità né ad uscire dalla città né a trovare posto in essa.

L'impossibilità del movimento si ripresenta in maniera drastica in opere più recenti come il romanzo di Antonio Dikele Distefano *Non ho mai avuto la mia età*. Il romanzo mette in scena una rappresentazione della città vista attraverso gli occhi di un giovane italiano nero, che vive la frattura tra il centro e la periferia in cui è cresciuto. Il percorso di Zero e dei suoi amici evidenzia l'impossibilità di uscire dal proprio quartiere di appartenenza, che è anche impossibilità ad emanciparsi dal razzismo della società italiana e dallo sguardo bianco che investe i protagonisti e rende fallimentare ogni tentativo di ascesa sociale. La fine del romanzo cristallizza questa impossibilità di andarsene e al contempo di ritornare. Le ultime pagine sono anche quelle che, per la prima volta, descrivono una vera e propria camminata nella città, ovvero il ritorno a casa di Zero dal centro al suo quartiere : un ritorno che si conclude brutalmente con il suo omicidio da parte delle forze d'ordine. La morte di Zero, oltre a ribaltare la prospettiva di un romanzo di formazione, riafferma non solo l'onnipresenza della violenza e del razzismo nell'esperienza urbana vissuta dai giovani non bianchi, ma anche l'impossibilità di superare i confini di una città segregante.

Un'altro incontro-scontro con la polizia (anche lì nella veste simbolica di guardiana dell'ordine urbano e dei suoi confini) è quello messo in scena dal racconto di Jadelyn Mabyala Gangbo *Com'è se giù vuol dire k.o.*, ormai un classico del corpus. Il testo mette in scena il percorso di due giovani, Antonio e Aziz, nella città di Bologna : un percorso interamente votato

alla ricerca di spazi nuovi. Antonio e Aziz si rendono conto del loro girare a vuoto, sperimentando insoddisfazione sia nei confronti di una Bologna chiusa e borghese, sia nel mondo della contro-cultura hip-hop che vivono senza reale impegno politico. Da qui la necessità di svoltare, che diventa suggestione concreta quando i due scoprono l'esistenza di uno spazio occupato da migranti magrebini appena fuori dal centro storico. L'intero testo di Gangbo offre una complessa riflessione sul percorso urbano come «scarto» nel senso antropologico evocato da Colombo e Navarini, che ricordano come la ricerca dei confini «significa [...] esporsi all'esperienza dell'eccezione, della novità improvvisa che produce uno «scarto» rispetto alla routine quotidiana e alla norma; significa esporsi al rischio della meraviglia e dell'imprevisto, della rottura e della messa alla prova di sé.»⁴⁶ Ma proprio nel tentativo di uscire dalla città, e allo stesso tempo di uscire dal recinto delle loro abitudini, si materializza l'incontro con l'ordine urbano nel suo versante più repressivo, attraverso la figura di due poliziotti che li controllano prima di portarli fuori città per pestarli.

Il sesto e ultimo capitolo, infine, prosegue la riflessione sui percorsi urbani interrogando la maniera in cui la letteratura postcoloniale mette in scena l'incontro tra soggettività migranti e il passato delle città italiane. Questo incontro lascia emergere lo scollamento tra una memoria condivisa e consensuale, e altre memorie rimosse dal racconto urbano, di cui si fanno portatrici le soggettività postcoloniali. L'espressione *confini della memoria* utilizzata nel capitolo vuole fare riferimento a questa spaccatura che riproduce quella tra cittadini e non-cittadini, soggettività invisibili ed escluse dal racconto urbano. L'ultimo capitolo della tesi analizza quindi il modo in cui percorsi nella città si rivelano in grado di interrogare la questione della memoria, del trauma e della storia coloniale. Anche in questo caso, è il movimento urbano a permettere il confronto e la scoperta di questi confini nascosti: la camminata diventa uno «strumento per cercare giustizia spaziale (Soja), ovvero per interrogare il legame inerente tra giustizia sociale e l'organizzazione istituzionale dello spazio»⁴⁷. La prima tappa di questa riflessione esamina alcuni casi di percorsi urbani in cui lo spostamento urbano spinge i protagonisti a farsi testimoni delle trasformazioni della città, e in particolar modo delle trasformazioni provocate dalla migrazione. Particolarmente significativo, da questo punto di vista, si rivela il percorso di Stefania in *Milano, fin qui tutto bene*, il cui spostamento attraverso

⁴⁶ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 42

⁴⁷ «The contrast between the walker's perspective and the «panoptical» view frequently adopted by architects and institutions is a leitmotif running throughout our corpus; in most of the selected texts, the walking tour of an area sets the basis for an open critique of contemporary urban and infrastructure planning and of its tendency to neglect the specificities of the context, thus overlooking the negative impact that abstract or inconsistent projects may have on the lives of actual human beings (as well as on the environment). Therefore, walking often becomes a tool for seeking spatial justice (Soja), i.e. for interrogating the inherent link between social justice and the institutional organization of space.» Alberto Godioli, «Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice: Urban and Non-Urban Spaces in Contemporary Italian Literature», *Pólemos*, 11, n° 2, janvier 2017, <https://doi.org/10.1515/pol-2017-0023>, consulté le 24 mai 2021, p. 383

Milano la porta dal suo quartiere di Via Sarpi, profondamente trasformato dalla migrazione cinese, a Isola e poi a Corvetto, quartiere che frequentava durante la sua adolescenza.

Se il percorso del personaggio è intrinsecamente legato a quelli che Agustoni chiama «i luoghi della temporalità biografica»⁴⁸, la vera dissonanza non è solo tra la città conosciuta nel passato, e la sua evoluzione al presente, che Stefania può notare vedendo la gentrificazione del quartiere Isola. Più profondo e problematico è in realtà il viaggio che la narratrice compie nella storia migratoria di Milano, e che avviene girando nel proprio quartiere di via Sarpi prima di recarsi a Corvetto. Stefania opera uno scarto nel percorso, mettendosi a seguire due pensionati italiani per arrivare in un cortile di via Montello, alcuni isolati dopo, che riflette la presenza di un'immigrazione meridionale marginalizzata più scomoda da riconoscere per la protagonista. Il passaggio da via Sarpi a via Montello e poi a Corvetto, è anche slittamento dal confronto con un'immigrazione cinese esplicitamente «straniera» e distante, a quello con la familiarità rimossa e problematica di un'immigrazione meridionale ancora in parte ghettizzata a Milano. Questo primo percorso interroga direttamente il peso delle migrazioni nella trasformazione delle città italiane, mostrandone non solo la trasformazione ma anche le enclaves, gli spazi e le soggettività abbandonate da questa evoluzione collettiva.

La seconda tipologia di percorso analizzata invece tocca la questione del legame tra memoria e trauma, e in particolar modo la questione delle ferite del passato coloniale e del presente migratorio nella maniera in cui le soggettività migranti vivono la città. In questo contesto spicca l'importanza della figura dello spettro e del *ritorno dello spettro* («revenance» in francese) come modalità attraverso la quale storie e vicende rimosse si manifestano all'interno del racconto, prendendo spunto dalle analisi di Gabriella Napoli sul legame tra spettro e passato nel romanzo contemporaneo, la quale sottolinea come :

« [U]n nombre important de récits contemporains sont construits sur le modèle d'une enquête souvent liée à une histoire familiale. Des personnages se mettent à la recherche de leur histoire – et l'histoire intime se mêle, le plus souvent, à l'histoire politique – pour accéder à une connaissance, accomplir un devoir, répondre à une injonction, se souvenir, rendre visible ou audible un événement enfoui, oublié, souvent honteux, quasiment toujours lié à un secret dont le personnage-enquêteur a été

⁴⁸ « Poi ci sono i luoghi della temporalità biografica, che possono sovrapporsi ai luoghi storici nella misura in cui la storia individuale e quella collettiva si incontrano e si sovrappongono. Può risultare interessante, parlando di temporalità biografica, il riconoscimento di un luogo che si lega ad esperienze passate: come lo si riconosce, come lo si ricostruisce, come si utilizzano i suoi elementi nel rievocare le stesse esperienze quando ci si ritorna dopo tanto tempo, le sensazioni suscitate da mutamenti ventualmente intervenuti nel suo assetto. » Agustoni, *Sociologia dell'esperienza urbana*, op. cit., p. 21.

tenu à l'écart. Le spectre devient de manière assez attendue une figure incontournable, symbolisant ce que l'on a refusé d'entendre ou de voir, qui revient de manière soudaine et parfois brutale. [...]»⁴⁹

L'inchiesta ha profondi risvolti spaziali, poichè implica sempre l'uscire da un contesto familiare per entrare in *spazi altri*, ma anche *negli spazi dell'altro*. Il confronto con i margini della città e con i loro « abitanti » diventa quindi sinonimo di confronto con un rimosso collettivo e personale. Esempi di inchieste e di ricerca si ritrovano già in *La Straniera* di Younis Tawfik, come ricorda Chiara Mengozzi⁵⁰. La circolazione nei margini implica il confronto con soggettività escluse, e in maniera spesso diretta, con le prime vittime dell'esperienza delle frontiere, un tema che riemerge prepotentemente in *Gli ultimi giorni di agosto* di Djarah Kan. Ma è soprattutto Ali Farah ad articolare la relazione tra frontiere e memoria (anzi memorie) nel primo capitolo di *Madre piccola*, che mette in scena l'incontro tra Barni e Maxamed X, un rifugiato somalo incontrato da quest'ultima nell'ospedale dove lavora e sospettato di terrorismo, di cui si scoprirà ulteriormente che è sopravvissuto ad un naufragio. Il percorso di Barni è un'inchiesta nella storia di questa figura da subito percepita da lei come spettrale. Un percorso di contro-memoria, che ha come punto di partenza le vertigini che Barni prova durante la cerimonia ufficiale resa dalle autorità italiane per commemorare le vittime somale di un naufragio nel Mediterraneo, al Campidoglio⁵¹. L'inchiesta la porta ad allontanarsi dagli spazi del centro e dalla commemorazione ufficiale verso gli interstizi abbandonati della città, per

⁴⁹ «[U]n numero importante di racconti contemporanei sono costruiti sul modello di un'inchiesta spesso legata ad una storia familiare. Dei personaggi si mettono in cerca della loro storia – e la storia intima si mescola, spesso, alla storia politica – per accedere ad una conoscenza, compiere un dovere, rispondere ad un'ingiunzione, ricordarsi, rendere visibile o udibile un evento rimosso, dimenticato, spesso vergognoso, spesso sempre legato ad un segreto dal quale il personaggio-investigatore è sempre stato escluso. Lo spettro diventa quindi in modo abbastanza scontato una figura inevitabile, che simbolizza ciò che ci si è rifiutati di ascoltare o di vedere, che ritorna in modo subitaneo e spesso brutale.» Gabrielle Napoli, « Spectres et filiations dans Ogni promessa d'Andrea Bajani : les enjeux éthiques de la fiction », dans éd. Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici, *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 105-20, <http://books.openedition.org/psn/7398>, consulté le 9 septembre 2022, p. 116

⁵⁰ « Quando Amina scompare, il personaggio maschile, per mettersi sulle sue tracce, è costretto a frequentare i luoghi della città che non gli appartengono più e nei quali si sente a sua volta straniero. È costretto a seguire i percorsi dei clandestini e ad ascoltare le storie dei «senza nome» e dei «senza casa». Anche se la conclusione del romanzo indica un fallimento, segnato dalla morte di Amina e dal probabile suicidio del protagonista maschile, sconfitto dal suo ritrovamento tardivo, quello che viene messo a fuoco nelle pagine del libro è proprio il processo di *detection* del personaggio. La sua ricerca, attraverso la densità ed eterogeneità della vita metropolitana, porta alla luce più o meno consapevolmente il conflitto di storie e di narrazioni che costruiscono la città, in questo caso Torino, la difficile convivenza sincronica di queste narrazioni e il loro sovrapporsi diacronico. » Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della «letteratura italiana della migrazione» », art. cit., p. 6

⁵¹ « In una scena del romanzo, Barni, una delle protagoniste somale italiane, cerca di arrivare in cima al Campidoglio per partecipare al funerale di un gruppo di somali annegati nel Mediterraneo nel tentativo di scappare dalla guerra in atto nel loro Paese. L'ascesa verso quel luogo, però, si rivela più difficile del previsto, perchè Barni avverte un senso di malessere e di vertigine, e più cerca di raggiungere il centro, più viene sospinta verso la periferia [...]. La dicotomia coloniale centro/periferia viene qui riarticolata secondo una spazialità ufficiale del potere, che permette ai somali un tempo assoggettati ai colonizzatori italiani di essere al centro dell'impero e di essere commemorati dalle istituzioni soltanto in quanto morti. Barni invece si sente spinta fuor, verso la periferia, dove si troverebbero anche i somali, che vengono commemorati in questa occasione, se fossero sopravvissuti al mare: in tal caso, essi si sarebbero trovati in Italia a occupare uno spazio sociale di marginalizzazione e/o di clandestinità. [...]» Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 131

recarsi nell'ex ambasciata somala di via dei Villini⁵², diventata precario rifugio dove sopravvivono i primo arrivati :

« Sa, non l'ho detto. Il nostro ambasciatore ai funerali avrebbe dovuto, eppure non ne ha parlato. Si è dimenticato di parlare di Nostra Signora l'Ambasciata. Non si è lamentato della sua bella villa, della voragine nel suo giardino, *godka*, il buco di Saddam. Sa perché lo chiamano così ? Per via di quel pozzo in cui gli americano hanno trovato Saddam Hussein, dopo giorni che lo cercavano. *Godka*, la fossa, cantina dove la notte dormono tutti quelli che non sono rimasti nel deserto o sepolti in fondo al mare o ricomposti nelle bare allineate. Tutti quelli arrivati con gli sbarchi o scampati ai naufragi, soprannominati Titanic dai propri connazionali. »⁵³

L'ambasciata somala viene rappresentata esplicitamente come confine non solo orizzontale ma verticale (il sotterraneo), eterotopia in cui si sovrappongono almeno tre rimozioni: quella del passato coloniale italiano, quella del crollo della somalia nella guerra civile, ma anche quella più recente e ancora attuale dei rifugiati (alcuni dei quali sopravvissuti alla traversata del Mediterraneo) confrontati alla violenza delle frontiere. Spostarsi dal centro ai margini significa non solo incontrare i traumi e le rimozioni del racconto collettivo, ma anche un presente che non accenna a scomparire.

Il testo di Ali Farah introduce l'ultimo tempo della riflessione, che si sofferma sulle forme di monumentalità e di costruzione della memoria collettiva all'interno della città. La letteratura postcoloniale infatti, tematizza con forza la questione della relazione tra soggettività migranti e tracce del passato urbano, siano esse rovine con cui i personaggi sentono di condividere un comune sradicamento⁵⁴, o monumenti ai quali si identificano. È soprattutto nella scrittura di autori somali o italo-somali tuttavia che questo tema si approfondisce e investe direttamente la questione del passato coloniale dell'Italia. Il monumento diventa allora segno di un confine memoriale tra chi lo vede e ne capisce la portata storica, e chi, come la maggioranza degli italiani, non ne nota nemmeno l'esistenza.

⁵² « Forse c'erano dettagli che potevo scoprire da sola. Magari andando all'ambasciata somala, cercando qualcuno che mi dicesse qualcosa in più. Qualcosa che la polizia non poteva sapere. Si immagina ? No, non ci sono andata subito. Era sera ormai, meglio aspettare il giorno dopo per andare a Porta Pia e addentrarmi sulla sinistra, in via dei Villini. Conosce quella zona ? Quartiere di ambasciate e di ville. Silenzio di luoghi esclusivi. Era molto che non andavo all'ambasciata. L'ultima volta era stato lo scorso primo luglio, sa, l'anniversario della nostra indipendenza. Liberi ? Liberi dagli italiani.

Bariimo luuliyooo, intonava un'anziana con gli occhiali, tenendo un poco discostato da sé il foglio coperto da una fitta scrittura, anche se le parole erano recitate a memoria. *Bariimo luuliyooo* gorgogliava tutta coperta di veli e di gioielli. Quello era il suo *buraambur* per il primo luglio. Quello era il suo canto poetico, la sua lingua di donna contaminata dal colonizzatore scacciato. Donne di tutte le età vorticavano insieme, mentre una restava a battere il ritmo su un secchio di plastica rovesciato, dhak dhak dhak, dhak, dhak dhak dhak, dhak. La macchina da presa girava e le più giovani si coprivano il viso [...].» Cristina Uba Ali Farah, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007, p. 37

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ «The past evoked by Rome's unburied remnants correlate with the migrant's past experiences in what are felt to be an irrevocably distant time and place, and a time and place which, like features of ancient Rome, are encountered in the present but often as deracinated objects, floating free from any coordinates in a precise historical and cultural context.» p. 139.

Questa tematica appare già in un classico del corpus del 2005 come *Il latte è buono* di Garane Garane. Nel romanzo, la scoperta di Roma è raccontata come un vero rito di passaggio attraverso il quale il protagonista Gashan, giovane aristocrate cresciuto in Somalia con il mito dell'Italia in cui vede la propria patria elettiva, scopre non solo che il paese che aveva fantasticato non esiste, ma la propria condizione di uomo nero vissuto e cresciuto in una finzione coloniale. Il racconto di Roma, nutrito dal costante riferimento a *Peaux noires, masques blancs* di Fanon, riprende il topos della comunione con le statue per stravolgerlo. Gashan infatti, rendendosi conto della propria condizione di uomo nero in un paese che ha rimosso del tutto il proprio passato coloniale, si lega con la statua di Giulio Cesare, annerita e dimenticata anch'essa, nella quale trova un alter ego. Infine, la frattura provocata da questa scoperta è raccontata attraverso il costante riferimento al rito di passaggio e alla sua dimensione corporea, tramite l'immagine ricorrente della circoncisione, e soprattutto di quella che Gashan chiama la (o le) *linea sottile*, metafora della ferita interiore che attraversa il soggetto ex colonizzato.

A questa prima rappresentazione dell'assimetria memoriale tra ex colonizzatori e colonizzati, e delle conseguenze di questa dimenticanza nel vissuto dei primo arrivati somali, rispondono i racconti di Igiaba Scego centrati sulla propria esperienza di italo-somala confrontata al rimosso coloniale in opere come *La mia casa è dove sono* e *Roma Negata*. Il secondo tempo dell'analisi approfondisce il racconto che Scego fa di uno stesso spazio, la piazza di Porta Capena (dove un tempo si trovava l'obelisco di Axum restituito all'Etiopia nel 2002), da un testo all'altro. A questi due testi viene affiancato, in chiave comparativa, il racconto breve di Lorenzo Pavolini nell'antologia di racconti *Roma Capoccia*, nel quale lo scrittore si sofferma sull'impatto apparentemente inesistente della rimozione dell'obelisco, seguita da un'immediato oblio. Il contrasto tra il testo di Pavolini e i racconti di Scego permette di costruire una lettura *contrappuntica*⁵⁵ di uno spazio che cristallizza la questione dei confini memoriali, in una città segnata dalle tracce del colonialismo come Roma. I testi di Scego si confrontano alla questione dell'assenza e dell'oblio attraverso un'esperienza intima, familiare e corporea, che riattiva la metafora della ferita già presente nel testo di Garane Garane. Il confronto con la memoria urbana implica non solo di riconoscere i confini, ma di sentirsi attraversati da essi, segno della spaccatura identitaria causata dal passato coloniale.

⁵⁵ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* Said, Edward W.. *Culture and imperialism.*, Roma, Gamberetti, 1998, p. 66

I *confini* si rivelano essere uno strumento concettuale polisemico, in grado di interrogare aspetti fondamentali della rappresentazione della città : la questione della mappatura dello spazio urbano attraversato da vincoli molteplici, forme di esclusione e riappropriazione; le strategie di rappresentazione e le possibilità di confronti tra immaginari urbani diversi; le molteplici *esperienze dei confini* che segnano la vita dei migranti e degli italiani di seconda generazione nelle città italiane; ma anche la dimensione dinamica, simbolica e narrativa dei limiti nell'economia dei percorsi identitari. Queste sfaccettature, così come la scelta di affiancare all'analisi del corpus diversi excursus comparatisti, offrono alcune linee guida per rileggere il corpus postcoloniale e analizzare l'evoluzione della rappresentazione della città all'interno di un contesto culturale vasto, dove il tema della migrazione si diffonde in modo pervasivo e a volte inatteso. La ricerca ci invita quindi a servirsi dei confini per ripensare la città da prospettive nuove e minoritarie, come luogo di sopraffazione e resistenza, di conflitto ma anche di coesistenza e prossimità, e come spazio politico per eccellenza dove si delineano futuri e orizzonti politici di cui la letteratura postcoloniale ha da sempre saputo farsi portavoce.

Sommaire

Remerciements/Ringraziamenti	3
Riassunto.....	4
Sommaire	29
Introduction.....	31
Première partie – Une place dans la ville : inscription urbaine et formes de la limite dans le corpus postcolonial	65
Chapitre 1 : une recartographie postcoloniale de l’espace urbain	65
I. La « ville déracinée » et l’inscription des migrants à la marge	68
1. Cartographier les marges urbaines et l’insertion dans la ville	68
2. Habiter l’interstice : la <i>condition de frontière</i> des primo arrivants et la scène urbaine	91
3. Rencontrer les limites : la ville aliénante.....	103
II. Ville familière, ville étrangère : appréhensions migrantes.....	113
1. Le regard migrant : décalages et désorientations.....	113
2. Entre exclusions et tentatives de réappropriations.....	122
3. Les espaces communautaires et lieux « ethniques : la ville migrante et ses limites	130
III. Hétérotopies, espaces liminaux : les « lieux-limites » de la ville postcoloniale	149
1. Représenter des espaces « autres », entre hétérotopies et espaces liminaux.....	150
2. Trois espaces frontaliers :	160
Chapitre 2 : Nouvelles cartographies de la ville chez les auteurs de deuxième génération.....	175
Introduction : nouvelles identités et nouvelles relations à l’espace urbain	175
I. Une place malaisée dans la ville	180
II. Réinvestir les marges : recherche des limites et stratégies de rupture.....	199
III. Côté les limites entre <i>limen et périphérie</i> : sortir de la ville.....	213
Deuxième partie : La ville comme zone de contact	229
Chapitre 3. Expériences de frontière et rencontres dans la ville	229
I. Les frontières de l’espace public.....	229
II. Rencontres dans l’espace urbain : une ville fracturée ?	272
Chapitre 4. Localités et coexistences	302
I. La ville comme lieu du malentendu et du conflit – le quartier multiethnique	305
II. Espaces partagés, espaces divisés	323
III. Repenser la maison, repenser le seuil	334
Troisième partie. Mouvements et frontières urbaines	348
Chapitre 5. Mobilités et déplacements urbains : « Sconfinare », franchir les limites de la ville.....	348
I. Egarements : impossibles départs et impossibles retours.....	355
II. <i>Lignes de fuite</i> : contester et réinventer les frontières dans les trajectoires de deuxième génération	371
Chapitre 6. Les frontières du temps : parcours et mémoires urbaines.....	400
I. Mémoire du personnage, mémoires de la ville : réflexions autour des frontières mémorielles dans l’espace urbain.....	400

II. Parcours urbain et mémoires du colonialisme : la <i>linea sottile</i> ou le déchirement d'un sujet postcolonial dans <i>Il latte è buono</i> de Garane Garane	416
III. Lectures contrapuntiques sur le colonialisme italien : la stèle d'Axum au croisement de trois écritures 427	
<i>Conclusions</i>	447
<i>Bibliographie</i>	456
Littérature postcoloniale	456
Critique et théorie postcoloniale	459
Critique : littérature et cinéma postcolonial italien	459
Sur l'espace	464
Littérature et espace	464
Espace urbain (sociologie, anthropologie, géographie)	465
Frontières, immigration, identité	466
Frontières et frontières urbaines	466
Immigration et immigration en contexte urbain	468
Identité	470
Autres	471
Résumés	473
Positions de thèse	474

Introduction

1. Préambule : La littérature postcoloniale italienne aujourd'hui

De la fin de la littérature de la migration à la littérature postcoloniale ?

Plus de trente ans ont passé depuis la naissance de la « littérature de la migration » en Italie, dont l'émergence au début des années 1990 a transformé à la fois le champ de la production littéraire et de la recherche académique, avec la consolidation d'un courant d'études encore minoritaire mais désormais bien présent dans les universités italiennes. La critique a retracé l'évolution de cette littérature à travers différents bilans jalonnant son évolution. On ne reviendra que très synthétiquement sur la périodisation de cette littérature, périodisation déjà bien connue et consensuelle : une première phase marquée par les écritures collaboratives testimoniales qui émergent au début des années 1990, une phase intermédiaire allant de 1995 aux années 2000 avec la constitution d'un champ littéraire et critique spécifiquement centré sur la littérature de la migration (s'accompagnant de la création de revues, de concours littéraires, et de maisons d'édition pour pallier l'indifférence du marché éditorial italien), et enfin la consolidation de ce champ littéraire au début des années 2000, avec la reconnaissance d'écrivains migrants et l'émergence des premiers écrivains dits de deuxième génération ⁵⁶.

Nous préférons nous attarder ici sur la situation plus récente de cette littérature telle que constatée par la critique depuis une dizaine d'années, à l'heure où elle traverse une importante phase de redéfinition. En 2014 Fulvio Pezzarossa dressait un constat de crise, voire d'involution artistique et critique (notamment avec la fin de la banque de données basilim recensant les œuvres d'auteurs migrants), et évoquait la fin d'une saison littéraire⁵⁷. On assiste ainsi à une forme de « régression » dans la production migrante et l'intérêt critique vis-à-vis de celle-ci, avec la persistance de récits testimoniaux comme genres à succès, et l'absence de véritable évolution dans les attentes du public, dans les formes d'écriture, ni même dans la prise de conscience des limites du genre. Ces différents aspects peuvent donner à penser à une « crise » de la littérature de la migration, qui oblige en retour la recherche à s'en tenir à un corpus en partie canonisé⁵⁸, et dans le même temps (trop) peu connu en Italie et plus encore, à l'étranger.

Mais la crise s'accompagne aussi d'une redéfinition critique. En 2011, Caterina Romeo revenait sur les vingt ans de cette littérature en explicitant le débat terminologique qui l'a accompagnée depuis son émergence et en proposant d'utiliser, à la place de l'expression « littérature de la migration » (ou « littérature » voire « écritures

⁵⁶ Caterina Romeo, « Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus », *Bollettino di italianistica*, n° 2/2011, 2011, <https://doi.org/10.7367/70107>, p. 380

⁵⁷ «Appare invece evidente che, anche in ragione di fattori biologici e privati, può dirsi conclusa una stagione letteraria durata un quarto di secolo, come dimostra il quasi generalizzato silenzio della prima generazione di scrittori attivi prima del Duemila [...] ». Fulvio Pezzarossa, « Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante », *Between, L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, n° 10, 2015, p. 1-24, p. 3

⁵⁸ De manière certes fragile, mais attestée jusque dans l'évolution des programmes scolaires en France, avec l'inclusion d'œuvres du corpus de la migration comme *Lontano da Mogadiscio* ou *La promessa di Hamadi* dans le programme LLCER-Italien des classes de première à partir de 2019, et même l'inclusion de textes portant sur la migration dans l'épreuve du concours de l'ENS-ULM en 2019 (voir Pierre Musitelli et Laura Fournier-Finocchiaro, « Rapport d'épreuve: Option Ecrit Italien », https://www.ens.psl.eu/sites/default/files/2019_bl_italien_epreuve_option_ecrit.pdf, consulté le 4 mai 2024).

migrantes »), le terme « postcolonial » pour englober le corpus d'œuvres écrites et publiées par des migrants mais aussi des italiens dits de deuxième génération depuis la fin des années 1990 :

« Suggestisco infine di usare in modo sistematico il termine “postcoloniale” che da qualche anno è stato esteso al contesto italiano. La prospettiva postcoloniale nell'analisi della cultura italiana da una parte crea un senso di continuità temporale, evidenziando la connessione esistente tra il presente, il passato coloniale e le grandi ondate di emigrazione internazionale e intranazionale, e sottolinea come l'identità nazionale si sia costruita anche a partire da questi eventi storici. Dall'altra, questa prospettiva crea una continuità spaziale transnazionale in quanto corrobora l'idea di comunità diasporiche accomunate proprio dall'esperienza della colonizzazione (al modo in cui Paul Gilroy suggerisce l'esistenza di comunità e culture nere nel mondo che, a partire dalla comune esperienza della diaspora africana, hanno sviluppato caratteristiche e un'estetica comuni in diversi contesti geografici). »⁵⁹

Ce recadrage offre un nouvel élan à la critique. Par la possibilité de connecter cette littérature aux corpus postcoloniaux déjà constitués et légitimés de longue date (à commencer par ceux de nations voisines comme l'Angleterre ou la France). Mais aussi comme le rappelle Romeo à travers une grille de lecture postcoloniale capable d'articuler la compréhension des migrations avec les expériences coloniales, la constitution des États-nations et des identités nationales, et parallèlement avec l'émergence de cultures transnationales et diasporiques qui trouvent aussi en Italie de nouvelles expressions. Parler d'une littérature *postcoloniale* a d'abord pour effet de la détacher d'une stricte adhérence au fait migratoire, qui s'il reste déterminant, ne revêt pas la même importance pour des auteurs ayant vécu à la première personne l'expérience de la migration, et pour des auteurs fils et filles d'immigrés (cette situation étant elle-même compliquée par la diversité des trajectoires et parcours des auteurs en question). La question postcoloniale réinscrit le fait migratoire dans une perspective politique, culturelle et historique d'ensemble, en invitant à interroger son lien avec le passé migratoire et colonial de l'Italie. C'est dans un tel cadre de lecture postcolonial que nous inscrivons notre étude.

Une nouvelle production artistique et littéraire

Certes, une simple « renomination » ne suffit pas pour parler de renouveau dans cette littérature. C'est pourquoi il faut aussitôt ajouter que parallèlement à la crise détectée par Pezzarossa, on constate depuis la deuxième moitié des années 2010 et particulièrement ces cinq dernières années, une importante production artistique et littéraire, notamment de la part d'auteurices de deuxième génération. Tout d'abord, notons que ces dernières années ont vu la réapparition d'autrices ayant émergé au début des années 2000, avec la publication d'œuvres de Igiaba Scego, Cristina Ali Farah et Gabriella Kuruvilla. Mais par-delà ce retour qui a suivi de longs silences éditoriaux – et qui ne devrait pas faire oublier que d'autres auteurs tels Jadelyn Mabilia Gangbo semblent de leur côté avoir abandonné l'écriture – il faut aussi noter l'émergence de jeunes auteurs ces dernières années. La publication d'œuvres émergentes remarquées, comme celles de Elvis Malaj, Antonio Dikele Distefano, ou encore

⁵⁹ Caterina Romeo, « Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia », art. cit., p. 385

J'ai choisi de ne pas traduire les extraits cités en italien, excepté quand ceux-ci s'insèrent dans le corps du texte. La seule traduction concerne les extraits de langue anglaise présents dans la thèse.

Djarah Kan pour citer les plus emblématiques, transforme considérablement un corpus qui il y a encore cinq ans apparaissait comme figé, et semble annoncer une évolution de fond. Une transformation portée par ce qu'on pourrait nommer de manière un peu cacophonique, une *deuxième génération d'auteurs de deuxième génération*, née vingt ans après les auteures cités plus haut, qui investit non seulement la littérature mais aussi d'autres formes artistiques tels le cinéma – avec Phayim Buyian, Suranga Katugampala, Bagya Lankapura – et la production musicale.

Il faut donc constater non seulement la fin d'une « saison » littéraire, mais surtout, et plus profondément, sa transformation et la modification profonde de son insertion dans la société italienne, en grande partie au vu des transformations produites par les réseaux sociaux dans les modes d'écriture, de création artistique et de prise de parole politique. La littérature postcoloniale résonne aujourd'hui à l'intérieur d'un ensemble plus large – comme en atteste une production filmique, audiovisuelle, musicale, par certains aspects plus ouverte à la présence d'artistes de deuxième génération, et plus propice à leur popularisation. D'une génération à l'autre, et grâce à l'impact de ces réseaux, la forte marginalisation éditoriale qui accompagnait les débuts de ces auteurs s'est estompée pour laisser place à une reconnaissance publique, comme en atteste le succès d'auteurs tels que Antonio Dikele Distefano, ou Djarah Kan, dont le récent *Ladri di denti* se focalise sur Naples, ville du Sud qui jusqu'alors n'avait été que très peu racontée et mise en scène dans le corpus postcolonial, encore moins par une autrice en étant originaire. Dans le même temps, ces auteurs ne sont pas identifiables seulement comme écrivains, et donnent vie plus largement à une production culturelle (littérature, séries, musique) et politique qui s'articule de manière fluide à de nouveaux contenus culturels (podcasts, interviews, revues notamment).

Enfin, il faut souligner la transformation du contexte politique amorcée dans les années 2010, notamment à travers les mobilisations politiques des G2⁶⁰, et plus largement à travers les multiples luttes et initiatives qui ont participé à l'émergence d'une conscience postcoloniale dans le pays. Après le travail pionnier d'Igiaba Scego, l'apparition de nouveaux écrivains et activistes culturels s'inscrit dans une sensibilité renouvelée aux questionnements sur la migration, sur le passé colonial italien et son influence, et sur la place des subjectivités migrantes et de deuxième génération dans la société italienne.

Ville et nation : la ville comme lieu de production des identités migrantes

Le thème de la ville qui nous intéresse est justement l'un des thèmes transversaux et structurants de ce corpus qui entre désormais dans sa quatrième décennie. Un tel angle d'analyse permet ainsi de reparcourir le corpus postcolonial, de cerner certaines de ses principales évolutions, mais aussi de souligner son unicité à l'intérieur de l'ensemble plus vaste de la littérature italienne. La littérature de la migration n'a pas l'apanage de l'écriture de

⁶⁰ « While some second-generation youths are already Italian citizens, for the majority citizenship is a distant mirage. Italy has a very restrictive citizenship legislation based on *jus sanguinis* (i.e., blood, lineage, and race) so that, even when they are born and raised in Italy, children of immigrants are considered by law *immi- grants* themselves. [...] For these reasons, one of the main battles of the second generation is for the approval of a new citizenship legislation that would modify the obsolete law No. 91 passed in 1992 in favor of a more flexible one that would shorten and loosen the current requirements to become a citizen for all second- generation youths.» Clarissa Clò, « Hip Pop Italian Style », dans éd. Cristina Lombardi-Diop et Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2012, p. 275-91, https://doi.org/10.1057/9781137281463_19, consulté le 4 mai 2024, p. 275-76

l'urbanité, qui fait au contraire l'objet d'un renouveau dans la production italienne tout entière⁶¹ : mais c'est précisément cette parenté thématique qui rend évident le découplage entre la ville des écrivains migrants et celle des écrivains italiens. La critique a déjà largement évoqué ce double aspect, à savoir l'importance du cadre urbain dans les œuvres postcoloniales, et la manière dont celles-ci ont modifié la représentation des villes italiennes, en racontant leur transformation et l'inscription de nouvelles subjectivités en leur sein.

Ce thème qui traverse la littérature postcoloniale vient peut-être de la forte dimension urbaine de la présence migrante en Italie : même si celle-ci ne se limite pas aux villes⁶², et même si, comme l'a souligné Fiorangelo Buonanno dans la première thèse consacrée à ce sujet il y a dix ans, la représentation des villes dans les œuvres est partielle, se limitant principalement à Rome et aux villes du Nord de l'Italie, sans que le Sud y ait vraiment droit de cité. Malgré tout, la ville est particulièrement présente dans les récits migrants, à tel point que l'on peut dire que l'expérience urbaine est partie intégrante et décisive de l'expérience migratoire dans les textes postcoloniaux : la ville est cet *ici* où se reconstruit l'identité de ceux qui arrivent en Italie. Ce critère a une autre conséquence, à savoir que l'expérience de la ville, aussi locale et particulière soit-elle, est aussi une expérience située (au sens de spécifique) de la nation, porteuse d'un enjeu national qui en fait une expérience de l'Italie. Comme le souligne Vera Horn :

« La letteratura contemporanea e in particolare la letteratura della migrazione tematizzano l'altro in una relazione stretta con lo spazio urbano e ciò spesso confina in problematiche identitarie che non riguardano solo il migrante ma anche l'identità nazionale. »⁶³

C'est dans cette confrontation entre identité(s) migrante(s) et identité nationale que se niche l'enjeu identitaire des textes.

Un tel constat nous renvoie au premier objectif de notre thèse : celui d'étudier les rapports entre espace urbain et identité dans le corpus postcolonial. Avant d'aborder la dimension spécifiquement littéraire de ce questionnement, soulignons tout d'abord que la ville (surtout la ville transformée par les migrations), est affectée par la question de l'identité à plusieurs niveaux. Vue d'une perspective surplombante, elle l'est au niveau de ce qu'on pourrait nommer la coexistence urbaine tout d'abord, en tant qu'espace où *évoluent des identités différentes et différenciées*, espace de la confrontation à l'autre mais aussi espace en devenir

⁶¹ On pourra citer ici en guise d'exemple l'ouvrage de Filippo La Porta *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, série d'entretiens avec des écrivains racontant leurs villes respectives du Nord au Sud de la péninsule. Le prisme de l'ouvrage est largement auctorial (c'est la ville de l'écrivain qui est racontée), et la littérature postcoloniale n'y figure pas. Filippo Laporta, *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, Roma, Donzelli, coll. « Virgola », 2010, <https://www.donzelli.it/libro/9788860364760>, consulté le 4 mai 2024.

⁶² Nous renvoyons notamment aux analyses faites dès le début des années 2000 par Davide Papotti de l'insertion des migrants dans le tissu de petites villes du Piémont oriental Davide Papotti, « I paesaggi etnici dell'immigrazione straniera in Italia », vol. 1, Padova, Università degli Studi di Padova, vol. 1, 2002, p. 151-66, <https://air.unipr.it/handle/11381/1504152?mode=simple.67#.YO2hFkw682w>, consulté le 13 juillet 2021.

⁶³ Vera Horn, « Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione », Troubador, Leics (UK), 2014, p. 169-85, p. 181

dont l'identité change avec le temps. Cette question se pose tout particulièrement dès lors que les métropoles occidentales ont assisté, à travers la globalisation, à une « dissolution des barrières de la distance » existantes à l'époque de la colonisation, dissolution qui « rend la rencontre entre centre colonial et périphérie colonisée immédiate et intense »⁶⁴. Vu « d'en haut » donc, l'espace urbain se présente comme traversé par des identités mouvantes tant d'un point de vue synchronique que diachronique, puisque les migrations contribuent activement à le transformer. Ce constat est d'autant plus vrai que celles-ci n'entraînent jamais une simple présence côte à côte d'identités essentialisées dans leur différence mais présupposent aussi, à l'échelle individuelle autant que collective, des formes d'interaction, de rencontre, d'échange, des rapports de conflits ou encore d'hybridation : la ville est avant tout un lieu où les identités sont *mises à l'épreuve* (à l'épreuve de l'environnement urbain, à l'épreuve les unes des autres) et en retour, un espace dont l'identité est elle aussi mise à l'épreuve. En bref, la question de l'identité ou des identités *dans* l'espace urbain semble indissociable de celle de l'identité *de* l'espace urbain.

Mais la dimension identitaire de la ville ne se limite pas à cette approche zénithale et à la vision parfois simpliste d'une « mosaïque » d'identités différentes⁶⁵. Si l'on se replace à l'échelle adoptée dans la plupart des textes, celle de la vie (individuelle ou collective) des migrants qui y évoluent, la ville est surtout un lieu autre où reconstruire une nouvelle existence, ce qui présuppose inévitablement un impact sur ceux qui s'engagent dans un tel processus. La confrontation à l'espace urbain constitue ainsi un aspect central des textes postcoloniaux comme l'affirme Chiara Mengozzi :

«Questi/e scrittori/scrittrici, nei romanzi in cui la città costituisce un nucleo tematico rilevante e non funge semplicemente da sfondo, cercano di decifrare le città italiane e i loro luoghi ponendo al centro

⁶⁴ Russel King, « Migrazione, globalizzazione e luogo », Edizione italiana, Torino, UTET libreria, , p. 3-32, p. 30

⁶⁵ L'anthropologue Michel Agier nous rappelle que « [...] la mise au jour de multiples petits mondes urbains formés par les réseaux de relations et de lieux ne produit pas, ipso facto, une « mosaïque » de mondes étanches. » Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, s. l., PUF, 2015, p. 126

della rappresentazione l'interazione più o meno problematica del/della migrante con i nuovi scenari urbani.». ⁶⁶

Ainsi, en évoluant et interagissant avec la ville, les migrants vivent une mise à l'épreuve de leur identité, dans une tension entre l'altérité du pays d'accueil et les acquis culturels du pays d'origine.

Cette idée de *mise à l'épreuve* doit nous rappeler combien, par les parcours de déplacement auxquels elles sont sujettes aussi bien que par leur insertion malaisée dans la société italienne, les identités migrantes et postcoloniales se trouvent dans un état complexe d'entre-deux : à la fois *dans* la société, puisque les sujets y évoluent, et jamais pleinement à l'intérieur de celle-ci comme l'illustrent des formes d'exclusion ou d'inclusion différentielle ⁶⁷. L'identité n'est pas une position figée à l'intérieur des textes, qui racontent toujours des *processus identitaires*, c'est-à-dire des formes de devenir. Les enjeux d'arrivée, d'intégration, et de destination sont d'autant plus importants qu'ils s'inscrivent sur le fond d'une trajectoire migratoire où se joue le passage d'une identité de départ à une identité d'arrivée, en même temps que la recherche d'une place et d'une inclusion à l'intérieur de la société italienne : et il faut insister sur la multiplicité des expériences de passage et de transformation qui jalonnent ces processus.

D'autre part, la littérature postcoloniale nous montre que la position migrante est une position marginale mais aussi une position au croisement de plusieurs mondes. C'est cette condition à la fois marginale et liminale qui confère aux protagonistes une perspective particulière sur la société italienne, et qui rend possible des formes de subjectivité nouvelles exprimées notamment à travers des personnages hybrides où travaillés par l'entre-deux. Une expérience qui peut être synthèse, hybridité mais aussi donner lieu à des formes multiples de dépaysement et de *désintégration* : terme par lequel nous désignons non seulement le basculement dans la marginalité sociale, mais aussi différentes formes de fracturation de l'identité qui adviennent dans le contact avec une société nouvelle, ou dans l'impossibilité de concilier les différents environnements où les protagonistes évoluent. L'articulation entre identité et espace est centrale ici, puisque l'identité se reconstruit dans la confrontation à l'espace urbain (comme espace à connaître, comprendre, voire apprivoiser) et la tentative de

⁶⁶ Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione" », *Moderno e modernità: la letteratura italiana, XII congresso nazionale dell'ADI*, 20 Settembre 2008, p. 9, p. 3

⁶⁷ Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as method, or, the multiplication of labor*, Durham, Duke University Press, coll. « Social Text Books », 2013, p. 15

l'habiter. La manière dont on vit la ville, la possibilité ou non de se l'approprier et de s'y sentir chez soi en construisant un sentiment d'appartenance, la relation à ses autres habitants, nous rappellent que la construction identitaire est un processus dynamique qui se joue non seulement *dans* mais *en relation avec* la ville, et qui se décline aussi bien chez les migrants qu'auprès des Italiens dits de deuxième génération.

2. La ville dans la littérature postcoloniale : nouveaux espaces et nouvelles expériences

La littérature postcoloniale a su investir et transformer en profondeur la représentation des villes italiennes en y incluant le point de vue des nouvelles subjectivités qui les habitent ou transitent par elles, se faisant ainsi lieu de production de nouveaux imaginaires urbains. La critique a déjà souligné de multiples axes de recherche pour étudier la représentation des villes dans ce corpus. Ainsi, dans un article consacré à cette question, Davide Papotti mettait en évidence certaines pistes de recherche géographiques fondamentales en distinguant trois domaines⁶⁸. D'une part, la « géographie à l'intérieur des œuvres » – où l'on retrouve la sensibilité spatiale (se déclinant dans l'analyse comparée des lieux de départ et d'arrivée, du sentiment d'appartenance aux lieux ou à l'inverse des expériences de dépaysement). Puis, sur un versant plus spécifiquement littéraire, la symbolisation de l'espace et sa narrativisation (son rôle structurant pour la diégèse). Enfin, l'importance des thèmes géographiques et notamment l'importance des « géographies du mouvement » et des formes de mobilité, les relations entre intérieur et extérieur, et enfin les rôles de genre. Sans entrer dans le détail de ces pistes de recherche sur lesquelles nous reviendrons au fur et à mesure, on peut souligner de manière synthétique, que les principaux axes d'analyse touchent la question des lieux et des chronotopes urbains ; la perception et l'appréhension de la ville ; et enfin les cartographies urbaines (à travers l'élaboration de géographies personnelles et l'importance des parcours urbains pour les protagonistes).

« Re-cartographier » les villes italiennes »

Sur un versant spatial stricto sensu, la littérature postcoloniale *re-cartographie* (nous traduisons l'expression *rimappatura* de Caterina Romeo) la ville. La dimension cartographique

⁶⁸ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », Bologna, : CLUEB, coll. « Heuresis. Scienze letterarie », 2011, p. 65-84, p. 74-78

est double ici, externe et interne : car non seulement les textes produisent une représentation d'ensemble de la ville, avec ce que toute cartographie comporte en termes de sélection et de valorisation (ou hiérarchisation) de lieux, mais aussi parce que plusieurs d'entre eux racontent l'élaboration d'une « géographie personnelle »⁶⁹ de la part des migrants ou jeunes de deuxième génération. À cette appréhension *d'ensemble* répond enfin une appréhension située : une appréhension des lieux qui composent l'espace urbain dans sa particularité, une expérience concrète d'espaces en grande partie nouveaux.

Si c'est *dans et par la ville* que se construit l'identité de ses nouveaux habitants, leur présence contribue inversement à la transformer en profondeur. Le constat est évident sur le plan concret, dans les pratiques territoriales qui transforment l'espace urbain. Les textes témoignent ainsi de la présence de nouveaux paysages visibles de tous : simple présence immatérielle et mouvante de *paysages humains*⁷⁰ qui toutefois transforme les lieux ; ou inscription cette fois matérielle (appropriation de lieux ou de quartiers, commerces, enseignes). Comme le souligne Marzioni, la présence et l'adaptation des migrants donne lieu à des transformations investissant la substance de la ville :

« Il fenomeno migratorio apporta nuove pratiche territoriali nel contesto urbano che rispondono specificatamente a problemi propri dell'immigrazione: forme di mobilità che utilizzano territori diversi da quelli locali, percorsi lavorativi e imprenditoriali che inventano nuovi spazi funzionali, identità in corso di ridefinizione che cercano punti di ancoraggio adatti. »⁷¹

Les particularités de la cartographie qui se dégage dans l'ensemble des œuvres ont déjà été soulignées par la critique, notamment à travers la typologie posée par Fiorangelo Buonanno dans l'une des premières thèses en France consacrée au milieu urbain dans la littérature de la migration, où une ville officielle côtoie une « ville migrante » composée à la fois de l'ensemble des *marges et non-lieux* investis par les migrants, mais aussi des *lieux ethniques (que nous préférons appeler lieux communautaires ou lieux migrants)*⁷², c'est-à-dire des transformations et réappropriations de l'espace qui marquent leur présence dans la ville (call-centers, magasins ethniques, commerces et enseignes, quartiers multiculturels etc.). Une ville que les migrants *territorialisent* en s'inspirant de leurs provenances géographiques, en la

⁶⁹ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, Université de Nantes, 2015, 475 p., <https://www.theses.fr/2015NANT3036>, consulté le 11 juillet 2024, p. 225

⁷⁰ Davide Papotti, « Identità e differenze culturali nel territorio. Riflessioni geografiche sui paesaggi etnici dell'immigrazione », Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, p. 331-42, <https://air.unipr.it/handle/11381/1442670#.YO2hRUw682w>, consulté le 13 juillet 2021

⁷¹ Maira Marzioni, *SPAZI "MIGRANTI" Viaggio nel quartiere Sant'Antonio a Pisa*, Tesi di laurea, Corso di specialistica in Scienze per la pace, Università di Pisa, 2008, 151 p., consulté le 22 avril 2024, p. 74

⁷² Je fais référence à la section de sa thèse II. La ville ethnique (le terme ethnique fera l'objet d'une analyse critique ultérieurement), et les sous-sections « Les lieux de la ville » et « Les non-lieux de la littérature de la migration », Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 141-79

connectant à d'autres lieux hors de l'État-nation. Il faut donc insister sur la nouveauté constituée par ces lieux qui accèdent à la représentation littéraire – quitte à en faire la liste comme n'ont pas manqué de le faire des précédentes études consacrées.

Nouvelles expériences et nouvelles images de la ville :

A ce premier niveau qui touche à la *sélection* des espaces dont Tally Jr. rappelle (en reprenant les affirmations de Turchi dans *Maps of imagination*) qu'elle est la première étape de toute cartographie littéraire⁷³, s'ajoute la représentation d'une expérience de l'espace urbain incluant l'appréhension (perceptive, affective) de la ville, par exemple dans les processus de découverte, et son habitation (car les protagonistes en sont à la fois, ou tour à tour, des voyageurs et des habitants), notamment dans l'élaboration d'une géographie personnelle de la ville. La représentation urbaine ne se limite pas à de nouveaux espaces, mais raconte plus globalement un autre rapport à l'urbain : non seulement les migrants évoluent dans une (ou des) ville qui par bien des aspects est autre – par rapport à leur expérience mais aussi par rapport à celle que connaît ou fréquente la population italienne – mais ils *voient la ville autrement*. En somme, la littérature postcoloniale nous rappelle l'existence et l'importance des « autres expériences » de la ville. Se pose ainsi la question de l'entrée en relation avec un environnement nouveau, et donc des formes d'interaction, de perception, de connexion affective ou émotionnelle qui se jouent avec le milieu urbain et constituent le pôle subjectif d'une expérience où contribuent les affects, les souvenirs, les découvertes, et qui participent à l'élaboration d'un regard décentré⁷⁴ sur ce nouvel environnement. Décentré non seulement en raison de la provenance des protagonistes, mais aussi de leur positionnement à la marge sociale et au croisement de plusieurs mondes.

Les textes produisent ainsi de nouvelles images et de nouveaux imaginaires urbains. Ce rapport entre image et imaginaire de la ville demande un approfondissement. En effet, l'anthropologie urbaine nous enseigne que tout processus d'habitation de la ville est étroitement lié à l'élaboration d'une image de celle-ci. Le concept « d'images de la ville » apparaît ainsi au cœur de la réflexion de penseurs tels que Kevin Lynch dans *The image of the city* et Raymond Ledru avec *Les images de la ville*. Pour Lynch, l'image de la ville est vue dans une perspective

⁷³ Robert T. Tally (dir.), *The geocritical legacies of Edward W. Said : spatiality, critical humanism, and comparative literature*, New York, NY, Palgrave Macmillan, coll. « Geocriticism and Spatial Literary Studies », 2015, 1 vol., p. 50

⁷⁴ Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione" », art. cit.

empirique, et correspond à la cartographie personnelle que font les habitants dans les espaces urbains où ils vivent. Mais cette élaboration d'une image n'est pas seulement pragmatique - elle est aussi une élaboration affective qui engage l'identité des habitants, comme le souligne Patrizia Laudati :

« [L]'appropriation cognitive et sémantique d'un élément ou d'un espace ainsi que le sentiment d'appartenance à un lieu et à un groupe auquel elle renvoie, sont à la base du concept d'identité. Les images de la ville procèdent à la fois de l'identité spatiale et de la relation identitaire (individuelle ou collective) que l'agent instaure avec l'espace. » ⁷⁵

La dimension du sentiment d'appartenance et de l'appropriation urbaine comme processus identitaire est particulièrement présente dans les textes de la migration qui font une large place au processus d'élaboration, pour les protagonistes, d'une image que l'on comprend ici à la fois en tant qu'élaboration d'une géographie personnelle et comme sentiment d'appartenance (ou de distance) – autrement dit d'une relation pragmatique et affective à un nouvel environnement.

Mais cette question de *l'image de la ville* réapparaît dans la littérature postcoloniale – où elle croise la question des *imaginaires* migrants et la manière dont ceux-ci affectent en profondeur leur rapport à l'espace urbain⁷⁶. Cette considération nous reconduit au rôle de la littérature comme vecteur de nouvelles représentations de la ville, et donc comme *productrice* d'images qui participent à façonner et à transformer les imaginaires sur celle-ci. Proietti le souligne :

« Par son degré de généralité, le thème de la ville apparaît lié à l'idéologie et à la manière de sentir des époques et des cultures qu'il traverse. Dans ce cas il apparaît comme une sorte de « révélateur » qui offre des indices, piste une réflexion sur des réalités sociales, culturelles et politiques, dans les moments historiques pris en considération. » ⁷⁷

La représentation urbaine à l'intérieur de la littérature postcoloniale s'inscrit donc dans une plus large transformation du regard sur la ville. Elle laisse apparaître des espaces, des

⁷⁵ Patrizia Laudati, « Images de la ville: construits de sens par les agents », *Epistémè: revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées*, Center for applied cultural science, Korea university, Séoul, Writing, narrative, Senses and Images of Urban Space (13), 2015, p. 135-53

⁷⁶ C'est la contribution fondamentale de Jennifer Burns que d'avoir montré dans *Migrant imaginaries* le rôle central des nouveaux imaginaires que la littérature de la migration met en scène. On reviendra sur ces nouveaux imaginaires et notamment sur la manière dont ils déstabilisent la représentation de l'espace urbain, remettant en question l'ancrage univoque de la ville dans l'état-nation pour au contraire la déterritorialiser et l'inscrire dans des relations nouvelles avec d'autres lieux.

⁷⁷ Giovanni Puglisi et Paolo Proietti, *Le città di carta*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 59

situations, des motifs récurrents, voire une parenté d'expériences et de regards sur l'espace urbain.

Une contre-représentation de l'espace urbain ?

La question de l'altérité des migrants se répercute et se matérialise dans les espaces qu'ils vivent, en même temps que dans leur manière d'envisager la ville et les relations entre ses parties⁷⁸. Altérité spatiale tout d'abord, puisqu'émergent dans ce corpus une multiplicité d'espaces *autres* par rapport à la norme urbaine, comme peuvent l'être les espaces informels tels les marges ou les occupations, ou des espaces réappropriés comme les commerces et plus largement les quartiers « ethniques » : autant d'espaces marqués du sceau de la différence qui apparaissent souvent comme de véritables hétérotopies (nous reviendrons plus avant sur la définition du terme et sa pertinence pour désigner les lieux migrants)⁷⁹. Soulignons le caractère instable et liminal non seulement de certains lieux (notamment les espaces occupés), mais aussi des manières d'appréhender la ville où jouent des formes nouvelles de perception, de dépaysement, d'appropriation. C'est à travers ces multiples dimensions qu'il convient d'étudier la manière dont la littérature postcoloniale déstabilise la représentation urbaine.

Ajoutons aussitôt que les lieux liés à la présence migrante ne sont pas seulement autres, mais aussi (tout comme cette présence) stigmatisés dans l'espace public, politique et médiatique italien. D'où l'enjeu pour les textes de construire une *contre-représentation* de ces espaces, souvent associés au *degrado* (à la dégradation urbaine), au conflit, à l'exclusion spatiale et sociale : en somme, pour le dire avec les termes de Sébastien Thiéry au sujet de la jungle de Calais, de *requalifier* des lieux et des existences disqualifiées⁸⁰. La littérature postcoloniale est porteuse d'une visée de légitimation de la présence migrante dans l'espace culturel et social italien.

Mais ce constat appelle aussitôt une interrogation sur la manière dont les textes construisent ces nouveaux imaginaires et ces contre-représentations. On touche ici à un enjeu décisif de l'analyse, à savoir son intersection avec la critique, et ce d'autant plus que l'enjeu de

⁷⁸ Pierluigi Cervelli parle ainsi de « processus de transformation et de re-catégorisation des relations entre les parties qui la composent. » Pierluigi Cervelli, « Nouvelles frontières de l'espace urbain contemporain : Interprétations et stratégies entre migrations, banlieues et pouvoir politique », 2014, p. 11.

⁷⁹ Pour davantage de détails, voir I. III. A. Représenter les espaces autres entre hétérotopies et espaces liminaux.

⁸⁰ Sébastien Thiéry, Daniela Gallié, Francesco Annichiarico, Giuliano Santoro et Nicola Brarda, « Ville refuge, ville asile : le droit à la Ville pour les migrants, réfugiés et demandeurs d'asile entre France et Italie », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3738>, consulté le 26 décembre 2023 Nous reprendrons plus avant, dans la section la réflexion de Sébastien Thiéry sur le mécanisme de *disqualification* des lieux migrants, dans le contexte de la jungle de Calais (voir Ch. 1, III,.).

sa *littérarité* accompagne la littérature postcoloniale depuis son émergence⁸¹. Le désir de renverser les imaginaires stigmatisants associés à la présence migrante débouche souvent sur un idéal multiculturel dont la dimension rhétorique ou idéologique n'a pas échappé à la critique. Cette rhétorique multiculturelle parcourt aussi bien les textes d'écrivains migrants que de deuxième génération comme Igiaba Scego, chez qui Mengozzi souligne que « l'esaltazione dell'ibrido è diventata un'ideologia perfettamente digerita e, anzi, rifunzionalizzata dalle logiche del mercato globale che si nutre di differenze per moltiplicare i target » où émerge en filigranes « l'ambivalenza delle letterature migranti e postcoloniali nel sistema letterario mondiale contemporaneo: un contro-discorso che rischia di essere interamente assorbito dalle logiche del mercato globale. »⁸². L'analyse peut aussi se faire critique, et prêter attention aux limites de ce contre-discours dans les textes : on retrouve ainsi des stratégies récurrentes, des topos et des stéréotypes dans la mise en scène de la ville italienne, notamment lorsqu'ils se contentent de formuler une exaltation du multiculturalisme urbain, de la ville *babélique* ou *mosaïque*, ou se livrent à une exaltation de l'hybride qui finit parfois par fétichiser ou exotiser la présence migrante. D'où la pertinence de l'impératif géocritique qui consiste à « pointer la part du stéréotype dans toute représentation spatiale et questionner les limites (perméables) de l'altérité »⁸³.

L'identité et le regard dans la ville : visibilités, regards et points de vue dans les textes

La ville est donc un lieu *autre* où les migrants conservent, négocient ou transforment leur identité et qu'en retour ils transforment. Mais elle est réciproquement un espace au sein duquel ils sont confrontés au regard externe de la société italienne et à l'identité *autre* que celle-ci leur assigne, découvrant à quel point l'apparence conditionne le rapport à l'espace urbain, à la capacité de s'y mouvoir, mais aussi l'idée de soi entre auto et hétéro-perception. Dans la ville

⁸¹ C'est du reste une réflexion sur la littérarité qui conduisait Comberiati à choisir de retenir pour son analyse des auteurs ayant écrit au moins trois livres dans *Scrivere nella lingua dell'altro* : « Il criterio delle tre pubblicazioni (due per i più giovani) dà la possibilità di operare una distinzione fra gli scrittori di un solo libro, di solito autobiografico e incentrato sul viaggio verso l'Italia (caso molto frequente in tale tipologia di testi), e gli scrittori *tout court*, che a partire dall'esperienza migratoria hanno intrapreso un personale percorso letterario. Lo stesso criterio consente inoltre di analizzare l'evoluzione linguistica e tematica degli scrittori, il passaggio dal coautore alla completa padronanza dell'italiano, l'abbandono progressivo dei temi della migrazione per giungere a tematiche più universali. L'eliminazione di coloro che potremmo chiamare « scrittori d'occasione », o « scrittori di un'unica opera », semplifica il lavoro di selezione nell'ormai consistente bibliografia di settore. È però evidente come i criteri proposti siano personali ed indichino un particolare orientamento della ricerca: prendere in esame, attraverso tali testi, l'evoluzione e l'uso differente della lingua italiana, l'ibridazione fra l'italiano e la lingua di provenienza, nonché, all'opposto, la forte presenza di un linguaggio « medio » o « televisivo ». » Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro : la letteratura degli immigrati in Italia, 1989-2007*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Destini incrociati », 2, 2010, 1 vol., p. 11

⁸² Chiara Mengozzi, « “Scrivere la storia significa incasinare la geografia” : mappe postcoloniali », *Études romanes de Brno*, n° 2, 2016, p. 31-44, <https://doi.org/10.5817/ERB2016-2-3>, p. 37

⁸³ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, les Éds. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 1 vol., p. 237

italienne, les migrants expérimentent une *altérisation*⁸⁴ et les processus de marginalisation, de mise à l'écart, de discrimination ou de ségrégation qui en découlent : un autre thème dont les textes rendent compte avec insistance. Une altérité double et asymétrique se joue ici : la confrontation des migrants à l'altérité d'un espace urbain nouveau, et plus généralement d'un pays dont ils ne maîtrisent pas les codes et la culture, mais aussi l'expérience de *leur propre altérité*, c'est-à-dire de leur statut d'étranger à l'intérieur de cet espace. En ce sens, la ville est un lieu où l'identité est assignée mais aussi un lieu où l'identité se construit malgré les assignations. On retrouve ici ce que Henry Jenkins nomme dans *Social Identity* la « dialectique externe-interne de l'identification comme processus à travers lequel toutes les identités – individuelles et collectives – sont constituées »⁸⁵.

En somme, un enjeu ultérieur de la représentation des identités dans la ville à l'intérieur du corpus est celui du regard. On peut penser la ville dans les textes comme une véritable scène, où domine la question de la visibilité des migrants, et plus précisément la manière dont ceux-ci circulent entre les pôles d'une invisibilité sociale, d'une part, et d'autre part de formes d'hyper-visibilités comme celles de l'alarme sécuritaire ou à l'inverse, du fétichisme et de l'exotisation⁸⁶. La question de l'exotisme en tant que production d'une « altérité déjà cadrée »⁸⁷, objet de désir et de consommation, est d'autant plus sensible ici que nombre de textes du corpus peuvent recourir à des formes d'exotisation (orientalisme ou autre) dans leur manière de raconter la différence des migrants à un public italien.

Interroger la ville italienne comme scène urbaine conduit à souligner la manière dont les migrants construisent et performant leur identité dans celle-ci. La ville est avant tout espace de l'autre dans les textes : c'est-à-dire espace du *regard de l'autre* et du *regard sur l'autre* (souvent mis en scène et déconstruit). Comme le rappelle Tatjana Peruško :

« Il ruolo essenziale che la rappresentazione stereotipica svolge nella costruzione della figura dell'Altro viene riproposto nel contesto di una sempre più diffusa rielaborazione letteraria della condizione multiculturale, come caratteristica dominante delle società occidentali contemporanee. A differenza dalle narrazioni tradizionali, in cui la semiosfera occidentale tendeva a proiettare l'Altro e la

⁸⁴ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier università-Mondadori education, 2018, p. 124

⁸⁵ Ce dernier parle ainsi de « external-internal dialectic of identification as the process whereby all identities – individual and collective – are constituted ». Richard Jenkins, *Social identity*, London New York, Routledge, coll. « Key Ideas », 1996, p. 20.

⁸⁶ Sur ce point, outre les analyses indispensables de Andrea Mubi-Brighenti dans *Visibility in Social Theory and Social Research* Andrea Mubi Brighenti, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, nous renvoyons à la section de *Riscrivere la nazione* : 3.2 *Tra invisibilità e ipervisibilità* Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 87-97, qui passe en revue les différentes formes de racisme et de racialisation (norme chromatique, invisibilisation-hypervisibilisation, essentialisation et stéréotype, mimicry) à l'intérieur de la littérature postcoloniale.

⁸⁷ Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, n° 1, 2008, p. 7-30, <https://doi.org/10.3406/globe.2008.1537>

sua non-cultura in spazi lontani, esotici, incerti e avventurosi , separati da frontiere che segnavano la fine di un mondo noto e familiare, il modello topologico più diffuso cultura moderna è quello basato sulla internalizzazione o sulla “domesticazione” spaziale dell’Altro. Sono atteggiamenti ben visibili soprattutto nell’ambito delle nuove realtà multiculturali dei paesi occidentali.»⁸⁸

La question du regard touche aussi celle de la mise en scène de l’identité dans l’espace public : le regard de l’autre est toujours subi, mais nombreux sont les textes migrants qui composent avec cette expérience, à commencer par l’expérience des vendeurs ambulants dans la scène urbaine, et qui implique plus largement le jeu avec l’image que la société italienne se fait d’eux. Mais les textes mettent aussi, outre ces tactiques, ce qu’on peut bien nommer des *performances identitaires* complexes à travers lesquelles les migrants ou les subjectivités de deuxième génération exposent les crises qu’elles traversent et rendent visibles les torsions, les conflits, les contradictions que leur identité et leur existence en Italie comporte. Ici la performance relève, dans un sens plus proche des performances étudiées par Victor Turner, du geste, de la transformation corporelle, du jeu avec les symboles et les mots.

Les questionnements sociologiques et anthropologiques sur la visibilité et le regard trouvent ici une connexion évidente avec l’analyse littéraire, comme le rappellent les théories qui identifient dans la littérature un lieu privilégié pour interroger l’expérience du regard *de l’autre et sur l’autre*. Ainsi l’imagologie a souligné la spécificité de l’image littéraire en tant qu’élaboration des identités et rencontre entre identités :

« [E’] importante cogliere nel concetto stesso di immagine quella sua natura ambigua o se si vuole ibrida, che di fatto ne fa uno spazio privilegiato per l’incontro fra ordini di realtà diverse. E nell’immagine che si realizza l’incontro e la rappresentazione delle identità, di chi osserva e di chi è osservato, dal Sé in rapporto all’Altro. »⁸⁹

C’est cette tension entre *assignation* et *production* d’identités, entre une identité reçue de l’extérieur et construite de l’intérieur, qui revient dans les textes et fait de la littérature un support privilégié pour interroger la relation à l’autre.

À la question de la visibilité et des croisements de regard s’ajoute celle des points de vue. En effet l’anthropologie urbaine nous rappelle que la ville est non seulement *scène*, mais aussi lieu du croisement des perspectives. C’est ce que note Giovanni Attili lorsqu’il souligne

⁸⁸ Tatjana Peruško, « Profugo come fantasma o alieno. La figura dell’Altro nell’immaginario multiculturale italiano del nuovo millennio », *Subalternità italiane Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, décembre 2014, p. 203-21, p. 205

⁸⁹ Giovanni Puglisi et Paolo Proietti, *Le città di carta*, op. cit., p. 38.

l'exigence de restituer à l'espace urbain la pluralité des représentations divergentes et conflictuelles qui le forment, et donc de l'envisager comme un *espace des points de vue* :

« Se molteplici sono le soggettività urbane, è necessario render conto delle loro differenti rappresentazioni. È solo tramite la definizione di uno spazio dei punti di vista, solo incrociando, giustapponendo rappresentazioni territoriali differenti che è possibile complessificare e rendere più densa l'immagine di una città nella quale uomini e donne interagiscono, confrontandosi e confrontando i propri mondi. [...] Non c'è un solo punto di vista. Esistono rappresentazioni urbane multiple e potenzialmente conflittuali, prodotte dal lato dei consumatori della città, controverse, incarnate [...]. »⁹⁰

Ici aussi, le lien avec la représentation littéraire est évident dès lors que comme le rappelle Vera Horn en mentionnant que la littérature de la migration est traversée par l'enjeu de la politique du lieu :

« Nella letteratura della migrazione, l'espressione dello spazio è fondamentale non solo per le questioni centrate sull'idea di casa (e quelle derivate come la nostalgia e lo sradicamento, la partenza e l'arrivo) ma anche per la politica del luogo. »⁹¹

La question des différents points de vue qui construisent la ville, et donc du sens pluriel et conflictuel attribué à ses lieux, doit être au cœur de toute analyse littéraire de l'espace urbain, rejoignant le constat de la géocritique selon lequel « la représentation d'un espace se révèle intéressante à la croisée de points de vue hétérogènes. »⁹².

En somme la question du regard se décline à plusieurs niveaux dans les textes. Elle renvoie d'abord à la question de la visibilité-invisibilité des sujets migrants dans la société italienne, et donc à cette expérience du *regard de l'autre* (et pour être précis d'un regard masculin et blanc). Mais le regard touche aussi la question de la relation et de la perception de l'autre en tant qu'il s'articule à la perception de la différence, à la rencontre avec l'étranger et à la définition de l'identité. Enfin, l'expérience de la ville est celle de regards qui se croisent (de *traiettorie di regards*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Geneviève Makaping *Traiettorie di sguardi*), que les textes peuvent mettre en scène en reconstituant un *espace des points de vue*, ce qui renvoie aussi à l'exigence de la géocritique d'aborder l'espace à travers une pluralité de points de vue. Le regard est à la fois thème politique et enjeu esthétique, comme en attestent les nombreux points de vue mis en scène dans les textes et l'importance de certains motifs récurrents (la vitre, la paroi de verre, le miroir). En résumant, le lien entre identité et

⁹⁰ Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti : storie di vita e pianificazione urbana*, s. l., coll. « Di fronte e attraverso », 2008, p. 60-61

⁹¹ Vera Horn, « Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione », art. cit., p. 171.

⁹² Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 223

espace s'exprime aussi à travers ce thème et ses principales déclinaisons : invisibilité et visibilité, regard de l'autre et sur l'autre, confrontations des points de vue qui définissent l'identité de la ville.

L'ici et l'ailleurs dans les textes postcoloniaux : espaces projetés et spatialités littéraires

On en vient désormais à aborder non seulement ce qui touche à l'altérité de la ville italienne telle qu'elle apparaît dans les textes, mais aussi à la spécificité du regard *migrant ou postcolonial* sur celle-ci et les bouleversements qu'il produit. Un premier aspect du rapport espace/identité est celui, souligné par Papotti, qui tient à la différence entre *dedans et dehors* et à la manière dont le glissement entre espaces intérieurs et extérieurs se traduit plus largement par des parcours d'enracinement et de déracinement pour les personnages :

« Fra le differenziate componenti geografiche che possono caratterizzare la letteratura della migrazione, assume un particolare interesse anche l'analisi del rapporto fra spazi interni e spazi esterni. I percorsi di radicamento (o di sradicamento) passano attraverso una disamina del rapporto fra un "interno" ed un "esterno", che non necessariamente coincidono soltanto con le omonime categorie dell'edilizia, ma che piuttosto riflettono complesse ed articolate declinazioni di sensi di appartenenza geografica, di conquiste spaziali di accesso e/o di possesso, di riconoscimento di affinità territoriali, di sensazioni di agio o di disagio nei confronti dei luoghi. »⁹³

Les identités postcoloniales sont, comme évoqué précédemment, dans un état complexe d'entre-deux : à la fois dans la société, puisque les sujets y évoluent, et jamais pleinement à l'intérieur de celle-ci comme l'illustrent les formes d'exclusion ou d'inclusion différentielle⁹⁴ à l'intérieur des œuvres. La dichotomie *dedans-dehors* en relation à la société italienne joue pleinement dans les parcours, marqués par la présence de la marge et de l'exclusion. À cette dichotomie s'en ajoute une autre, à savoir la tension entre *l'ici et l'ailleurs* (laquelle est aussi temporelle, selon un *avant/après*), et ses multiples dimensions. Soulignons en premier lieu la dimension transnationale des existences migrantes, et la manière dont elles bouleversent les

⁹³ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 80

⁹⁴ Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as method, or, the multiplication of labor*, op. cit., p. 82

associations habituelles entre habitant et lieu, ce qui constitue une manière potentielle de vivre à travers les frontières en contestant leur impact, comme le suggère Ruba Salih :

« Il transnazionalismo può per molti migranti divenire una dimensione di vita “attraverso” i confini, che si concretizza nel rifiuto della logica dell’assimilazione ad uno Stato, e, contemporaneamente, in una strategia volta a lottare contro, o più spesso ad arginare, gli effetti dell’esclusione e della fortificazione delle barriere. In un certo senso la dimensione transnazionale può essere metaforicamente vista come un terzo spazio, dove i soggetti detengono una forma di potere, identificabile proprio in quella resistenza all’integrazione e assimilazione ad una nazione, che costituisce una forma di anomia come fonte di azione sociale e capitale di difficile concettualizzazione per le teorie sociologiche tradizionali. Questa relazione si propone di analizzare alcuni dei limiti e potenzialità del transnazionalismo, come paradigma dell’attraversamento di barriere e confini, a partire dalla consapevolezza che lo stesso non ha cause ed effetti omogenei sulla totalità delle soggettività migranti. »⁹⁵

De Robertis abonde, sur un versant plus spécifiquement littéraire, en soulignant la manière dont ces écritures transforment les espaces culturels italiens :

« Il di-venire fuori luogo delle scritture migranti produce una contestazione dei confini (cfr. Pezzarossa 2007:337-338) e una risemantizzazione del termine ‘extracomunitario’. Queste scritture, impastate di altrove linguistici, spaziali, culturali e affettivi stanno operando come una potente narrazione che trasforma gli spazi urbani, linguistici, culturali e affettivi italiani, mettendo in questione il concetto stesso di cittadinanza, mostrando la sua evanescenza. L’attraversamento diviene allora ‘il’ luogo della cittadinanza. »⁹⁶

Mais cette dimension transnationale (qui affecte conjointement les existences migrantes et les écritures de la migration) doit être mise en relation avec les contraintes concrètes d’un *ici* constitué par la vie en Italie, et par le poids de la séparation d’avec le pays d’origine. On touche ici à ce dualisme entre *ici et ailleurs* qui structure « le sens du lieu et d’identité personnelle des migrants. »⁹⁷

En retour, cette tension informe la spatialité littéraire, notamment en raison de la capacité des récits à se déployer dans un ensemble d’espaces *réels-et-imaginés*⁹⁸. La réflexion s’inscrit ici dans l’analyse de ce que Barbara Piatti a nommé les *espaces projetés*, autrement dit ces espaces « construits dans les esprits et les imaginations de personnages de fictions, le plus

⁹⁵ Ruba Salih, « Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini », *Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini*, Rubbettino, 2005, p. 1000-1014, <https://doi.org/10.1400/49961>, p. 154

⁹⁶ R Derobertis, « Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in scontro di civiltà per un ascensore a piazza vittorio di amara lakhous », *Italian Studies in Southern Africa/Studi d’Italianistica nell’Africa Australe*, 21, n° 1-2, juillet 2009, p. 215-41, <https://doi.org/10.4314/issa.v21i1-2.43967>, p. 218

⁹⁷ « [I]l senso di luogo e di identità personale dei migranti comporta spesso un dualismo – “qui” e “laggiù” – che forma un aspetto importante della loro vita. » Pat Jess et Doreen Massey, *Luoghi, culture e globalizzazione*, éd. Elena Dell’Agnese, trad. Adriana Perone di San Martino, Torino, UTET libreria, 2001, p. 36

⁹⁸ Edward W. Soja, *Thirdspace : journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, 1996, p. 6

souvent à travers un élément déclencheur tel qu'un autre lieu, une image, un parfum, un objet, un lieu ou une phrase etc. », dont Piatti souligne la dimension spécifiquement littéraire, dans la mesure où « aucune autre forme d'art n'offre un tel éventail de techniques pour créer des espaces projetés à part la littérature »⁹⁹. Or l'une des particularités de la littérature postcoloniale italienne, comme l'a souligné Jennifer Burns dans *Migrant imaginaries*, tient justement à la prégnance des imaginaires à l'intérieur de celle-ci. « Il y a », souligne la chercheuse, « un terrain particulièrement productif pour une enquête littéraire et culturelle, je pense, dans la relation – et la manière dont cette relation est mise en scène – entre des lieux en Italie et des espaces ailleurs, comme cela est appréhendé dans des instances particulières par les sujets migrants dans les narrations »¹⁰⁰.

La relation *ici-ailleurs* engage l'analyse dans une double direction. D'une part, elle conduit, en partant du constat que les imaginaires migrants sont traversés par cette séparation, à interroger la *présence migrante* en Italie en tant qu'elle est prise entre un *être-ici* et un *être-ailleurs*¹⁰¹. D'autre part, elle met en évidence la manière dont les imaginaires migrants transforment la représentation de l'espace urbain, à travers ces multiples segments narratifs où « l'identité et l'intégrité de la ville sont déstabilisées par sa relation à d'autres lieux situés différemment dans l'espace et le temps »¹⁰². La ville est ainsi rattachée à d'autres territoires distants dans le temps et l'espace, bouleversant à travers cette reterritorialisation les manières habituelles de la concevoir :

« C'est comme si la carte topographique des villes italiennes était soulevée du terrain qu'elle représente avec exactitude et en quelque sorte délogée et secouée, avec pour effet que les correspondances [...] sont rendues plus lâches et que s'ouvre la possibilité d'autres correspondances, davantage plurielles et aléatoires. En tant que telle, la carte devient applicable ou tout du moins connectable à d'autres espaces, d'abord géographiques mais potentiellement émotionnels et cognitifs.

L'expérience et la compréhension de la ville italienne est ainsi radicalement ré-arrangée par l'observation attentionnelle du migrant, rendant possible le fait d'habiter dans l'imaginaire des espaces

⁹⁹ Barbara Piatti, « Dreams, Memories, Longings: The dimension of projected places in fiction », Routledge, 2017, p. 184-85

¹⁰⁰ Jennifer Burns, *Migrant imaginaries : figures in Italian migration literature*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian Modernities », 2013, p. 137

¹⁰¹ « A la base de cette relation il y a le positionnement dans l'espace pour lequel Gordon Cullen utilise deux termes : *hereness* (être ici) et *thereness* (être là). Le « je suis ici » renforce le « je suis », et le fait d'appartenir à un lieu et à un groupe, renforce l'identité personnelle de l'agent. » Patrizia Laudati, « Images de la ville: construits de sens par les agents », art. cit., p. 10

¹⁰² « [T]he identity and integrity of the Italian city is destabilized by its relation to other places differently located in space and time. » Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 160

qui ne sont pas conventionnellement visibles voire même concevables dans le centre de Rome, Milan ou Turin. »¹⁰³

Cette déstabilisation des coordonnées spatio-temporelles et ce jeu de correspondances tendent à ouvrir l'espace urbain et à opérer un dépassement des frontières, en contestant par la même occasion sa « clôture » et son inscription univoque dans la nation.

Elles peuvent concerner la manière intime dont les migrants l'habitent, mais aussi conduire à une réinterprétation de la ville qui est à la fois spatiale et historique, notamment s'agissant de faire émerger le passé colonial qui la relie à des territoires oubliés et mis à l'écart du récit national. Ce sont particulièrement, à travers ces projections spatiales, les effets de superposition, de brouillage ou de court-circuit qui semblent plus propres aux récits migrants, si bien que Davide Papotti indique parmi les directions potentielles d'une recherche sur la géographie des textes de la migration, celle qui consisterait à examiner la manière dont ces textes expriment ou non un sentiment d'appartenance via « l'usage de similitudes, de comparaisons, de métaphores, de symbologies qui établissent des courts-circuits cognitifs (conoscitivi) entre des réalités – spatiales ou existentielles – distantes et non aisément associables »¹⁰⁴.

Ces *altérations* témoignent de la dimension affective de la perception et des contaminations systématiques qui se jouent entre les personnages et l'environnement tel qu'ils l'appréhendent. C'est aussi dans cette perspective qu'il faut prêter attention aux manières dont la représentation et la perception migrante altèrent l'espace : des courts-circuits et des brouillages qui vont des séquences narratives ponctuelles jusqu'à des formes de distorsion radicale et délibérée de l'image de la ville, comme celles qui reviennent dans l'écriture onirique de Youssef Wakkas. On retrouve ici ce que Buonanno désigne comme une *inversion onirico-expressionniste*, à savoir la manière dont les auteurs « utilisent [...] la différence de perception pour inverser en un sens onirique ou plus largement expressionniste le milieu urbain »

¹⁰³ “[I]t is as if the topographical map of Italian cities were lifter from the ground which it accurately represents and somewhat dislodged and shaken, with the effect that one-to-one correspondences are loosened and the possibility of other, more plural and casual correspondences opened up. As such, the map becomes applicable or at least connectable to other spaces, at first geographical but potentially emotional or cognitive. The experience and the understanding of the Italian city is thus radically re-arranged by the migrant’s observational attention, making it possible to inhabit in the imaginary other spaces not conventionally visible nor even conceivable in the centre of Rome, Milan or Turin.” *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁴ “Proseguendo verso un livello maggiore di astrazione e di simbolizzazione, si può inoltre indagare il carico metaforico assegnato ai luoghi. La segnalazione di connotazioni positive o negative legate al senso di appartenenza o di estraneità nei confronti di specifici ambiti territoriali può esprimersi sul *coté* letterario attraverso l'utilizzo di similitudini, di confronti, di metafore, di simbologie che stabiliscono **cortocircuiti** conoscitivi fra realtà – spaziali e/o esistenziali – distanti e non scontatamente abbinabili.” Davide Papotti, « L’approccio della geografia alla letteratura dell’immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 76-77

(Buonanno, 2015, 210), et qui constitue l'une des caractéristiques les plus marquantes et les plus transversales du corpus.

3. Frontières et frontières urbaines

Cet éclaircissement sur les rapports entre espace et identité et la participation de la littérature à la mise en scène d'images et d'imaginaires migrants de la ville nous conduisent à l'objet central de notre étude, à savoir la notion de *frontière dans la ville*, elle aussi empruntée à la sémiotique et à l'anthropologie urbaine. La question de la dissémination des frontières accompagne les questionnements sur la transformation des villes à l'ère de la globalisation. On assiste avec celle-ci à l'émergence solidaire, pour reprendre l'expression de Marc Augé, du « monde-ville » toujours davantage exposé à la prolifération de l'urbain, et de la « ville-monde », désormais devenue microcosme, « un résumé du monde, avec sa diversité ethnique, culturelle, religieuse, sociale et économique » ¹⁰⁵. Cependant, la ville contemporaine apparaît moins comme pôle d'ajustement entre global et local que comme lieu de leur friction réciproque. Mieux, elle cristallise ce que Ugo Fabietti nomme le « paradoxe » du monde globalisé ¹⁰⁶, autrement dit l'émergence, parallèle à la globalisation, d'une réinstallation des démarcations culturelles et identitaires. Elle devient alors le point où se concentrent « toutes les ambiguïtés, les contradictions et les conflits d'un monde "globalisé" et déréglementé, en souffrance de nouveaux repères » ¹⁰⁷. La ville-monde ne coïncide donc pas avec l'idéal de la ville cosmopolite, matérialisation d'un monde sans frontières. Au contraire, « [c]es frontières ou ces cloisonnements dont nous aurions peut-être parfois tendance à oublier l'existence, au spectacle fascinant de la globalisation, nous les retrouvons, [...] imputoyablement discriminants, dans le tissu urbain étrangement bariolé et déchiré » ¹⁰⁸. On assiste ainsi à la re-description de l'espace urbain comme « espace traversé par de nouvelles frontières, les frontières internes des villes globales, déterminées par les pratiques d'espace des différentes collectivités culturelles qui

¹⁰⁵ Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux" », *Communications*, 87, n° 1, 2010, p. 171-78, <https://doi.org/10.3406/comm.2010.2631>, p. 173

¹⁰⁶ Ugo Fabietti, « La costruzione dei confini in antropologia. Pratiche e rappresentazioni », Rubbettino, 2005, p. 177-86, <https://boa.unimib.it/handle/10281/31925?mode=complete>, consulté le 1 mai 2024, p. 183

¹⁰⁷ Robert Escallier, « Les frontières dans la ville, entre pratiques et représentations », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 73, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, décembre 2006, p. 79-105, <https://doi.org/10.4000/cdlm.1473>, p. 79

¹⁰⁸ Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux" », art. cit., p. 173

cohabitent aujourd'hui et transforment profondément les relations entre parties prenantes à la ville »¹⁰⁹.

Reconfigurations des frontières

À ce constat, il faut ajouter celui de la reconfiguration des frontières dans le monde globalisé. Etienne Balibar souligne dans un texte fondateur quelques « grands aspects de l'équivocité historique des frontières » que l'on peut reprendre ici : leur surdétermination, leur polysémie et leur hétérogénéité. Ainsi la surdétermination renvoie à la charge symbolique des frontières spatiales, au recoupement de plusieurs frontières en une seule ; la polysémie, au fait que les frontières sont porteuses de significations et d'impacts différents selon celles et ceux qui les vivent, et posent ainsi la question de leur *reconnaissance* (de leur impact voire même de leur visibilité différenciée). Mais c'est surtout l'hétérogénéité qui nous intéresse pour ce propos, à savoir la tendance contemporaine à la dissémination des frontières :

« Ceci me conduirait tout naturellement, si j'en avais le temps, à discuter du troisième point que j'avais annoncé : l'hétérogénéité et l'ubiquité des frontières, c'est-à-dire le fait que la *confusion* tendancielle des frontières politiques, culturelles, socio-économiques, naguère plus ou moins bien réalisée par les Etats-nations, ou plutôt par certains d'entre eux, tend aujourd'hui à se défaire. En sorte que *certaines frontières ne sont plus du tout situées aux frontières*, au sens géographico-politico-administratif du terme, mais sont ailleurs, partout où s'exercent des contrôles sélectifs, par exemple des contrôles *sanitaires* (relevant de ce que Michel Foucault appelait le "bio-pouvoir"), ou *sécuritaires*. »¹¹⁰

Soulignons donc que la globalisation n'a pas suscité l'effacement des frontières, mais, au contraire, leur « prolifération » et leur « hétérogénéisation »¹¹¹. Enfin, toute réflexion sur les frontières dans le contexte de la globalisation, nous rappelle Mezzadra, ne peut faire l'économie d'une contextualisation historique qui mette en relation les phénomènes migratoires avec l'éclatement de l'ordre global hérité de la colonisation, et puisse ainsi envisager les cloisonnements dont les migrants sont victimes non seulement comme phénomène contemporain, mais aussi comme réapparition, au cœur des nations occidentales, de *disjecta membra* du colonialisme¹¹². Le concept de frontières dans la ville emprunté à l'anthropologie

¹⁰⁹ Pierluigi Cervelli, « Nouvelles frontières de l'espace urbain contemporain : Interprétations et stratégies entre migrations, banlieues et pouvoir politique », art. cit., p. 1

¹¹⁰ Etienne Balibar, « Qu'est-ce qu'une "frontière" ? », 1994, p. 335- 343., p. 338

¹¹¹ Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as method, or, the multiplication of labor*, op. cit., p. 3

¹¹² Sandro Mezzadra, « Confini, migrazioni, cittadinanza », *Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, 16, n° 30, 2004, <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/2839>, consulté le 1 mai 2024, p. 87

urbaine englobe deux dimensions fondamentales dont la littérature postcoloniale se fait le relai. La première est celle des différentes démarcations qui traversent la ville multiculturelle aujourd'hui. La deuxième est celle des processus de domination qui sanctionnent l'inégalité du partage de l'espace urbain, reléguant certains habitants dans une condition de marginalité et d'invisibilité, et leur filiation dans une histoire de domination coloniale qui réapparaît dans les villes de l'Occident.

Frontières et autres formes de la limite

Mais si le thème des « frontières dans la ville » est déjà un objet d'études dans les disciplines évoquées, son utilisation ici nous oblige à rappeler la complexité de la notion. La *frontière* pose en effet problème pour plusieurs raisons. D'abord par la multiplicité terminologique qui gravite autour du concept : limite, confin, frontière, bord, sont autant de termes analogues et en même temps porteurs chacun d'une nuance de sens spécifique, ce qui pose la question de quel terme choisir. Ensuite, en raison des différents effets de sens qui se produisent d'une langue à une autre, et qui rendent impossible une définition de la frontière détachée de ses acceptions linguistiques, mais obligent au contraire à un effort de traduction, de greffe conceptuelle et de négociation autour du sens que l'on souhaite lui conférer : la *frontière* n'a ainsi pas la même acception en français qu'en anglais et en italien. Soulignons notamment l'existence en italien d'un terme à la fois analogue et de substitution à « frontière » : celui de « confine ». Comme le souligne Victor Martinez, « « [c]onfins » est issu du latin, composé de l'association de *cum* (avec) et de *finis* (limite). Est aux confins ce qui jouxte la limite, ce qui entre dans un rapport de contiguïté avec la limite. » ¹¹³. Mais là où en français le terme (utilisé exclusivement au pluriel), renvoie à l'extrême limite d'une chose, voire plus précisément, à « l'idée d'un rapport erratique et infini à une limite » ¹¹⁴, le terme italien maintient sa dimension première de limite, de sorte que *confine* désigne de manière plus large des limites spatiales et symboliques. Nous tenons à souligner l'équivoque linguistique qui résulte de l'absence du mot en français, pour préciser d'emblée que c'est avec l'acception plus large de *confine* que nous envisagerons dans notre recherche le terme de *frontière*. Les textes étudiés mettent en effet en scène des expériences de la limite en montrant leurs multiples

¹¹³ Victor Martinez, « Marges créatrices : Eliot, Rilke, du Bouchet », dans éd. Corinne Alexandre-Garner, *Frontières, marges et confins*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Chemins croisés », 2008, p. 277-88, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2958>, consulté le 22 avril 2024

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 282

dimensions : au niveau concret et subjectif, interne et externe, spatial et symbolique. Un troisième obstacle naît de la tension entre sens concret et métaphorique du terme : parler de frontières dans un sens géopolitique ne recouvre pas le même sens qu'une réflexion inspirée de narrations littéraires et des expériences que ces narrations mettent en scène. Se profile également le risque de négliger la dimension dramatiquement matérielle des frontières au profit de métaphores, elles-mêmes non exemptes de la suspicion d'un effet de mode langagière. Mais précisément, on verra que les textes étudiés sont non seulement capables de décrire et de raconter la ville et ses frontières informelles, mais aussi d'articuler les expériences de la marge et de l'exclusion matérialisées dans l'*ici* de l'espace-urbain avec ce qui arrive aux confins de l'État-nation.

La frontière comme limite spatiale et symbolique

Avant d'en voir les applications pour notre propos, arrêtons-nous à présent sur les principales dimensions de la frontière comme objet conceptuel complexe dont la définition intéresse plusieurs disciplines, de l'anthropologie de l'espace à la sémiotique, lesquelles soulignent le problème de ses différentes dimensions. Un premier aspect de la frontière est d'abord celui d'une *limite spatiale*. La frontière a ainsi un rôle de séparation, de délimitation et de discipline d'un espace, au sens où « la catégorie de frontière est étroitement liée à la fonction de contrôle de l'environnement alentour. La frontière (confine) est *différentiation*, mais également *règlementation* spatiale et temporelle (*qui peut ou doit faire quoi, où et quand ?* » ¹¹⁵. Mais tracer une frontière ne revient pas seulement à séparer un territoire et à se l'approprier. La frontière porte aussi une dimension identitaire en tant qu'elle marque une *différence* :

« Disegnare un confine diventa allora il modo per ottenere qualcosa dagli altri: uno spazio proprio dove stabilire le proprie regole, un'autonomia visibile anche dall'esterno, il riconoscimento di una diversità. Fin dalla sua prima apparizione, il confine mostra quello che sembra essere il suo carattere fondamentale : segnalare il luogo di una differenza, reale o presunta che sia.» ¹¹⁶

La frontière n'est donc pas un simple contour, mais un dispositif qui participe activement à la constitution d'identités, de différences, de démarcations : les frontières sont productrices de subjectivités. Ainsi, Michel Constantini rappelle que d'un point de vue sémiotique « 1. La frontière n'existe que pour un Sujet », et que « 2. La frontière désigne cette

¹¹⁵ Alfredo Agostoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, s. l., coll. « Collana di sociologia », 2000, p. 31

¹¹⁶ Piero Zanini, *Significati del confine : i limiti naturali, storici, mentali*, s. l., coll. « Testi e pretesti », 1997, p. 5

délimitation de l'espace, physique ou mental, que le Sujet [individuel ou collectif] reconnaît »¹¹⁷.

En délimitant, en séparant, la frontière matérialise des identités distinctes : elle est donc une distinction *spatiale et symbolique*, ou plutôt la transposition spatiale d'une différence symbolique. Comme le rappelle Primo Cella, « quand les individus, de manière plus ou moins dramatique, traversent les frontières, ou se déplacent le long des frontières, ils ont affaire à une distinction qui se traduit dans l'espace »¹¹⁸. Qu'elle soit symbolique ou matérielle, par ailleurs, la frontière est une limite plus « dure » que d'autres, dont la fonction semble d'abord être celle d'assurer une séparation plutôt qu'un passage. Pour autant, elle n'est pas étroitement dépendante d'une dimension matérielle, et nombreuses sont les « frontières latentes (celles dont nous croyons ou faisons semblant de croire qu'elles n'existent pas, pour nous apercevoir ensuite, quand elles se montrent, de leur force) qui caractérisent nos comportements et nos perceptions, notre relation aux autres »¹¹⁹. Aux délimitations spatiales et temporelles peuvent donc s'ajouter, ou se superposer, des délimitations symboliques qui se jouent dans les esprits :

« Parlare di confini [...] significa parlare anche di "recinti" mentali, culturali, religiosi, ideologici, normativi, sessuali. Ognuno con una sua possibile e concreta proiezione spaziale. Pensare un confine e costruire un recinto significa inventare un ambito e racchiuderlo, circoscriverlo attraverso elementi che ne mettano in evidenza la sua dimensione, la sua forma, le sue funzioni. Vuol dire rendere chiaramente riconoscibili sia gli elementi che vi appartengono, sia quelli che vi rimangono esclusi. »¹²⁰

Cette dimension nous renvoie à une ambivalence des frontières, à savoir leur aspect constituant pour l'identité. La frontière est *imposée* mais aussi *posée*, subie mais parfois voulue : on touche ici à la dimension protectrice d'une limite qui, suivant le jeu de mots n'est pas seulement *marginale* mais aussi *argine* : non seulement marge mais aussi enceinte, rebord¹²¹. Un aspect dont il faut, en somme, tenir compte est celui des frontières comme « élément irrenonçable pour l'attribution de sens », comme le souligne Giuliana Chiaretti à partir de la

¹¹⁷ Michel Costantini et Michel Costantini, *Sémiotique des frontières: art & littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Eidos », 2014, p. 7

¹¹⁸ : «Quando gli individui, in modo più o meno drammatico, attraversano i confini, o si muovono lungo i confini, hanno a che fare con una distinzione che si traduce nello spazio. » Gian Primo Cella, *Tracciare confini : realtà e metafore della distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2006, <https://opac.inbiblio.it/ricerca/dettaglio/tracciare-confini-realta-e-metafore-della-distinzione/53856>, p. 38

¹¹⁹ « Il confine diventa completamente visibile solo mediante la presenza dei segni che lo individuano : cippi, pietre di confine, horoi, termini, ma anche alberi, elementi del paesaggio, architetture. Anche se può esistere, e spesso esiste, indipendentemente dalla presenza dei segni stessi. Pensiamo alla linea immaginaria che Peter e Kate tracciano attraverso la loro stanza, o alla misteriosa linea che separa le acque di due mari, o alle divisioni politiche che attraversano i cieli. Pensiamo ai molti confini latenti (quelli che crediamo, o fingiamo di credere, non esistano per accorgerci poi, quando si mostrano, della loro forza) che caratterizzano i nostri comportamenti e le nostre percezioni, il nostro rapportarsi con gli altri. » Piero Zanini, *Significati del confine, op. cit.*, p. 39-40

¹²⁰ *Ibid.*, p. 75

¹²¹ «Nel senso di Melucci il confine svolge la funzione di *argine* e non solo di *marginale* [...]». Giuliana Chiaretti, « Ai confini : esperienza individuale e vita sociale », Milano Udine, Mimesis, 2010, p. 21-49, p. 28

réflexion du sociologue Alberto Melucci ¹²². La limite protège tant l'identité collective que singulière, dans la mesure où « [un] individu qui est processus, construction continue de soi, est malgré tout soumis à la nécessité de sauvegarder ses limites [...] »¹²³.

Les ambivalences des frontières

Après avoir défini la frontière comme limite spatiale-symbolique et souligné sa dimension d'exclusion aussi bien que de protection, il faut aussi rappeler ses ambiguïtés, qui ne sont pas contingentes mais constitutives. La première est celle qui renvoie à la polysémie des frontières évoquée par Balibar, lequel souligne que « les frontières n'existent jamais de la même façon pour des individus appartenant à des groupes sociaux différents »¹²⁴. Double polysémie pourrions-nous ajouter, dans le sens où les frontières ne sont pas vécues de la même manière, et aussi (ce qui en découle), que certaines frontières existent pour certains mais pas pour d'autres. Un enjeu qui apparaît déterminant si l'on examine le contexte urbain comme espace où les migrants et subjectivités postcoloniales expérimentent des frontières que d'autres habitants ignorent, et inversement, expérimentent différemment ce qui pour d'autres habitants fait office de frontières (comme les lieux de la marge ou les quartiers migrants). La frontière des uns n'est pas celle des autres, ou n'est pas vécue de la même manière.

Enfin, une dernière ambiguïté de la frontière tient au fait que, si celle-ci est censée apparaître comme un dispositif de séparation, et donc de clarification et de définition des identités, elle est aussi susceptible de constituer une limite vers laquelle tendre (la frontière comme *front*), ou au contraire une interface entre deux mondes et leur point de contact, un espace instable. L'entre-deux spatial qu'elle constitue est une zone d'hybridité et de traduction, si bien qu'évoquer ce qui est à la frontière implique aussi d'évoquer des phénomènes de contamination et de transformation.

Les frontières ont donc un rôle dynamique dans la construction des identités. C'est ce qu'explore notamment l'approche anthropologique de la frontière, qui la met en résonance avec les concepts de *marge*, de *liminalité* (ou *limen*) et de *passage*. Cette théorie anthropologique trouve son origine dans les travaux pionniers de Arnold Van Gennep sur les

¹²² *Ibid.*, p. 33

¹²³ « Un individuo che è processo, continua costruzione di sé, è comunque sottoposto alla necessità di salvaguardare i propri limiti, di mantenere le proprie radici nella biologia e nell'ambiente. È un individuo che ha a che fare non soltanto con l'autorealizzazione ma con i confini e i contenuti della sua presenza al mondo : che cosa mi rende possibile e riconoscibile a me stesso e agli altri, che cosa fa sì che io sia io in questo momento. » Alberto Melucci, *Passaggio d'epoca: il futuro è adesso*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 27. *Ibid.*

¹²⁴ Etienne Balibar, « Qu'est-ce qu'une "frontière"? », 1994, p. 335- 343., p. 338

rites de passage, que l'anthropologue divise en trois phases : une phase « de séparation vis-à-vis du groupe ; une phase de mise en marge (ou « liminale ») et une phase de réintégration (ou « agrégation ») au sein du groupe, dans une nouvelle situation sociale »¹²⁵. La théorie de Van Gennep sera ensuite reprise par Victor Turner dans sa réflexion sur le concept de liminalité, en examinant notamment ses diramations artistiques et politiques, et en articulant la notion aux concepts de *performance* et de *drame social*¹²⁶ : Turner approfondit la manière dont la marge constitue un espace-temps à part, « une zone d'ambiguïté, une sorte de limbe socioculturel, au sein duquel on *joue* avec les symboles culturels et on les recompose selon des modalités inédites »¹²⁷. Cet apport anthropologique permet de penser les concepts de frontière, de marge et de limite moins comme une simple délimitation que comme un *espace-temps* où se jouent des processus de transformation identitaire.

Pertinence du concept de frontières dans la ville pour notre analyse

Une fois posés ces éléments de définition de la frontière et soulignée à la fois sa double dimension symbolique et matérielle, son ambivalence constitutive, son dynamisme et les problèmes de sa terminologie, il nous reste à voir en quoi l'utilisation du concept se prête à une recherche d'ordre littéraire. En quoi la littérature postcoloniale pourrait devenir *révélatrice* de frontières spatiales et symboliques dans les villes et de quelle manière ? La notion s'avère d'emblée doublement pertinente. D'un côté, comme on le verra, la littérature postcoloniale déstabilise la représentation de la ville italienne, en l'inscrivant dans des imaginaires

¹²⁵ Nicole SINDZINGRE, « RITES DE PASSAGE », dans *Encyclopædia Universalis*, Consulté le , consulté le 28 septembre 2024, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rites-de-passage/>.

¹²⁶ « Per Van Gennep i *Riti di passaggio* sono quelli che accompagnano il mutamento dello status sociale di un individuo o di un gruppo di individui e riguardano le "fasi critiche" della vita umana. Per esempio, Van Gennep analizzò i rituali d'iniziazione che riguardano i momenti di passaggio da uno status sociale ad un altro (come nel caso dell'entrata nella vita adulta da parte di un giovane di un clan) e che di solito comportano lunghi periodi di isolamento e di allontanamento dell'iniziazione dalla vita sociale normativizzata, confinandolo in una *zona liminare* (per esempio in alcune tribù australiane, melanesiane e africane un ragazzo sottoposto all'iniziazione è costretto a vivere per molto tempo nei boschi lontano dalle normali interazioni sociali a cui è abituato). Dopo la *separazione* dalla routine della vita quotidiana, in seguito alla rottura di particolari norme legittimate dalla comunità, i novizi attraversano una fase intermedia, di *transizione*, che Van Gennep chiama appunto "margine" o "*limen*", una zona di ambiguità, una sorta di limbo socioculturale, in cui si *gioca* con i simboli culturali e li si ricompone secondo modalità inedite. "La liminalità può comportare una complessa sequenza di episodi nello spazio-tempo sacro, e può comportare anche eventi sovversivi e ludici (o giocosi). I fattori culturali vengono isolati, per quanto è possibile fare con simboli plurivoci [...] come alberi, immagini, dipinti, figure di danza, ecc., ciascuno dei quali può assumere non uno, ma diversi significati. Poi questi fattori o elementi culturali possono essere ricombinati in molti modi, spesso grotteschi perché disposti secondo combinazioni possibili o immaginarie anziché quelle dettate dall'esperienza: così un travestimento da mostro può unire tratti umani, animali e vegetali in un modo 'innaturale', mentre gli stessi tratti possono essere combinati in modo diverso, ma sempre 'innaturalmente' in un dipinto o descritti in un racconto. In altri termini nella liminalità la gente 'gioca' con gli elementi della sfera familiare e li rende non familiari. La novità nasce da combinazioni senza precedenti di elementi familiari." Nel caso dei riti di iniziazione, nella fase di transizione in cui vive l'iniziando si mettono in gioco una serie di simboli rituali e si cerca di praticare un'ibridazione e uno sconvolgimento degli attributi sociali con cui l'individuo era precedentemente connotato: gli iniziandi sono reputati invisibili, vengono privati del nome e dei vestiti e imbrattati di fango, vengono considerati simultaneamente di sesso maschile e femminile, oppure sia vivi che morti. Nella fase di transizione gli iniziandi sono spinti verso *l'invisibilità strutturale*, *l'anonimato* e *l'uniformità*, al fine di passare ad un nuovo status. » Tatiana Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali, Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, Roma Sapienza, 1988, <https://www.strano.net/bazzichelli/indice.htm>, consulté le 29 mars 2023

¹²⁷ *Ibid.*

transnationaux qui s'émancipent du seul référent national : ce qui en fait un vecteur de contestation des frontières, produisant des imaginaires qui se construisent par-delà l'État-nation. Mais inversement, les expériences et les récits de la migration sont particulièrement sensibles à la persistance des frontières, en tant qu'ils portent une réflexion sur la présence et la place des autres à l'intérieur de la ville.

Si, comme on l'a souligné, la notion de frontière est inséparable d'un point de vue et d'une expérience spécifique, les textes de la migration révèlent les frontières *du point de vue et à travers l'expérience de celles et ceux qui les subissent*. Les existences migrantes traversent et sont traversées par les frontières, et l'une des particularités de la littérature migrante est peut-être de « [s]onder et exposer des corporéités résistants et excédantes, traversées par des frontières et des confins (confini) et qui à leur tour traversent des frontières et des confins politiques, culturels, bureaucratiques, sociaux et de genre »¹²⁸. Il s'agit moins, comme le propose Ugo Fracassa de s'intéresser, dans la poétique de certains auteurs migrants, à « l'image de la frontière comme origine identitaire et matrice créatrice »¹²⁹, que de déceler une sensibilité à une multiplicité de frontières auxquelles les protagonistes sont confrontés. Les textes révèlent non seulement des frontières que les lecteurs et habitants italiens ne verraient pas nécessairement, mais ils mettent en scène la manière dont ces nouveaux habitants, en vivant la ville – subissent, négocient, transforment et contestent des frontières spatiales et symboliques.

Les œuvres se montrent particulièrement attentives à la manière dont les différences de genre, de race, de classe et de culture et leurs intersections conditionnent le rapport à l'espace social, et donnent lieu à de multiples expériences de frontières qui sont à la fois matérielles et immatérielles. Ainsi la littérature postcoloniale raconte depuis de nouvelles perspectives ces espaces qui sont aujourd'hui décrits comme les frontières des villes contemporaines et multiculturelles comme les quartiers ethniques, les lieux de la migration, les marges urbaines, les lieux occupés. Elle accorde une place centrale à l'espace urbain et à ses transformations, qui selon Vera Horn, « expriment [...] des aspects fondamentaux comme la lutte de classe, l'intolérance, etc. car il s'agit de réactions à la délimitation d'espaces et de frontières (confini) dans la ville [...], de sorte que la ville devient « théâtre de la différence, des rapports de force, de la négociation et du conflit (contesa) » (Horn cit. in ibid) »¹³⁰. En somme, cette production

¹²⁸ « Sondare ed esporre corporeità resistenti ed eccedenti, attraversate da frontiere e confini e che a loro volta attraversano frontiere e confini politici, culturali, burocratici, sociali e di genere. », R Derobertis, « Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in scontro di civiltà per un ascensore a piazza vittoria di amara lakhous », art. cit., p. 218

¹²⁹ Ugo Fracassa, « Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari », n° 1, 2011, p. 15, p. 3

¹³⁰ « Pertanto l'organizzazione dello spazio e il suo significato riflettono queste alterazioni (Horn 171). Horn (172) ritiene che non siano mutamenti neutri. Queste alterazioni esprimono al contrario aspetti sociali fondamentali come la lotta di classe, l'intolleranza, ecc. perché sono reazioni alla delimitazione di spazi e confini dentro la città e testimoniano dell'«appropriazione simbolica dell'alterità urbana da parte della

nous parle de la ville italienne postcoloniale transformée par les migrations et des nouvelles manières qu'ont les migrants d'y habiter, tout en interrogeant l'espace social et en démasquant son idéologie latente, celle d'un ordre urbain excluant et discriminatoire.

Enfin, nous comptons intégrer les apports de l'anthropologie des frontières évoqués plus haut, apport d'autant plus pertinent qu'il ont été repris dans le champ littéraire via les propositions de l'ethnocritique, et notamment de Marie Scarpa, pour les adapter à l'étude des textes. Sophie Ménard synthétise les principaux postulats de cette démarche dans un article consacré au concept de personnage liminaire. Elle souligne que la réflexion de Scarpa « propose », en partant de la réflexion de Van Gennep sur le rôle des rites de passage dans la structuration de l'existence humaine, « de penser une homologie entre logiques rituelles et logiques narratives, entre la séquentialisation du rite/d'une vie et la grammaire du récit, puisque, selon elle [Scarpa], le roman moderne et contemporain met toujours en place les processus d'individuation et de singularisation des personnages, car la construction et la déconstruction de l'identité, qui signalent l'appartenance des individus à une cosmologie, à une communauté, forment le point central du procès narratif »¹³¹. Dès lors, souligne Ménard, il devient possible d'affirmer que « la narrativité n'est pas seulement, comme l'écrivent Greimas et Courtès, « le passage d'un état antérieur à un état ultérieur à l'aide d'un faire », mais qu'elle est – si on l'« anthropologise » un peu – l'instauration des différences de sexe, d'âge et d'état, comprises dans le strict sens anthropologique d'une socialisation de l'individu qui s'inscrit dans une succession de passages, voire de rites de passage »¹³². Tenir compte de la dimension anthropologique des frontières et du rapport entre identité et espace nous permet ainsi de ne pas nous limiter à les envisager simplement comme des lieux dans une cartographie, mais d'une manière plus dynamique et plus vaste. La réflexion sur la marge et la liminarité est donc structurante aussi bien d'un point de vue thématique (expérience de l'entre-deux, des marges, de l'exclusion, mais aussi, on le verra, d'états liminaires comme ceux de la rêverie ou de l'hallucination) que d'un point de vue structurel, nous incitant à examiner aussi bien les formes de *liminarisation* que les expériences plus ponctuelles de passage, non seulement pour les auteurs migrants, mais aussi dans les œuvres d'auteurs de deuxième génération. L'expérience des marges, de la liminalité, le recours à la performance identitaire, et l'impact des expériences

collettività migrante" (Cingolani cit. in *ibid.*). Così la città diventa "teatro della differenza, dei rapporti di forza, della negoziazione e della contesa" (Horn 181). » Lisa Christiaens, *La cartografia dello spazio urbano nella letteratura migrante italo-somala*, Master, Università di Gent, 2018, <https://www.scriptiebank.be/sites/default/files/thesis/2018-09/tesidilaureaLisaChristiaensversionedefinitiva1.pdf>, consulté le 30 avril 2024, p. 28

¹³¹ Sophie Ménard, « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », sur *Littera Incognita*, 24 septembre 2017, <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>, consulté le 13 septembre 2021

¹³² *Ibid.*

de passage dans des parcours narratifs, constituent autant de dimensions plus vastes où interroger le lien entre espace et construction de soi.

4. Méthodologie et approche

Une fois posée cette possibilité d'analyse, reste cependant à voir comment elle est applicable à un corpus dont la critique a très largement souligné l'hétérogénéité interne, en termes chronologiques (il est question d'une production s'échelonnant sur plus de trente ans), en termes d'origines des auteurs (qui proviennent entre autres d'Afrique subsaharienne, du Maghreb, des anciennes colonies italiennes et notamment de Somalie ; d'Albanie et plus largement des Balkans, ou encore d'Amérique du Sud), et enfin en termes « auctoriaux », depuis les textes testimoniaux co-écrits avec des journalistes italiens au cours des années 1990 jusqu'à l'affirmation progressive de figures d'auteurs migrants et de deuxième génération au début du deuxième millénaire¹³³. A cela s'ajoutent de nombreux critères de distinction référentiels (périodes chronologiques, origine géographique des auteurs) ou génériques (pratique du récit testimonial, du récit autobiographique, du *giallo*, du roman ou du récit court), qui posent aussi la question de la littérarité des œuvres.

Une telle hétérogénéité se reflète bien-sûr dans les différentes formes de représentation de la ville. On retrouve ainsi en parcourant les œuvres la distinction posée par Chiara Mengozzi entre la *ville-noyau thématique* et la *ville-décor*¹³⁴, distinction qui renvoie non seulement à la densité et à la complexité des informations spatiales à l'intérieur des textes, mais aussi à leur *littérisation*. La ville italienne peut être ainsi plus ou moins en arrière-plan ou en premier plan, plus ou moins *retranscrite* (au sens d'une maîtrise de sa topographie) ou non (se rapprochant de ce que Davide Papotti nomme le *gradient spatial* d'une écriture), et plus ou moins *symbolisée et narrativisée*, depuis les parcours urbains racontés dans les œuvres testimoniales jusqu'aux géographies symboliques que l'on retrouve dans certains romans. Et enfin, plus ou moins ancrée à un référent réel ou fictionnel.

Mais ces différences à l'intérieur du corpus n'empêchent pas d'envisager la littérature postcoloniale comme un ensemble, notamment dans la manière dont ces œuvres participent à transformer la cartographie et l'imaginaire de l'espace urbain en mettant en valeur des villes transformées par la migration (et donc de nouveaux espaces et de nouvelles relations à la ville). Ainsi, il est possible de déceler à travers la chronologie des œuvres des expériences urbaines différentes, dont trois nous paraissent particulièrement significatives. On retrouve ainsi une phase de première arrivée (ou de premier impact avec la ville), notamment dans les textes autobiographiques de la première phase : l'enjeu est alors de raconter la découverte et l'installation en Italie. On peut ensuite distinguer des récits centrés sur l'expérience d'habitation, qui thématisent davantage la vie quotidienne mais aussi la localité et les enjeux de coexistence urbaine. Cette distinction recoupe celle de Mengozzi entre des chronotopes urbains fondés sur la mise en scène d'une « géographie de la périphérie », d'un archipel de lieux marginaux entre lesquels

¹³³ Pour une périodisation synthétique de la constitution de la littérature migrante et de ses principaux enjeux, notamment le rapport avec le marché éditorial, la constitution d'un champ spécifique avec l'apparition de revues et de concours littéraires, et l'émergence d'auteurs et autrices postcoloniaux, voir Caterina Romeo, « Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia », art. cit., p. 386-92.

¹³⁴ Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione" », art. cit., p. 7

circulent les protagonistes des premiers récits testimoniaux, et au contraire des chronotopes centrés sur un espace circonscrit, local, sorte de microcosme urbain que l'on retrouve dans d'autres récits emblématiques de la deuxième phase ¹³⁵ comme *Scontro di civiltà per un ascensore piazza Vittorio* de Amara Lakhous (2006). Enfin, une troisième forme d'expérience urbaine est celle qui concerne non plus la découverte ou l'installation dans la ville, mais plutôt ce qu'on nommera un processus de *redécouverte*. Une redécouverte qui advient pour les migrants installés de longue date (on pense à *La straniera* de Younis Tawfik), mais qui touche aussi et surtout la production d'auteurs de deuxième génération où il est question de se réapproprier l'espace urbain italien en exigeant une reconnaissance véritable au sein de celui-ci, mais aussi de le redécouvrir et de l'articuler à des géographies personnelles qui correspondent aux vécus transnationaux des protagonistes.

Postuler une continuité entre les œuvres implique aussi d'y voir les évolutions d'une expérience migratoire dans le temps, tout en reconnaissant la persistance d'un même questionnement sur la place des migrants et de leurs descendants en Italie, sur le « droit à la ville » ¹³⁶, sur les transformations des villes italiennes en espaces urbains postcoloniaux. L'évolution des topographies et du rapport à l'espace constitue ainsi un marqueur décisif comme grille de lecture du corpus et de son évolution, mais il n'est pas non plus surprenant de voir des récurrences : dans la cartographie et la présence constante de certains espaces ; dans les dichotomies persistantes et structurantes entre *dedans* et *dehors*, *ici* et *ailleurs* ; et enfin sur un plan thématique, dans l'importance de relation à la ville et des sentiments d'appartenance ou au contraire d'aliénation vis-à-vis de celle-ci, débouchant chez les auteurs de deuxième génération sur de véritables parcours de rupture et réconciliation.

D'autre part, nombreux sont les facteurs qui encouragent à voir de la continuité à l'intérieur de ce corpus postcolonial. Un premier facteur, le plus pragmatique, tient à l'unité construite de l'extérieur, l'étiquette « migrante » à laquelle se sont rattachés différents auteurs et autrices. Un deuxième facteur de continuité, interne cette fois, tient au fait que les auteurs de deuxième génération font aussi une large place, dans leurs œuvres, au vécu et aux expériences de la génération précédente, montrant ainsi la continuité et l'héritage de l'expérience migratoire à travers leurs textes. Il faut donc souligner que, si l'évolution du corpus fait qu'il s'enrichit de nouvelles expériences de la ville, on aurait tort de s'en tenir à une forme de déterminisme qui voudrait que des auteurs de première génération n'évoquent que des expériences de *primo arrivants*, ou que des auteurs de deuxième génération se limitent à raconter les trajectoires de fils et filles d'immigrées. Cet apriori néglige le fait qu'une multiplicité d'auteurs de deuxième génération ont su et voulu mettre en scène à la fois de nouvelles subjectivités, mais aussi

¹³⁵ *Ibid.*, p. 6

¹³⁶ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, 2e édition, Paris, Anthropos, coll. « Société et urbanisme », 1971

réinvestir des espaces, des lieux et des expériences migrantes, comme l'ont fait Igiaba Scego (dans *Rhoda* notamment), Gabriella Kuruvilla ou encore Ubah Cristina Ali Farah.

Démarche d'analyse

Tenant compte de cette hétérogénéité interne, nous préférons envisager la diversité des œuvres comme un spectre potentiel de narrations de la ville italienne. Le corpus utilisé n'a donc pas vocation à être exhaustif dans le nombre des textes choisis (en partie en raison de l'inaccessibilité de certaines œuvres et de l'évolution de cette littérature), mais plutôt représentatif. En partant des phases de cette littérature, et des affinités entre les œuvres, il est possible d'identifier une série de sous-ensembles, sans se limiter à des critères para-textuels et empiriques (tels que le statut ou la nationalité des auteurs) mais en se focalisant sur l'articulation entre *subjectivités-vécus urbains* (quels sujets et quelles expériences sont racontées) et *formes narratives* (représentation de l'espace en premier lieu).

Emergent ainsi des affinités et des grandes tendances thématiques qui rendent possible : 1. d'opérer des analyses de texte par regroupement en ensembles plus restreints (comme par exemple ceux racontant les expériences de primo arrivants, ou les parcours de formation de jeunes italiens de deuxième génération), 2. de voir si des thèmes ou éléments narratifs (notamment dans la cartographie spatiale) reviennent d'un ensemble à l'autre, voire 3. de mettre en relief certaines œuvres plus difficilement « classables » ou particulièrement dignes d'attention. Cette approche nous permettra de fournir une lecture d'ensemble du corpus, tout en faisant place à des analyses plus détaillées.

Ce double critère d'analyse (celui des vécus urbains et des formes narratives) est prioritaire, et peut même inciter à mettre en second plan la distinction entre œuvres testimoniales et fictionnelles, de même que certains critères de référentialité, par exemple celui de mettre en scène une ville en laissant en arrière-plan son nom et en la fictionnalisant (c'est le cas dans *M* de Ron Kubati), ou encore le vaste nombre d'œuvres qui relatent des expériences advenant dans un espace urbain générique, ou la question de savoir *quelle ville est mise en scène* importe peu (c'est le cas de toutes les œuvres qui racontent des situations de vie quotidienne et que nous traiterons dans le troisième chapitre). Enfin, c'est ce critère thématique qui justifie le choix d'inclure à l'intérieur de l'analyse certaines œuvres externes au corpus postcolonial, notamment des textes d'auteurs italiens, et de se livrer à certaines incursions filmiques et radiophoniques, en incluant dans l'analyse le podcast narratif des *Guide invisibili*, avec lequel nous sommes entrés en contact au cours d'un séjour de recherche à Rome¹³⁷. Les questionnements sur la ville comme espace postcolonial favorisent une approche non seulement thématique mais aussi comparative, comme nous le verrons à travers certains contrastes éclairants.

Principaux axes d'étude

Si la notion de frontières dans la ville nous semble pertinente parce qu'elle permet de mieux comprendre des représentations minoritaires des villes italiennes, il en résulte que notre

¹³⁷ Les *Guide Invisibili* sont un projet radiophonique de promenades urbaines radiophoniques, où les auditeurs circulent dans un quartier guidés par les narrations audio d'un groupe de migrants racontant et dévoilant ces lieux depuis leur point de vue. Nous tenions à remercier le professeur Ugo Fracassa pour nous avoir présenté ce projet et conseillé de rencontrer ses créateurs.

étude ne se limitera pas à examiner des frontières urbaines « objectives » – autrement dit des seules discontinuités dans les villes – comme pourrait le faire une étude urbanistique ou ethnographique. Mais si l’on ne se limite pas à l’examen d’un ensemble de lieux fixes, un problème de dissémination semble surgir au vu des très nombreuses frontières qui s’ouvrent à l’analyse (divisions internes à la ville, division entre espace public et domestique¹³⁸, divisions temporelles voire historiques¹³⁹, sans compter les multiples frontières symboliques dont les migrants font l’expérience). C’est pour ces raisons que s’impose la nécessité d’isoler certaines dimensions principales de l’objet d’étude : autrement dit de commencer par voir ce qui, pour citer l’anthropologue Michel Agier, *fait frontière* (Agier 2015, 29).

Notre usage du concept de « frontières dans la ville » essaiera de reparcourir plusieurs des enjeux de la représentation urbaine dans les œuvres, en les articulant à chaque fois avec un référent spatial précis (les lieux migrants, l’espace public, la localité, les déplacements, entre autres). Tout d’abord, nous analyserons la manière dont les textes construisent de nouveaux découpages de la ville où la question des marges urbaines, mais aussi de la réappropriation par les communautés migrantes joue un rôle décisif : ainsi la ville est toujours racontée dans une tension entre exclusion et réappropriation. L’objet d’investigation touche d’abord à la topographie et la cartographie urbaine, c’est-à-dire à ce que Giulio Iacoli nomme un géo-thème statique¹⁴⁰¹⁴¹, par opposition aux aspects de la réflexion centrés sur le déplacement urbain (sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie de l’étude). En évoquant les cartographies migrantes et de deuxième génération, on s’intéressera donc conjointement aux principaux lieux qui reviennent dans les textes – entre marges urbaines et contours d’une « ville migrante » avec sa spécificité – et aux regards que portent les protagonistes sur ceux-ci. Mais la question des frontières dépasse le simple enjeu d’une identification d’espaces, pour investir le rapport des

¹³⁸ A l’échelle de la ville dans son ensemble, l’image de frontières évoque les limites séparant celle-ci de son extérieur (la dichotomie ville/campagne par exemple), mais aussi, à l’intérieur, en différentes zones et quartiers bien sûr, qui matérialisent la *division-hiérarchisation* de la ville et sa tension entre centre et périphérie, avec la présence d’espaces marginaux, d’interstices, de phénomènes de ségrégation et de ghettoïsation, ou encore de non-lieux urbains où les migrants se concentrent davantage que dans les lieux du centre. Ce premier découpage n’est pas exhaustif, puisqu’un changement d’échelle peut très bien investir des espaces plus circonscrits tels que le quartier, ou encore les espaces d’habitation, comme la séparation entre l’immeuble, voire l’espace domestique, et l’espace public de la rue, ou dans une copropriété, entre deux appartements distincts. En somme, la question des frontières est indissociable d’un choix d’échelle et de référent spatial.

¹³⁹ Aux divisions spatiales peuvent s’ajouter des divisions dans le temps : par exemple celles entre nuit et jour où la ville se transforme et change d’apparence, voire d’habitants, et même des divisions temporelles plus vastes, entre la ville connue par certains dans le passé et la ville connue par d’autres dans le présent.

¹⁴⁰ Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spaziotempore e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, coll. « Lingue e letterature Carocci », vol. 92, 2008, p. 287

¹⁴¹ « Una simile suddivisione tiene là dove per “locale”, o, altrimenti espresso, “statico”, si intenda un tema che vincoli la rappresentazione letteraria a un *setting* specifico, a una *situazione* domestica/locale/regionale/nazionale descritta in maniera analitica, in profondità, o anche rimandi a una forma di sintesi simbolica, (solo in apparenza) *figée*, come quella espressa dalla mappa – figurazioni tutte appartenenti al dominio “intensivo” cui pensa Moretti. E questo mentre i temi “dinamici”, di attraversamento spaziale, si inscriverebbero in forme che riportano l’attenzione sulla mobilità dei personaggi e delle vicende, sulla varietà degli scenari che si disegnano. Ma, va evidenziato, si tratta di un incasellamento di comodo, pronto a essere sopravanzato dai modi difformi e assidui con i quali il macrotema “spazio” si fa largo nel discorso [...] ». *Ibid.*

migrants à la ville. On retrouve plus largement les facettes d'une *condition de frontière* qui se traduit non seulement dans les espaces, mais aussi dans l'expérience du regard d'autrui, et plus largement dans l'appréhension migrante de la ville. Cette appréhension où convergent la perception, les affects mais aussi l'imaginaire, est profondément structurée par les dichotomies entre *dedans et dehors*, mais surtout entre *ici et ailleurs* sur lesquelles nous reviendrons plus en détail : des dichotomies susceptibles de constituer une forme intériorisée de la frontière.

À ce premier temps d'analyse s'en ajoute un deuxième – qui interroge cette fois les formes de coexistence urbaine. La ville est aussi un espace *relationnel*, lieu de rencontre et de coprésence. Un espace qui se définit par les situations de la vie quotidienne où se jouent notamment la question du rapport entre norme et altérité, les formes d'acceptation ou de discrimination liées à la différence. Autant d'expériences qui touchent des limites spatiales mais aussi symboliques différenciant le moi de l'autre. Dans un second temps, on étudiera donc la ville comme zone de contact, en s'intéressant plus particulièrement à certaines formes de rencontre qui y adviennent et à deux modalités d'espace que sont l'espace public anonyme et son « contraire », l'espace local. La narration de l'espace public est un topos clef dans les écritures postcoloniales, qui remettent en question l'idée d'un espace public libre et égalitaire pour raconter au contraire les multiples situations de discrimination qui s'y produisent quotidiennement. Les frontières ont ici une dimension *performative*, elles se matérialisent dans les comportements et les interactions de tous les jours et conditionnent la possibilité de vivre et circuler dans la ville. Celle-ci apparaît comme un terrain d'interactions du quotidien qui façonnent les subjectivités migrantes. Le même enjeu se répercute sur la mise en scène des espaces locaux comme le quartier, le « condominio » (copropriété) ou la maison, où se joue la question de la coexistence urbaine et du rapport à l'autre. En somme, il n'y a pas qu'un rapport « à la ville » en général, mais aussi un rapport à ses habitants qui se concrétise dans l'espace public et dans les différentes formes de la localité.

On s'intéressera dans un troisième temps à la manière dont les frontières conditionnent et influencent les parcours des personnages et les formes de mobilité dans l'espace urbain. On retrouve ici un aspect essentiel des frontières et plus particulièrement des frontières en littérature : leur dimension *dynamique et narrative* au sens où elles produisent des mouvements, comme le souligne notamment la sémiotique. Ainsi, Michel Constantini définit l'objet de la sémiotique comme « mouvement d'un Sujet [individuel ou collectif] par rapport à cette délimitation, sa stratégie en somme », et le « rapport dynamique entre le Sujet et l'Objet (la

frontière en l'occurrence) »¹⁴². La relation à la frontière fait naître un ensemble de stratégies spatiales (longer, frôler, traverser, esquiver, passer)¹⁴³ qui constituent autant de formes de mouvement, mais aussi sur une échelle plus large, des parcours et trajectoire narratives.

Comme le rappelle Papotti,

« Questa alta sensibilità spaziale correlata al movimento si concentra anche, con particolare attenzione, sulla individuazione dei confini, di quelle “linee di discontinuità” che spezzano la omogeneità del viaggio e costituiscono una delle più rilevanti caratteristiche dell’esperienza di mobilità. »¹⁴⁴

Voir le rapport des migrants à la ville implique de voir les lieux où ils vivent, leur perspective sur l'environnement urbain mais aussi leur manière de se déplacer et d'y évoluer. L'appréhension migrante est à la fois *située* et *mobile*, et la question du mouvement (marche, déplacement, parcours) y joue un rôle décisif. Le déplacement est donc une dimension centrale des textes, aussi bien en termes de trajectoires sociales et spatiales des personnages à l'échelle des œuvres, que dans la manière dont le topos du mouvement urbain et notamment de la marche est massivement repris par les auteurs. On verra dans le cinquième chapitre de l'étude quelques-unes des principales formes de parcours, notamment celles qui expriment une volonté de contestation et de dépassement des limites de la ville.

Enfin, on montrera que la mobilité investit non seulement la ville actuelle mais aussi son passé, rencontrant ses limites spatiales et temporelles : la ville est lieu d'histoires, de mémoires stratifiées et hétérogènes, et les textes du corpus postcolonial se réapproprient cet enjeu en montrant justement les différentes manières de relire l'histoire de l'espace urbain. Ce sera l'objet du sixième et dernier chapitre que de s'intéresser à ces différentes formes de parcours qui se confrontent à ce que nous nommerons des *frontières de la mémoire*.

¹⁴² Michel Constantini, « Ouverture », dans éd. Michel Constantini, *Sémiotique des frontières: art & littérature*, L'Harmattan, 2014, p. 3-20, p. 7

¹⁴³ Il existe sur le mouvement urbain une large bibliographie, que nous ne pourrions aborder en détail. Nous renvoyons bien sûr au troisième chapitre de la thèse de Fiorangelo Buonanno sur « la ville parcourue » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 225-425, ainsi qu'à certains ouvrages pionniers sur les parcours urbains notamment l'essai de Jean-François Augoyard, *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (1979).

¹⁴⁴ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 81

Première partie – Une place dans la ville : inscription urbaine et formes de la limite dans le corpus postcolonial

Chapitre 1 : une recartographie postcoloniale de l'espace urbain

Le corpus postcolonial, comme montré de longue date par la critique, a profondément transformé la représentation des villes italiennes, en les racontant du point de vue de nouveaux habitants – avec leur appréhension spécifique de l'espace urbain et les multiples manières dont ils se le réapproprient et s'y déplacent – et en questionnant dans le même temps la place qui leur est attribuée dans la société italienne. Les migrants produisent de nouvelles cartographies des villes italiennes où l'on peut lire des « processus de transformation et de re-catégorisation des relations entre les parties qui la composent », des pratiques d'espace qui « [à] côté de la stabilité de la ville [...] nous montrent sa transformation dynamique pour ce qui est des valeurs et des relations. »¹⁴⁵. Ces processus se répercutent dans les textes du corpus postcolonial, lesquels produisent des *recartographies*¹⁴⁶ de la ville où émergent des espaces et des relations à l'espace inédites.

Comment analyser la cartographie urbaine qui se dégage du corpus, et quelle importance y revêt la notion de frontière ? La réflexion sur les cartes en littérature ne peut faire l'impasse sur le rôle central joué par celles-ci dans la réflexion urbanistique, notamment via l'ouvrage de Kevin Lynch *The image of the city* (1969), où l'auteur développe la notion de carte mentale de la ville à partir d'un schéma composé de cinq catégories (les voies, limites, quartiers, nœuds et points de repères). Concernant l'expérience migrante, nous nous appuyons ici sur *La città sradicata* de Nausicaa Pezzoni, dont la démarche consiste à élaborer des cartes de Milan avec des migrants en leur proposant de dessiner des cartes à partir des cinq catégories de Lynch, avant d'interpréter l'ensemble de ces cartes pour dégager une *cartographie migrante* de la ville. Pour ce faire, Pezzoni se livre à une réactualisation où les cinq catégories citées plus haut se transforment en repères, lieux d'habitation (« luoghi dell'abitare »), parcours, nœuds et

¹⁴⁵ Pierluigi Cervelli, « Nouvelles frontières de l'espace urbain contemporain : Interprétations et stratégies entre migrations, banlieues et pouvoir politique », art. cit., p. 1

¹⁴⁶ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 124

frontières ¹⁴⁷, avant d'étudier successivement leur place dans les cartes ainsi dessinées. Dans les catégories de Pezzoni, les frontières urbaines vues par les migrants correspondent aux lieux *off limits* qui apparaissent dans leurs cartes de Milan, et revêtent quatre dimensions principales, à savoir celles des lieux "inaccessibles, dangereux, marginaux, craints" ¹⁴⁸ : des lieux perçus comme *inaccessibles* (pour des raisons de distance spatiale mais aussi économique et sociale), comme *dangereux* et associés à des expériences de violence (par exemple les gares) ; comme *repoussants* ou *malfamés* (ce qui inclut notamment les quartiers migrants de la ville qui peuvent être perçus comme des zones ghettoïsées) ; et des lieux *craints*, à éviter à tout prix comme la préfecture ou la prison.

En plus de ces quatre dimensions, l'urbaniste souligne la complexité de la catégorie *frontière* et la difficulté des migrants à l'inscrire dans leurs cartes :

«Per il migrante sono «confini » i luoghi della città preclusi alla conoscenza, che gli rimangono oscuri, che pensa inaccessibili o ritiene di dovere evitare : sono gli spazi impermeabili, le mura immaginarie della città. Non si tratta quindi di delimitazioni fisiche vere e proprie ma di luoghi della città considerati *off limits*.

Confini sono gli oggetti urbani più astratti, in quanto rappresentano ciò che può anche non dislocarsi con precisione e rimanere spazio alluso, imprecisato proprio perché ignoto : il luogo inaccessibile inteso nelle diverse accezioni di irraggiungibile, pericoloso, respingente o temuto. Un confine tra ciò che può essere esplorato fino a diventare, eventualmente, familiare e ciò che resta al di fuori dell'esperienza conoscitiva della città. È l'ultimo elemento della sequenza in quanto richiede il maggior sforzo interpretativo, sia rispetto al significato sia rispetto alla rappresentazione dell'oggetto confine sulla mappa.» ¹⁴⁹

L'objet frontière apparaît aussi comme le moins représenté et donc le moins fréquent dans les cartes (n'apparaissant que dans 45% de celles-ci) Ce sont là autant de signes d'une difficulté à le nommer et à le figurer : en partie parce qu'il matérialise l'inconnu de la ville, sa dimension négative ou en creux ; et en partie parce que nombre de migrants décrivent une expérience où « il n'y a pas de lieux – ou ne sont pas perçus des lieux – inaccessibles dans la ville » ¹⁵⁰. De ce pourcentage apparemment faible, Pezzoni souligne l'ambivalence, en l'interprétant non pas comme un simple signe d'ouverture de l'espace urbain, mais plutôt comme le fait que la moitié des cartes contiennent des éléments représentant son

¹⁴⁷ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata: geografie dell'abitare contemporaneo : i migranti mappano Milano*, Milano, O barra O, 2013, p. 85-92

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 321

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 90

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 300

inhabitabilité¹⁵¹. En somme, la démarche de l'urbaniste semble livrer le constat que, plus que toute autre catégorie spatiale et cartographique, les limites se révèlent difficiles à déceler et tributaires d'un effort d'interprétation. Un constat que l'on peut transposer dans l'étude de l'espace littéraire pour mieux y cerner ce qui, pour reprendre l'expression de Michel Agier, *fait frontière* (Agier 2015, 29) à l'intérieur des textes que nous étudions. L'anthropologue rappelle la nécessité de ne pas limiter la perception de la frontière urbaine à la marge et à la périphérie, dans la mesure où « même si la « périphérie » ou la « banlieue » sont les lieux géographiques généralement les plus visibles de la frontière urbaine, celle-ci ne s'identifie pas entièrement à celles-là. La frontière est une limite sociale, morale, politique, qui se matérialise dans un espace séparant un « dedans » et un « dehors », un « nous » et « les autres », et cet espace peut traverser aussi bien qu'entourer ce qu'on désigne comme la ville dans ses limites administratives. » (Agier 2015, 31).

Représentations de la marge

On soulignera d'abord, eut égard au corpus postcolonial, qu'un aspect fondamental de celui-ci tient à la mise en scène d'espaces et d'existences largement marginalisées. En effet, le thème de l'exclusion urbaine parcourt transversalement une littérature qui peut aussi être divisée, en transposant les typologies appliquées par Nausicaa Pezzoni aux cartographies migrantes de Milan, en plusieurs phases d'habitation de la ville révélant un niveau d'intégration urbaine plus ou moins poussé¹⁵², depuis les récits de *primo arrivée* dans l'espace urbain jusqu'à des narrations racontant la perspective de personnages installés plus stablement en Italie, et enfin, celle de subjectivités de deuxième générations ayant grandi dans les villes italiennes. A partir de ces éléments de réflexion, l'on s'intéressera d'abord à la représentation des marges urbaines dans le corpus postcolonial, tout en interrogeant les notions utilisées par la critique pour désigner ces espaces (marge, périphérie, interstice) dans leur complémentarité avec la notion de frontière. Ce premier versant de la réflexion envisage à la fois l'inscription des migrants dans un ensemble d'espaces « objectivement » marginaux, ainsi que ce qui pour leur représentation de l'espace urbain, apparaît comme une limite.

Par topographies migrantes nous entendons la récurrence de lieux spécifiques à l'intérieur des œuvres et la relation particulière qu'entretiennent les migrants avec ceux-ci. Mais cette topographie s'insère à son tour dans un enjeu plus généralement cartographique, qui concerne la représentation de la ville que produisent les textes et revêt ici au moins trois

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 300-301

¹⁵² *Ibid.*, p. 276

dimensions. Elle désigne d'abord la vision d'ensemble de la ville que le lecteur (ou l'analyse) peut reconstruire à partir des œuvres, autrement dit une carte *externe* qui se redouble de manière *interne* aux textes, puisque nombre d'œuvres mettent en scène la manière dont les protagonistes s'orientent dans la ville et construisent leur propre carte mentale de l'espace urbain. A ces deux dimensions référentielles s'ajoute ensuite la question d'une cartographie plus proprement littéraire, autrement dit celle des niveaux de *narrativisation et de symbolisation* de l'espace que l'on rencontre dans les œuvres. S'intéresser à l'espace dans les œuvres signifie donc prêter attention à ces niveaux de représentation : depuis une mention univoque (qui est aussi celle où la question de la valeur anthropologique et géographique des textes se pose le plus explicitement), jusqu'à des choix de représentation qui relèvent davantage d'une forme de *mise en scène et d'organisation* de l'espace dans le texte.

I. La « ville déracinée » et l'inscription des migrants à la marge

1. Cartographier les marges urbaines et l'insertion dans la ville

La représentation urbaine dans la littérature postcoloniale est marquée par la représentation de lieux propres à une expérience migrante de la ville, dont la présence revêt une importance esthétique et symbolique capitale dans l'expérience des protagonistes des textes que nous analyserons. La critique a souligné et tenté de catégoriser, en s'appuyant notamment sur l'anthropologie urbaine, cette multiplicité de nouveaux lieux, et d'interroger à travers eux la manière dont les migrants habitent les villes italiennes, en examinant plus largement les cartographies et les parcours qui se dégagent des textes. Fiorangelo Buonanno a ainsi mis en évidence, une bipartition où dominent les non-lieux (espaces abandonnés et résiduels investis par les migrants, notamment dans les premières phrases de la migration, mais dont l'éventail apparaît relativement vaste), et les lieux de la migration (également présentés comme lieux ethniques, terme dont nous soulignerons plus avant l'ambivalence), qui reflètent les processus d'installation et de transformation de l'espace urbain.

L'ensemble des *non-lieux de la littérature de la migration* évoqués par Buonanno nous semble constituer autant de déclinaisons de la frontière urbaine, dans la mesure où ce sont là les lieux qui matérialisent l'exclusion des protagonistes hors d'un ordre qui est à la fois urbain et national. Y figurent bien sûr tout d'abord les marges où les migrants sont relégués – autrement dit ce qui relève de l'habitat informel, de situations d'encampement, et de l'inscription

contrainte dans l'espace public comme lieu de vie et d'activité professionnelle. Enfin, à cette première dimension de la « marge urbaine » s'ajoutent (de manière plus ponctuelle) les lieux administratifs où se décide le sort des migrants et, dans une forme de continuité avec ceux-ci, les lieux de détention.

Une parenthèse s'impose sur le cas, à l'intérieur des lieux de la marge, des campements roms, qui se distinguent des nombreuses situations d'encampement ou d'occupation dans la mesure où ils tendent à incarner une limite *externe et extrême de la ville*, lieu autre, objet de plusieurs incursions narratives mais rarement montré et raconté de l'intérieur¹⁵³. A cet égard, la comparaison avec le cinéma semble pertinente, puisqu'on trouve davantage d'œuvres cinématographiques centrées sur cet espace et à même de décrire des circulations dedans et hors de celui-ci. C'est le cas de la démarche des frères De Serio, qui situent dans un campement rom à Turin leur premier film de fiction, *Sette opere di misericordia* (2012), avant de consacrer au campement du Platz (toujours aux portes de Turin) leur documentaire *I ricordi del fiume* (2015), qui suit le long démantèlement de ce campement parmi les plus grands d'Europe. C'est aussi le cas de la trilogie du réalisateur italo-américain Jonas Carpignano, consacrée à Rosarno, dont le deuxième épisode, *A Ciambra*, est centré sur le personnage rom de Pio.

Dans les textes, le campement rom incarne souvent avec une intensité particulière une limite extrême de la ville. Ainsi il représente la dernière étape d'un parcours qui conduit Maksim dans *fanculopensiero*, à se rendre d'abord à la gare de Milano centrale pour vendre ses papiers d'identité (par besoin d'argent), puis sur suggestion d'un compagnon bosniaque, au campement rom situé près du Cimitero. La succession de la gare, du campement et du cimetière dessine un itinéraire de déracinement dans la ville¹⁵⁴, à quoi s'ajoute le fait que le protagoniste y va pour se défaire de ses papiers d'identité. Le campement fait l'objet, comme le rappelle Buonanno, d'une narration largement construite autour de stéréotypes dès les premières lignes (« [l]e Mercedes dell'ultimo tipo, le antenne satellitari, le ventenne incinte con quattro piccoli aggrappati alla veste, i bambini a piedi nudi [...] »¹⁵⁵, l'encerclement du narrateur par des enfants). Par ailleurs, Maksim se rend dans sa partie slave, qui dans son délabrement (« il campo più malmesso di tutti quelli che avevo attraversato »¹⁵⁶ semble mettre en miroir la marginalité

¹⁵³ Buonanno cite les exemples de *I bambini delle rose* de Mohsen Melliti, *fanculopensiero* de Maksim Cristan, ou encore *Concorso* de Ingy Mubyiaie, analysé aussi par Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », dans éd. Lucia Quaquarelli, *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione.*, MILANO, Morellini, 2010, p. 59-117, p. 101-2. On peut y ajouter le parcours de Anita Patel dans *Milano, fin qui tutto bene*, qui la conduit à suivre une jeune femme, Leila, dans un campement rom.

¹⁵⁴ Ce genre de cartographies et de parcours de déracinement revient dans d'autres textes comme dans *Fiamme in paradiso* de Abdelmalek Smari, lorsque le narrateur décrit le parcours du bus (voir notre analyse sur les [espaces liminaux](#)).

¹⁵⁵ Maksim Cristan, (*Fanculopensiero*), s. l., coll. « Serie bianca », 2007, p. 92

¹⁵⁶ *Ibid.*

de l'Europe de l'Est à l'intérieur même des périphéries italiennes. Le dénouement de l'épisode renverse totalement les attentes du personnage cependant, puisque les habitants lui indiquent la sortie – tout en refusant de lui acheter ses papiers et en lui donnant de l'argent qu'ils ont collecté. L'importance de l'entrée dans le campement, mais aussi de la sortie (puisque Maksim, ému, se trompe initialement de direction), se double d'une tension émotionnelle que le texte met en scène en racontant l'intériorité du corps du protagoniste (« Rimasi, credo, immobile. All'interno del mio corpo si espandeva un'esplosione di emozioni che non potendo penetrare oltre la pelle piombavano all'indietro e se qualcuno in quel momento mi avesse punto con un ago, sarei decolato come un razzo sopra i luridi campi »)¹⁵⁷. La mise en scène du corps rend alors tangible l'expérience intérieure, affective et émotionnelle de la ville, sous une forme que l'on retrouve à plusieurs reprises.

Cette bipartition rend évident le rôle des marges dans la représentation globale de la ville, qui remonte aux récits des *primo arrivants* des années '90¹⁵⁸ contraints d'y évoluer d'une manière différente du fait de leur précarité – la recherche d'un logement, d'un travail et d'une situation stable est une constante dans les récits –, dans des parcours où la dichotomie centre-périphérie est très forte¹⁵⁹. La question de la représentation des marges urbaines et de la condition des primo arrivants apparaît dans un ensemble de récits dits de la « première phase » qui mettent en scène l'arrivée d'immigrés, le plus souvent des hommes africains et maghrébins (à l'exception du récit *Princesa*, lequel raconte le parcours migratoire de Fernanda Farias de Albuquerque, prostituée trans brésilienne), dans des œuvres autobiographiques telles que *Io, venditore di elefanti*, *Immigrato*, *Chiamatemi Ali*, et sur le versant fictionnel, *La promessa di Hamadi*, *Fiamme in paradiso* et *Pantanella. Canto lungo la strada*. Ces textes (la liste n'est pas exhaustive) ont tous valeur de témoignages et de prise de paroles migrantes sur les conditions de vie et l'insertion sociale, professionnelle et urbaine à l'intérieur des villes italiennes. Ils mettent en scène un point de vue sur l'espace urbain largement invisibilisé¹⁶⁰ et il s'en dégage, comme l'a souligné la critique, à la fois une forte mobilité de ville en ville, et d'autre part une

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 94

¹⁵⁸ En effet, si l'arrivée de flux migratoires en Italie débute dans les années 1970, elle se visibilise à partir des années 1990, alors que la présence des migrants dans l'espace urbain devient évidente et que les médias s'emparent de la question (Dal Lago).

¹⁵⁹ Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, op. cit., p. 48-51

¹⁶⁰ Sur la catégorie du primo arrivant et sa relative invisibilité à l'intérieur du discours urbanistique, voir Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 52-53. Sur la dimension des textes comme prise de parole politique, voir Graziella Parati, *Migration Italy : the art of talking back in a destination culture*, s. l., coll. « Toronto Italian studies », 2005 et Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, op. cit.

représentation relativement unitaire et cohérente de la ville italienne, qui correspond le plus souvent à Milan ou Rome.

Cependant, si ces textes de la première phase fournissent des témoignages significatifs sur les formes d'insertion migrante dans la ville, le thème de la marge urbaine et la figure du primo arrivant va bien au-delà, se représentant dans les œuvres de Mohammed Lamsuni, Abdelmalek Smari, Youssef Wakkas, dans l'insolite récit autobiographique de Maksim Crisan fanculopensiero (qui ne met pas en scène un parcours migratoire stricto sensu mais raconte la vie de sans domicile fixe de l'auteur pendant deux ans à Milan), et perdant toute dimension testimoniale ou autobiographique pour réapparaître transversalement sous la plume d'une multiplicité d'auteurs et d'autrices, y compris de deuxième génération. On peut ainsi dire que la question des marges urbaines et la figure du primo-arrivant sont transversales à l'intérieur du corpus.

i) Marges, non-lieux et périphérie : la place résiduelle des migrants dans l'espace urbain

Ainsi, l'attention à la première arrivée permet de mettre en valeur certains traits de l'appréhension migrante de la ville : notamment l'investissement stratégique de zones abandonnées (qu'il s'agisse des espaces du centre ou de la périphérie), et des espace-temps que celles-ci laissent à disposition. La relation à la ville est d'abord structurellement marquée par l'absence de logement, de sorte que "être 'sans domicile' est une condition fondamentale pour les populations migrantes, parce que cela représente une condition symptomatique de la période initiale où l'on habite une nouvelle ville" et qui contraint le migrant à une habitation en mouvement »¹⁶¹. La cartographie de cette ville est alors ce que Pezzoni nomme *la ville déracinée*¹⁶² : une ville perçue par un regard étranger, sans demeure fixe, et donc dans l'impossibilité de se faire une idée d'ensemble de celle-ci. Il s'agit de la ville *autre* où évoluent les primo arrivants, marquée par ces espaces et ces expériences que les Italiens possédant une maison ne font qu'entrevoir¹⁶³.

Du fait de leur précarité habitative, les migrants investissent des espaces résiduels qui sont d'abord des espaces d'exclusion, à commencer par une multiplicité de lieux d'habitation

¹⁶¹ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 50-51

¹⁶² « Grazie agli indizi forniti dallo sguardo di abitanti estranei alla città, si possono osservare le caratteristiche di quella che viene definita la *città sradicata* : una stratificazione degli spazi e dei servizi urbani specifica di un abitare non radicato entro il sistema di riferimenti di un'idea consolidata di città. » *Ibid.*, p. 312

¹⁶³ « La città che attrae gli abitanti al primo approdo è fatta di una costellazione di punti sparsi, senza un tessuto sottostante che li tenga insieme. Così come per i luoghi dell'abitare nella 'città che include', la stratificazione, che affiora da questi punti sparsi della città è sconosciuta a chi è residente stabile, in quanto formata da luoghi che non vengono mai frequentati da chi ha una casa. Ma quella che emerge è una stratificazione della città non evidente nemmeno per chi la sta cercando, un insieme di luoghi da scoprire, punto per punto, innescando ogni volta un nuovo percorso di ricerca. » *Ibid.*, p. 319-20

informels (dortoirs, caves, wagons, automobiles, immeubles abandonnés et occupés notamment), et se retrouvent contraints d'évoluer dans l'espace public. Les analyses de Vera Horn, Sandra Ponzanesi, Fiorangelo Buonanno et Fulvio Pezzarossa dessinent un tableau de cet espace périphérique où évoluent les primo arrivants dans les récits, soulignant comment la relégation des migrants à une constellation de *non-lieux* traduit une situation de non-citoyenneté. On retrouve ainsi avec constance, sur la décennie 1990-2000, des « trames [qui] croisent des non-lieux, des non-maisons, des non-hommes »¹⁶⁴¹⁶⁵, et Pezzarossa propose une liste non-exhaustive de ces « non-lieux ignorés » à l'intérieur du récit *Immigrato* :

« Nell'avventura individuale dell'*Immigrato* maghrebino di Salah Methnani, l'esplorazione delle periferie urbane segue linee coperte e sotterranee, costruendo una "mappa alternativa" alla rappresentazione stereotipata del paese del sole, dell'arte e della storia, popolate di non luoghi ignorati : dormitori, mense, parchi, giardini, androni, sottoscala, e specialmente stazioni, che rappresentano, nella metropoli, il cuore dei *paesaggi migratori*. Vagoni o automobili, involucri con le ruote, ospitano un'umanità instabile e in fuga, costretta a rinunciare al contatto fisso col territorio, al radicamento psicologico e e sociale mancando con la casa "un corpus di immagini che forniscono ragioni o illusioni di stabilità". Negli spazi urbani risaltano le tracce effimere dei movimenti e dei flussi [...]. »¹⁶⁶

On voit d'emblée dans cette considération une complexité derrière l'usage du terme de non-lieu. En effet le non-lieu est, dans cette acception, non seulement le lieu de la « surmodernité » conceptualisé par Marc Augé (autrement dit les lieux de circulation et de consommation, fondamentalement anonymes, et donc dénués des qualités du *lieu anthropologique* permettant identification et appartenance)¹⁶⁷, mais d'abord un lieu d'exclusion et de la marge, qui est associé au concept de *non-personne* formulé par Alessandro Dal Lago dans l'ouvrage pionnier du même nom¹⁶⁸. La référence au non-lieu réussit à embrasser une diversité d'espaces qui renvoient à la précarité habitative, et plus généralement à l'impossibilité d'une installation voire même d'une *halte* dans la ville (au sens de *dwell* en anglais ou *sostare* en italien, s'arrêter temporairement), à l'impersonnalité (et donc à la difficulté de nouer des

¹⁶⁴ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 64

¹⁶⁵ « Le mura invisibili ma mortifere della Fortezza Europa delimitano il luogo del vivere quotidiano preservato nella purezza simbolica [...]. Si spiega così come per un decennio almeno il vivere dei migranti ripeta situazioni costanti, riprese nei testi che ne riportano tormenti, sogni, delusioni e aspirazioni, e le trame intrecciano non luoghi, non case, non uomini ; e il tema della domesticità viene a caricarsi di valenze in parte difforni dalla tradizione occidentale, dove è piuttosto la manifestazione della psicologia individuale a incardinarsi nello spazio abitativo [...]. » *Ibid.*

¹⁶⁶ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 62

¹⁶⁷ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 94. Plus largement sur la distinction entre lieux et non-lieux, voir Augé *op. cit.* 95-105.

¹⁶⁸ « L'umanità viene divisa in maggioranze di nazionali, cittadini dotati di diritti e di garanzie formali, e in minoranze di stranieri illegittimi (non cittadini, non nazionali) cui le garanzie vengono negate di diritto e di fatto. Grazie a meccanismi di etichettamento e di esclusione impliciti ed espliciti, l'umanità viene divisa tra *persone* e *non-persone*. » Alessandro Dal Lago, *Non-persone : l'esclusione dei migranti in una società globale*, 2a ed, Milano, Feltrinelli, coll. « Saggi universale economica Feltrinelli », 2005, 1 vol., p. 9

relations), à l'instabilité (et donc à une expérience de mouvement constant) et à l'invisibilité. En réalité, davantage qu'au seul concept d'Augé, l'usage du terme fait référence à la condition de ceux qui sont *privés* de lieu, au sens où ils subissent la *double* « *exclusion de la localité* » – hors des lieux d'origine mais aussi hors de l'espace des populations locales – dont parle Michel Agier ¹⁶⁹.

Pour décrire non seulement l'ensemble de ces lieux mais aussi le fait qu'ils constituent une véritable cartographie urbaine dans les textes, Chiara Mengozzi parle de *géographie de la périphérie* :

« Da un lato, segnaliamo la presenza di racconti organizzati attorno ai percorsi marginali compiuti dai personaggi, che creano così una topografia alternativa della città, collegando per esempio alcuni luoghi che potremmo definire periferici (centri sociali, case abbandonate, auto come dimora, carceri, marciapiedi ecc.), se abbiamo l'accortezza di pensare la periferia non come una semplice nozione geografica stabilita in base alla distanza materiale dal centro, ma come un luogo esistenziale; non una cintura, ma un arcipelago disseminato nella città. Rientrano in questa tipologia numerosi testi, tra cui alcuni dei romanzi scritti a quattro mani all'inizio degli anni Novanta [...] ».¹⁷⁰

L'usage de la notion de *périphérie* par Mengozzi s'avère fécond, tant en raison du fait qu'il s'émancipe en partie d'un référent spatial (la *périphérie* ne correspond pas tant à un espace extérieur s'opposant au centre-ville qu'à un archipel de lieux disséminés dans la ville, où l'on retrouve aussi bien des espaces *périphériques* que des marges internes), que parce qu'elle renvoie à une dimension existentielle que les textes réussissent à mettre en scène. On peut ainsi affirmer, avec Vera Horn, que dans ces œuvres les migrants vivent « à la frontière » :

« Le mense e le docce pubbliche sono spazi votati alla solitudine e alla similitudine, luoghi di passaggio resi funzionali a determinati scopi dove l'individuo esiste soltanto in funzione della qualifica di utente dei servizi offerti. Questa nuova solitudine globale evidenzia la frattura tra spazio e personaggio. Gli sfrattati dei luoghi³ diventano in una dimensione più ampia gli esclusi della città e segnano i confini tra persone di cui parla Bauman: “è soprattutto nelle città che c'è questa furiosa attività di tracciare e spostare i confini tra le persone” (*Fiducia e paura nella città* 66). Il migrante si trova dunque a vivere al confine, inteso come spazio fisico e come luogo, in cui si confrontano o si contendono le identità : il territorio stringe confini territoriali e identitari segnando le differenze. Per Cingolani, le stazioni ferroviarie sono luoghi di confine, frequentate da una pluralità di persone con intenti diversi: sono il primo

¹⁶⁹ Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, s. l., PUF, 2015, p. 140

¹⁷⁰ Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della “letteratura italiana della migrazione” », art. cit., p. 3

luogo di riferimento per i migranti quando arrivano in una città e spesso rappresentano un luogo di ritrovo e di socializzazione. »¹⁷¹

C'est une première dimension de la notion qui apparaît ici, à savoir la confrontation avec une ville excluante, et une inscription urbaine qui « est souvent involontairement synonyme de dégradation, de frontière et d'exclusion »¹⁷².

ii) Lieux administratifs et lieux de détention

A ces marges urbaines, il faut ajouter cependant une autre typologie de lieux d'espaces, ceux dont Buonanno souligne qu'ils sont créés "pour les migrants" (c'est-à-dire pour la gestion des migrants) autrement dit les lieux institutionnels où se décide et se met en place l'inclusion-exclusion des migrants dans la société italienne, auxquels s'ajoute la prison comme « autre visage de l'expulsion »¹⁷³. Une typologie dont l'on peut noter qu'elle recoupe cette troisième frontière urbaine dont parle Pezzoni, à savoir les lieux craints, ceux où les migrants ne voudraient jamais se rendre¹⁷⁴. Situés hors-champ pour la plupart des Italiens, les centres d'accueil, commissariats, préfectures constituent des espaces où les migrants éprouvent leur non-inclusion (ou leur inclusion conditionnelle) dans la citoyenneté. Si Buonanno donne de multiples exemples de centres de rétention et de lieux administratifs dans les textes¹⁷⁵, soulignons ici combien ces espaces institutionnels constituent directement une composante ou une partie intégrante des dispositifs de frontière, ce que les textes relèvent en mettant en avant les expériences d'enfermement, de blessure, et d'attente que de tels lieux produisent. On peut citer ici la description hallucinée que fait Mohammed Lamsuni de son colloque à la mairie de Turin pour une demande d'asile :

« Il dinosauro mi guardava negli occhi. Con un francese spezzato, mi lanciò un missile. Mi colpì. Strage nel fondo della mia esistenza! Un gelo feroce mi invase. Precipitai nell'abisso di una logica aberrante.

«Ci sono soltanto i rifugiati economici!...»

Capii subito il senso del suo gioco di parole e la sua ironia latina dal tono della sua voce. Non c'è voluto molto a capire. Un dirigente comunale, un burocrate, è pur sempre un uomo, ma lui, seduto

¹⁷¹ Vera Horn, « Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione », art. cit., p. 177

¹⁷² *Ibid.*, p. 178

¹⁷³ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 173

¹⁷⁴ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 300

¹⁷⁵ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 173-78

sulla sua sedia, allungava le mani sul tavolo, ordinava le penne disponendole in file serrate con le punte rivolte verso di me.

«Cosa insinua? Che sono in Italia solo per cercare lavoro?»...

Affondai nell'inconcepibile. Un dittatore arabo mi stava di fronte, in un solitario colloquio con la sua ombra. Un'ombra che, ad ogni movimento del capo, si muoveva obbediente, sotto un'imponente valanga verbale. Un rituale che si ripete nel tempo e in spazi diversi, che rende simili passato e presente, luoghi che non si somigliano ma che si oppongono l'uno all'altro fino a sovrapporsi come spazi coerenti.

L'ufficio del Comune di Torino era diventato una camera mortuaria. La mia schiena si era irrigidita, quasi insaccata nelle gambe. Ero come disteso su un letto di metallo. Vedevo i suoi occhi ispezionare il mio corpo e bagliori accecanti nel bisturi del suo sguardo. Avevo fame. Il mio ventre aveva una bocca mendicante che supplicava. Era secca, con un'alito ripugnante. [...] Aveva un dossier, la mia vita, sulla sua scrivania: documenti, foto, giornali e riviste, aveva forse tra le sue carte anche i miei stessi ricordi, sogni che mi hanno rubato nelle lunghe notti d'insonnia, i miei pensieri catturati come fossero bestie addomesticate per entrare a forza in quel monitor, che ogni tanto spiava con brevi lampi degli occhi. Mi disse: «Il tuo permesso di soggiorno è provvisorio, non ti permette nulla da noi!» [...] Questo colloquio fu l'antipasto del mio calvario italiano e una completa frattura col passato. Sono uscito con un pezzo di carta. Avevo bisogno di un tetto per nascondere la tragedia araba...»¹⁷⁶

Pour exprimer le désarroi du protagoniste et l'aliénation provoquée par l'entretien administratif, le texte a recours à un estrangement où non seulement le bureaucrate (tantôt dinosaure, tantôt dictateur arabe) mais l'espace lui-même se métamorphosent dans une forme de vertige qui traduit une double condition de dépaysement spatial et d'enfermement. En même temps que le rituel administratif rejoue l'expérience des dictatures arabes (marocaine en l'occurrence) vécue par le protagoniste, son existence et son corps se retrouvent fragmentés et enfermés par l'effet d'un entretien vécu comme une dissection, où la pièce devient une chambre mortuaire. Le thème de la fragmentation de la personne et de son corps est récurrent lorsqu'il s'agit de décrire les expériences administratives, comme en atteste le récit désormais classique de Christiana de Caldas Brito, *Io, polpastrello* 5.423, qui met en scène l'apparition à la préfecture de pouces qui représentent métonymiquement les corps et les existences des migrants en Italie¹⁷⁷.

L'expérience des lieux institutionnels est une expérience de la fracture, de la fragmentation, mais aussi de l'attente, et notamment celles des files pour rentrer à la préfecture, paysage humain emblématique de la présence migrante dans la ville que l'on retrouve dans des textes comme *L'argonauta*, *La promessa di Hamadi*, ou encore *La mano che non mordi*. Les

¹⁷⁶ Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo: mon amour: racconti*, San Mauro Torinese, Avicenna, 2003, p. 133-34

¹⁷⁷ Pour une analyse du récit de De Caldas Brito, voir Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 174-75

files d'attente rendent simultaneamente visibili questi luoghi burocratici relativamente poco assenti dell'esperienza degli Italiani, allo stesso tempo che esse rivelano la condizione di stase in cui i migranti sono presi. Il contrasto tra questi luoghi del centro e i corpi estranei che vi appaiono è raccontato da Ornella Vorpsi in *La mano che non morde* :

“ Se passate in via Montebello a Milano non dovete sorprendervi dello spettacolo che offre la coda lunga e scura degli stranieri che aspettano di entrare in questura. I milanesi non ci fanno più caso. Un fastidio, sì, ogni tanto percuote loro il viso mentre vanno di fretta al lavoro. È mattina, Milano sa di brioche fresche e caffè latte. I signori milanesi sono ben pettinati, i corpi si nascondono sotto le giacche eleganti, i visi sono abbronzati, l'acqua di Colonia si mescola alla mattina, le signore sono già snelle e bionde. Della coda, che è di color marrone-nero, a volte non si vede la fine. La speranza di entrare negli uffici della questura spesso rimane solo una speranza. Quei visi scarni persi che ho visto fare la fila senza rendersene conto mi hanno violentato l'anima. Mi facevano venire voglia di morire perché non c'era una via d'uscita. [...] Per non farci straripare, visto che siamo gente senza ordine e veniamo da Paesi altrettanto disordinati, ci mettono attorno dei cancelli di metallo. Dobbiamo starci dentro – entro questa geometria. Così creiamo un mosaico scuro nel cuore della Milano bene. [...] » ¹⁷⁸

La rappresentazione della fila d'attente costituisce un'immagine eloquente del contrasto tra due popolazioni, allo stesso tempo che della disciplina imposta dall' spazio a una massa deumanizzata. Le persone che fanno la coda sono rappresentate come un rifiuto informale minaccioso di sfondare all'interno della geografia urbana, ordinata e vincolata dalle griglie geometriche che le circondano. Il testo mostra a quel punto la fila d'attente come un surrogato della frontiera : un dispositivo di disciplina, di filtraggio, di esclusione regolato dall'arbitrario, poiché la narratrice beneficia di un laissez-passer per la sua bellezza e della « galanteria » dei poliziotti italiani. Il paesaggio umano pone la questione centrale dell'iscrizione dei corpi marginalizzati e esclusi dall' spazio pubblico, ciò che è ancora più flagrante qui che la donna straniera, trasformata in oggetto di desiderio per lo sguardo dei poliziotti, è autorizzata ad entrare.

La visione degli estranei che fanno la coda per ottenere dei documenti ritorna in *L'Argonauta* di Milton Fernandez, in cui il narratore Julio racconta le file d'attesa alla

¹⁷⁸ «Se passate in via Montebello a Milano non dovete sorprendervi dello spettacolo che offre la coda lunga e scura degli stranieri che aspettano di entrare in questura. I milanesi non ci fanno più caso. Un fastidio, sì, ogni tanto percuote loro il viso mentre vanno di fretta al lavoro. È mattina, Milano sa di brioche fresche e caffè latte. I signori milanesi sono ben pettinati, i corpi si nascondono sotto le giacche eleganti, i visi sono abbronzati, l'acqua di Colonia si mescola alla mattina, le signore sono già snelle e bionde. Della coda, che è di color marrone-nero, a volte non si vede la fine. La speranza di entrare negli uffici della questura spesso rimane solo una speranza. Quei visi scarni persi che ho visto fare la fila senza rendersene conto mi hanno violentato l'anima. Mi facevano venire voglia di morire perché non c'era una via d'uscita. [...] Per non farci straripare, visto che siamo gente senza ordine e veniamo da Paesi altrettanto disordinati, ci mettono attorno dei cancelli di metallo. Dobbiamo starci dentro – entro questa geometria. Così creiamo un mosaico scuro nel cuore della Milano bene. [...] » Ornella Vorpsi, *La mano che non morde*, Ornella Vorpsi. Giulio Einaudi editore - L'Arcipelago Einaudi, Torino, Einaudi, coll. « L'Arcipelago », 2007, p. 61-62

préfecture sous la forme d'une tension radicale entre la discipline imposée aux corps et aux existences migrantes, et les émotions de ces derniers :

« Consumavo intere mattinate nell'Ufficio Stranieri della questura, masticando bile, nelle file infinite tra la bolgia dei questuanti, anelando come niente al mondo quel pezzo di carta timbrata alla buona che si facevano ripagare col sangue. Si arrivava di mattino presto e, come prima cosa, si cercava di capire l'umore generale dei poliziotti dietro il bancone. Se capitavi nella giornata buona, ti facevano addirittura spiegare cosa eri andato a fare, se no ti scioppavi una coda dopo l'altra fino all'ora della chiusura e arrividerci a domani, se Dio vuole. E allora ci disperdevamo sulle strade, scuotendo la testa, avanzo d'umanità di seconda scelta che mendicava il permesso di esistere. Montava, a volte, in momenti come quelli, una collera sorda, soffocata. Ci guardavamo negli occhi, girandoci attorno in mezzo alla strada, con i pugni serrati. Alcuni guardavano fisso il portone sprangato e l'impotenza gli faceva lacrimare gli occhi. Se esplodeva quella rabbia, Dottore, e la rabbia di tutti quelli che a mezzogiorno e mezza venivano buttati sulla strada davanti alle questure di questo paese, se esplodeva poteva diventare un fiume in piena. Ma non succedeva. Lentamente la folla si sfoltiva e si pensava a sopravvivere fino al giorno dopo. E allora era meglio cominciare a camminare. Era meglio starsene buoni e riprendere la lucidità, sistemarsi i capelli e la cartella sotto il braccio ed evitare le strade poco trafficate dove c'era più possibilità d'incappare in una macchina della polizia e in un controllo dei documenti.»¹⁷⁹

La fermeture de la porte cristallise un moment d'incertitude où se joue l'émergence d'affects collectifs et d'un sentiment de révolte partagée, lequel toutefois n'advient jamais. Elle met en scène la naissance possible d'une communauté migrante, une foule, qui ne se concrétise pas, avant le retour à une ville marquée par le contrôle policier et l'exigence de redevenir invisible.

iii) Imaginaires et géographies carcérales

Le lien entre ces lieux bureaucratiques et la prison est aisé à faire. Celle-ci constitue la « frontière la plus excluante, interne à la ville, avec laquelle presque tous les migrants, arrivant comme clandestins, se confrontent dans leur vie quotidienne » et ce qui « sépare de manière radicale et irréversible ceux qui peuvent aspirer à en faire partie, et ceux qui en seront irréversiblement extraniés [...] »¹⁸⁰. La prison est évoquée dans plusieurs textes où elle reste toujours *hors-champ*¹⁸¹, comme dans *Pantanella. Canto lungo la strada*, où le personnage de

¹⁷⁹ Milton Fernandez, *L'Argonauta*, Napoli, Michele di Salvo editore, 2006, p. 104

¹⁸⁰ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 322

¹⁸¹ Ce qui vaut aussi dans les textes d'auteurs de deuxième génération comme *Verso la notte bakonga*, où le frère de Mika, Beriu, n'apparaît jamais dans le récit et meurt en prison.

Khaled se retrouve contraint à vendre de l'héroïne et finit emprisonné, disparaissant à tous les effets du récit. Ce lien entre prison et expulsion est aussi fait par Mahdi, l'ami de Karim dans *Fiamme in paradiso*, lorsqu'il décrit la Stazione centrale comme lieu dangereux fréquenté par les dealers d'héroïne :

« “Della polizia, e te lo dico io, non c'è da aver paura. Basta non andare nei posti a rischio. Ti consiglio di stare alla larga dalla Stazione centrale ; ci sono 'El Ghabbara'.”

« 'El Ghabbara' ? »

“Ma sì, i polverai, i venditori di droga, qui la chiamano la « roba ». La stazione brulica di poliziotti in divisa e soprattutto in borghese. Se hai i documenti e ti beccani, ti inventano un crimine e ti mandano in galera. Se non li hai, ti possono anche rispedire a casa. Ma non è così facile...” Karim ascoltava a occhi spalancanti. Non voleva in nessun modo essere « rispedito a casa ». Aveva già deciso che non sarebbe mai andato alla stazione.»¹⁸²

Espace d'expulsion et de disparition, la prison est racontée directement dans un nombre plus restreint de textes parmi lesquels on peut citer principalement *Princesa* de Fernanda Farias de Albuquerque, les récits de Youssef Wakkas, ou encore *La tana della iena* de Hassan Itab qui raconte son incarcération en tant que combattant palestinien dans la prison de Rebbibbia. Il s'agit bien ici d'écritures *nées* dans l'espace carcéral (on peut ainsi rappeler que le parcours de l'écrivain syrien Youssef Wakkas commence en prison dans le carcere de San Vittore). Par ailleurs, il faut souligner la spécificité de *Princesa*, texte absolument unique quand on considère les conditions de sa genèse dans la collaboration entre Fernanda Farias de Albuquerque, Giovanni Tamponi et Maurizio Iannelli, comme l'a révélé le considérable projet philologique et génétique du projet *Princesa20*¹⁸³.

On peut aussi citer quelques récits ponctuels comme *Assenza*, qui figure dans *Porta Palazzo mon amour* de Mohammed Lamsuni. L'absence est ici cette *absence à soi* dont on verra la récurrence, qui renvoie dans ses formes les plus extrêmes à la pathologie voire au crime. Le récit de Lamsuni met en scène un immigré, Ahmed Ziani, qui tue son épouse le jour de sa sortie de prison après neuf ans, avant d'y retourner après le meurtre. Le texte joue sur une confusion délibérée entre l'environnement carcéral et les hlm où Ziani fait retour, jusqu'à faire de la prison la seule dimension existentielle où évolue le protagoniste¹⁸⁴. La prison sert ici à explorer le

¹⁸² Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, Milano, Il saggiatore, coll. « Scritture », 2000, p. 31-32

¹⁸³ Anna Proto Pisani et Ugo Fracassa, « *Princesa20* », https://www.princesa20.it/fr/home_fr/, consulté le 16 mai 2024

¹⁸⁴ « Ahmed Ziani uccide la moglie da cui è separato senza sapere perché [...]. Il carcere e la vita gli hanno insegnato ritualità ossessive : il lavoro, le partite di calcio con gli amici, il cinema [...]. Il carcere stesso è “una casa popolare come tante altre”, non concepita diversamente dalle altre, ma un luogo dove solo l'illusione della libertà è bandita e un farmaco puo' illudere di colmare un vuoto interiore che è sentimento di separazione di sé dal mondo. Ed è questo ad armare la mano dell'omicida, una mancanza, e a recidere illusoriamente i legami con la sua

thème plus vaste de l'aliénation du migrant et de la rupture avec son passé, qui est souvent figurée par des imaginaires de l'incarcération, du labyrinthe, de la folie.

Raconter la prison revient, pour les écrivains migrants, à raconter non seulement un monde à part, mais aussi une partie intégrante des frontières comme dispositifs de contrôle et d'exclusion. L'écriture du monde carcéral pose des enjeux spécifiques qui ne peuvent qu'être évoqués succinctement dans cette discussion, à commencer par les rapports entre texte et paratexte traduisant l'ambivalence entre le choix de raconter *ou non* l'expérience carcérale, de l'investir ou de la laisser hors-champ, qui rendent bien compte de la frontière séparant la prison du reste de la société. En ce qui concerne *Princesa*, on peut reprendre ici l'analyse faite par Buonanno de la manière dont le texte insiste sur la dimension nécropolitique de la prison, emblème de l'Europe comme lieu d'une mort différente de celle qui attend les trans brésiliennes au pays : non pas la mort violente dans les rues, mais celle silencieuse causée par l'enfermement et la drogue¹⁸⁵. Ici aussi, la prison est un *seuil* qui marque la fin du récit, une frontière où celui-ci s'arrête (une dimension d'autant plus significatif que ce choix est celui de Maurizio Iannelli et non de Fernanda, comme l'a montré Anna Proto Pisani¹⁸⁶). D'autre part, raconter la prison peut impliquer des stratégies d'écriture spécifique. C'est notamment le cas chez Youssef Wakkas, auteur italo-syrien dont la trajectoire d'écrivain commence et se développe dans la prison de San Vittore à Milan. Chez Wakkas, la prison n'est plus un *seuil textuel* où s'arrête l'écriture mais bien le point de départ et le lieu d'énonciation de celle-ci, ne serait-ce que parce que chacun des textes des anthologies comme *Terra mobile* ou *La talpa nel soffitto* se conclut par la mention de la prison et de la date à laquelle il a été écrit. D'autre part, l'écriture carcérale de l'auteur se caractérise par la complexité des espaces qu'elle met en scène, notamment à travers des hybridations qui viennent bouleverser les coordonnées spatio-temporelles et dont la force onirique semble proposer une subversion des limites de l'univers carcéral, mais aussi plus largement des frontières, thème récurrent dans les textes de l'auteur. L'espace mis en scène par

stessa memoria. » Dario Brucato, « Introduzione », dans éd. Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo : mon amour : racconti*, 2003, p. 11-27, p. 20

¹⁸⁵ « La description de Fernanda d'Albuquerque est une dénonciation impitoyable de l'hypocrisie européenne et de la marginalisation qui est pratiquée en Italie. Le décalage entre la « mort bruyante » des pays d'origine des immigrés et la mort silencieuse en Italie réside dans le fait que, chez eux, il y a une reconnaissance de la mort et donc de l'existence de la victime, tandis que dans la seconde, on nie l'existence de la victime sacrificielle, en la cachant, en éliminant les éléments de preuve, en l'oubliant. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 178

¹⁸⁶ « La scrittura di Farias si contraddistingue per il carattere intimista con il quale descrive il passato, attraverso la rievocazione della propria vita sin dall'infanzia, ma anche il presente, attraverso queste due sezioni dei quaderni e la corrispondenza che registrano il tempo presente dell'incarcerazione. Si tratta quindi di una scrittura memorialistica e documentaria, che si apre infine anche sull'immaginario e il mondo dei sogni e che in questo senso non corrisponde a quel paradigma autobiografico-giudiziario che caratterizza parlopiù le scritture migranti in lingua italiana[62]. La scrittura di Iannelli invece si rivolge al passato e si ferma sulla soglia della prigionia, dando una veste *fittiva* alla parte di storia documentaria raccontata dal manoscritto ma escludendo la narrazione dell'immaginario. » Anna Proto Pisani, « Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa. », 2014, <https://www.princesa20.it/io-sono-unaltra-proposta-e-silenziamento-della-voce-queer-di-princesa/>, consulté le 21 septembre 2024

Wakkas est radicalement instable, dans la mesure où il joue sur la superposition constante entre espace-temps différents : d'une part, entre l'Italie et un imaginaire mythico-archéologique (le protagoniste de *Semiramide* par exemple est un archéologue) qui renvoie au Levant et à l'Antiquité gréco-romaine, et d'autre part, entre réel et fiction, qui se retrouvent brouillés par la multiplication des références au cinéma et au théâtre. On peut prendre pour exemple le récit *Ritratto Futuro Melting Pot* où le protagoniste, l'inspecteur Spillo, chargé de la traque aux clandestins – s'aperçoit de l'arrivée d'étrangers :

« “Chi sono ? » chiese esterrefatto.

“Sono i soldati dell'ultima centuria dell'esercito romano che conquistò la Palestina.”

“Altri clandestini ?” esclamo' Spillo, “come hanno fatto ad attraversare la frontiera?”

“A cavallo”, rispose la ninfa con innocenza.

“E nessuno li ha visti mentre galoppavano sull'autostrada?”

“Sì, li hanno visti in tanti!” affirmo' la ninfa. E sono stati anche multati: “Gli attori non possono lasciare il set con addosso vestiti storici”, così li ha ammoniti il vigile.”¹⁸⁷

Ces paysages constituent le décor où se jouent les trajectoires oniriques des protagonistes de l'auteur, souvent des migrants qui redécouvrent une partie enfouie de leur identité, et où l'expérience des frontières et de la prison revient. C'est le cas de Spillo (dont on apprend qu'il habitait dans un immeuble via delle Carovane) dont la rencontre avec une nymphe lui révèle son vrai nom, Abdulrahman, avant que le récit ne se termine par son expulsion. L'exemple le plus emblématique de ces courts-circuits entre espace-temps est l'entame du récit *Follow me* :

« In altri tempi, Bu Dergham avrebbe messo il paese a fuoco e a ferro, e i ragazzi della Via dei Telian avrebbero fatto la fine dell'ultima guarnigione francese. [...]. In quel piccolo paese, lontano centosettanta miglia dal più vicino fiume biblico, il senso secolare di un'intimità suprema eccitava da sempre gli abitanti, in prevalenza contadini sumeri e caldei alla continua ricerca di modelli pronti per l'uso. [...] Si narra che, in quel paesaggio antico, i ricordi affluissero con i ruscelli e che, per un misterioso oblio divino, la gente non moriva mai [...]. Le cose andarono avanti in quella maniera per molto tempo, finché un giorno, un certo Safi Dellul [...] non decide di oltrepassare i confini della sua immaginazione e vedere il mondo da vicino. Con in mano un'effemeride e la sporta stracolma di Zait u Za'tar', [...] girò in

¹⁸⁷ Youssef Wakkas, *Terra mobile*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, coll. « Kumacrèola », 2004, p. 41-42

lungo e in largo il continente europeo e tornò in paese con una memoria così ricca di eventi e notizie ineffabili, che già da lontano si poteva avvertire il loro peso schiacciante. »¹⁸⁸

Le récit s'ouvre sur un petit village qui renvoie presque à un Orient biblique pris dans une forme d'intemporalité (ses habitants ne meurent pas et ne se souviennent pas), même si y affleurent quelques traces de l'irruption de l'Occident avec l'évocation du colonialisme (la garnison française). Alors que le récit débute sur le voyage de Safi Dellul hors des frontières du pays natal, il s'attarde ensuite sur son retour, qui a pour effet de transformer le village syrien de manière totalement inattendue :

« « Fu allora che l'abitudine di consumare Martini con i pasti s'era diffusa tra la gente del paese. Più tardi, fu estesa anche alla prima colazione. A tavola, assieme a quella bevanda rosea, si servivano anche brioss di contrabbando e panini imbottiti di formaggio e lattuga. I seguenti viaggiatori, un'autista di trebbiatrice Massy Ferguson e due gommisti auto e trattori Yamaha, contribuirono ulteriormente nel mutare il volto civico e urbanistico del paese. Dopo la morte dell'ultimo combattente del " Sefer birlek "(4), il Te'es e altri veterani che si erano fatte le ossa nelle carceri europee, suddivisero il paese in territori e rioni protetti da killer e picciotti stile " Piovra 6".

E presto iniziarono una spietata concorrenza per mettere le mani su ciò che era rimasto di vecchie stalle e depositi di armi e munizioni costruiti nella bell'epoca dell'occupazione! Se l'uno apriva un bar, l'altro rispondeva con una cremeria o paninoteca rustica. Così, all'alba del terzo anno, la popolazione si trovò nel bel mezzo di una specie di set cinematografico ispirato fedelmente ai film neorealistici. La via principale che estendeva dal Bar Abu Ali, alla spaghetteria dei fratelli Hamdan e Soci, fu divisa in due parti uguali. La prima parte era stata battezzata Via Giambellino, in omaggio ai clienti che vi risiedevano. Mentre l'altra metà, fu denominata Via Franco Nero, perché al capo clan che controllava la zona, quest'attore piaceva alla stregua della cucina italiana. Nella sua antica trattoria toscana, oltre al menù copiato letteralmente dal carcere di S. Vittore, si potevano gustare cannelloni al sugo piccante, insalata di gamberi con yogurt e sorbetto d'anguria. »»¹⁸⁹

Le village devient ainsi une hétérotopie au sens où Foucault désignait des « contre-emplacements » où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. »¹⁹⁰. Et il y a en effet représentation, inversion et contestation de tous les lieux dans cette ville naissante du Levant qui apparaît comme un set cinématographique « inspiré fidèlement aux films néo-réalistes »,

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 42-43

¹⁹⁰ Michel Foucault, « "Des espaces autres" », *Empan*, 54, n° 2, Toulouse, Érès, 2004, p. 12-19, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>

où sont disséminés des signes hétérogènes d'une Italie filmique mais aussi quotidienne. Cette hétérotopie est plus largement un doublon de Milan façonné à partir du carcere San Vittore, de la périphérie de la ville (comme l'indique la rue Giambellino), du cinéma de gangsters, et d'une cuisine italienne qui est elle aussi celle de la prison. Le mélange des registres temporels et culturels multiplie les courts-circuits et en vient à créer un modèle d'espace radicalement hybride, fait de contaminations et de superpositions (en partie parodiques) entre le Levant et l'ailleurs incarné cette fois par l'Italie. La prison est omniprésente, bien que de manière indirecte, dans cette narration, puisque la ville-village en reproduit la logique tout en la parodiant.

On retrouve ici deux des processus désignés par Freud comme fondamentaux dans l'élaboration du rêve, à savoir les processus de *condensation* (que l'on retrouve dans l'agglutinement de signes évoqué plus haut), mais aussi de *déplacement* en tant que « procédé de déformation du désir inconscient sous la pression de la censure »¹⁹¹. Ce qui semble refoulé et réapparaît au fur et à mesure du texte, c'est justement l'expérience de l'émigration qui attire les jeunes habitants du village dont la communauté constate peu à peu la disparition :

« Quando un ragazzo mancava all'appello, cioè non rientrava a casa nella data prestabilita, il capo clan dichiarava il lutto per tre giorni, dopo di che, andava dal notaio e gli dettava una lettera pressappoco come la seguente:

Carcere S. Vittore

Piazza Filangieri, 2

20123 Milano

Caro Ahmed, Noi, tuoi amici e tutta la gente del rione, abbiamo appreso con dolore ciò che ti è accaduto. Ricordati che la galera è fatta per gli uomini, e tu che sei cresciuto nutrendoti di miele selvatico e pane di orzo e mais, non ti accorgerai nemmeno che cosa sia la solitudine, perché noi ti saremo sempre vicini e non ti faremo mancare nulla, anche se ci chiedessi il latte degli uccelli. [...]

Ogni tanto, com'è prescritto dal destino, accadeva l'inevitabile. L'intero paese tratteneva il fiato, poi, l'inquietudine compressa e condita d'ansie radicate nel tempo esplodeva nella pazzia gioia di dimenticare. La scomparsa di un individuo appariva come una pausa mistica per riflettere sul passato. [...]

¹⁹¹ Catherine Desprats-Péquignot, « Théorie des rêves chez Sigmund Freud », *Le Journal des psychologues*, 325, n° 2, Revigny-sur-Ormin, Martin Média, 2015, p. 44-48, <https://doi.org/10.3917/jdp.325.0044>, p. 43

Episodio dopo episodio, il paese cambiava volto e accettava, rassegnato, il tocco artistico di questo predone oppure di quell'avventuriero, e la storia incominciava da capo.»¹⁹²

La lettre marque l'irruption matérielle de la prison (avec son adresse précise) dans l'écriture, alors que la tonalité onirique du texte semblait vouloir la maintenir à distance. De fait, la logique du rêve permet de raconter depuis la perspective d'un petit village syrien non seulement la globalisation mais aussi l'émigration, ainsi que l'expérience des frontières qui l'accompagne et dont San Vittore apparaît comme le cœur inavouable. C'est ce que montre un peu plus tard l'expérience du protagoniste, Omar Ramzy, envoyé en Italie comme courrier de la drogue et qui ne voit de Milan que l'aéroport, la préfecture et San Vittore¹⁹³. La prison constitue ainsi un thème narratif à part, qui résonne à la fois avec la ville donc elle constitue une forme inversée (d'où le thème de la prison-ville ou de la ville-prison évoqué plus haut), et avec la frontière comme lieu de disparition, d'enfermement et de refoulement.

iv) La nuit et autres temporalités abandonnées

L'inscription des migrants dans les marges et interstices de la ville italienne investit aussi le rapport au temps, dans la mesure où ceux-ci évoluent dans des temporalités laissées « vides » par les Italiens – qu'il s'agisse de l'échelle plus large des saisons, mais surtout du temps nocturne qui occupe une place fondamentale dans les textes¹⁹⁴. Ces transitions rappellent à quel point les migrants sont témoins (souvent contraints) des changements de la vie urbaine. C'est le cas des saisons où la ville se vide et notamment de l'été, dont le narrateur de *fanculopensiero* rappelle qu'elle constitue la saison préférée des sans domiciles fixes à Milan :

« Se chiedeste alla gente di strada di scegliere un mese che ci sia sempre quello, almeno a Milano, essi risponderebbero senza incertezze : agosto. Fa caldo. Quell'umido insopportabile caldo che così tanto infastidisce i cittadini. Be', questo caldo schifoso è vita. Ad agosto c'è da mangiare dietro ogni angolo. [...]. E poi la città rimane mezza vuota. [...] La città si svuota di gente e meno gente c'è, meno rotture di palle, meno vigili urbani che ti cacciano dai luoghi pubblici. »¹⁹⁵

Cette vision de l'été, à rebours du reste des milanais, est dictée par des impératifs de survie mais aussi par une plus grande liberté de déplacement et d'installation. Un autre exemple

¹⁹² Youssef Wakkas, *Terra mobile*, op. cit., p. 53

¹⁹³ «Dopo tre giorni passati tra la camera di sicurezza dell'aeroporto e le celle squallide della questura, Omar sbarcò a S. Vittore.» *Ibid.*, p. 55

¹⁹⁴ Concernant l'importance de la représentation nocturne dans le corpus postcolonial, nous renvoyons aux analyses de Burns et au chapitre de Buonanno sur la perception : Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 202-8

¹⁹⁵ Maksim Cristan, (*Fanculopensiero*), op. cit., p. 73

emblématique est celui, déjà mis en évidence par Buonanno de l'apparition des migrants dans le centre-ville de Bologne en été dans *Verso la notte Bakonga* de Jadelyn Mabilia Gangbo¹⁹⁶. Gangbo décrit la « belle vision », dans une Bologne qui a « fondu » sous la chaleur du mois d'août, de la présence visible de grand nombres de migrants Piazza Maggiore se réappropriant la place. Le texte met en scène le moment emblématique où « les invisibles, en l'absence des Italiens, reviennent à la surface pour retrouver les endroits dont ils sont normalement marginalisés », moment « épiphanique » que les italiens ne peuvent pas voir mais dont l'interprète lui se fait le témoin¹⁹⁷.

Mais c'est surtout la nuit qui constitue la principale frontière temporelle et symbolique dans l'expérience de la ville, en plus d'être un topos littéraire constant dans les textes, notamment à travers les marches nocturnes. Sans reprendre exhaustivement l'importante bibliographie ayant trait au sujet, on peut rappeler avec le sociologue Luc Gwiazdzinski que le temps nocturne est structuré par la dimension de la frontière, puisqu'« [o] n trouve dans la nuit urbaine les notions de conquête, de conflit, de discontinuité et de mouvement permettant de la qualifier de « frontière » au sens de front pionnier [...] », et réciproquement, que l'étude de la nuit urbaine permet « de repérer des frontières spatiales, mais aussi des « frontières temporelles » et des frontières « temporaires » »¹⁹⁸. Parler de dimension frontalière permet de voir comment la nuit urbaine produit des frontières mobiles et plurielles, qui se déclinent différemment dans les textes. La nuit y revêt une place importante, soit parce que nombre de protagonistes exercent un travail nocturne (prostituée dans *Princesa*, vendeurs de roses dans *I bambini delle rose*, colleur d'affiches dans *L'Argonauta* pour citer des exemples canoniques), soit plus largement parce qu'on retrouve un grand nombre de « noctambules » pour qui l'espace-temps nocturne est le seul qui permet une relative liberté et émancipation. Ainsi le thème de la marche nocturne revient-il constamment dans le corpus, se déclinant de différentes manières¹⁹⁹. Quant au « monde de la nuit » au sens des lieux de divertissement comme les

¹⁹⁶ « I giorni si alternavano, lenti come cani zoppi. Aumentavano visibilmente gli immigrati. [...] Nelle prime settimane d'agosto la città si era dissolta. La sera, in Piazza Maggiore, c'erano solo extracomunitari di paesi poveri. Si intrecciavano nelle lingue diverse e nei denti luccicanti. Padri, figli, mogli, amici. Così tanti e così disinvolti come non ne avevo visti mai, si impadronivano dell'intera piazza come fosse Africa. Era un bel vedere, un bel darsi da fare. » Jadelin Mabilia Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, s. l., coll. « Portofranco », 2001, p. 93

¹⁹⁷ « Les invisibles, en l'absence des Italiens, reviennent à la surface pour retrouver les endroits dont ils sont normalement marginalisés. Les mots utilisés, « prendre possession », ne sont pas choisis au hasard. Il s'agit d'un moment « autre », de la révélation d'une possibilité utopique [...]. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 344

¹⁹⁸ Le sociologue souligne ainsi trois hypothèses de départ : « La première est que la limite temporelle entre jour et nuit se transforme et se déplace. La seconde est que la nuit urbaine du XXI^e siècle est un territoire particulier avec ses activités, ses populations et ses limites spatiales et temporelles. La troisième est que les tensions qui existent et les conflits qui éclatent dans la « ville à plusieurs temps » érigent de nouveaux murs et de nouvelles frontières. » Luc Gwiazdzinski, « Frontières nocturnes », *Hermès, La Revue*, 63, n° 2, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 63-66, <https://doi.org/10.4267/2042/48319>, p. 63

¹⁹⁹ La plus grande partie des marches urbaines que nous analysons dans le cinquième chapitre de l'étude sont justement des marches nocturnes, comme celles de Julio dans *L'Argonauta*, ou pour citer des auteurs de deuxième génération, comme celles de Zero à la fin de *Non ho mai avuto la mia età* et de Aziz et Antonio dans *Com'è se giù vuol dire KO* de Jadelyn M. Gangbo.

discothèques ou les bars, s'il est relativement peu présent dans les récits migrants (à l'exception de *Princesa* bien sûr), il apparaît et revêt même une importance capitale dans les textes d'auteurs et autrices de deuxième génération²⁰⁰.

Dans les textes, la représentation de la nuit est marquée par une forme de dualité. Elle est d'abord un « espace de création de l'altérité » où les identités diurnes se transforment²⁰¹, où les contours de la ville diurne se défont, et avec eux plus largement un cadre urbain souvent oppressant pour les protagonistes. La nuit offre donc un espace-temps de liberté qui leur permet de transformer leur identité et d'évoluer différemment dans l'espace autour d'eux. Mais la nuit est aussi un espace-temps associé au danger urbain, à l'exclusion, où la ville peut se faire encore plus menaçante ou plus distante. Ainsi, l'espace-temps nocturne est le moment de la réapparition de toutes ces présences, notamment migrantes, habituellement maintenues dans les marges et dans l'invisibilité, présences qui se manifestent sous une forme spectrale. Comme déjà mis en évidence par Tatjana Perusko, le migrant ou le réfugié sont souvent représentés à travers le registre fantastique de l'alien ou du spectre (et plus généralement de la créature surnaturelle) apparaissant comme « comme un Autre paradigmatique dont on craint la contagion » et qui symbolise « allégoriquement l'irruption de l'inconnu et de répugnant dans le monde familier »²⁰². Le registre de l'apparition spectrale de l'autre, voire plus souvent *des autres* dès lors qu'ils forment une communauté alternative, constitue un topos omniprésent au fil des textes. On peut penser entre autres exemples à plusieurs apparitions des migrants aux abords de Porta Nuova dans *La straniera*, où Jennifer Burns souligne que la ville de nuit sert de « théâtre où les 'stranieri' peuvent mettre en scène leurs identités et leurs activités », et où la « communauté qui peuple les 'strade della notte' [...] représente une alternative distincte aux habitants de jour de la ville, qui implicitement ne sont pas des 'stranieri'. »²⁰³

On retrouve dans cette ambivalence de l'espace-temps nocturne la tension, soulignée par les anthropologues Colombo et Navarini, entre la *liminalité* et la *marginalité*, sur laquelle il faut revenir puisqu'elle nous accompagnera au fil de la réflexion. Les anthropologues rappellent, à partir de la réflexion de Victor Turner, que « [à] l'intérieur de chaque structure

²⁰⁰ Voir plus avant dans le deuxième chapitre la section *Manque d'échappatoires : le problème des lieux nocturnes*.

²⁰¹ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città : antropologia della stazione centrale di Milano* (Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1999), 18.

²⁰² «Raffigurato come fantasma, creatura esangue, malato grave, in altre parole come un paradigmatico Altro di cui si teme il contagio, il profugo rappresenta allegoricamente l'irruzione dell'ignoto e del ripugnante nel mondo familiare.» Tatjana Peruško, « Profugo come fantasma o alieno. La figura dell'Altro nell'immaginario multiculturale italiano del nuovo millennio », art. cit., p. 214

²⁰³ « This community which populates 'le strade della notte' can be directly associated with the migrants in Pantanella who stake their limited claim to the spaces of central Rome at night-time, and represents a distinct alternative to the day-time occupants of the city, who are implicitly not 'stranieri'. The migrants' mode of being in the city, of being present but largely invisible, might be described as a mode of 'non-dwelling', articulating a presence which is impermanent and almost untraceable, as opposed to the fixed visibility of 'dwelling'. Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 154

sociale, il existe des formes de vie qui s'opposent à la globalité de la structure, des formes de vie qui quand elles agissent déstructurent les manières précédentes de penser, d'agir et de sentir. Elles créent des temps et des espaces de type anti structurel [...]. »²⁰⁴ Le liminal désigne alors des formes de vie créatrices et contestataires, mais on peut aussi l'entendre plus largement comme une situation d'entre-deux porteuse d'un potentiel de transformation, de changement, de résistance. Cependant, Colombo et Navarini soulignent que :

« [L]e liminal ne coïncide pas toujours avec le marginal. [S]elon le degré de coercition présent dans la structure, le liminal peut être transformé en marginal : le *between* peut devenir *out*. L'espace défini comme l'être-entre devient alors un espace d'exclusion, de même que ce qui était à l'intérieur se retrouve aux bords du système [...]. En synthèse, nous pouvons dire que dans toute culture où se présentent des situations de frontière, l'espace social tend à être transformé par les acteurs de manière ambivalente, en produisant d'une part des situations de recherche de liminalité (rupture, suspension, réflexion etc.), et d'autre part des conditions de liminalité (marginalité, exclusion, déchet, résidu etc.). »²⁰⁵

D'où le risque que la « recherche liminale [puisse] aussi s'entrechoquer, ou s'associer et trouver du sens, dans la *condition* liminale, [...] définie sociologiquement comme situation de frontière et de marginalité », la « condition des exclus [...], des *border-line*, de ceux qui vivent entre les interstices de l'existence globale. »²⁰⁶ Ce risque omniprésent de la marginalité n'est pas tant une prérogative de la nuit, qu'un enjeu du passage du jour à la nuit et inversement. C'est ce qu'on peut noter dans *Princesa*, où l'identité de la protagoniste est indissociable de la ville nocturne, lieu de danger mais aussi de désir dont elle maîtrise peu à peu les codes. C'est dans les villes brésiliennes que Fernanda s'initie à la prostitution et construit son identité trans en tant que « Princesa », comme le montre une incise où, à Recife, la narratrice raconte sa découverte progressive du monde nocturne :

« Conosco la città, giro di notte. È buio, eppure vedo linee e confini da non oltrepassare. Bordeggio e scanso territori pericolosi. Scopro percorsi e nascondigli. So dove camminare, gonna di

²⁰⁴ Dentro a ogni struttura sociale esistono forme di vita che si oppongono alla globalità della struttura, forme di vita che quando agiscono destrutturano i precedenti modi di pensare, di agire e di sentire. Esse creano tempi e spazi di tipo anti-strutturale [...]. » Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 24

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 25

²⁰⁶ « [L]a ricerca liminale può anche scontrarsi, o accostarsi e trovare senso, nella **condizione** liminale, che abbiamo prima sociologicamente definito come situazione di confino e di marginalità. E questa la condizione degli esclusi [...] dei *border-line*, di chi vive tra gli interstizi dell'esistenza globale. » *Ibid.*, p. 26

Fernanda se camoufle dans la ville, en portant des habitants féminins et en apprenant à déchiffrer l'espace autour d'elle. En quelques phrases, se joue une compréhension dont témoigne tout un lexique du parcours urbain, avec ses cachettes, ses parcours et ses lieux à éviter. Ce temps nocturne est indissociable de l'adoption d'une identité féminine, comme le montre la référence à la jupe et aux culottes de dentelle, de sorte que la marche nocturne est à la fois une construction de soi et une initiation urbaine. Comme le rappelle Silvia Campagnola, le texte offre « une représentation de l'Italie nocturne des rues, de la prostitution, mais surtout du scénario des genres qui émerge une fois la nuit tombée, jetant dans la confusion la plus totale la certitude hétérosexuelle. Pour Fernanda, pleinement consciente, et inconsciemment pour la société, le jour est le moment de la rigidité de l'orientation, de la normalité, tandis que la nuit sème le trouble dans le genre. »²⁰⁸. Cependant, cette vie nocturne repose dans le texte sur une réaffirmation de la dichotomie entre la nuit et le jour, dont la dimension normative sort renforcée. C'est ce qu'on retrouve à la fin du texte, où la crise que Fernanda vit à Rome se cristallise dans le moment où, perdant le contrôle d'elle-même en raison de son addiction à l'héroïne, elle transgresse les limites de la nuit :

« Ancora un'altra striscia, la notte mi scappava. All'Eur, sulla Colombo, non mi accorsi nemmeno che s'era fatto giorno. Mi ritrovai puttana in mezzo a tanta gente, la luce del sole che svelava lo sconquasso. La disfatta, dopo tanti corpi addosso. La mezza pelliccia di finto leopardo presa all'Upim dell'Esquilino mi inchiodava come un riflettore acceso sul protagonista: un clown, una puzza di piscio a colazione. Erano le sette del mattino, mi ritrovai in mezzo a tute d'operai, studenti e donne di servizio che andavano nelle ville a fare pulizia. Tutti andavano al lavoro, dignitosamente. Non c'era un taxi a pagarlo oro, sprofondai nella vergogna. Io, che di giorno ero una signora, confusa con le maledette. Con quelle che dopo la nottata insistono intorno alla stazione. Sfatte, il trucco liquefatto che gli sbrodola sul viso. Entrano e escono dalle pensioni, non si danno pace. Trafficano, la barba che rispunta. Cercano coca ed eroina, le pagine sbagliate. Sono sempre fuori posto. Per questo dalla pensione uscivo poco, dal lavoro

²⁰⁷ Maurizio Iannelli Fernanda Farias de Albuquerque, *Princesa*, Milano, M. Tropea, 1997, p. 30.

«Je connais la ville, je me balade la nuit. Il fait sombre, et pourtant je vois des lignes et des frontières à ne pas dépasser. Je longe et j'évite des territoires dangereux. Je découvre des parcours et des cachettes. Je sais où marcher, jupe d'Eulalia et petite culotte en dentelle. » Fernanda Farias de Albuquerque, Giovanni Tamponi et Maurizio Iannelli, *Princesa – Héliotropismes*, trad. Anna Proto Pisani, Armelle Girinon, Virginie Culoma Sauva, Judith Obert et Simona Bonelli, Marseille, Héliotropismes, 2021, <http://heliotropismes.com/livres/princesa/>, consulté le 16 mai 2024, p. 51

²⁰⁸ « [L]a sua è una rappresentazione dell'Italia notturna delle strade, della prostituzione, ma soprattutto dello scenario dei generi che al calar del sole emerge, gettando nella confusione più totale la certezza eterosessuale. Per Fernanda, consapevolmente, e per la società inconsciamente, il giorno è il momento della rigidità del binario, della normalità, mentre la notte porta lo scompiglio del genere. » Silvia Campagnola, « La disfatta dei generi: Princesa, una contromemoria nomade e queer », *Scritture migranti*, 5, 2011, p. 155-86. Accessible en ligne sur <http://www.princesa20.it/la-disfatta-dei-generi-princesa-una-contromemoria-nomade-e-queer/>, [consulté le 10/05/2024].

rientravo sempre che era ancora buio. Ma quella notte m'era scappata. Sull'autobus tutti mi guardavano, sentii gli occhi di mia madre addosso. Accesi la luce della stanza, illuminai la mia desolazione. »

La dualité nuit-jour et le renversement de l'un à l'autre, alors que la féerie nocturne se dissipe pour laisser voir la « défaite » de la protagoniste, s'exprime ici sous une forme qui comme souvent dans l'œuvre évoque explicitement le conte de fées (la figure de Cendrillon particulièrement). Le jour constitue un véritable tabou pour la protagoniste, puisque c'est là que deviennent visibles celles que Fernanda nomme les « maudites », exemples de corps marginaux et exclus du monde nocturne lui-même, aussi bien que du cadre que la narratrice propose pour décrire son identité trans.

La nuit et le regard migrant, entre pénétrabilité et impénétrabilité

D'où l'importance non seulement de la dualité nuit-jour, mais des glissements et des passages de l'un à l'autre, qui souvent s'accompagnent d'un renversement qui investit à la fois l'identité des protagonistes et du monde autour d'eux. La nuit apparaît comme ce moment où les protagonistes peuvent à la fois transformer leur perception de leur environnement et s'affranchir provisoirement des déterminations qui pèsent sur eux : elle rend possible des mouvements spatiaux et affectifs (au sens d'imaginaires) intenses. Comme le souligne Jennifer Burns à propos de *Pantanella* à propos des passages où Ahmad admire Rome de nuit, la vision nocturne s'accompagne « de l'amoindrissement des distinctions visuelles et des frontières entre l'activité consciente et inconsciente de l'esprit », ce qui « facilite une modalité particulière d'interaction qui laisse de côté la détermination historique et privilégie une expérience de plaisir moins circonscrite [...] »²⁰⁹, où le protagoniste peut entrer en relation avec la Rome passée.

La nuit ouvre à la réminiscence, au souvenir, à la communion dans les pages de *Pantanella*. Elle offre un moment d'échappée provisoire qui est associé au thème de l'ivresse, dont Melliti rappelle la dimension littéraire en citant *Les roses de Noel* d'Aragon :

« A Porta Maggiore Aziz e Ahmad cominciarono a recitare poesie di Aragon : “Quand nous étions des étrangers en Italie/des Mendiants sur nos propres chemins/ Quand nous tendions aux spectres d'expérience/la nudité honteuse de nos mains...”. Quando si sedettero sulle pietre sotto gli archi erano arrivati a un'estasi di poesie e di vino. La notte era fredda. Bevvero dalla bottiglia grandi sorsate di vino. Ricordi e sogni infantili. »²¹⁰

²⁰⁹ Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 140

²¹⁰ A Porta Maggiore Aziz et Ahmad commencèrent à réciter des poésies d'Aragon : ‘Quand nous étions des étrangers en Italie des Mendiants sur nos propres chemins/ Quand nous tendions aux spectres d'expérience/la nudité honteuse de nos mains...’. Quand ils s'assirent sur les pierres sous les arches ils étaient arrivés à une extase de poésies et de vin. La nuit était froide. Ils burent de la bouteille de grandes gorgées de vin. Souvenirs et rêves d'enfance. ». Mohsen Melliti, *Pantanella: canto lungo la strada*, Roma, Edizioni Lavoro, 1992, p. 158-59

Mais si le texte, comme plus tard *I bambini delle rose*, multiplie les séquences nocturnes en utilisant la voix narrante de manière presque théâtrale, la féerie nocturne peut brusquement se renverser et rappeler les migrants à leur condition d'arrachement :

« La notte era illuminata dalla luna che mandava il suo messaggio a chi non dormiva, “Vegliate sotto la mia luce, poiché la luce si è allontanata da voi!”

Le stelle dondolavano nell'universo come i grani di una corona. In notti come queste Roma era di nuovo la città mitologica. Cercate nella vostra mente e troverete che ciò che vi separa si basa su un inganno e che il sogno è sprofondato nel fango. Roma è senza dubbio un'innamorata, ma non siete voi i suoi amanti. Non siete senz'altro voi. »²¹¹

Si la nuit et ses impressions, comme l'a souligné Burns, permet aux migrants d'entrer plus aisément en relation avec une Rome passée et fantasmée, la ville « mythologique » dont parle le texte, cette même vision se détourne explicitement d'eux ici.

Alors que la ville peut paraître s'offrir aux noctambules, c'est aussi durant la nuit qu'elle peut se révéler la plus distante, et que les protagonistes ressentent le plus explicitement la fracture avec le monde qui les entoure. On peut citer ici le passage connu de *Immigrato*, où le narrateur arrivé à Rome décrit sa marginalisation comme le sentiment d'un mur de verre invisible qui rend la ville impénétrable :

« « Roma mi appare come una città stupenda ma terribilmente inaccessibile. Ti avvolge in una strana malia, in una dimensione soffice e notturna che ti nega di penetrarla. È diversa da Tunisi : qui ogni cosa pare distante, a una perversa distanza. All'apparenza, nulla ti è vietato : potrei andare in ogni momento a visitare piazze e musei, ma qualcosa me lo impedisce. Finisco sempre, in un modo o nell'altro, per vagare fra Termini e le sue vicinanze. La notte, da quelle parti, è davvero interminabile. Scorre lenta come un sogno : ci sono prostitute e travestiti e marchettari, ognuno sul proprio triangolino di marciapiede, che rimangono fermi per delle ore; i tossici vanno su e giù, si chiamano, scompaiono per un poco, poi ritornano : nervosi, eccitati. Qualche volta, passa una macchina della polizia, controlla i documenti di qualcuno, poi va via sgommando inutilmente. Io guardo tutto e tutti come se ci fosse un diaframma di vetro fra me e l'esterno. »²¹²

La possibilité de se réappropriier la ville ou d'y circuler librement reste fondamentalement ambivalente, fragile et surtout, provisoire. La pénétrabilité ou l'impénétrabilité de l'environnement alentour (il faut bien sur garder une distance critique par

²¹¹ *Ibid.*, p. 62

²¹² Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato*, s. l., coll. « Confini », 1990, p. 47

rapport au sous-texte genré et sexiste de la ville féminisée qui s'exprime ici) est l'une des dimensions fondamentales de l'appréhension de l'espace et de la possibilité de l'investir²¹³.

Le même ressenti, à savoir l'impression de regarder la ville de l'extérieur, se retrouve au cœur du roman de Ornella Vorpsi, *La mano che non mordi*, où la narratrice rend visite à son ami Mirsad retranché dans son appartement parisien, et victime d'un mal du pays si absolu qu'il se sent écorché vif. Là aussi, le sentiment de fracture et le regard extérieur se manifestent dans ce qui a tout d'une vision nocturne par laquelle Mirsad compare la ville européenne et sa Sarajevo natale :

« Poi la notte cadeva sulla città, le signore bionde e abbronzate – hai notato come sono sempre abbronzate? – le signore, dicevo, si affrettano a rientrare a casa ondeggiando il prezioso corpo su tacchi altissimi. Si accendono le luci nei palazzoni dove, sulle facciate, sorridono e piangono angeli anneriti dal tempo. Hai visto i draghi di legno che vegliano sugli anelli delle porte mantenendo la serratura chiusa ? Tu *stai* fuori, tu sei fuori. Almeno nella tua città natale le pietre ti conoscono, anche se di notte si radunano per ucciderti. Là niente si raduna su niente. »²¹⁴

Rester dehors, et *être dehors* au sens d'exister hors du monde qui les entoure, telles sont les conditions de cette expérience de fracture vécue par les migrants, et dont la nuit constitue le rappel. Cette question de l'impénétrabilité de la ville renvoie en dernière instance à celle d'un « toucher » métaphorique, qui là aussi ressuscite la figure du spectre : seulement, le spectre n'est plus ici l'autre, mais l'observateur lui-même. En somme, le caractère frontalier de l'espace-temps nocturne est d'autant plus pertinent pour l'étude qu'il se décline de différentes manières dans les œuvres : qu'il s'agisse de l'altération perceptive, affective et émotionnelle, du renversement qui s'opère dans la transition nuit-jour, de la marche nocturne comme moment d'introspection, de fuite ou d'évasion, la nuit laisse advenir une expérience spécifiquement migrante de la ville italienne.

²¹³ Concernant la dichotomie entre pénétrabilité et impénétrabilité, de même que entre *engagement* et *disengagement* (que l'on pourrait traduire par *engagement* et *distanciation*) pour penser le rapport des migrants à la ville dans les textes, nous renvoyons au chapitre 4, *Place and space*, de l'ouvrage de Jennifer Burns, Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 131-75.

²¹⁴ « Et puis la nuit tombait sur les villes, les dames blondes et bronzées – as-tu remarqué qu'elles sont toujours bronzées? – les dames, disais-je, se dépêchent de rentrer à la maison en faisant tourner leur corps précieux sur des talons surelevés. Les lumières s'allument au cœur des immeubles, où, sur les façades, des anges noircis par le temps sourient et pleurent. As-tu vu les dragons de bois qui veillent sur les anneaux des portes, maintenant les serrures fermées. Tu *demeures* dehors, tu es dehors.

– Au moins dans ta ville natale les pierres te connaissent, même si elles se réunissent le soir pour te tuer. Là-bas, rien ne se réunit sur rien. » Ornella Vorpsi, *La mano che non mordi*, Ornella Vorpsi. Giulio Einaudi editore - L'Arcipelago Einaudi, op. cit., p. 53

2. Habiter l'interstice : la *condition de frontière* des primo arrivants et la scène urbaine

La section précédente nous a permis d'identifier un ensemble de lieux et de temporalités matérialisant l'exclusion des migrants dans la ville italienne. Si les concepts de marge, non-lieu ou périphérie décrivent adéquatement l'exclusion spatiale des migrants, il faut souligner que ceux-ci s'insèrent largement à l'intérieur de l'espace urbain, selon des modalités que des chercheurs comme Cervelli et Papotti ont décrit comme *interstitielles*. Comme le souligne Giovanni Gasparini « [l']interstice fait allusion en première instance à l'espace, normalement minime, qui sépare deux corps ou deux parties d'un même corps : il correspond ainsi, en premier lieu, à la situation ou à l'expérience de se « trouver entre », de se trouver au milieu de deux éléments, parties, objets. »²¹⁵. Selon l'auteur, l'interstice correspond également à une expérience (entre autres) du voyage, du déplacement dans l'espace, en même temps qu'il recouvre une dimension temporelle. Davantage que la périphérie qui renvoie à une extériorité, et que la marge qui porte en elle l'idée d'écart et d'à côté, la notion d'interstice rend compte d'une situation d'entre-deux.

C'est cette catégorie qui est utilisée par le géographe Davide Papotti pour décrire les stratégies d'installation migrante dans les villes italiennes. Papotti souligne notamment que les « communautés d'immigrés sont souvent contraintes, du moins dans une phase préliminaire, à occuper les espaces interstitiels de la société » à plusieurs niveaux : « dans un sens architectural à travers l'occupation d'édifices dans de mauvaises conditions, surtout dans le centre-ville, mais aussi dans des franges dégradées de la ceinture urbaine [...] »²¹⁶, mais également dans un sens social et économique. Le choix d'articuler ces trois dimensions (la périphérie, la marge, l'interstice) nous rend non seulement mieux à même de saisir la position des migrants à l'intérieur de la société italienne, mais il invite aussi à voir de quelle manière les textes racontent cette inscription. On peut alors essayer d'envisager la représentation de cette inscription aux marges non seulement en termes d'espace mais dans une épaisseur qui tienne compte de sa dimension existentielle, en intégrant, outre la question de l'espace, celle du rapport au regard et

²¹⁵ Giovanni Gasparini, *Sociologia degli interstizi: viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Milano, B Mondadori, 1998, p. 2

²¹⁶ Davide Papotti, « Interstizialità e invisibilità dei paesaggi etnici: prime riflessioni geografiche sull'immigrazione nel Piemonte orientale », éd. Brusa Carlo, Roma: Società Geografica Italiana., *Processi di globalizzazione dell'economia e mobilità geografica*, 2002, p. 302-24, p. 312-13

à la visibilité, au temps, ainsi que les principaux symboles qui se rattachent à la représentation des marges.

i) La présence migrante dans l'espace public et la frontière de la visibilité

Une telle situation *d'entre-deux* est particulièrement évidente dans l'assignation des migrants à l'intérieur des non-lieux de passage et de circulation. Les difficultés d'installation et la recherche d'un travail ont pour contrepartie une inscription massive et forcée dans l'espace public. Comme le rappelle Sandra Ponzanesi, « [les migrants] sont présents comme étrangers, comme appendices dans les espaces publics de transit à travers lesquels les citoyens « pleinement » italiens passent sur le chemin entre la maison et le travail, tandis que pour eux les gares servent même de maison de substitution. [Ils] ne sont presque pas vus du tout. »²¹⁷²¹⁸. La remarque souligne aussi combien ces espaces mettent en évidence un premier nœud lié à leur inscription dans la ville, à savoir celui de l'invisibilité-visibilité, qui là aussi semblent être dans une forme d'oscillation sur laquelle ils n'ont pas la maîtrise. Car en même temps qu'ils sont invisibles politiquement et socialement, les migrants sont aussi particulièrement visibles à l'intérieur de l'espace urbain :

« La visibilità sociale degli immigrati è molto alta, data anche la natura precaria di alcune attività di lavoro (commercio ambulante, servizio di lavavetri ai semafori, quando non direttamente la questua) e la conseguente necessità di porsi bene in vista e di posizionarsi in luoghi di transito. »²¹⁹

Leur présence devient évidente dans les non-lieux, à commencer par la rue et les carrefours. Présence individuelle de migrants qui deviennent des figures symboliques, mais aussi collective, qui se cristallise dans autant de « paysages ethniques » se caractérisant « par leur nature éphémère [...], mais en même temps par un fort impact visuel. »²²⁰, comme peuvent l'être les groupes de vendeurs, mais aussi les files d'attente où les migrants « apparaissent » devant les préfectures. Ces apparitions dans la ville sont autant d'événements significatifs rappelant la présence d'une *frontière de l'invisibilité* qui conditionne l'expérience urbaine migrante, et posent d'emblée l'enjeu plus vaste du regard de l'autre dans les œuvres. La présence migrante dans l'espace public est d'abord marquée par un regard subi qui résulte de

²¹⁷ Sandra Ponzanesi, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. In R. Lumley & J. Foot (Eds.) », Milan, coll. « Milan: Il saggiaiore. », 2007, p. (pp. 189-199), p. 160

²¹⁸ « They are present as outsiders, as appendages in the public spaces of transit through which 'full' Italian citizens pass on their way between home and work, while for them the stations even act as makeshift homes. Immigrants are scarcely seen at all. » *Ibid.*

²¹⁹ Davide Papotti, « Interstizialità e invisibilità dei paesaggi etnici », art. cit., p. 312-13

²²⁰ *Ibid.*, p. 320

l'impossibilité d'accéder à l'intimité d'un logis. Mais le rapport au regard est plus complexe – et il implique comme on verra la capacité des protagonistes à se mettre en scène dans la ville.

ii) Un exemple d'inscription interstitielle : les métiers ambulants

L'inscription des primo arrivants semble ainsi se faire à rebours de celle des habitants italiens de la ville – elle renverse le rapport au temps, à la circulation dans l'espace urbain, au regard, montrant la dimension relationnelle et dynamique de cette condition à *la frontière* de la société italienne propre aux protagonistes. Cette inscription transforme la ville en même temps qu'elle inaugure un imaginaire migratoire relayé et appuyé par le discours médiatique. Y apparaissent comme figures dominantes les travailleurs de rue au sens large (vendeurs ambulants, laveurs de carreaux notamment), mais aussi la micro-criminalité, ou sur un versant féminin la prostitution (par opposition à l'autre figure féminine de la migration qu'est la travailleuse domestique). Les métiers ambulants constituent à cet égard l'une des facettes les plus visibles du phénomène migratoire et participent activement à la construction d'un imaginaire de la migration dans la société italienne, comme en atteste l'un des premiers romans sur la migration écrit par un écrivain italien, *Il polacco lavatore di vetri* de Edoardo Albinati. Cette place est tout aussi centrale dans les textes du corpus migrant, non seulement parce que des textes tels que *Io, venditore di elefanti* et *La promessa di Hamadi* ont pour protagonistes des vendeurs ambulants, mais aussi plus généralement parce que cette expérience revient dans les parcours professionnels précaires racontés dans les premiers récits de la migration²²¹. Leur activité implique un rapport spécifique à la ville qui met en valeur une certaine pratique de l'espace urbain – sous le signe du mouvement ou au contraire de l'immobilité et de l'attente –, certains lieux spécifiques comme les carrefours et les rues, et enfin l'élaboration d'une identité reconnaissable (celle stigmatisée de *vendeur ambulant* par exemple).

Les textes migrants racontent (et déconstruisent) de l'intérieur le processus d'invisibilité et de visibilité subie qui est la première forme d'exclusion urbaine. Ce double régime de visibilité, et les tensions qu'il produit sont particulièrement évidents dans les premiers récits testimoniaux. Dans *Chiamatemi Ali* de Mohammed Bouchane, le narrateur raconte ainsi son

²²¹ C'est le cas dans *Chiamatemi Ali* de Mohamed Bouchane, dans *Immigrato*, où le narrateur revend des briquets à Milan, dans *Pantanella. Canto lungo la strada*, ou encore dans le roman suivant de Mohsen Melliti, *I bambini delle rose*, dont les protagonistes sont deux enfants qui revendent des roses.

expérience comme vendeur de briquets :

« Alcuni marocchini mi consigliano di comprare accendini da rivendere. Io non ho mai fatto il venditore ambulante, mi vergogno e sono molto imbarazzato. Ma sono giorni brutti, e con Taufik decidiamo di comprare tre scatole di accendini a testa. Un gruppo di marocchini ci rincuora e ci assicura che vendere accendini è un buon sistema per conoscere Milano e imparare a parlare l'italiano. In realtà impariamo soltanto a dire « Prego, accendini... ». Io e Taufik ci dividiamo : l'appuntamento è in serata all'ostello. Siamo dei venditori « ben organizzati », con la cartina di Milano per seguire un percorso preciso, ma io, in tutto il pomeriggio, non riesco a piazzare nemmeno un accendino ; non so come si fa. Vado in giro per strada tenendo la mia merce in mano, senza dir niente. Bisogna fermare la gente ? Bisogna disturbare ? Non so. Tutti hanno fretta e nessuno si accorge di me, nessuno si ferma a comprare i miei accendini.

Taufik non va meglio di me. Scopro che non ha avuto nemmeno il coraggio di provare. Si è subito infilato gli accendini nella borsa ed è direttamente tornato all'ostello. » ²²²

Le métier de vendeur ambulant est le premier qui est proposé à Mohammed. Il apparaît initialement comme une bonne manière de se familiariser avec la ville et la langue italienne, mais l'expérience du protagoniste est en réalité tout l'inverse, témoignant plutôt d'une impossibilité d'entrer en contact avec des Italiens qui ne prêtent pas d'attention aux vendeurs. En revanche, lorsque Mohammed devient – provisoirement ici aussi – laveur de carreaux, c'est l'inverse qui se produit :

« Mi do da fare con il vetro, ma Thami aveva ragione: la spugna non va bene, e il parabrezza adesso è molto più sporco di prima. Mi guardo in giro : ho come l'impressione che tutta la gente che cammina in viale Isonzo stia ridendo di me. [...] Alla fine della giornata dovrei essere contento : ho guadagnato 90 mila lire. Però, mi sembra di aver perso la dignità. Forse era meglio vendere accendini. »²²³

Alors que son éponge fonctionne mal et qu'il salit une vitre, le narrateur se sent observé par tous les automobilistes et les piétons, même s'il sait le peu d'attention que ceux-ci prêtent aux laveurs. Dans les deux situations, le protagoniste fait état de sa honte et d'un sentiment de perte de dignité pour des raisons opposées mais spéculaires : le fait de ne pas être vu d'une part,

²²² Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, s. l., coll. « Leonardo paperback », 1991, p. 55-56

²²³ *Ibid.*, pp. 55-56

et d'autre part le fait d'être trop vu, de ne pas pouvoir se soustraire au regard d'autrui.

Le pouvoir réifiant du regard et les « tactiques » migrantes

Ce qui relève d'une incise dans le texte de Mohammed Bouchane devient, dans d'autres récits, un aspect déterminant de la manière dont le protagoniste s'inscrit et construit son identité dans la société italienne. C'est le cas dans *Io, venditore di elefanti* de Pap Khouma. Dans ce récit autobiographique, l'identité du migrant apparaît comme indissociable de son métier de vendeur ambulant. Or, cette association qui figure dès le titre de l'ouvrage est interrogée tout au long du texte : en décrivant son métier, Pap Khouma articule les deux dimensions de son expérience personnelle et du regard extérieur porté sur lui par la société italienne qui voit en lui un « vu cumprà ». C'est dans ce contexte que la narration déconstruit l'image spontanée d'un vendeur affable, pour montrer au contraire ses réticences à entrer en contact avec les Italiens, en racontant dès la première page du récit qu'il avait peur d'entrer dans un bar²²⁴. D'emblée, on retrouve ici une tension entre visibilité et invisibilité dans l'espace public qui sera développée tout le long du récit.

Le point de vue du narrateur relève ainsi les configurations asymétriques du regard qui se joue dans la relation aux italiens – une asymétrie, nous rappelle Zanini, qui est inhérente à la dimension frontalière de la relation marchande : l'auteur souligne en effet comment la vente implique une construction de la limite qui est aussi l'occasion de créer une « fracture dans la connaissance de la réalité » entre celui qui se tient en deçà ou au-delà de celle-ci, autrement dit la relation entre un « observateur » et un « observé » (qui toutefois est aussi observateur et, à la différence du premier, conscient du regard porté sur lui)²²⁵. Le chapitre *La casa auto* relate ainsi dans le détail l'expérience de la vente dans les bars des petites villes et villages de l'Italie centrale :

« Lungo le spiagge d'estate rera più facile. Adesso c'è di mezzo una fatica supplementare. Tutte le sere sono centinaia di chilometri per raggiungere una località diversa, che non goda di cattiva fama. Non mi piace entrare nei bar. In spiaggia, tra la folla dei turisti, è più semplice individuare il cliente giusto.

²²⁴ « Ricordo che entrare in un bar mi spaventava. Tentavo di nascondermi, pieno di vergogna. Me ne stavo dietro le spalle di un amico e saltavo fuori all'ultimo momento con la mia merce. » Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti : una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, coll. « Memorie, documenti, biografie », 1990, p. 11.

²²⁵ « Marquer la limite devient donc une manière importante de se distinguer, parfois pour impressionner. Dans leur « premier contact » avec les indigènes de Nouvelle Guinée, les chercheurs d'or blancs choisissent de se montrer à l'intérieur d'un espace délimité par une corde. Les indigènes respectent cette vitrine où le blanc se présente à travers les marchandises qu'il a avec lui (il montre sa puissance en tuant un cochon avec un fusil, sa magie en jouant un disque au gramophone etc...), ils s'assoient dessous, ils s'y appuient, mais ne la dépassent jamais. La petite corde que les chercheurs d'or tendent entre eux et les indigènes établit une fracture de la connaissance de la réalité : les blancs choisissent de se montrer et d'être scrutés comme des objets, en s'offrant de manière totalement impersonnelle. De l'autre côté de l'enclos, cependant, les réactions qu'ils suscitent et observent chez les indigènes sont authentiques, elles ne se réfléchissent en aucun objet, elles représentent leurs perceptions réelles. » Piero Zanini, *Significati del confine*, op. cit., p. 45

Nel bar sei osservato, studiato, giudicato. In un piccolo locale non puoi sfuggire alle cattiverie, alle accuse, non puoi mimetizzarti, nasconderti. E poi sono timido. Mando sempre avanti l'amico coraggioso. Lui parla, lui mostra la merce, io ascolto e mi infiltro, allungando le mie belle mani cariche di elefanti e di maschere, elefanti e maschere dell'India, del Kenia, della Costa d'Avorio, del Senegal e del Mali.

La mia Africa in vendita.

C'è sempre qualcuno che si mette a esporre le sue idee sull'Africa e racconta di lunghi viaggi, incontri, città. Lasciamolo dire. È un buon modo per cominciare le vendite, convincere qualcuno a comperare, chiudere l'affare in fretta. Questo è l'obiettivo: la fretta. Per sparire subito, perché non si sa mai che un caro fratello italiano, mentre siamo lì ad ascoltare le chiacchiere sull'Africa, non abbia avuto l'idea di chiamare la polizia. » ²²⁶

La scène semble reprendre l'incise qui ouvrait le récit en la reprenant de façon plus détaillée. Tout d'abord, la vente y est décrite comme un moment éminemment interstitiel : le narrateur se faufile dans des lieux où sa présence n'est pas toujours acceptée (voire même ici, se faufile derrière ses amis), et doit profiter d'un intervalle de temps court pour mener à bien sa négociation. Il doit aussi tenir compte de la duplicité de la situation où il se trouve et du regard que les Italiens portent sur lui : la négociation est un échange seulement en apparence, puisqu'il s'agit avant tout de laisser parler des clients qui, s'ils peuvent montrer un intérêt envers l'Afrique, sont tout aussi susceptibles de le dénoncer à la police.

Le narrateur est particulièrement conscient de ce double regard dont il révèle les contradictions : d'une part, une attention exotisante dont il cherche à tirer profit, et d'autre part, la persistance de son statut d'immigré clandestin et donc surveillé. C'est dans cet interstice spatio-temporel, mais aussi dans l'interstice entre les deux appréhensions de son identité africaine par le public italien, entre intérêt exotique et clandestinité, que se déroule l'action. La scène montre alors la façon dont le vendeur ambulant *évolue dans l'entre-deux*²²⁷, dans un sens spatial, temporel mais aussi plus largement symbolique au sens où il circule entre les représentations dont il fait l'objet. Sa démarche, telle qu'il la présente, est donc avant tout une *tactique* au sens que donne Michel de Certeau à ce terme. Dans *L'invention du quotidien, Arts de faire*, ce dernier définit la tactique en opposition à la « stratégie », comme :

« [U]n calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue,

²²⁶ Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, op. cit., p. 61

²²⁷ Nous reprenons une idée de Davide Papotti au colloque international « Migration(s) et nouvelles appartenances communautaires : usages, reconfigurations et (ré)appropriations de l'espace » (27-30 novembre 2019), qui soulignait la façon dont l'ouvrage de Pap Khouma se présente comme une excellente illustration d'un rapport interstitiel à la société italienne. <https://www.parisnante.fr/agenda/colloque-international-migration-s-et-nouvelles-appartenances-communautaires-usages-reconfigurations-et-re-appropriations-de-l-espace--938873.kjsp>

fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions ». Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères. Il l'effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes [...] mais leur synthèse intellectuelle a pour forme non un discours, mais la décision même, acte et manière de « saisir » l'occasion. » ²²⁸.

C'est bien dans le *lieu de l'autre* qu'advient le métier du vendeur ambulant, c'est au gré des circonstances que celui-ci doit réussir à vendre ses objets, et c'est *de forces qui lui sont étrangères* qu'il doit tirer profit, notamment en retournant à son avantage l'exotisation de l'Afrique. Ce dernier point est particulièrement frappant, puisque comme il le souligne, ce ne sont pas seulement des objets qui sont en vente dans la transaction commerciale, mais par une synecdoque, l'Afrique même et donc sa propre identité, selon un processus d'exotisation, qui transforme l'étranger en « substitut de l'ailleurs dont il provient » ²²⁹. L'exotisme apparaît donc ici comme une autre forme d'objectification et de stigmatisation advenant par le regard de l'autre. Un regard qui cette fois ne considère plus l'étranger comme menace, mais comme objet de désir et de consommation.

Dans le même temps, ce moment scénique où le narrateur est vu et se sait vu nous révèle une forme *d'agency* de sa part ²³⁰ qui traduit un processus d'adaptation et de résistance aux contraintes de la société environnante. Mais si sa réponse est tout sauf passive vis-à-vis de cet environnement, il n'en souligne pas moins la difficulté de sa position. C'est ce qui apparaît peu après dans un passage donnant une vue d'ensemble de la complexité de cette expérience et des rapports de force qu'elle révèle :

« La trattativa è aperta. Quasi ci siamo. Altri si accostano al tavolo della vendita. Curiosi. Si avvicinano più per noi che per la merce: "Ma da dove venite?" Quante volte mi sono sentito rivolgere questa domanda. Mi sento un oggetto raro e vorrei sparire. Ma questo è commercio e dobbiamo

²²⁸ Michel de Certeau, Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 [i.e. Dix/dix-huit] », 1363-1364, 1980, p. XLVI.

²²⁹ Jean-François Staszak, Jean Trinquier et Catherine Chauveau, « Le goût des autres. Débat: Propos recueillis par Catherine Chauveau », *Archeopages*, n° 36, janvier 2013, p. 48-55, <https://doi.org/10.4000/archeopages.215>

²³⁰ Dans la définition qu'en donnent Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans leur *Postcolonial studies, The key concepts*, la notion d'agency « se réfère à la possibilité d'agir ou de performer une action. Dans la théorie contemporaine, le terme fait référence à la question de savoir si les individus peuvent entreprendre une action librement et de façon autonome, ou si ce qu'ils font est en quelque façon déterminé par les manières dont leur identité a été construite ». Agency « refers to the ability to act or perform an action. In contemporary theory, it hinges on the question of whether individuals can freely and autonomously initiate action, or whether the things they do are in some sense determined by the ways in which their identity has been constructed. » Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts, Second Edition*, 2ème édition, London, Routledge, 2007, <http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/else-liliani-smhum/postcolonialstudiethethekeyconceptsrouledgekeyguides.pdf>, p. 6

approffittare di tutte le circostanze per familiarizzare, conquistare un po' di simpatia, scambiare qualche parola e alla fine piazzare la nostra merce. Ci va bene. Si vende. Il barista offre persino da bere. Passiamo in un altro bar. Può succedere che ti accolgano con un "Fuori!". Non è il caso di insistere. Fuori allora. Ritentiamo in un'altra strada. Il proprietario ci offre da bere. Per me è sempre un bicchiere di latte. Seguo le raccomandazioni del padre : "Non bere alcol e non fumare".

"Uè, marocchino". L'amico vuole divertirsi. E va bene. Lasciamolo divertire. Un ragazzo si muove furtivo attorno alle nostre collane. Finisce che ne sparisce una. Un furto. Ce ne siamo accorti. Se ne accorge anche l'amico: "Metti giù la collana". Qui scoppia la rissa. "Adesso chiamo la polizia, se non restituisci la collana". Mamma mia, siamo a posto.

Ci si mette di mezzo il barista: "Dai muoviti, tira fuori la collana che hai rubato. Ma non ti vergogni, rubare una collana a questo ragazzo!" A questo punto il venditore senegalese si appiattisce contro il muro, si rifugia dietro l'attaccapanni, cerca insomma di sparire: "Se arriva la polizia, qui a finire dentro sono io". C'è sempre qualcuno che prende le nostre difese. Tra le umiliazioni, le offese, i furti c'è sempre qualcuno che prende le nostre parti. Il guaio è che noi non possiamo mai difenderci, perché siamo clandestini e la legge è contro di noi. Tutti lo sanno. Anche quel signore elegante che una sera ci ricatta: "O mi dai la roba al prezzo che dico io, o faccio arrivare i carabinieri". Oppure il ragazzo con i capelli a spazzola che ti prende in giro, scimiotta la tua voce, i tuoi comportamenti: "Vu cumprà, vu cumprà". "Ignoranti", mi dico. Nessuno mi può sentire e l'offesa mi resta dentro, me la trascino appresso per tutta la notte. I più giovani piangono. Ma qualcuno capisce la nostra situazione e compra anche se non ne ha bisogno. Un altro ti offre la cena o ti regala dei soldi. Non mi piace. Voglio vendere, perché questo è un lavoro. L'elemosina non mi piace. Ma – lo capisco – anche questa è solidarietà. Ed è un conforto di fronte alla diffidenza, alle parolacce che bruciano, agli insulti. Per fortuna ci sono gli amici ad attendermi e c'è la nostra macchina rossa, Peugeot targata Parigi. » ²³¹

Le texte montre à quel point la vente investit l'identité du vendeur, qui est lui-même assimilé aux objets qu'il vend, et doit subir le regard aliénant d'autrui pour pouvoir vendre. Surtout, il révèle les limites de la résistance, puisque le vendeur doit non seulement s'accommoder de l'exotisation, mais aussi des stigmatisations (« marocchino », « vu cumprà »), pour les besoins de sa vente. Celui-ci insiste sur le fait qu'il ne peut se défendre, en raison de sa clandestinité, une situation qui apparaît paradoxalement *alors même que des Italiens prennent sa défense* et qui rend d'autant plus évidente l'impuissance de sa condition de clandestin. Ici de nouveau, le double nœud du regard se représente : d'abord exposé telle une

²³¹ Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, op. cit., p. 64-65

marchandise, le narrateur cherche ensuite à disparaître, dans un lieu qui ne le permet pas.

iii) Espaces de l'attente : le feu rouge

Après avoir vu à quel point cette *condition interstitielle* implique un espace social où confluent l'expérience de la temporalité, du regard de l'autre, du langage par lequel l'immigré est désigné, on peut analyser la place de certains espaces emblématiques à l'intérieur des textes. Dans son analyse des « lieux de la ville » dans la littérature de la migration italienne, Buonanno a montré l'importance de la rue et, dans celle-ci, de certains lieux parmi lesquels se distingue le feu de circulation :

« En ce sens, les éléments les plus visibles sont peut-être les feux de circulation, l'un des espaces où la présence des immigrés dans les villes italiennes devient flagrante et qui représente, dans le même temps, une puissante métaphore de l'exclusion sociale : l'immigré s'approche d'une voiture en demandant l'aumône, et le conducteur, de l'intérieur de sa voiture plus ou moins luxueuse, accorde ou non un pourboire de quelques pièces. » ²³²

Les feux de circulation sont non seulement un espace omniprésent dans les œuvres²³³, mais aussi un véritable motif urbain qui apparaît de manière transversale à l'intérieur du corpus. Son importance centrale résulte peut-être du fait qu'il s'agit à la fois d'un emplacement spécifique et d'un « dispositif figuratif » ²³⁴ qui représente certaines règles de la vie urbaine et relève donc de ce que Giovanni Semi nomme les « grammaires d'espace »²³⁵. Certains textes mettent même en valeur l'occidentalité du feu rouge et la révolution qu'il constitue, comme lorsque dans *Il latte è buono*, l'apparition des feux rouges à Mogadiscio est perçue comme une petite révolution qui scandalise notamment Shakhlan Iman, la tante du protagoniste, lorsque celle-ci s'aperçoit que les feux prévoient une circulation démocratique, où l'on ne cède pas la

²³² Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 149

²³³ On peut citer une multiplicité de textes où le feu rouge apparaît de manière significative : depuis *Chiamatemi Ali* de Mohamed Bouchane et *Immigrato* de Salah Methnani jusqu'à des textes tels que *Porta Palazzo, mon amour* de Mohammed Lamsuni, *Io, marokkino con due kappa* de Youssef Wakkas, *Fanculopensiero* de Maksim Cristan et *Il latte è buono* de Garane Garane.

²³⁴ Gianfranco Marrone, *Sémiotique et critique de la culture : espace, nourriture, nature, objets*, trad. Rovenia Troque, Limoges, Pulim, coll. « Sémiotica viva », 2017, 1 vol., p. 82

²³⁵ « Les premières, les « grammaires de mouvement », sont d'abord des codes qui servent à réguler les interactions dans les espaces publics [...]. Comment l'on s'évite, comment l'on s'effleure, comment l'on s'observe, qui peut traverser en premier [...] ce sont là des règles d'interaction qui toutes font partie de l'habitus de chacun et vis-à-vis desquelles nous sommes amplement socialisés. À côté de ces grammaires de mouvement, il en existe d'autres, d'un ordre différent, les grammaires d'espace. La signalisation routière, les enseignes des magasins et des activités commerciales, « le fond de l'air », les traditions et la mémoire locale agissent toute comme des codes d'usage légitimes qui d'une part possèdent un aspect physique et visible d'autre part se base sur la sédimentation à l'intérieur du sens commun de forme localisées d'usage de l'espace. Bien sûr chaque grammaire constitue une limite et repère des formes erronées, de mauvaises orthographe, des décodages aberrant du texte spatial. [...] si les espaces sont l'objet de différentes appropriations grammaticales, cela nous montre la constante incomplétude et impuissance des politiques urbanistiques et architecturales » Enzo Colombo et Giovanni Semi (dir.), *Multiculturalismo quotidiano : le pratiche della differenza*, Milano, F. Angeli, coll. « Politiche migratorie », 37, 2007, 1 vol., p. 64

priorité selon le statut social. Plus fréquemment, le feu rouge apparaît comme un motif symbolisant la rigidité de l'ordre social, ce qui est le cas dans *fanculopensiero* et plus précisément dans la poésie *Breve canto per un sussurro nevrotico*, qui raconte le voyage d'un jeune prince et se termine sur l'image de celui-ci, revenu à la maison, heureux et aliéné, qui s'écrit :

« Adesso sono sano libero e umano
con il rosso attendo col verde cammino »²³⁶

En somme, le feu, apparemment anonyme et anodin, apparaît ainsi dans les textes comme potentiel révélateur de l'idéologie de la ville, et de la « rhétorique cachée de l'espace »²³⁷. Sa première dimension est liée au regard, puisqu'il fonctionne comme une scène qui rend visible l'exclusion des migrants, leur assignation à certains lieux, et dans le même temps leur invisibilité (sous les yeux de tous, le laveur de carreaux ou vendeur ambulant n'est pourtant pas vu par les automobilistes). Qu'il s'agisse là d'un espace réservé aux migrants, voilà qui apparaît explicitement dans un passage de *Immigrato*, de Salah Methnani :

« Un giorno, mentre sto aspettando l'autobus, una signora che porta una grossa borsa, appena mi vede, se la stringe dopo averla messa a tracolla e prende per mano la sua bambina. Ha paura. Di me. Io vorrei avvicinarla, dirle che tutto va bene e che non c'è ragione di aver paura. Le sorrido, faccio un cenno alla bambina. Ma è peggio.

Dall'altra parte della strada due nordafricani vendono accendini vicino a un semaforo. Stanno lì da più di tre ore, dicono, e non hanno ancora venduto nulla. Uno dei due si allontana, va a pulire i vetri di una macchina che si è appena fermata. Il giovane al volante gli sorride, in ricompensa gli dà una sigaretta. Quello non fuma, sorride a sua volta e allunga la sigaretta al suo amico. Li lascio così : a sorridere e sospirare. »²³⁸

En quelques lignes, l'extrait exemplifie une distance entre migrants et italiens que l'auteur n'a cessé de rappeler dans son récit. La scène commence à un arrêt de bus où le narrateur est confronté à la peur que sa présence suscite chez une femme italienne : perçu comme une menace, il est dans l'impossibilité de rassurer la dame et de s'approcher d'elle, et traverse alors la rue pour aller à la rencontre de deux maghrébins avec qui il parle sans difficultés. Il est bien question ici d'une séparation dans la ville : en traversant la rue, le narrateur passe d'un espace public où il est un intrus à une zone où sa présence comme migrant

²³⁶ Maksim Cristan, (*Fanculopensiero*), *op. cit.*, p. 119

²³⁷ Alberto Godioli, « Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice: Urban and Non-Urban Spaces in Contemporary Italian Literature », *Pólemos*, 11, n° 2, janvier 2017, <https://doi.org/10.1515/pol-2017-0023>, consulté le 24 mai 2021, p. 381

²³⁸ Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato*, *op. cit.*, p. 33

semble naturelle.

Un deuxième aspect du passage renvoie à la manière dont celui-ci oppose deux espaces « d'attente », où cependant le rapport au temps est profondément différent : là où l'attente de la dame est passagère et doit la conduire quelque part, les deux vendeurs immobiles semblent pris dans une sorte de stase, qui se poursuit une fois que le narrateur s'en va. En ce sens, il matérialise non seulement la condition d'exclusion des migrants mais également la manière dont ces derniers semblent s'inscrire à contretemps de la société italienne, prisonniers d'un isolement qui n'est pas seulement spatial mais temporel – relégués dans un *espace de l'attente*.

Ce sont ces dimensions qui font du laveur de carreaux une figure emblématique de la condition migrante, et du feu rouge non plus un espace récurrent, mais un véritable chronotope à l'intérieur du récit court de Christiana de Caldas Brito, *L'Equilibrista*, au sens où le texte réinvestit cet espace pour en faire un motif structurant à la fois la symbolique du récit et sa narration. Comme dans le texte de Salah Methnani, le feu est une *zone de contact* malaisé. La métaphore de l'équilibrisme renvoie d'abord à l'isolement du protagoniste, désignant la fragilité de sa relation avec les automobilistes italiens et la difficulté d'une communication minimale qui établit par le corps plutôt que par les mots suivants, pour reprendre les mots de Buonanno, une *ligne verticale* ²³⁹:

« Rosso. Un minuto e mezzo. Senza l'aiuto di parole, il mio corpo si piega sulle macchine e, da solo, dice : "Posso lavare il suo vetro?" Alcuni accettano. Un passo avanti sul filo. Subito dopo vengono quelli che con una sgommata partono in fretta, come offesi. O quelli che guardano avanti e fanno finta di non sentirmi. Girano la faccia dall'altra parte. Rischio di perdere l'equilibrio. »²⁴⁰

Le texte investit également le vécu temporel d'un homme contraint d'évoluer dans l'interstice, inscrivant son activité dans les temps morts du quotidien. Le feu rouge revêt donc pour celui-ci un sens totalement différent de celui qu'il revêt pour les automobilistes. Il aliène le protagoniste qui scande ses rythmes de travail et son rapport au temps sur celui-ci²⁴¹, et finit

²³⁹ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 150

²⁴⁰ Christiana de Caldas Brito, *Narrativa nascente. Qui e là: racconti*, Isernia, Clannone, 2004, p. 96

²⁴¹ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 149

par hanter son sommeil :

« Come minimo, farei una grande confusione se mi mettessi al volante. I colori del semaforo hanno significati diversi per uno come me. Verde vuol dire aspetta; giallo, comincia a muoverti; rosso, invece, avanti di corsa. » ²⁴²

Mais plus généralement, le rythme du feu structure aussi le texte, puisque ses clignotements scandent les réflexions fragmentaires du narrateur selon un procédé analogue à celui d'un autre récit court de l'autrice, *Linea B*, de sorte que le décor urbain imprime sa trace sur la psyché du protagoniste. Enfin, le feu pose à nouveau la question du regard dans la ville et de l'invisibilité du narrateur, comme le montre sa peur de disparaître, évidente à travers l'insistance sur le *motif* du verre :

« Osservo le persone dentro le macchine. Alcune oltrepassano con lo sguardo il mio corpo, come se io, per il mio lavoro, fossi diventato di vetro. La settimana scorsa, insisteva con una signora. La sua Clio era proprio sporca. Lei si è arrabbiata mi ha gridato: "NO!" Ho pulito lo stesso, con movimenti energici, premendo forte sulla spugna. Lasciavo apposta l'acqua nera scorrere sulla carrozzeria. Pulivo da una parte e sporcavo dall'altra. La mia rabbia è servita per farmi capire che non sono di vetro. Ha confermato che ho stoffa umana dentro. » ²⁴³

On voit combien le motif de la paroi de verre permet au texte de construire un symbole de la visibilité-invisibilité du migrant dans la ville. En rappelant son importance comme motif de la condition migrante, Andreaa Bugiac souligne comment « [d]'écran, la vitre peut se transformer également en vitrine et devenir un espace de projection pour les regards des autres. La vitrification de l'immigrant s'accompagne d'un processus de statutification : le corps de l'Autre est annulé, celui-ci est exposé comme un objet sur l'étalage du marché du travail. » ²⁴⁴. C'est précisément cette même *vitrification du corps migrant* que l'on retrouve dans l'angoisse de transparence du narrateur, et sa tentative de se rebeller au pouvoir de la vitre en la tachant. Mais la vitre dit aussi le jeu de regards qui s'instaure entre lui et la société italienne, en mettant non seulement en évidence l'impact du regard de l'autre, mais aussi la pertinence du regard migrant, sa capacité à voir la société quand celle-ci ne le voit pas. Enfin, la manière dont l'espace structure à la fois la symbolique et le rythme du texte – à travers un réseau d'images

²⁴²Christiana de Caldas Brito, *Narrativa nascente. Qui e la, op. cit.*, p. 96

²⁴³*Ibid.*

²⁴⁴ Andreaa Bugiac, « Quelques métaphores de la condition migrante dans Éloge du migrant d'Adrien Pasquali », *Confluente. Analele Universității din Oradea, Fascicula Limbi și literaturi moderne*, janvier 2016, https://www.academia.edu/44935166/Quelques_m%C3%A9taphores_de_la_condition_migrante_dans_%C3%89loge_du_migrant_d_Adrien_Pasquali, consulté le 20 octobre 2023, p. 27

qui utilise les rythmes du clignotement, les motifs du fil et du verre – montre une tentative réussie de faire du laveur de vitres le symbole d’une condition migrante qui s’exprime à travers la tension entre frontières et passage : le fil sur lequel il se meut n’est pas seulement la ligne blanche du passage piétons, ou la scansion provoquée par les lumières du feu rouge, mais aussi ce qui sépare les souvenirs du présent, le naufrage de la résilience, et la rancœur de l’espoir, le récit illustrant le glissement de l’une à l’autre. Le passage piéton représente en définitive, en tant que frontière, la condition migrante elle-même dans ses différentes dimensions. Ces différents exemples montrent à la fois la récurrence de cet espace mais aussi les différents niveaux de représentation et de réappropriation littéraire dont il fait l’objet. Surtout, ils montrent combien les textes restituent dans ces expériences de la scène urbaine l’épaisseur d’une *condition de frontière* qui plonge le migrant dans une autre expérience de son corps (immobile voire statufié), du temps, du rythme urbain, et surtout du regard de l’autre : autant de dimensions présentes et développées avec moins ou davantage de complexité selon les exemples jusqu’à se cristalliser dans des motifs tels que ceux vus plus haut. On voit donc ici comment la relation à la ville matérialise une condition d’exclusion qui se joue à plusieurs niveaux et que les textes mettent en scène avec plusieurs degrés de réinvestissement littéraire.

3. Rencontrer les limites : la ville aliénante

i) Une géographie « morale » de l’espace urbain : la ville redoutée

L’on a pu voir jusqu’ici la place des marges urbaines et des espace-temps interstitiels comme frontières matérialisant l’exclusion des migrants, tout en soulignant aussi combien ces limites spatiales s’articulent à des frontières symboliques, notamment la « frontière de la visibilité » dont les protagonistes font l’expérience dans l’espace public. En plus des lieux évoqués plus haut, on peut ajouter ces lieux *dangereux ou redoutés* qui constituent le troisième type de frontière urbaine évoqué par Pezzoni dans ses cartographies, et dont l’exemple principal dans les cartes analysées par l’urbaniste est la gare de Milano Centrale. La « géographie du danger » (Fulvio Pezzarossa reprend cette expression du roman homonyme de Hamid Skif²⁴⁵) qui ressort des cartographies migrantes renvoie bien sûr à l’insécurité qu’éprouvent les migrants

²⁴⁵ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 68

dans un environnement inconnu et menaçant. Mais elle croise aussi le topos de la ville comme espace d'aliénation, où l'intégrité et les valeurs des protagonistes sont mises à mal.

De ce point de vue, les gares apparaissent comme un espace clef. En effet, si la gare joue un rôle déterminant à l'intérieur de l'ensemble du corpus (et non seulement pour les primo arrivants), sa signification est ambivalente. C'est cette dualité qui en fait un lieu de frontière (terme par lequel nous traduisons l'italien *luogo di confine*) selon Cingolani :

« Tra i luoghi di confine si possono ricordare, ad esempio, le stazioni ferroviarie, frequentate da una pluralità di persone, con una pluralità di intenti [...] Le stazioni costituiscono il primo punto di riferimento per i migranti quando arrivano nelle città, rappresentano un luogo di ritrovo e di socializzazione nei giorni festivi [...]. »²⁴⁶

Dans les récits d'auteurs migrants, la gare constitue en effet à la fois un repère urbain où rencontrer des compatriotes, en même temps que le symbole de la marginalité des migrants dans la ville italienne ; un espace familier, intensément vécu et fréquenté, mais aussi un lieu d'exclusion selon les circonstances où l'on s'y retrouve. C'est là que se joue la division entre « ceux qui sont de passage, et voient dans la gare un repère ou un lieu d'agrégation, et ceux qui sont stablement marginalisés et subissent et alimentent le circuit de la délinquance »²⁴⁷.

Cette ambivalence et la manière dont elle alimente des parcours urbains se retrouve aussi dans *fanculopensiero*, où le narrateur Maksim se rend à la *stazione centrale* qu'il décrit en ces termes :

« Questa gente della stazione era organizzata molto meglio di come si potrebbe pensare. Ogni venerdì arriva la posta con i furgoni delle agenzie internazionali, che poi ripartono con pacchi, buste e soldi (per chi ce li ha). C'è l'area grill, la panchine del barbiere, il parrucchiere per le donne, l'area commerciale - ; L'area spettacolo, musica e cabaret, l'area lavoro, dove vengono i caporali a offrire un impiego giornaliero, l'area lamenti, dove si sputano minacce in coro contro i colpevoli per il proprio destino. »²⁴⁸

La gare est décrite comme un microcosme organisé, dans une tonalité comique qui atténue l'émargination du lieu. Elle est aussi l'endroit où Maksim entend des voix familières et fait la connaissance d'un bosniaque avec qui il se lie d'amitié. Mais cette description ne doit pas faire oublier que le protagoniste s'y rend pour vendre son passeport – et donc littéralement *perdre* son identité, avant que son nouveau compagnon ne lui conseille d'aller dans un

²⁴⁶ Pietro Cingolani, « Spazi urbani e migrazioni in Italia », vol. 24, Torino, Einaudi, coll. « CORTI, Paola, SANFILIPPO; Matteo (a cura di), Migrazioni, Storia d'Italia, Annali », vol. 24, 2009, p. 610-22, p. 619-20

²⁴⁷ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 322

²⁴⁸ Maksim Crisan, (*Fanculopensiero*), op. cit., p. 70

campement tzigane aux limites de la ville, ce qui en fait à tous les égards une étape dans un parcours d'émargination et d'aliénation (qui par chance pour le protagoniste n'est que virtuel et ne se concrétise pas, contrairement à d'autres textes).

La gare comme lieu du danger revient dans *Pantanella. Canto lungo la strada* de Mohsen Melliti, alors que le petit groupe de protagonistes se met à la recherche d'un de ses membres, Khaled, dont il a perdu les traces et passe la nuit en compagnie des habitants du lieu, les *figli de la nuit* dont parle le texte. Les membres du petit groupe entrent à Roma Termini « avec dix autres personnes entre italiens, arabes, africains et yougoslaves » et découvrent son « visage caché », avant d'accéder finalement à un wagon fermé en compagnie de deux italiens, Gianni et Silvia :

« Arrivarono al binario diciotto. C'erano tre carrozze azzurre con la sigla F.S. e il simbolo dei vagoni letto. La porta era chiusa a chiave. La serratura non resistette più di un minuto. Spinsero la porta ed entrarono. Anche gli scompartimenti erano chiusi, ma Gianni li aprì tutti. Si appropriarono di quanto poterono. In uno dei vagoni cominciò una festa notturna.

O lunghe notti di Roma !

Strane sensazioni li pervasero quando Silvia estrasse dalla sua borsa una siringa, un pezzo di limone e un bicchiere di plastica con una polverina, sottile come la farina e del suo stesso colore, forse un po' più gialla. »²⁴⁹

L'entrée dans les méandres de la gare est racontée à travers une série de contrastes, dont le premier est celui entre l'idée rassurante d'une communauté multiculturelle formée par le petit groupe, voire la légèreté joyeuse des deux italiens toxicomanes, et l'angoisse qui étreint les migrants dans un environnement décrit peu après comme « si plein de violence ». L'extrait laisse voir le choc des protagonistes devant un nouveau monde d'autant plus angoissant et difficile à décrypter (le texte joue explicitement sur ce décalage lorsqu'il décrit l'héroïne comme « una polverina gialla ») que leurs compagnons de voyage semblent s'y trouver à leur aise. C'est aussi dans ce sens qu'est remobilisé, à contre-emploi, le topos de la « longue nuit romaine », qui ici ne renvoie plus à l'imaginaire fellinien de la Rome nocturne, mais au danger et à l'angoisse.

Ce sont là autant de signes de l'ambivalence profonde de la gare. Pour le primo arrivant, celle-ci est à la porte d'entrée pour la ville, mais une porte que les migrants peinent parfois à franchir, comme en atteste dans *Immigrato* le fait que chaque nouvelle ville découverte par le

²⁴⁹ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 112

protagoniste ait la gare comme épïcetre, dont ce dernier a souvent du mal à se détacher²⁵⁰. Elle est aussi un lieu dont paradoxalement on ne sort plus, espace marginal où le risque est non seulement de revenir, mais de demeurer voire d'échouer²⁵¹ : ce que l'on retrouve dans la perception collective de Roma Termini par la diaspora somalienne, telle que racontée par Igiaba Scego dans *La mia casa è dove sono* ou Ubah Cristina Ali Farah dans *Madre piccola*. Les deux autrices soulignent à la fois le rôle de la gare comme cœur de la géographie urbaine de la diaspora, mais aussi la manière dont ce lieu évolue dans la perception de la communauté, qui l'associe d'abord à l'illusion d'un retour imminent, avant de devenir le lieu douloureux où échouent les réfugiés ainsi que la perspective de la fin de la guerre en Somalie. La gare constitue un exemple emblématique de la manière dont certains espaces *deviennent* des frontières selon les circonstances où les personnages s'y retrouvent, rappelant combien la cartographie de la ville reste un processus dynamique où entrent en contact la perception des lieux et le parcours des protagonistes.

Cette ambivalence de la gare revêt enfin une portée narrative, puisqu'il s'agit d'un lieu à même de changer de signification selon la place qu'il occupe dans les récits. Ce rôle frontalier ressort de manière évidente dans un texte à visée pédagogique comme *La promessa di Hamadi*, où Milano centrale elle est le théâtre d'une première expérience de passage (ou pour citer la terminologie de Sansot reprise par Buonanno, d'un « rituel d'entrée ») qui occupe le cinquième chapitre du roman, *Benvenuto*. C'est là qu'arrive le protagoniste, Semba, qui se rend à Milan depuis le Senegal et après être passé par Castelvoturno, dans le Sud de l'Italie, à la recherche de son frère Hamadi dont il n'a plus de nouvelles. Cette arrivée va coïncider avec une première initiation, consistant à échapper aux dangers et aux tentations de la gare, dans une longue séquence qui se termine alors que Semba arrive sur l'esplanade et s'apprête à prendre le métro pour rejoindre les vendeurs ambulants Sénégalais à la station de piazzale Loreto.

A peine sorti du train, Semba assiste à un vol commis par des pickpockets nord-africains pour lequel il se retrouve inculpé : il est tiré d'affaire par l'oncle de Chiara (la jeune femme qu'il avait rencontrée à Castelvoturno), Don Giuseppe, qui devient ainsi le premier guide du

²⁵⁰ « Le personnage se promène dans un petit espace qu'il parcourt et condamne rapidement, auquel correspond un espace textuel très bref. La gare, une zone récurrente qui apparaît ici pour la première fois, est représentée comme s'il s'agissait d'un territoire frontalier, comme un symbole de la porte de la ville. Et c'est devant cette porte que se réfugient ceux qui, malgré le fait d'être entrés, n'ont pas réellement accès à la ville. Le personnage n'entre jamais vraiment en contact avec Palerme. Ce qu'il connaît, c'est ce dont il n'est pas exclu : une sorte de limbes d'où les migrants attendent de repartir. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 232

²⁵¹ La métaphore du naufrage fait surtout référence aux écrivaines de la diaspora somalienne comme Igiaba Scego et plus encore Ubah Cristina Ali Farah, qui rappellent comment Roma Termini se transforme graduellement d'antichambre avant le retour au pays, puis graduellement par être pour la communauté somalienne de Rome le lieu où erraient les survivants des naufrages en mer arrivés en Italie. Cette association entre la gare et le naufrage structure *Madre piccola* de Ali Farah, comme on le verra dans la section du troisième chapitre consacrée aux parcours de la protagoniste Barni et ses tentatives d'esquiver un lieu marqué par les réminiscences d'un naufrage réel (celui des morts en mer) et figuré (celui de la Somalie comme nation puis comme diaspora détruite par la guerre civile).

jeune homme. Ou plutôt un anti-guide, puisque Don Giuseppe apparaît comme une figure corruptrice, qui essaie d'abord d'inculquer à Semba une vision du monde et de l'immigration contraire à ses valeurs et de le tenter en lui proposant de vendre de la drogue. Dans cette épreuve de l'arrivée, Don Giuseppe ne conduit pas Semba à la sortie de la gare comme on pourrait s'y attendre, mais dans ses méandres, jusqu'au parc des wagons qui constitue la première étape de leur parcours vers ce qu'il nomme « le grand hotel de la peur » :

« Continuò sullo stesso tono mentre camminava di buon passo, con Semba che lo seguiva senza capire. L'uomo non si era infatti avviato verso il grande atrio dove s'incanalavano i viaggiatori scesi dai treni, ma nella direzione opposta, dove le volte grigie della stazione finivano contro un cielo altrettanto grigio.

– Dove stiamo andando. – chiese a un certo punto Semba, ma l'altro non gli rispose finché non arrivarono al limite della galleria, contro un muro di pioggia.

– Qui – disse allora. – E' qui che volevo portarti. Vedi quella ragazza che s'incammina lungo i binari ?

Semba annuì, osservando la figura femminile che si allontanava sotto l'acqua, incesplicando e scivolando di tanto in tanto sulle traversine. La pioggia era fitta e fastidiosa, la ragazza indossava solo un paio di pantaloni e una maglia scura. Aveva i capelli bagnati, incollati alle spalle.

- Chi è ? – chiese.

-- È una che ha perso la partita, una dei tanti sconfitti che vivono qui. La sua casa è là in fondo, in una delle carrozze in sosta al parco vetture. Chilometri di treni fermi in attesa di essere puliti e riutilizzati -. L'uomo sogghigno'. – È il "grand hotel della paura"; terra di nessuno, quella. [...]

- Perché mi dice queste cose ? Perché mi ha portato qui? Erano fermi al limite della galleria, ma la pioggia cadeva di traverso ora e arrivava a bagnarli. L'uomo dagli occhi chiari sostenne lo sguardo di Semba e sorrise.

- Perché voglio aiutarti. Diciamo che questa era... la prima lezione [...]. Volevo mostrarti come ci si può ridurre, se non si è abbastanza furbi e non si impara a muoversi in questa giungla. Sempre senza levargli la mano dalla spalla, tornò ad avviarsi con calma verso il cuore della stazione. Nessuno dei due si voltò più verso la fuga di binari lucidi di pioggia.”²⁵²

Dans ce parcours inversé, la zone des wagons apparaît comme une limite extrême, un point de non-retour où Semba aperçoit à travers la communauté des *sbandati* la perte des immigrés dans la grande ville. Après cette étape, les deux rebroussement chemin et atteignent le hall d'entrée de la gare, où Don Giuseppe évoque un « travail » qui pourrait intéresser Semba

²⁵² Alessandro Micheletti et Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini, 1991, p. 51-52

et lui montre une autre scène, celle d'un groupe d'immigrés nord-africains en train de revendre de la drogue avant de lui proposer de faire de même, entraînant le refus net du protagoniste.

On le voit, la narration construit un parcours symbolique qui fait de la traversée de la gare une première épreuve morale pour le héros, au cours de laquelle Semba est confronté à la marginalité des migrants, et où il refuse non seulement de tomber dans la délinquance, mais aussi et surtout le discours de Don Giuseppe associant délinquance et immigration. Cette épreuve est présentée par un parcours spatial dont l'enjeu devient pour Semba celui de *sortir* de Milano centrale. Cette association entre la gare et la perdition devient explicite alors que la gare apparaît, dans l'appréhension de Semba, comme un lieu d'égarement, littéral et métaphorique :

« Mio fratello continuò a camminare, senza smettere di guardarsi attorno. Nella stazione era tutto di dimensioni esagerate; non solo i tunnel dove arrivavano i treni, ma anche gli atri, le scalinate, le colonne, le vetrate... L'edificio era in pietra chiara, con mosaici e parti a rilievo sulle pareti, ma nell'insieme a Semba non piaceva. Gli sembrava di perdersi dentro, di potervi sparire da un momento all'altro.

In mezzo alla gente che camminava, saliva, scendeva, correva, si scorgeva qua e là negli angoli più isolati, sulle panche di pietra, figure umane riverse, come senza vita. Vecchi, sembrava. Ubriachi, forse. » ²⁵³

Preuve de la façon dont *La Promessa* orchestre fait de Milan un espace narrativisé et mis en scène, l'allusion au fait que l'on puisse se *perdre* dans la gare constitue un indice qui sera réemployé à la fin du récit, quand Hamadi révélera à son frère qu'il avait justement trouvé refuge dans ce lieu pour échapper à ses poursuivants :

« Dove mi nascondevo io non c'era nessuna radio, non c'erano giornali, non arrivavano le notizie del mondo di fuori. Era una città nella città, una roccaforte, e sapevo che lì nessuno si sarebbe azzardato a venirmi a cercare. Lì ero al sicuro. Erano i vagoni ferroviari fermi al parco vetture, in fondo ai binari della grande stazione. Era il punto più basso. » ²⁵⁴

La fin du roman révèle que Milano centrale constituait le refuge de Hamadi pour échapper à Don Giuseppe, et, dans la symbolique du récit, le point le plus bas par opposition au point le plus haut, c'est-à-dire le toit du Duomo où Semba et son frère se retrouvent : elle apparaît alors comme une balise, un point de départ mais aussi un point d'arrivée articulant la carte de la ville à la structure du roman. L'expérience de Semba de l'arrivée à Milan, topos dans les récits de la migration, s'insère plus profondément à l'intérieur d'une géographie fictionnelle

²⁵³ *Ibid.*, p. 53

²⁵⁴ *Ibid.*

qui fait de son parcours un parcours symbolique, fidèle en cela à la dimension du texte comme roman d'apprentissage. La « cartographie » migrante peut ainsi se doubler, dans les textes, d'une dimension symbolique et narrative plus ou moins poussée.

ii) Frontières et tabous

Cette incise doit rappeler combien la découverte de la ville fait aussi surgir, pour les protagonistes, des frontières symboliques : le tabou, l'interdit, le sentiment de perte de dignité sont autant de limites *intimes, personnelles, culturelles et morales* qui sont mises à l'épreuve dans ce vécu urbain. S'il y a bien dans la ville que racontent les textes une « géographie du danger », ce danger doit ici être entendu non seulement comme ce qui touche à l'intégrité physique, mais aussi plus largement à l'intégrité psychique et spirituelle des migrants.

Dans certaines œuvres, le topos de l'espace urbain corrupteur est particulièrement présent. On peut citer ici *Princesa*, où le point de vue de Fernanda, narratrice-protagoniste, est structuré par des dichotomies qui renvoient à une symbolique religieuse, à l'opposition entre le divin et l'inférieur, la sauvegarde et la damnation. Cette mise en scène binaire réactive constamment la question des frontières spatiales et symboliques, qui se matérialisent à plusieurs échelles. Ainsi Milan, première étape du séjour de Fernanda en Italie après les villes brésiliennes et l'Espagne, est décrite à travers le terme de « confusion », qui semble cristalliser l'effet aliénant de la ville occidentale. C'est près de Milano centrale que Fernanda vit pour la première fois cette expérience de *confusion*, dans la rencontre avec une nouvelle clientèle :

« Lungo i marciapiedi di via Melchiorre Gioia, vicino alla stazione di corso Garibaldi, io non seppi più se ero maschio o femmina, donna o uomo. Furono loro, i milanesi della prima notte, a precipitarmi nella confusione. E non certo perché il loro sguardo fosse rivolto al cielo, quelli non vedevano il più uomo di tutti gli uomini: l'Androgino: l'Adamo bisessuale.

No, quelli non pensavano, pagavano e toccavano. Guardavano basso, in mezzo alle mie gambe. Furono le loro mani, i loro bizzarri desideri che rimescolarono la mia fragile e chirurgica certezza: Fernanda, ancora uno sforzo nel finale, un piccolo difetto da eliminare. No, per loro quell'imperfezione

era decisiva. Fondamentale. [...]. Anche in Brasile capitava, anche quello era un pezzetto di mercato. Ma al quindicesimo pensai che tutta Milano fosse viziata. [...] »²⁵⁵

La *confusion* tient à la manière dont la clientèle milanaise remet en question les frontières du corps et du genre de Fernanda, par une exploration visuelle et tactile qui en bouleverse la topographie pour la réorganiser autour du pénis. Ce regard et ce toucher intrusif remettent en question la cohérence identitaire de la protagoniste fondée sur la distinction *homme-femme* (construction imaginaire mais aussi chirurgicale à laquelle Princessa s'est livrée tout au long de son parcours) pour l'inscrire dans un entre-deux, homme *et* femme à la fois²⁵⁶.

On retrouve une tension analogue dans la mise en scène de la cartographie de Rome. Ainsi Fernanda choisit de travailler près de l'Eur, qu'elle oppose au Flaminio :

« L'esordio lo feci in via Padre Semeria, la Fiera di Roma era il riferimento. Un teatro sottotono. Un inizio stravagante. Un gran signore brizzolato pagò triplo per bere whisky dalla mia scarpa. Divenne un abituale. [...]. Poi scelsi l'Eur, battevo sotto il fungo, ed era la mia zona preferita. Strade larghe, tanto verde intorno, una concorrenza misurata.

Non c'era bisogno d'indivolare la marchetta con culi scoperti, strip e tutti gli accessori. Il cliente romano andava sul serio, talvolta battevo anche con la gonna lunga, salvo poi invogliarlo all'occasione. Anche il lungotevere era una bella passeggiata. Il Flaminio, invece, l'avevo scartato ancora prima di arrivare. Lì c'era il puttanaio. Spettacoli infuocati, la solita giostra di abbaglianti, liti, clacson e proteste della gente. Un circo urlante, il fermo di polizia era una certezza. »²⁵⁷

La capitale est présentée à travers une cartographie des lieux de la prostitution où les frontières spatiales sont aussi morales, où s'opposent à travers l'Eur et le Flaminio la sobriété de Fernanda (et des clients romains, par rapport aux clients milanais), et ce qu'elle décrit à l'inverse comme le *puttanaio*. L'imaginaire de la transgression des limites qui marque la représentation de Milan revient, de manière plus fragmentaire mais tout aussi dramatique, dans l'expérience romaine, notamment à travers l'évocation de la mort, qui accompagnait surtout dans la première partie du récit la description des villes brésiliennes où Fernanda fait à plusieurs reprises des listes de prostituées trans assassinées. C'est ainsi que la narratrice décrit le destin de Michelle et le désir morbide des clients du *lungotevere* :

²⁵⁵ Tous les extraits cités sont repris de la version en ligne de Princessa disponible sur le site *Princessa20* : Anna Proto Pisani et Ugo Fracassa, « Princessa20 », https://www.princessa20.it/fr/home_fr/, consulté le 16 mai 2024

²⁵⁶ Pour un approfondissement plus poussé sur le parcours de Princessa en Italie, voir Nicola Brarda, « De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète, Un nouvel imaginaire de la périphérie dans Princessa de Maurizio Iannelli et Fernanda Farias de Albuquerque », *Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris* 3, n° 3, 2019, <https://hal.science/hal-04063631/document>

²⁵⁷ *Ibid.*

« Michelle batteva il lungotevere, era morta. Ossuta, senza più carne addosso. Una schifezza di mondo andava ancora a chiedergli la marchetta. Pagavano, per grufolare dentro quel cimitero. Al Flaminio, poco tempo prima, era una stella. Bionda, di origine tedesca. Un angelo atterrato a Roma dal Brasile. Sul lungotevere parlammo per cinque minuti. L'Aids era conclamato, i segni un'evidenza. Li ho visti con i miei occhi, fermavano la macchina e lei saliva. Ma come fai Michelle? Fermati, altrimenti è la rovina! Vedono la morte che cammina eppure non gli frega niente. Pagano, per un orgasmo dentro quel disastro. Io non so cosa li morde nella testa. Non vogliono il preservativo, pagano doppio se li accontenti. Ma Michelle era già cadavere, si vedeva. Perdio, nemmeno in Brasile le avrebbero chiesto la marchetta. Li ho visti, li rivedo ancora. Sul lungotevere che scherzano, contrattano il prezzo con la morte. La loro, quella che hanno dentro il cuore. Lei no, Michelle era viva. Faticosamente, combatteva per i suoi tre grammi di eroina. Dei vizi decadenti di tutti quei merdosi non le importava niente.»²⁵⁸

Ici aussi, la virulence de la critique contre les clients romains s'exprime à travers les oppositions entre Michelle, explicitement associée à une figure angélique, et les « vices décadents » de la clientèle. Mais c'est surtout l'omniprésence du verbe *vedere* qui porte l'indignation de la narratrice. Il recouvre ici deux fonctions distinctes : la réaffirmation d'un témoignage (« li ho visti », « li rivedo ancora »), mais surtout, la mise en scène d'une fracture entre la protagoniste, qui est saisie par la *vision* de la mort sur le corps d'une autre trans, et l'aveuglement de la clientèle. La critique virulente de la corruption et de la décadence des clients romains montre à quel point le texte met en scène une description morale des espaces que Fernanda traverse, où plus largement les villes européennes sont associées à une forme de corruption et de dévoiement. Une mise en scène, comme on le sait, qui est largement réélaborée voire inventée par Maurizio Iannelli à partir des témoignages de Fernanda Farias²⁵⁹.

Le cas de la différence religieuse offre un autre exemple récurrent des frontières invisibles dont les migrants font l'expérience une fois arrivés en Italie. Il montre la pression constante de la société italienne sur ces derniers, et interroge aussi une inclusion ou un accueil qui se révèle en partie conditionnel, y compris dans les lieux censés servir de points d'accueil. C'est ce dont attestent les témoignages de l'obligation d'écouter le catéchisme ou la messe pour avoir accès au repas (dans *Chiamatemi Alì* aussi bien que dans *La mia casa è dove sono* de Igiaba Scego)²⁶⁰. La question du tabou alimentaire exacerbe ces questionnements, notamment

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Anna Proto-Pisani a montré, à partir d'une confrontation entre les manuscrits de Fernanda et le texte final, comment une partie conséquente de la dramatisation et de la fracture identitaire du personnage de Fernanda est en réalité créée par par Iannelli, de sorte que *Princesa* revêt aussi une dimension autofictionnelle. Il en va de même pour la référence à la figure du diable et au lexique religieux, surtout empruntée à *Grande Sertao* de Guimarães Rosa, qui a profondément marqué l'auteur. Nous renvoyons à Anna Proto Pisani, « Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa. », 2014, <https://www.princesa20.it/io-sono-unaltra-proposta-e-silenziamento-della-voce-queer-di-princesa/>, consulté le 21 septembre 2024

²⁶⁰ Buonanno parle ainsi d'intégration par le chantage, Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, Université de Nantes, 2015, 475 p. , <https://www.theses.fr/2015NANT3036>, consulté le 11 juillet 2024, p. 265

parce qu'elle montre l'absolue nécessité pour les protagonistes de préserver une forme d'intégrité (culturelle, psychique, corporelle) que la migration met en péril. Surtout, en mettant en relation les sphères de l'intériorité corporelle (le *dedans* des protagonistes) et l'intériorité spatiale (les espaces qui relèvent de ce que Nausica Pezzoni nomme *l'internità*), elle interroge la construction de l'intimité et de la familiarité, comme on le verra ultérieurement dans *Fiamme in paradiso*, qui montre un exemple saisissant de première découverte du dortoir de via Sammartini par Karim²⁶¹.

Le tabou est aussi présent comme on l'a vu avec Princessa dans des « visions », visions de figures matérialisant pour les protagonistes un destin qu'ils craignent : les images du délinquant, du vagabond, de la prostituée apparaissent (parmi d'autres) comme celles qui illustrent l'aliénation provoquée par la grande ville occidentale sur les corps et trajectoires migrantes. On peut dire de ces figures qui apparaissent dans les textes ce qu'Augé affirme à propos des mendiants dans le métro, « silhouettes anonymes » dans lesquelles « nous reconnaissons les limites et les marques de notre identité collective [...] », corps marginaux qui constituent alors « une frontière, l'indépassable, l'infranchissable, un peu comme morts déjà [...] »²⁶². La vision des corps marginalisés (sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de l'analyse) renvoie toujours les protagonistes à l'incertitude de leur position entre ce *nous* collectif dont ils sont exclus, et le risque d'une marginalisation définitive.

Ce dernier temps de la réflexion nous a montré l'intersection entre l'appréhension des lieux et les frontières culturelles ressenties par les personnages. La marge n'est pas seulement spatiale mais aussi symbolique, dès lors que les récits de la migration, comme on l'a vu, sont traversés par le topos de la ville aliénante. Il est non seulement question du risque de basculer dans la délinquance, ou dans la pauvreté, mais aussi des multiples tabous suscités par le contact avec la société italienne, qui tous cristallisent le risque d'une perte de l'identité. Reste dès lors

²⁶¹ Voir la section Lieux d'habitation et perception hétérotopique : le dortoir dans *Fiamme in paradiso* de Abdelmalek Smari

²⁶² « Dans ces silhouettes anonymes, [...], nous reconnaissons les limites et les marques de notre identité collective : ces mendiants sont ce que nous ne sommes pas, preuve que nous partageons avec d'autres au moins cette négativité. Ils ne jouent pas, ils ne jouent plus le jeu dont nous acceptons les règles (juridiques, artistiques, morales, économiques...). Toutes amarres rompues, sans autre lien au monde que le texte peu sûr déposé à leurs pieds (écrit parfois à même le sol), ils symbolisent par la négation et jusqu'au vertige le tout du social, terriblement concrets, terriblement complets – trous noirs dans notre galaxie quotidienne. Sans doute est-ce là une des raisons de l'inquiétude sacrée qu'ils suscitent. Ils sont une frontière, l'indépassable, l'infranchissable, un peu comme morts déjà. Et l'idée de l'offrande à ces morts-là participe d'une volonté évidente et immédiate de rester à l'intérieur de nos frontières, ni mendiants anonymes, affalés sur l'asphalte des couloirs, ni davantage aucun de nos compagnons de hasard : ni artistes étiés, que l'on imaginerait mieux dans les mansardes d'un autre siècle [...], ni clochards [...], ni aucun de ceux que nous côtoyons dans les wagons ou les couloirs et dont l'âge, le sexe, le vêtement, les lectures et d'autres détails nous révèlent d'abord ce par quoi ils diffèrent de nous. », Marc Augé, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1986, p. 51

à voir comment, dans le dépaysement provoqué par la ville occidentale, ces derniers mettent en place des stratégies d'appropriation et de familiarisation.

II. Ville familière, ville étrangère : appréhensions migrantes

1. Le regard migrant : décalages et désorientations

La première section de l'analyse a essayé d'évoquer les principaux lieux de cette géographie des marges et de l'exclusion qui caractérise l'expérience urbaine des migrants. A cet enjeu topographique se superpose celui du regard que portent les protagonistes sur la ville : car si, comme nous l'avons dit, la représentation migrante de la ville est celle d'une *autre ville* (au sens où elle apparaît largement inconnue aux italiens), il faut ajouter qu'elle est aussi celle d'une ville *vue autrement*.

Les narrations migrantes mettent en scène la particularité d'un regard sur la ville qui se matérialise dans sa découverte progressive. Une perspective décentrée où se joue l'appréhension de la société italienne par les migrants, dont trois dimensions ressortent selon nous : à savoir l'orientation (les stratégies des protagonistes pour s'insérer dans cet espace nouveau), la perception sensorielle mais aussi affective de l'espace urbain, qui « fonctionne non seulement comme catalyseur de la narration mais aussi comme une nouvelle manière de comprendre la ville »²⁶³, et l'imaginaire : autrement dit la manière dont la relation à la ville se construit sur un mode qui fait jouer à la fois la mémoire et l'imagination des protagonistes. C'est sur ces registres que se joue ce que nous nommerons une triple fracture qui constitue le versant *subjectif* de l'expérience des frontières.

i) S'orienter

La critique a mis en évidence l'importance des formes d'appréhension du nouveau contexte urbain dans les œuvres. La rencontre avec la ville italienne – avec ses différentes étapes – constitue l'un des enjeux décisifs des textes, en premier lieu parce qu'elle est le moment où la spécificité du regard migrant apparaît avec le plus de netteté, dans une comparaison constante entre pays de destination et pays d'origine²⁶⁴. L'arrivée et le premier impact urbain portent aussi un enjeu d'orientation : dans les parcours narratifs, « ce qui émerge est une stratification de la

²⁶³ Sandra Ponzanesi, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. In R. Lumley & J. Foot (Eds.) », art. cit., p. 191

²⁶⁴ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 82

ville qui n'est pas évidente y compris pour celui qui la recherche, un ensemble de lieux à découvrir, point par point, en donnant lieu à chaque fois à un nouveau parcours de recherche »²⁶⁵. C'est dans cette découverte progressive et malaisée que se fait la construction d'une cartographie personnelle de la ville.

Les récits font une large place aux séquences qui mettent en scène l'arrivée et les premières impressions, où de multiples malentendus laissent voir le décalage des migrants par rapport à la réalité qui les entoure. La découverte de Milan dans *Io, venditore di elefanti* en atteste :

« Un bel giorno scegliamo proprio il treno diretto a Milano. Ma quel giorno, non andiamo troppo lontano. Scendiamo la scalinata della stazione e ci affacciamo sul piazzale. La città ci si apre davanti. Ci immergiamo subito nei primi bar là attorno. Il nostro battesimo milanese si chiude nello spazio di qualche ora e di qualche metro. Alla sera, nel nostro albergo di Piacenza, compiaciuti mettiamo a disposizione degli altri la nostra esperienza: “Siamo stati a Milano”. Un ragazzo è più svelto di noi: “Proprio nei bar attorno alla Stazione siete andati. Ma quelli sono stati visitati da centinaia di venditori ormai. Sono saturi”. Sono saturi, d'accordo. Siamo qui per imparare. Il giorno dopo usciamo dalla stazione, saliamo sul primo autobus che incrociamo: numero 75. Scendiamo in piazza Castello, proviamo nei bar attorno, continuiamo fino a piazza del Duomo. La grande chiesa ci spaventa. Le guglie sembrano gli alberi delle nostre campagne e delle nostre foreste. Ma sono bianche e senza vita. Questa non è la nostra terra. Poche ore dopo raccontiamo ai compagni di Piacenza: “Siamo stati in una grande piazza con una grande chiesa, tutta bianca e grigia e ricoperta di statue dai piedi alla cima”. Il solito amico precisa: “Proprio in piazza del Duomo, dove i carabinieri sono sempre in agguato”. Abbiamo sbagliato anche stavolta. Ma almeno abbiamo preso confidenza con la città, siamo saliti su un autobus, abbiamo incontrato polizia e carabinieri, nessuno ci ha bloccato, interrogato, disturbato nel nostro lavoro. [...]»²⁶⁶

Ces excursions montrent la façon dont les protagonistes apprennent à circuler dans l'espace urbain et à le cartographier : pour les vendeurs ambulants, l'exploration urbaine fait partie d'une première forme de balisage où la connaissance de la ville est médiée par les échanges avec les autres migrants, dès lors que le décalage linguistique et culturel rend impossible d'autres formes d'appréhension comme le déchiffrement des signes urbains. L'importance de cette étape d'anticipation et de familiarisation progressive, apparaît plus nettement lorsque les protagonistes viennent en Italie dans le cadre d'un travail précis, comme le cas du vendeur ambulant ici, ou de la prostitution trans dans *Princesa*. Elle révèle aussi la méconnaissance qu'ont les protagonistes de l'espace où ils s'aventurent et les dangers qu'il recèle pour des clandestins, d'autant plus que juste avant, le narrateur raconte comment la

²⁶⁵ « [Q]uello che emerge è una stratificazione della città non evidente nemmeno per chi la stia cercando, un insieme di luoghi da scoprire, punto per punto, innescando ogni volta un nuovo percorso di ricerca » ausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 34

²⁶⁶ Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, op. cit., p. 81

chambre de son hôtel donne sur un bel immeuble qu'il apprend être le commissariat²⁶⁷. L'échange avec le compatriote fait apparaître une cartographie propre aux vendeurs ambulants construite autour du partage entre lieux de vente et lieux à éviter, et donc autour de frontières informelles que les protagonistes découvrent après les avoir transgressées.

C'est aussi le cas de Fernanda, dans *Princesa*, qui lors de son premier soir à Madrid se prostitue sur le trottoir réservé aux trans espagnoles et finit prise à parti et chassée par ces dernières :

« Appena poggiai un piede fuori dal taxi fui circondata da parole svelte, parole malamente. Taglienti e sconosciute. Una rissa di brutte intenzioni, erano tutti transessuali spagnoli. Il tassista mi aveva scaricato sul marciapiede sbagliato. Fui svelta, risalii immediatamente nella vettura. Tornai delusa e amareggiata alla pensione. Alcy mi spiegò l'errore: Le brasiliane stanno dopo il ponte, sempre sulla stessa via. Potevi finir male Princesa, i trans spagnoli con voi sono avvelenati. Per le tariffe, che avete ribassato. Per il casino che fate per la strada con clienti e polizia. Salii in camera e dormii senza interruzione fino al pomeriggio del giorno dopo. »²⁶⁸

Ainsi, « [l]a frontière que je ne vois pas ou que je ne veux pas voir, que je ne pose pas ou ne sais pas poser, [...] subsistera éventuellement pour autrui, ce qui entraînera des situations de conflit, au moins interprétatif, mais bien souvent pragmatique, [...], de délimitation des frontières. »²⁶⁹ Le premier enjeu de la découverte de la ville est justement celui de comprendre cette délimitation informelle qui donne sens à l'espace où évoluent les nouveaux arrivants.

ii) Être « fuori posto »

Le premier contact coïncide donc avec une prise de conscience par les migrants de leur décalage par rapport à l'espace où ils se trouvent. Les textes mettent aussi en scène la progressive désillusion des protagonistes par rapport à la vision qu'ils se faisaient de l'Italie, et surtout leur perte d'innocence quant à leur statut dans la société italienne. C'est un tel sentiment

²⁶⁷ « Di fronte, dove termina il recinto della fiera, sono più basse, di uno o due piani, ornate di fiori e sculture. Di lato, a sinistra, ne vedo un'altra color crema, liscia e semplice. Mi piacerebbe, se non venissi a scoprire che è il commissariato di zona. » *Ibid.* Cette forme d'ironie revient dans plusieurs textes. On peut aussi citer comme le fait Buonanno la manière dont le protagoniste de *L'amore e gli stracci del tempo* de Anilda Ibrahimi, le jeune « découvre la Casa Pound et, ignorant qu'il s'agit d'un centre social néo-fasciste, décide d'y entrer, pensant que c'est un endroit où l'on peut lire les œuvres du poète américain » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature de la migration*, *op. cit.*, p. 161-162

²⁶⁸ Fernanda Farias de Albuquerque, Giovanni Tamponi et Maurizio Iannelli, *Princesa – Hélotropismes*, *op. cit.*, p. 98

²⁶⁹ Michel Costantini et Michel Costantini, *Sémiotique des frontières*, *op. cit.*, p. 11

que l'on retrouve, toujours dans *Io, venditore di elefanti* dans un échange du narrateur avec un compatriote après son arrivée à Riccione, et sa première visite de la ville :

«Dove sei finito, grand frère ?»

«Sono andato in giro a guardarmi intorno».

«Sta attento, non è così che si fa. Meglio non andare in giro, perché qui dobbiamo vivere nascosti. Non abbiamo il permesso di soggiorno. Ci facciamo passare per turisti. Ma tutti lo sanno che non siamo turisti, che andiamo nelle spiagge a vendere. Questo è vietato. Proibito. Se tu te ne vai in giro così, può capitare che uno zio ti veda e ti fermi.»²⁷⁰

Ici aussi la découverte de la ville est conditionnée par la clandestinité des migrants, qui vivent la tension entre le sentiment de liberté et le désir d'exploration urbaine, et d'autre part les contraintes qui pèsent sur eux et les contraignent à rester aux aguets. L'extrait souligne également l'un des aspects les plus évidents des récits de la première phase, à savoir le contraste entre les attentes et l'imagination de soi en *voyageur* et la relégation à l'intérieur d'identités assignées, marquées par l'exclusion, l'altérisation et la subalternité. Le migrant s'oppose ici non seulement à l'habitant normal mais aussi au visiteur – recalquant l'opposition entre *vagabond et touriste* déjà mise en évidence par Baumann²⁷¹ – autrement dit au voyageur autorisé à se déplacer et à « profiter » de l'espace urbain. Une dichotomie entre migrant et touriste à laquelle s'ajoute aussi sur un registre plus spécifiquement littéraire celle entre *migrant* et *flâneur* : deux sujets explorant de manière individuelle et distanciée la ville, mais dont la « distanciation » diffère radicalement, puisque celle du flâneur urbain est d'abord un choix actif, là où celle des protagonistes migrants est d'abord conséquence, comme le rappelle Jennifer Burns :

« [La] figure du flâneur est au bout du compte en partie éloignée de celle du migrant observateur de la Rome, de Milan ou de la Turin contemporaines. La distinction réside de façon prédominante dans le choix actif du *flâneur* de se détacher de toute sorte de contact excepté par l'observation, vis-à-vis de la ville et de ses foules, ce qui est à un certain degré un choix fait par certains observateurs migrants, mais qui est aussi remis en question par le fait qu'il s'agit là d'un détachement forcé de la ville et de ses foules que le migrant expérimente : de façon générale, il n'a guère d'autres options que de regarder depuis l'extérieur. »²⁷²

L'expérience de décalage vécue est celle d'un espace matériel et social que les protagonistes ne maîtrisent pas, mais elle est aussi une expérience intériorisée que les textes

²⁷⁰ Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, op. cit., p. 30

²⁷¹ Alfredo Agostoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, op. cit., p. 129-31

²⁷² Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 136

traduisent par le sentiment d'être *fuori posto* (qui a un équivalent anglais avec *out of place* mais pas en français), dans l'impossibilité de se fondre dans la norme. Les migrants prennent progressivement conscience non seulement d'un environnement urbain différent par rapport à leurs attentes et à leurs connaissances préalables, mais aussi de *leur* différence dans cet environnement. Différence culturelle, différence de statut (par opposition aux touristes ou aux habitants), différence enfin enracinée dans l'apparence et le corps, puisque dans la réalité italienne le migrant « fait l'expérience de son corps en termes de corps étrangers dans le nouveau contexte, différents esthétiquement, capable de susciter rejet et curiosité », et du pouvoir qu'a le regard de l'autre dans la définition de son identité²⁷³.

iii) Formes d'absence, dépaysements et déracinements

A ces formes de décalage s'articule une expérience plus subtile de dépaysement : celle qui apparaît en filigranes dans l'extrait cité ci-dessus, au moment où le narrateur décrit sa première impression des flèches du Duomo comme semblables aux arbres de son pays mais sans vie, avant d'ajouter ne pas être *dans sa terre*. L'incise montre la dimension affective des premières impressions, qui traduisent la construction plus large d'un sentiment de familiarité ou au contraire d'extranéité vis-à-vis du nouvel environnement urbain perçu tantôt comme accueillant tantôt comme repoussant. Comme le souligne Jennifer Burns, interroger l'expérience de la ville signifie interroger non seulement une expérience concrète de l'espace, la pénétration dans un contexte social et culturel différent, mais aussi ses résonnances intimes. Autrement dit une *réponse* des migrants à l'environnement où ils évoluent qui réactive la relation entre l'ici et l'ailleurs dont ils proviennent, aussi bien dans les segments cruciaux qui racontent l'arrivée que dans leur appréhension plus générale :

« Il y a un terrain particulièrement productif pour une enquête littéraire et culturelle, je pense, dans la relation – et la manière dont cette relation est mise en scène – entre des lieux en Italie et des espaces ailleurs, comme cela est appréhendé dans des instances particulières par les sujets migrants dans

²⁷³ « Come abbiamo già segnalato da un lato il migrante precipita nuovamente in una condizione di bisogno corporeo estremo (fame, freddo, privazioni) e di dipendenza, quasi rivivendo lo stato infantile, dall'altro fa l'esperienza del suo corpo in termini di corpo estraneo nel nuovo contesto, esteticamente differente, capace di suscitare rigetto e curiosità, attraverso lo sguardo dell'altro fa una nuova esperienza di sé. » Virginia De Micco, « Menti migranti, menti adolescenti. Avanzare sul margine: dal trauma impensabile alle parole del dolore », *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 27, n° 55, avril 2019, p. 49-62, <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005504>

Ce constat rappelle le rôle décisif de la mémoire dans l'appréhension de l'espace urbain, dès lors que celle-ci a un « a un effet transformateur sur le sujet à travers ses actes de migration, puisque 'l'espace est "épaissi', à mesure qu'il devient le décor des diverses mémoires, imaginations, rêves, fantaisies, cauchemars, anticipations, et idéalizations que les expériences de migration, à la fois des migrants et des habitants natifs, mettent en contact les unes avec les autres.' » ²⁷⁵.

Comme on l'a rappelé en introduction, la tension entre ici et ailleurs entraîne non seulement une comparaison avec le pays d'origine, mais elle divise et organise l'existence à partir de la rupture migratoire. L'expérience transnationale est aussi une expérience de la déchirure intrinsèque à l'acte de migrer, et comme le rappelle Beneduce, la migration est habituellement pensée comme une blessure « parce qu'elle introduit une fracture dans la continuité temporelle, une discontinuité à partir de laquelle l'avant et l'après prennent une nouvelle valeur, et ce processus ne peut jamais être indifférent à celui qui l'habite » ²⁷⁶.

Or, si l'expérience de la ville italienne oblige les subjectivités migrantes à une mise en relation constante de ces deux dimensions (l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé), celles-ci sont souvent vécues sous la forme d'une frontière « intériorisée ». Nombreux sont les textes qui insistent sur la difficulté à articuler ces dimensions et les crises identitaires qui en résultent, parmi lesquelles le refoulement du passé jusqu'à des formes de véritable amnésie, ou au contraire une nostalgie allant jusqu'à provoquer un état « d'absence » des protagonistes vis-à-vis de la réalité où ils évoluent. Comme le rappelle Sayad, le paradoxe de la condition de l'émigré est sa condamnation à « ne pas être totalement présent là où on est présent, ce qui revient à être absent en dépit de la présence », à être « absent (partiellement) même présent et même là où on est présent » ²⁷⁷. Cette *présence absente des migrants* dans la ville italienne se traduit par le fait « d'être ailleurs » (dans les expériences de rêverie, de nostalgie) voire plus dramatiquement dans des altérations du rapport à l'espace et au temps qui débouchent en

²⁷⁴ Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 137

²⁷⁵ « This affective power of memory has a transformative effect on the subject through his/her acts of migration, since 'place is "thickened" as it becomes the setting of the variegated memories, imaginations, dreams, fantasies, nightmares, anticipations, and idealizations that experiences of migration, of both migrants and native inhabitants, bring into contact with each other' (Rothberg 2014, p. 133). » Emma Bond, *Writing Migration through the Body*, Cham, Springer International Publishing, 2018, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97695-2>, consulté le 13 juin 2020, p. 12

²⁷⁶ Roberto Beneduce et Mahfoud Boucebci, *Frontiere dell'identità e della memoria: etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli, coll. « Collana Scienze e salute », 5, 2004, p. 33

²⁷⁷ Abdelmalek Sayad, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éd. Points, coll. « Points », 743, 1999, 1 vol., p. 66

dernière instance sur une perte de contact avec le réel (nous étudierons certaines de ces dérives dans le cinquième chapitre de l'analyse).

iv) Linea B : absence et pays natal

C'est cet *état d'absence* qui est au cœur d'un autre récit désormais canonique de Christiana de Caldas Brito, *Linea B*, lequel suit le monologue intérieur d'une migrante prenant la ligne de métro B à Rome. Le texte met en scène la manière dont, à l'intérieur des non-lieux du quotidien et des trajets de la vie de tous les jours, la nostalgie de la langue natale travaille le sujet migrant au point de l'aliéner de la réalité où il se trouve :

« Le ho seppellite tutte. E adesso ho un cimitero di parole dentro. Sono vuote di ricordi le parole che uso al lavoro, alla metro, negli incontri per la strada. Parlo con la gente, senza toccare le parole di dentro.

“Eur Palasport, prossima fermata Magliana.”

Che fare con le parole sepolte che non riesco a dimenticare, che di notte cantano come cicale, parole impazzite che odorano di mango? Per tutti questi anni le ho mantenute chiuse, come i dolcetti di goiaba avvolti nella pannocchia del mais. » ²⁷⁸

Linea B se construit, au niveau vue formel et symbolique, sur le motif urbain du métro, qui imprime son rythme au corps et à la psyché migrante de manière analogue à ce qui advient dans *L'equilibrista* avec le feu rouge : comme le montre l'alternance des paragraphes, la voix automatique scande les pensées de la narratrice, s'alternant à sa voix intérieure sans pour autant qu'un dialogue puisse advenir entre voix du dehors et voix du dedans²⁷⁹. Dans le rythme mécanique de la grande métropole, celle-ci est une monade séparée du monde alentour.

Parallèlement, le texte reprend les dimensions symboliques du voyage en métro : celle du transport en commun comme lieu impersonnel, régi par les automatismes du quotidien, mais aussi comme moment interstitiel propice à l'isolement. Enfin, il exploite la symbolique

²⁷⁸ Cristiana De Caldas Brito, « Linea B », Isernia, 2002, p. 28-29, p. 28

²⁷⁹ La parataxe comme figure de décalage domine aussi dans les gestes de la narratrice, de sorte que ses mouvements mêmes succèdent mécaniquement à ceux des autres passagers (« una signora si alza, mi siedo »).

souterraine du métro pour en faire la métaphore de la psyché de la narratrice et de sa relation à un passé enfoui :

« “Marconi, prossima fermata San Paolo Basilica.”

In quale regione di me si nasconde quello che penso e non so dire? La lingua natale è una barca che porta i pensieri. Spinti dalla corrente, i pensieri arrivano senza sforzo all’altro lato del fiume. »²⁸⁰

C’est un *espace du dedans* que la narration essaie de figurer et de cartographier à travers la mise en évidence d’une topographie intime et des images d’un paysage intérieur, montrant combien l’intériorité de la narratrice migrante continue d’être *habitée* par le pays natal. Cette mise en scène résonne explicitement avec la réflexion de Sara Ahmed, pour qui :

« L’expérience vécue d’être-à-la-maison implique donc l’enveloppement des sujets dans un espace qui n’est pas simplement hors d’eux : être à la maison suggère que le sujet et l’espace débordent l’un dans l’autre, *s’habitent l’un l’autre*. Nous pouvons dans une certaine mesure penser à l’expérience vécue d’être à la maison en termes d’habiter une deuxième peau, une peau qui ne contient pas seulement le sujet qui est chez lui, mais qui permet au sujet de toucher et d’être touché, et de toucher le monde qui n’est jamais seulement dans la maison ou à l’extérieur de la maison. La peau comme maison suggère que la frontière (boundary) entre le soi et la maison est perméable, mais aussi que la frontière entre la maison et l’extérieur est perméable elle aussi. »²⁸¹

La langue constitue ici cette *seconde* peau à travers laquelle il est possible d’habiter la « maison », de toucher et d’être touchée, comme l’attestent les métaphores corporelles (« toucher les mots du dedans », ou encore la comparaison des mots à des bras permettant de toucher l’horizon) et l’image de l’enveloppement (les mots enveloppés à l’intérieur de la narratrice comme une douceur de goyave dans une feuille de maïs). Sa perte implique une distanciation à la fois intime et extérieure, un mutisme qui n’est pas simple aphasie mais bien impossibilité d’habiter une nouvelle langue et par extension, un nouveau pays, ce qui plonge le migrant dans cette expérience « d’étrangement » qu’évoque Ahmed :

« L’expérience de quitter la maison dans la migration porte donc toujours sur *l’échec de la mémoire à donner pleinement sens au lieu que l’on se retrouve à habiter*, un échec qui est expérimenté

²⁸⁰ Cristiana De Caldas Brito, « Linea B », art. cit., p. 28

²⁸¹ « The lived experience of being-at-home hence involves the enveloping of subjects in a space which is not simply outside them: being-at-home suggests that the subject and space leak into each other, *inhabit each other*. To some extent we can think of the lived experience of being at home in terms of inhabiting a second skin, a skin which does not simply contain the homely subject, but which allows the subject to be touched and touch the world that is neither simply in the home or away from the home. The home as skin suggests the boundary between self and home is permeable, but also that the boundary between home and away is permeable as well. » Sara Ahmed, « Home and away: Narratives of migration and estrangement », *International Journal of Cultural Studies*, 2, n° 3, SAGE Publications Ltd, décembre 1999, p. 329-47, <https://doi.org/10.1177/136787799900200303>, p. 341

dans l'inconfort d'habiter un corps migrant, un corps qui semble hors contexte, qui se sent peu à l'aise dans ce lieu. [...]. Des réminiscences sont ainsi ressenties sur et dans les corps migrants sous la forme d'un malaise, d'un échec à habiter pleinement le présent ou l'espace présent. La migration peut ainsi être considérée comme un processus d'extranéité (estrangement), un processus qui consiste à devenir étranger (becoming estranged) par rapport à ce qui était habité comme maison. »²⁸²

Le texte met en scène cette difficulté du migrant à habiter son propre corps et sa mémoire, en même temps que le présent où elle évolue, en restituant l'épaisseur d'un espace intérieur qui se construit à travers la langue, et où s'enlacent la dimension psychique, mémorielle et corporelle de la narratrice. Parallèlement, l'impossibilité d'habiter est exprimée par le disfonctionnement d'une relation dedans-dehors marquée par l'absence de contact et de passage, puisque le récit nous montre des intériorités qui s'englobent sans se toucher : ainsi la narratrice est enfouie dans le souterrain tout comme ses souvenirs sont enfouis en elle (dans un jeu d'emboitements), tandis qu'en parallèle, la nouvelle langue n'arrive pas à contenir la mémoire et l'identité intime (les mots du dehors sont *vides de souvenirs*). La figure décisive ici est celle de la captivité, voire plus précisément de l'enfouissement, qui se traduit d'emblée sur le versant de la mémoire par les images du *moi* comme tombeau, cimetière du passé, dont les mots refont irruption sur un mode spectral. C'est le corps qui exprime cette intériorité enfermée en elle-même, à travers ses frontières et plus particulièrement la bouche (qui est aussi celle du métro, filant l'analogie entre corps humain et corps de la métropole), comme partie du visage où s'expriment les émotions (après qu'elle ait souri, les lèvres de la narratrice « redeviennent une frontière fermée »), mais surtout comme lieu de naissance et de passage de la parole.

En somme, *Linea B* raconte une forme « d'absence » du migrant à la réalité alentour, signe de cet estrangement qui le sépare simultanément du contexte où il évolue et de sa propre identité, montrant « ce qui est en jeu si quelqu'un quitte un espace par lequel il a déjà été enveloppé, habité (plutôt qu'un espace qu'il habite simplement) [...] »²⁸³. Ce faisant, De Caldas Brito met en scène la manière dont un parcours urbain apparemment banal peut laisser apparaître une expérience *intime* des frontières comme scission intérieure, qui se manifeste dans le double rapport au corps et à la langue – (l'expérience du mutisme est d'ailleurs un symptôme récurrent de cette condition dans plusieurs autres œuvres)²⁸⁴. Le texte interroge ainsi la manière

²⁸² *Ibid.*, p. 340

²⁸³ « We can hence reconsider what is at stake if one leaves a space in which one has already been enveloped, inhabited by (rather than a space which one simply inhabits). In other words, we can consider the difference that migration might make to the constitution of selves and others in relation to home. » *Ibid.*

²⁸⁴ On peut penser au personnage mutique de Maxamed X dans *Madre piccola* de Ubah Cristina Ali Farah, ou au personnage de Parviz choisissant de se coudre les lèvres dans *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* de Amara Lakhous.

dont les subjectivités migrantes habitent la ville (et plus largement la réalité italienne), en montrant la double relation entre le migrant et l'espace extérieur – le décor urbain – aussi bien qu'intérieur. Une dimension qui rappelle enfin la complexité et les multiples formes de la spatialité littéraire et notamment de la représentation du corps comme espace où la psyché, la mémoire et la langue deviennent tangibles²⁸⁵.

Soulignons combien l'expérience de la ville italienne est, dans les textes de la migration, une expérience de décalages. Des décalages qui traduisent la confrontation à un espace dont les protagonistes ne maîtrisent pas les codes ; l'intériorisation progressive de leur différence, de leur condition subalterne et clandestine et des manières dont ils doivent y évoluer ; mais aussi la réalisation, à un niveau plus intime, d'un sentiment de familiarité ou au contraire d'extranéité. Ce sont toutes ces dimensions qui expriment la fracture entre les protagonistes et un environnement urbain qu'ils voient en grande partie du dehors, et qui ouvrent en retour une fenêtre sur les déchirements intimes que provoque l'expérience migrante, comme un contrecoup de l'expérience des frontières.

2. Entre exclusions et tentatives de réappropriations

i) Familiarités et familiarisations

Ainsi les textes mettent-ils en scène l'inscription des subjectivités migrantes aux frontières de la ville, non seulement dans l'espace mais aussi plus largement dans l'appréhension de celui-ci et ses répercussions subjectives. Mais réduire l'expérience migrante au simple registre de l'exclusion laisse dans l'ombre les modalités à travers lesquelles les textes mettent en scène de nouvelles manières d'habiter la ville, d'y circuler, d'y construire des relations. La rencontre avec la ville doit ainsi être envisagée dans cette tension entre exclusion et réappropriation, dans cette ambivalence qui pousse *malgré tout* les protagonistes à se l'approprier à différents degrés, depuis les formes de familiarisation qui adviennent dans la découverte de l'espace urbain jusqu'à des transformations matérielles et symboliques plus conséquentes.

On doit donc interroger cette réappropriation comme une relation à l'environnement urbain marquée par la tension entre l'exclusion constante dont les migrants font l'objet, et des

²⁸⁵ On retrouve cette attention à la spatialité intérieure chez Ubah Cristina Ali Farah, autre autrice particulièrement attentive à l'expérience de la langue sur les sujets migrants, comme on le verra notamment dans *Madre piccola* et *Il comandante del fiume*.

formes fragmentaires d'appropriation qui permettent de le rendre « habitable ». Réappropriation qui rime d'abord avec une familiarisation prenant différentes formes, depuis les multiples signes qui peuvent faire resurgir chez les protagonistes le souvenir du pays d'origine, jusqu'à la dimension plus structurelle de la découverte avec une présence migrante déjà-là, dans un « dépaysement » qui constate avec étonnement le caractère en partie globalisé de la ville italienne.

Ainsi l'on retrouve dans les textes la tendance des migrants à construire dans leur découverte d'un nouvel environnement « des rapports de proximité qui s'expriment en termes de ressemblance ou de similitude et mettent en valeur soit des détails, éléments tenus sur lesquels s'est fixé le souvenir, soit des référents plus marqués des particularités d'un lieu. »²⁸⁶. L'apparition de ces détails familiers peut produire ce que De Gourcy nomme le *transpaysement*, à savoir le fait que la « ville d'accueil est perçue à travers le prisme rassurant d'une familiarité retrouvée, lien invisible, mais bien réel dans ses effets, qui abolit en quelque sorte la distance géographique par le fait d'y retrouver ce qui a été perdu ou laissé dans le pays ou la ville d'origine ».²⁸⁷ Soulignons ici combien ces retrouvailles s'accompagnent d'un effort pour reconstruire dans la ville des habitus culturels du pays de départ²⁸⁸, comme dans *Chiamatemi Ali*, où le narrateur ramasse de la menthe dans un pré à Corvetto et s'en sert pour préparer un thé qu'il sert à ses compatriotes :

« In un campo dove giocano i bambini, vicino a piazzale Corvetto, ho raccolto invece tantissima menta e ogni sera, a cena, riesco a preparare un vero tà marocchino. [...] Qualcuno, mentre beve, mi confessa che non assaggiava té alla menta da più di due anni. »²⁸⁹

Le cas des pratiques alimentaires est le plus emblématique, depuis ces moments retrouvés du quotidien jusqu'aux véritables activités de restauration informelle qu'on retrouve

²⁸⁶ Constance de Gourcy, « Autonomie dans la migration et dimension mémorielle des lieux », *Espaces et sociétés*, 122, n° 3, Toulouse, Érès, 2005, p. 187-204, <https://doi.org/10.3917/esp.122.0187>, p. 187

²⁸⁷ « Générant une expérience qui entrelace le passé et le présent, la ville d'accueil est perçue à travers le prisme rassurant d'une familiarité retrouvée, lien invisible, mais bien réel dans ses effets, qui abolit en quelque sorte la distance géographique par le fait d'y retrouver ce qui a été perdu ou laissé dans le pays ou la ville d'origine. Davantage qu'un dépaysement, le terme de « transpaysement » rend ainsi compte de cette rencontre entre l'ici et l'ailleurs, de ce jeu entre le connu et l'inconnu, de cette relation discrète mais opérante qui marque le sentiment de chez-soi et contribue au bien-être qui en découle. » Constance de Gourcy, « Du dépaysement au transpaysement: des figures migratoires de référence dans la migration volontaire », dans *Les nouveaux territoires migratoires: entre logiques globales et dynamiques locales*, 2007, ISBN 84-9830-126-2, págs. 191-202, Servicio de Publicaciones = Argitaipen Zerbitzua, 2007, p. 191-202, <https://shs.hal.science/halshs-00606260>, consulté le 19 octobre 2023, p. 194

²⁸⁸ « All'estero i migranti tentano spesso di ricreare l'ambiente di casa per non sentirsi alienati: si raggruppano, aggrappandosi al loro habitus, e così facendo cambiano il carattere dei luoghi in cui si insediano. » Pat Jess et Doreen Massey, *Luoghi, culture e globalizzazione*, éd. cit., p. 31

²⁸⁹ Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, op. cit., p. 66

plus précisément dans certains contextes comme les occupations²⁹⁰. On peut citer un autre exemple du récit, où le narrateur découvre par surprise près du dortoir une odeur familière, et s'aperçoit ainsi que les migrants se servent de réchauds pour cuisiner à l'air libre, ce qui le pousse à s'acheter un réchaud malgré l'interdiction du règlement intérieur :

« L'altra sera infatti ho scoperto una cosa incredibile. Sono arrivato al dormitorio verso le 20 e ho sentito odore di cucina. Ma non quello della mensa: Era profumo di cucina marocchina, dei nostri piatti, delle nostre spezie. Ho fatto qualche passo e ho capito da dove arrivava. Nel giardino davanti al dormitorio i marocchini che vivono nelle macchine lì vicino preparano da mangiare. [...] »²⁹¹

Il s'agit là d'un exemple canonique de la manière dont les pratiques migrantes permettent d'habiter l'espace et plus précisément les marges urbaines. On voit ici l'importance, soulignée par la critique, des « géographies sensorielles »²⁹² qui privilégient notamment les sens mineurs de l'ouïe et l'odorat, ainsi que des nouveaux contextes de sociabilité construits par les migrants, puisque le jardin devient un lieu « libre » par rapport au cadre rigide et impersonnel du dortoir. Du reste, les parcs sont un espace public largement réapproprié par les migrants, de façon individuelle (notamment dans *Fiamme in paradiso* où le protagoniste Karim fréquente assidument les jardins publics), aussi bien que comme lieu de sociabilité communautaire dans de nombreux textes (on pense notamment au Parco Sempione à Milan par exemple, ou les jardins de Piazza Vittorio à Rome), où ceux-ci peuvent reconstruire leur sentiment d'être à la « maison »²⁹³.

Mais ces fragments retrouvés du pays d'origine peuvent aussi interroger de manière plus complexe les modalités de l'ici et de l'ailleurs en sortant d'une simple dichotomie entre pays d'accueil et pays d'origine. En plus des multiples exemples textuels déjà balisés par la critique,

²⁹⁰ On le verra ultérieurement avec la manière dont le personnage de Mahdi décrit l'occupation de la *kherba* dans *Fiamme in paradiso*. Ajoutons aussi en incise que c'est non seulement aussi le cas dans le roman *Pantanella. Canto lungo la strada* de Mohsen Melliti, mais aussi historiquement, puisque comme le photographe Stefano Montesi, la *Pantanella* fut l'un des premiers lieux de restauration ethnique et notamment indienne-pakistanaise de la capitale. Stefano Montesi, Giuliano Santoro et Nicola Brarda, « L'appropriation des lieux : réinventer une nouvelle ville dans les luttes », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3737>, consulté le 7 février 2024

²⁹¹ Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, op. cit., pp. 42-43

²⁹² Papotti définit les géographies sensorielles comme « le complesse risultanze di azioni percettive che non vedono protagonista solamente il tradizionale dominante senso della vista, ma anche canali sensoriali solo apparentemente "minori", ma in realtà altrettanto significativi [...] » Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 80

²⁹³ « La "casa", come abbiamo sottolineato non ha un'identità fissa, radicata in un determinato luogo geografico, ma è piuttosto lo spazio in cui questa idea diviene esperienza vissuta, possibilità di costruire una rete connettiva tra il "qui" e "l'altrove", che si fonda in modo imprescindibile sulle relazioni con l'altro. Si tratta di processi simbolici e materiali messi in atto attraverso la pratica quotidiana, la cultura materiale e le relazioni sociali che contribuiscono a costruire un senso di appartenenza più effimero ma non per questo meno importante. Nei parchi milanesi, alcune comunità migranti trovano uno spazio di "libertà" in cui esercitare questa pratica collettiva di ricostruzione di un differente senso del "privato". Il parco urbano viene vissuto in modo differente rispetto alle consuetudini degli abitanti di origine italiana e in generale alla comune prassi urbana milanese. I conflitti che queste differenze spesso provocano sono parte della costruzione sociale di questa casa fuori dal proprio domicilio, che permane precaria ma lascia intravedere maggiori possibilità di connotare il territorio e in qualche misura resistere alle politiche prevalenti, costruendo uno spazio che possa almeno momentaneamente sottrarre il migrante alla posizione marginale e "silenziosa" a cui sembra destinato. » Alessandra Brivio, « La città che esclude. Immigrazione e appropriazione dello spazio pubblico a Milano », *Antropologia*, n° 15, 2013, <https://doi.org/10.14672/ada2013184>, consulté le 17 février 2024, p. 46.

on citera ici les *Guide Invisibili*²⁹⁴, guides radiophoniques de différents quartiers de Rome, où le visiteur déambule dans en écoutant sur son téléphone la voix-off de migrants qui les lui racontent de leur point de vue. Le premier de ces parcours urbains co-écrits par des migrants, à l'Esquilino, et notamment sa partie consacrée au marché de Piazza Vittorio offre un exemple frappant du caractère parfois contingent et inattendu des détails qui permettent de se sentir à la maison. C'est le cas au moment où la voix off de l'un des narrateurs s'arrête sur une haie de bambou juste en face du marché couvert, qui lui rappelle le Senegal, son pays d'origine. L'exemple du bambou est particulièrement surprenant ici, dans la mesure où la référence à l'arbuste n'a rien d'africain et de sénégalais à première vue, qui plus est s'agissant d'une palissade végétale qui sert à séparer l'espace du marché de L'Esquilino du luxueux Radisson Hotel situé en face. La barrière végétale, dont le but est de servir d'obstacle visuel et donc de séparer les mondes respectifs de l'hôtel de luxe et la population migrante fréquentant le marché, devient paradoxalement une « porte » métaphorique vers le pays d'origine. On voit dans cette réinterprétation des fragments urbains un exemple de la capacité des narrations à déjouer l'ordre spatial de la ville, en même temps qu'à produire, au rebours des séparations matérielles, une hybridation d'espaces distants.

ii) Une relation intime aux lieux urbains

Le regard migrant mis en scène dans les textes révèle l'importance d'une appropriation (ou d'une tentative d'appropriation) qui est perceptive, affective et esthétique, témoignage de la sensibilité des migrants vis-à-vis des lieux où ils évoluent. Une sensibilité d'autant plus forte que la ville est peu connue, peu déchiffrable, et qui donc s'attarde sur la matérialité de l'espace et les impressions qu'il suscite. L'investissement affectif, en l'absence d'une maison, se reporte sur l'espace public que les protagonistes tentent de transformer en espace intime, ce qui rappelle l'importance de la dichotomie *intérieur-extérieur* dans l'appréhension du contexte urbain :

« Fra le differenziate componenti geografiche che possono caratterizzare la letteratura della migrazione, assume un particolare interesse anche l'analisi del rapporto fra spazi interni e spazi esterni. I percorsi di radicamento (o di sradicamento) passano attraverso una disamina del rapporto fra un "interno" ed un "esterno", che non necessariamente coincidono soltanto con le omonime categorie dell'edilizia, ma che piuttosto riflettono complesse ed articolate declinazioni di sensi di appartenenza geografica, di

²⁹⁴ Le projet Guide Invisibili existe depuis 2015 Marco Stefanelli, « Guide Invisibili », 7 février 2022, <https://www.guideinvisibili.org/>, consulté le 17 février 2024. Je remercie Marco, organisateur du projet, et Bakary, un des premiers participants et narrateurs de celui-ci. J'ai rédigé un compte-rendu de l'expérience de promenade urbaine sur un blog personnel – auquel je renvoie pour une description plus approfondie. <https://semaineitalienneens.wordpress.com/2018/06/28/passeggiata-sonora-allesquilino-2-al-mercato/>

conquiste spaziali di accesso e/o di possesso, di riconoscimento di affinità territoriali, di sensazioni di agio o di disagio nei confronti dei luoghi. »²⁹⁵

C'est justement dans cette connexion qu'advient une réappropriation possible, notamment vis-à-vis des lieux du centre-ville d'où les protagonistes sont exclus et où leur circulation est d'abord solitaire. Les textes montrent ainsi leur capacité à s'appropriier les lieux d'une ville dont ils sont tenus à l'écart ou dans lesquels ils ne peuvent circuler normalement.

Cette sensibilité à une forme de *genius loci* est au cœur de l'appréhension de la ville dans *fanculopensiero*, dont le narrateur revendique, à travers la vie de rue, une connaissance privilégiée de Milan²⁹⁶. Le premier exemple de ce rapport privilégié est la relation que noue le narrateur-auteur Maksim à la place des Colonne, qu'il présente dès l'introduction du récit comme son domicile. Le récit de la découverte de la place met en avant paradoxalement la liberté du protagoniste de s'en approprier au point d'y élire domicile :

« Allora mi misi a camminare senza meta. Attraversai la piazza e mi ritrovai in una via lunga e vivace. Dopo venti minuti arrivai in una piazza. Un bel posto, pensai. Era delimitata da una fila di colonne da un lato e da una chiesa dall'altro. In mezzo c'era un monumento. Una figura maschile armata di spada e giavellotto. Feci qualche passo e arrivai sotto il monumento. Molto lentamente mi guardai intorno. C'erano dei ragazzi seduti qua e là. Di fianco alla piazza, un bar. Mi sedetti sul cubo di cemento ai piedi del monumento, col volto verso le colonne. Che bel posto, pensai ancora. Poi sottovoce dissi tra me e me: «Che bel posto», e volli rimanere finché mi parve e piacque. »²⁹⁷

L'affinité du protagoniste avec les *colonne* montre la sensibilité d'un regard étranger et les formes d'un enracinement différent, qui fait de la situation d'absence de domicile l'opportunité de transformer la ville en chez soi. Elle conduit ainsi à une réappropriation *par le bas* (en s'asseyant, littéralement) de certains lieux du centre, et même à un renversement où le protagoniste affirme une familiarité plus grande avec l'espace urbain. Non seulement la place est-elle un centre pour le narrateur, un lieu de vie et de création (le texte insiste sur le lien indissoluble entre les parcours urbains qui se font depuis la place, et la pratique de l'écriture),

²⁹⁵ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 80

²⁹⁶ Comme le rappelle Pezzarossa, « si impone nella sua unicità l'evocazione di una straordinaria avventura negli spazi pubblici, per nulla drammatici e maledetti, di una grande metropoli come Milano. Essa si svela attraverso i suoi non-luoghi segreti eppure aperti al transito della gente comune, che nemmeno sospetta l'intensità della vita affettiva e intellettuale che si origina fra piazze, androni, slarghi, stazioni, tram [...] dove invece un'eccezionale umanità costruisce vite di risulta, pronta a raccogliere i rifiuti materiali, [...] ma soprattutto una sentimentalità vera e profonda, che la postmodernità ha completamente escluso nella standardizzazione, e che soltanto chi ha deciso di "esplorare lentamente i silenzi della città" può far emergere. » Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 84

²⁹⁷ Maksim Crisan, (*Fanculopensiero*), op. cit., p. 33

mais elle est aussi perçue comme un espace vivant avec lequel il construit une forme de symbiose.

L'interaction de Maksim avec la place implique une relation étroite qui en fait un espace de jeu, de rêverie et d'émancipation, comme le rappelle la conclusion qui souligne à quel point la possibilité de s'enraciner est aussi liée à la production d'imaginaires :

« Che bel posto, le Colonne. Lo spazio tra noi sempre così fitto d'immagini di pensieri che ballano in abiti da festa e poi di continuo qualcuno o qualcosa che vi subentra all'improvviso, come se da tempo attende in disparte accogliere anche la più breve tregua per rubare la scena. Passai anni di notti davanti a questi portici volendo capire ogni cosa, volendo seguire la luna mentre si copre d'ombra centimetro dopo centimetro, volendo ascoltare i passi degli uccelli notturni sulla neve nelle lontane foreste scandinave e non ho mai nemmeno tentato di sentire come respirano le Colonne. Qui, a venti passi, come respirano nel sonno. » ²⁹⁸

Le narrateur réaffirme le rapport privilégié du migrant à l'espace environnant, et sa connexion au rythme d'une ville présentée comme un organisme vivant. Mais surtout, l'espace *dense d'images et de pensées* offre une métaphore puissante de cette dimension imaginaire du rapport à la ville : il cristallise les nombreuses « projections » qui marquent l'expérience migrante et où se rejoue l'articulation entre proche et lointain, entre la localité urbaine et la vastitude des espaces atteints par l'imagination.

Il faut cependant souligner combien cette démarche, si elle matérialise une forme de relation émancipatrice à l'espace urbain, ne saurait être entièrement généralisée aux autres œuvres du corpus (et ce notamment dans la mesure où le récit de Cristan évacue, tout en racontant les extrêmes difficultés de la vie de sans-abri, le signifiant *migratoire* du récit autobiographique pour narrer son histoire comme celle d'un voyage et une initiation). L'enjeu (esthétique, affectif, imaginaire) de l'appréhension de la ville parcourt l'ensemble des œuvres de première génération, comme l'a souligné la critique, et donne lieu à une multiplicité de tentatives d'appropriation, qui cependant sont souvent bien plus fragiles que celles que l'on retrouve dans *fanculopensiero*. C'est ainsi que dans *Fiamme in paradiso*, Karim se met à

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 198

domestiquer le paysage urbain lorsqu'il voit Milan pour la première fois en bus, en s'imaginant par avance les lieux qu'il fréquentera et en s'arrêtant particulièrement sur le fleuve :

« Karim vide per la prima volta il Naviglio : « C'è anche un fiume ! E vicino al Sammartini ! ».

« Si », rispose Mahdi secco e tacque.

Karim continuò come parlando a se stesso : « Dedicherò un giorno a visitare quel fiume. Se mi piacerà ne farò un luogo di raccoglimento e di passeggiate. »²⁹⁹

Ces exemples montrent l'intensité avec laquelle la ville est investie par le nouvel arrivant. Mais si l'on peut souligner cette marge d'appropriation, rappelons que la construction de l'intimité dans la ville s'inscrit dans le cadre plus général d'une dépossession de celle-ci, la rêverie devenant la seule manière de pénétrer et de s'approprier l'espace. L'expérience urbaine des migrants est plus que jamais celle de « l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et d'approprier l'imagination »³⁰⁰.

C'est un enjeu semblable que l'on décèle dans la relation des protagonistes au décor urbain – et notamment aux éléments les plus reconnaissables de celui-ci comme les monuments, les ruines ou les statues. Une intimité se tisse entre les protagonistes et un décor qu'ils humanisent et avec lequel ils se lient, quitte à faire de celui-ci un proche ou un confident, comme la statue de Costantino pour Maksim, ou les statues auxquelles se confient Adua et Gashan dans *Adua* de Igiaba Scego et *Il latte è buono* de Garane Garane (sur lesquels nous reviendrons ultérieurement pour explorer leur charge historique). La relation à ces fragments urbains se fait sous le signe d'une intense connexion émotionnelle, mais cette connexion des migrants avec ces éléments du décor urbain exprime dans le même temps leur isolement : être seul *avec* la ville signifie aussi être seul *dans* la ville.

iii) Réappropriations et réinscriptions

Un dernier enjeu dans la réappropriation spatiale de la ville est celui de la visibilisation des corps et des existences migrantes dans un tissu urbain qui tend à effacer leur présence, tout particulièrement pour les espaces du centre. La mise en scène de cette réinscription des corps

²⁹⁹ Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, op. cit., p. 52.

La recherche d'un fleuve apparaît dès le début du texte quand Karim survole l'Algérie : « La mappa di un paese incantato. Gli manca solo un fiume per essere perfetto. Se avessimo da noi grandi fiumi che corrono tutto l'anno forse non avrei mai pensato di emigrare. » *Ibid.*, p. 18

³⁰⁰ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Collection Société et urbanisme », 1974, 1 vol., p. 49

migrants dans la ville constitue un autre *topos* narratif qui traverse le corpus postcolonial jusqu'aux œuvres d'auteurs et autrices de deuxième génération.

Précisément parce que les espaces du centre sont les moins accessibles, les moments où les protagonistes s'y inscrivent revêtent une charge symbolique particulière. C'est le cas à la fin du roman *La promessa di Hamadi*, qui montre les retrouvailles de Semba avec son frère Hamadi sur le toit du Duomo de Milan. Dans ce texte romanesque (et pensé pour un public adolescent), la mise en scène de l'espace urbain et des lieux de la migration déjà présents dans les textes testimoniaux se double d'une organisation narrative-symbolique explicite. Alors qu'il échappe à des policiers, Semba se faufile dans la porte d'entrée du Duomo et, se mêlant aux touristes, arrive fortuitement au sommet de l'édifice où advient place la rencontre avec son frère Hamadi, dont il est à la recherche depuis son arrivée en Italie :

« Semba fece come gli altri, sempre guardandosi attorno incantato, e dopo pochi minuti si trovo' ancora più in alto, sulla parte centrale del tetto. Era un vasto spiazzo in leggera pendenza ai lati, anch'esso delimitato da file di guglie candide: ricordava una grande piazza circondata da colonnati che non sostenevano nulla e sembravano perdersi nel cielo.

I turisti si sparsero nel vasto spiazzo e ben presto lui si trovò isolato, senza nessuno attorno, in quel luogo straordinario. Si sentì felice e libero ancor più di prima. Libero come non era mai stato dal suo arrivo in Italia.

Era una sensazione che lo riportava indietro nel tempo, alle pianure sconfinite del Senegal, alle corse delle antilopi nella savana, alle nostre famose esplorazioni...

Pensò ancora a me e la felicità del momento, pur non diminuendo, si venò di malinconia. Pensò al futuro, a quando mai sarebbe stato possibile intraprendere nuove esplorazioni sotto il cielo d'Africa...

E, in quell'istante, mi vide.

All'inizio non credette ai propri occhi. Sul grande tetto di marmo bianco aveva individuato solo macchia scura, la sagoma di un uomo inginocchiato.

Ma ... era rivolto verso est, in atto di preghiera.

Un uomo dalla pelle nera, dai capelli crespi, avvolto in un vecchio cappotto marrone che gli stava stretto.»³⁰¹

Le texte joue sur la symbolique de l'espace (notamment la dimension ascensionnelle) pour scénariser ces retrouvailles tant attendue. Dans ce moment et ce lieu de surplomb, le monument apparaît comme caractérisé à la fois par son ouverture et sa capacité à évoquer un paysage naturel : se produit ainsi un glissement d'un lieu urbain vers des espaces

³⁰¹ Alessandro Micheletti et Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, op. cit., p. 131

« indéterminés » et illimités³⁰², qui constitue une stratégie récurrente dans les textes, dont Jennifer Burns souligne aussi la dimension potentiellement orientalisante et exotique³⁰³. On voit aussi comment le texte choisit de renverser l'inscription symbolique du migrant dans la ville italienne en le conduisant de la périphérie au centre, du souterrain à la hauteur, d'un espace public et impersonnel à un espace intensément approprié, non seulement sur le plan de la mémoire mais aussi à travers la prière de Hamadi. Celle-ci marque un moment de reconstruction d'une pratique religieuse dans la ville, qui en enlevant le lieu à sa dimension touristique le restitue à une fonction spirituelle et intime. Enfin, elle marque une réinscription du corps qui lui restitue une dignité en partie gommée par la ville – comme le souligne la reconnaissance progressive et le glissement de Hamadi hors de cette invisibilité qui le fait d'abord apparaître comme une tache sombre, une silhouette anonyme en contraste avec la solennité de l'édifice de marbre blanc. Tous ces éléments participent non seulement d'une mise en scène du corps migrant dans la ville, mais aussi d'une scénographie de l'espace urbain qui, en faisant du Duomo le théâtre des retrouvailles entre les deux frères, en fait par la même occasion un espace hybride, un lieu de rencontre matériel et symbolique (c'est d'ailleurs un topos du lieu *suspendu*, passerelle, pont, terrasse, que l'on retrouvera à de multiples reprises) abolissant provisoirement les frontières spatiales.

3. Les espaces communautaires et lieux « ethniques : la ville migrante et ses limites

Le dernier versant de cette tension entre exclusion et réappropriation est celui qui investit non pas la manière dont les migrants appréhendent la ville, mais la manière dont ils la transforment en y produisant de la localité. Comme le souligne Cingolani :

« [l']attention aux lieux signifie une attention non seulement au plan physique structurel mais aux modalités à travers lesquelles les migrants s'approprient l'espace urbain : il s'agit d'une dialectique continue entre les forces matérielles qui produisent l'espace et les projets individuels qui le transforment.

³⁰² « Les espaces que j'entends ici peuvent être [...] des expériences d'une spatialité indéterminée et extensive ; ils peuvent presque des lieux, et avoir une certaine mesure de détermination spatiale ; mais ce sont aussi des espaces des sens ou des expériences qui se situent au-delà de la conscience individuelle. » Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 142

³⁰³ Nous faisons référence à l'analyse, par ailleurs exhaustive, menée par Jennifer Burns au sujet de l'association entre les *ici et les ailleurs* dans une multiplicité de textes migrants : « In figuring urban spaces in Italy – layered in history and each monument, street, or zone labelled with significance – in relation to a space which lacks particular places and a time which lacks periodization, the substance of our understanding of what cities mean and how they function is thrown into question. The alternative model proposed is one which appears deaf and blind to periods or eras [...] and which encourages instead an attention to rhythms and to spaces which are significantly less determined. Such a contrast might appear, of course, to appeal to essentializing and even orientalizing strategies for comparing east with west or south with north [...], especially in view of the emphasis placed on the sensual in the imaginary of the distant spaces accessed from Rome. However, I think the key to understanding the relations set up between here and there is the mode of observing Rome, which deliberately applies the principle of prioritizing sensory perception in search of aesthetic stimulation. » *Ibid.*, p. 143

La production de la localité est une activité qui rentre dans la construction identitaire et dans la réalisation du sens de soi individuel, mais contribue également, à un niveau plus général, à la création d'identités collectives et de mémoires partagées entre les migrants qui se retrouvent à vivre dans un espace urbain spécifique. »³⁰⁴

Il faut donc tenir compte des dynamiques par lesquelles la migration contribue à transformer en profondeur le tissu urbain, en voyant les sujets migrants non comme figures mouvantes dans un contexte qui ne leur accorde pas de place, mais dans leur permanence. Les textes postcoloniaux décrivent la complexité de la présence migrante et ses niveaux d'installation, depuis l'habitation des marges urbaines jusqu'aux lieux « ethniques » (calls centers, supérettes, commerces et marché, lieux de cultes) et aux quartiers « multiculturels »³⁰⁵, qui constituent la plus importante facette de cette réappropriation. La ville des textes postcoloniaux est toujours marquée par une présence migrante que les protagonistes découvrent au fur et à mesure de leurs parcours, comme autant de microcosmes et de communautés en partie cachées. Cette image est systématiquement utilisée dans *fanculopensiero*, où le narrateur circule entre des communautés marginales qui constituent autant de réalités parallèles. Le Parco Sempione est ainsi présenté comme un « minuscule état indépendant »³⁰⁶, tout comme la gare de Milano centrale, ou encore la petite place de Brera où vit une communauté bohème à laquelle Maksim s'intègre.

La découverte de ces espaces migrants constitue un élément récurrent dans les textes, un moment de passage dans une réalité jusqu'alors inconnue qui reentre dans ce que Buonanno, à partir de Sansot et de sa *Poétique de la ville*, nomme les rites d'entrée propres à la littérature de la migration³⁰⁷. Elle est filtrée à travers l'étonnement des protagonistes devant ces lieux qui semblent suspendre la réalité alentour pour les renvoyer à leur pays d'origine, et montrent par la même occasion la globalisation de la ville italienne. Nombreux sont les exemples d'espaces migrants racontés par les auteurs, à travers notamment les images du marché. On citera ici la

³⁰⁴ Pietro Cingolani, « Spazi urbani e migrazioni in Italia », art. cit., p. 610

³⁰⁵ Les quartiers migrants ne sont pas ou rarement lieu d'installation d'une seule communauté en Italie, contrairement au modèle de Little Italy à New York par exemple, à l'exception peut-être des enclaves chinoises à Prato et de la Chinatown de via Sarpi, qui pourtant n'est pas à proprement parler un quartier « chinois » étant aussi lieu de résidence de nombreux italiens, comme le souligne le personnage de Stefania dans *Milano, fin qui tutto bene* en parlant de via Sarpi comme d'une « torta multistrato » où les chinois travaillent au rez-de-chaussée, là où les italiens habitent les immeubles, Gabriella Kuruvilla, *Milano fin qui tutto bene*, op. cit., p. 142

³⁰⁶ « Sul territorio italiano si trovano alcuni minuscoli stati indipendenti, come per esempio Città del Vaticano, la Repubblica di San Marino, o la «Repubblica Indipendente del Parco Sempione», la quale ha i suoi confini, le sue leggi, i suoi guardiani e, naturalmente, il suo fiero e variegato popolo composto da: senzatetto, suonatori di bongo, flauti, chitarre e altro, studenti, lettori di libri sui prati, passeggeri casuali, varie guide spirituali e loro seguaci, pensionati, neonati, badanti e mamme, turisti, corteggiati e corteggiatori, amanti, guardoni, fumatori di canne, venditori di canne, anarchici, comunisti, postmoderni, nullafacenti [...] » Maksim Crisan, (*Fanculopensiero*), op. cit., p. 153

³⁰⁷ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 192

découverte par Semba, dans *La promessa di Hamadi*, du marché sénégalais installé dans le métro de Milan après que celui-ci ait quitté la gare de Milano Centrale :

« [S]i addentrava in quel sotterraneo dal soffitto molto basso, o che per lo meno gli sembrava tale dopo le volte sconfinite della stazione. [...] Giunto a uno slargo, trasse un sospiro di sollievo alla vista di uno spettacolo che aveva qualcosa di familiare: per terra, erano stesi teli e tappetini, sopra i quali erano disposti in bell'ordine occhiali, orecchini, borse e portafogli, tute da ginnastica dai colori vivaci, pantaloni.

Chiuse un attimo gli occhi e vide file di teli multicolori allineati sulla spiaggia, sotto il sole [...]. E vide la vivace confusione del mercato di Ouakam, con verdure disposte su teli grezzi di iuta, camicie e calzoncini accatastati in pile [...]. Anche a Casale c'era stato un mercato in piazza, un giorno, e gli aveva dato allegria. Ma ... questo della metropolitana, per quanto si tenesse in un luogo così insolito, aveva qualcosa di più familiare, di più *africano*. [...] Per motivi che non gli era difficile intuire, quel posto voleva imitare un mercato senegalese. [...] Erano identici lo stile, la precisione con cui i venditori allineavano le merci sui tappeti, spostandole e rispostandole in cerca della collocazione migliore. E un ragazzo agitava di tanto in tanto uno straccio, come a scacciare mosche inesistenti o a far volare via la polvere della strada.”³⁰⁸

Cette découverte insolite permet aussi à la narration de se livrer à une description poussée d'un marché africain, exacerbant les géographies sensorielles³⁰⁹ et les détails qui renvoient au souvenir du pays d'accueil. D'où un dépaysement paradoxal devant ces fragments du pays d'origine, qui constitue un topos narratif revenant de manière systématique dans les textes au point de revêtir une dimension parfois rhétorique³¹⁰.

Mais la présence migrante se fait aussi visible. Comme le souligne Tanca, la diffusion de commerces étrangers crée « un ethnoscape bien défini, fruit du phénomène connu comme *ethnic business*, c'est-à-dire business rendant reconnaissable des zones spécifiques en termes 'ethniques' (Papotti, 2004 ; 2001) : certaines zones produisent une « 'brèche de visibilité' » tant pour les étrangers que pour les résidents, qui « concrétise à l'intérieur du tissu urbain la présence des groupes en question »³¹¹. Ce glissement hors de l'invisibilité sociale et spatiale légitime la

³⁰⁸ Alessandro Micheletti et Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, op. cit., p. 59-60

³⁰⁹ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 79

³¹⁰ On peut citer parmi les exemples les plus connus la description du marché de Porta Palazzo dans *La straniera* (et le contraste avec le reste de la ville perçue à travers le regard d'Amina), ou encore la découverte de Little Cairo dans *Divorzio all'islamica in viale Marconi* de Amara Lakhous.

³¹¹ « La capillare diffusione di attività legate all'imprenditoria straniera (dai negozi di Kebab, ai ristoranti cinesi e i minimarket, ecc.) crea, ad esempio, quello che in ambito geografico si definisce un *ethnoscape* ben definito, frutto del fenomeno noto come *ethnic business*, cioè business che rende riconoscibili determinate aree commerciali in termini 'etnici' (Papotti, 2004; 2001). Per questa via, Marina diviene un 'varco di visibilità' delle varie comunità immigrate all'interno della società di insediamento e, per questo stesso motivo, luogo simbolico, sia per gli stranieri che per i residenti, che concretizza all'interno del tessuto urbano la presenza dei gruppi in questione. » Silvia Aru et Marcello Tanca, « Identità urbane e comunità immigrate. Il quartiere Marina di Cagliari », FrancoAngeli, 2013, p. 128-42, p. 129

présence des migrants et aide à la protection de leur identité pour l'anthropologue Franco La Cecla, qui dans *Le malentendu* défend l'idée selon laquelle :

« C'est bien leur visibilité, plus que tout autre facteur, qui consent aux immigrés une place dans la ville. Une certaine « mise en scène » de leurs caractères ethniques – vrais, faux ou provisoires qu'ils soient, de la musique à la nourriture ou aux vêtements – permet d'ouvrir en quelque sorte des « lieux » intimes qui deviennent vite des formes d'attraction pour l'extérieur. »³¹²

Les commerces matérialisent ainsi la réussite de l'inscription économique des migrants dans le tissu urbain mais aussi une capacité à mettre en scène leur identité. Ce glissement hors de l'invisibilité constitue ainsi le point d'aboutissement du premier roman de Igiaba Scego, *Rhoda*, qui se termine alors que sa tante et sa sœur ouvrent un commerce qui porte le nom de la protagoniste du roman, décédée en Somalie :

« L'insegna « Rhoda » che campeggia sul negozio, testimonia la presenza delle donne somale nello spazio imprenditoriale di Roma. Lo spostamento dallo spazio domestico allo spazio urbano segna un importante passaggio dall'invisibilità alla visibilità sociale e, di conseguenza, sancisce il diritto a occupare nuovi spazi dal punto di vista fisico, quanto simbolico.»³¹³

i) Les espaces communautaires entre fermeture et résistance

Mais si la découverte de la ville italienne implique celle d'une présence migrante déjà existante et des lieux communautaires où les migrants peuvent provisoirement se sentir à la maison, cette mise en scène n'est jamais univoque. Les relations entre migrants sont ainsi marquées par des formes de solidarité mais aussi de repli national. On retrouve dans *Chiamatemi Ali* des références multiples à des tensions entre migrants de différentes nationalités dans les dortoirs – comme les vols, ou les privilèges de communautés installées plus anciennement (en l'occurrence des migrants égyptiens et non marocains comme le protagoniste). Les espaces migrants peuvent alors se révéler comme des lieux fermés, où les identités s'expriment de manière excluante. C'est le cas dans *Fiamme in paradiso*, où le protagoniste Karim découvre très tôt les discriminations nationales présentes dans les dortoirs :

« Il marciapiede davanti al Sammartini era pieno di albanesi, che si erano separati in piccoli gruppi [...]. Mahdi raccontò a Karim la sua opinione sulla vita di questo popolo. [...] Erano arrivati in

³¹² Franco La Cecla, *Le malentendu*, trad. Annemarie Sauzeau, Paris, Éd. Balland, coll. « Voix et regards », 2002, p. 45

³¹³ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 129

Italia in tantissimi. Non gli interessava cercare lavoro, sembrava fossero arrivati soltanto per mangiare formaggini e marmellate offerte dalle opere pie. Tutti odiavano quell'orda selvaggia e violenta. »³¹⁴

Le roman de Smari dénonce la rigidité des communautés migrantes, et la reproduction dans celle-ci de modèles culturels et religieux rigides semblables à ceux qui ont poussé le protagoniste à quitter l'Algérie³¹⁵.

Si les auteurs migrants ont souligné la fermeture des espaces communautaires, c'est surtout dans la perspective des écrivains et écrivaines de la diaspora somalienne que cette critique est la plus significative. Un exemple frappant apparaît dans le récit *Nadia* de Kaha Mohamed Aden, qui met en scène le désir d'une jeune domestique somalienne de passer une semaine à Milan avec ses amies, pour avoir enfin l'occasion d'y fréquenter les lieux de la diaspora. Mais derrière son cosmopolitisme apparent, la grande ville est le lieu où se reconstituent des contextes radicalement clos :

« La conquista di Milano per una settimana vuol dire farsi un bagno di clanismo puro. [...] Vuol dire andare in mezzo a quelli che gli altri chiamano somali, ma loro stessi si chiamano semplicemente con i nomi dei loro clan: Hawiye, Darood, Isaaq... [...]. Si farà chiamare NadiFa, il suo nome originario, che sta per "linda". Si faranno le trecce, fantastico, e parlerà in somalo con diversi accenti. »³¹⁶

Le récit démystifie les lieux communautaires et montre comment ceux-ci ne sont perçus comme somaliens que par un regard extérieur, puisque derrière la possibilité de retrouver la culture et les habitudes du pays d'origine, ils reproduisent les logiques claniques qui ont amené à l'écroulement du pays. L'écriture de Kaha Mohamed Aden joue ainsi du contraste entre l'apparente insouciance de la jeune femme et son oubli de la guerre civile dont elle a été complice.

Cette problématique de la réaffirmation des logiques claniques plutôt que du dépassement de celle-ci est aussi un thème central des romans de l'autrice de deuxième génération Ubah Cristina Ali Farah, aussi dans *Madre piccola* – où l'on voit comment la relation du personnage de Barni à la gare de Termini est largement contaminée et problématisée par les réminiscences de la guerre civile³¹⁷ – que dans *Il comandante del fiume*, où la découverte de

³¹⁴ Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, op. cit., p. 54

³¹⁵ Rappelons que le personnage de Karim finit mis au ban non seulement de la société italienne, mais aussi de la communauté maghrébine de Milan. Il est exclu de la mosquée, qui est décrite dans le roman comme un lieu de fermeture religieuse, et ses anciens amis refusent même d'offrir des dons pour son enterrement après sa mort à la fin du roman.

³¹⁶ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo, coll. « Narrativa », 2010, p. 127

³¹⁷ Nous y reviendrons ultérieurement dans le troisième chapitre où nous étudions la rencontre entre Barni et Ardo, qui gravite autour de Roma Termini.

Londres par Yabar est aussi la découverte des logiques claniques de la diaspora somalienne résidente sur place. Enfin, les lieux communautaires reviennent au cœur des narrations d’auteurs et autrices de deuxième génération qui interrogent notamment la perspective d’italiens d’origine émigrée sur ceux-ci, y voyant des lieux de filiation, de résistance potentielle mais aussi d’enfermement.

ii) Le quartier multiethnique

Enfin, l’exemple le plus emblématique de la présence migrante est celui des quartiers dits « multiethniques », où apparaît nettement la réappropriation de l’espace urbain par les communautés qui y vivent. Certains quartiers sont particulièrement représentés au sein des textes, comme l’Esquilino et Tor Pignattara (Rome) – récemment mis en scène au cinéma aussi par Phayim Bhuyian dans le film et la série *Bangla* –, via Padova et via Sarpi (Milan), ou encore Porta Palazzo, San Salvario, et plus récemment, Barriera di Milano (Turin). L’attention portée à ces quartiers dépasse de loin le seul fait littéraire – puisqu’ils sont au croisement d’une multiplicité de discours et de représentations qui investissent plus largement la presse mais aussi sur le versant artistique la musique, la filmographie, et d’autres initiatives comme l’organisation de visites touristiques et de parcours, dont les visites radiophoniques des *Guide invisibili* constituent l’un des exemples les plus novateurs en termes de narrations urbaines.

Le quartier est un espace *doublement* frontalier : parce qu’il se situe dans une altérité par rapport à la ville ; mais aussi d’un point de vue diachronique en raison de la superposition de plusieurs histoires de migrations en son sein, notamment entre italiens du Mezzogiorno et étrangers, posant ainsi la question de la relation entre anciens et nouveaux habitants. Il constitue, pour citer La Cecla sur le ghetto, « un lieu-filtre permettant, selon les occasions, des temps d’indifférence ou de confrontation entre nouveaux arrivés et implantés de longue date. »³¹⁸ Il est par excellence dans l’espace urbain lieu de rencontre, confrontation, traduction et hybridation entre cultures différentes, espace de frontière dont les textes soulignent la différence notamment linguistique et sensorielle. Il est aussi une « région morale »³¹⁹ largement associée à la présence migrante, sur un registre positif ou de stigmatisme qui l’associe au *degrado* (dégradation urbaine) ainsi qu’au conflit entre anciens et nouveaux habitants, voire entre

³¹⁸ Franco La Cecla, *Le malentendu*, op. cit., p. 56

³¹⁹ Nous reprenons le terme canonique de l’anthropologie urbaine élaboré justement à partir des enclaves ethniques des grandes villes américaines.

communautés d'immigrés. Cette dimension se retrouve du reste dans la perspective migrante, comme l'attestent les cartographies de Nausicaa Pezzoni où les quartiers migrants sont susceptibles d'être des « frontières » pour les migrants qui les perçoivent comme des lieux malfamés et ghettoïsés (ce qui correspond à la deuxième modalité de frontière urbaine évoquée par l'autrice)³²⁰. Toutes ces dimensions font du quartier un espace inscrit à l'intersection d'une multiplicité de discours et de points de vue, en même temps qu'elles posent un défi à la représentation littéraire.

iii) Raconter l'altérité du quartier : nouveaux dépaysements

Plutôt que de se contenter d'une dichotomie entre regard interne et externe, il convient davantage de retenir les trois points de vue mis en évidence par Bertrand Westphal lorsqu'il parle de *multifocalisation* :

« Dans une logique géocritique, la multifocalisation s'exprime dans une taxinomie à trois variantes de base. Le point de vue est relatif à la situation de l'observateur ou de l'observatrice à l'égard de l'espace de référence. Il /elle entretient avec cet espace une gamme de rapports allant de l'intimité ou de la familiarité à une extranéité plus ou moins absolue. Cela s'explique par le fait que le point de vue est tour à tour endogène, exogène ou allogène. Le point de vue endogène caractérise une vision autochtone de l'espace. Normalement réfractaire à toute visée exotique, il témoigne d'un espace familier. Le point de vue exogène marque en revanche la vision du voyageur ; il est empreint d'exotisme. Le point de vue allogène quant à lui, se situe entre les deux autres. Il est le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique. »³²¹

Les catégories de point de vue endogène, allogène et exogène s'avèrent, on le verra par la suite, plus utiles que la simple dichotomie visiteur-habitant pour rendre compte des points de vue discordants mobilisés par les auteurs pour raconter la ville. Retenons donc ici cette *tripartition* entre point de vue *exogène* (et souvent exotique) des visiteurs, point de vue *endogène* des habitants de longue date, et enfin point de vue *allogène* des habitants plus récents,

³²⁰ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 302

³²¹ Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 208

dont les migrants, susceptible d'articuler l'un et l'autre.

Si l'on veut s'essayer à passer en revue des perspectives différentes sur les quartiers migrants, on peut rappeler que c'est en relation à ces quartiers que l'on convoque le plus aisément l'image de la frontière urbaine, et ce dès les narrations journalistiques de Jacob A. Riis sur Little Italy à New York³²². D'un point de vue *exogène*, le quartier s'impose au visiteur-observateur comme un territoire lisible, dont il reconnaît sans peine les délimitations. Nombreux et essentiels sont les moments narratifs qui insistent sur le fait qu'on y pénètre dans un espace à part. Ce regard exogène revient chez nombre d'auteurs italiens qui soulignent le contraste avec le reste de la ville, et notamment la juxtaposition de réalités sociales et culturelles radicalement éloignées entre le quartier et les zones alentour. Ce contraste entre des mondes proches et distants à la fois marque la description du quartier *Barriera di Milano* dans les aventures du *detective* Contrera de Christian Frascella :

« Il palazzo dove vivo momentaneamente sta di fronte alla scuola gestita dai preti, l'istituto Rebaudengo appunto, che non è proprio Barriera ma quasi – duecento metri in linea d'aria. Dieci piani per tre numeri civici, un alto parallelepipedo di cemento che potrebbe essere raso al suolo da un giorno all'altro senza che nessuno versi mezza lacrima. I residenti sono quasi tutti italiani, questa parte di corso Vercelli è ancora tricolore; ma basta attraversare la strada e infilarsi in una delle parallele per ritrovarsi in India, Pakistan, Nord Africa e Cina. A me non dispiace il multiculturalismo, però a volte penso di essere l'unico nativo del quartiere a possedere un'opinione così liberale. »³²³

On retrouve ici le topos du contraste entre la ville italienne et le quartier migrant comme quartier-monde et *ailleurs urbain* : une première dimension du quartier qui touche au dépaysement produit par un espace étranger, multinational, et pour cette raison en partie exotique. Un contraste culturel mais aussi social, comme cela apparaît clairement dans *Il mondo in una piazza* de Fiorenzo Oliva, où le narrateur italien montre comment il lui suffit de dépasser corso Regina Margherita, qui coupe Porta Palazzo en deux, pour sortir de la zone malfamée où il habite et se retrouver dans une autre réalité faite de « bars et de jeunes souriants et joyeux »,

³²² Concernant la narration et « l'invention » des Little Italies, voir Donna Gabaccia, « L'invention de la « Petite Italie » de New York », dans éd. Marie-Claude Blanc-Chaléard, Antonio Bechelloni, Bénédicte Deschamps, Michel Dreyfus et Éric Vial, *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007, p. 25-43, <https://doi.org/10.4000/books.pur.6556>, consulté le 7 février 2024.

³²³ Christian Frascella, *Fa troppo freddo per morire : [la prima indagine di Contrera]*, s. l., coll. « coralli », 2018, p. 30

de sorte que les deux minutes qui séparent la place de sa maison sont « les deux-cents mètres les plus distants du monde »³²⁴.

Dépaysements sensoriels, sémiotiques et linguistiques

Là où le quartier provoque le dépaysement pour le visiteur italien, il est le lieu d'une familiarité inattendue pour les migrants qui s'y rendent, et dont le point de vue *allogène* brouille les catégories du visiteur et de l'habitant. Les espaces où la présence migrante est la plus forte sont caractérisés comme on l'a vu par de nouvelles géographies sensorielles, qui se cristallisent souvent dans l'image d'espaces « babéliques » marqués par l'exacerbation des sens. D'autre part, ces lieux migrants sont souvent mis en scène à travers le regard étonné des protagonistes, qui y découvrent autant de fragments ou de métonymies de leur pays d'origine sous une forme qui, rappelle Buonanno, demeure en partie idéalisée³²⁵.

Familiarité inattendue qui touche aussi à la langue, puisque les protagonistes retrouvent dans ces lieux migrants de multiples signes, surtout linguistiques, qui se révèlent en partie impénétrables pour un visiteur externe dans la mesure où ils sont d'abord destinés à des non italiens. Ces nouveaux espaces thématisent la question de la différence linguistique dans la ville, et des situations de malentendu interculturel que celle-ci génère systématiquement. C'est ce que l'on retrouve dans *Immigrato* lors de l'arrivée du narrateur à Naples :

« Sempre alla ricerca di un posto per dormire, mi fermo in un ristorante che ha solo specialità africane. Dentro ci sono nigeriani o senegalesi. Tutti mi guardano perché, penso, per loro io non sono un nero. Mi sento oggetto di una inedita forma di razzismo. Mi siedo a un tavolo e ordino quello che tutti mangiano [...]. Mentre sto mangiando (e decisamente non mi piace), si affacciano alla porta tre nordafricani, guardano schifati e se ne vanno. Pago il mio conto e vado via anch'io. Uscendo, vedo affisso sulla porta un cartello che dice: "Non si fa credito". È in varie lingue, tranne che in italiano.

Continuo a girare in zona finché capito in un bar di via Mancini che pare essere il quartier generale dei miei connazionali. Sull'altro lato della strada, il portone di un palazzo con un altro cartello.

³²⁴ « Decido di fare una passeggiata in piazza della Repubblica. Il clima attorno a me è incredibilmente tranquillo. Oltrepasso corso Regina Mi soffermo un po' ad ammirare, piacevolmente colpito, piazza Emanuele Filiberto e la Galleria Umberto I appena ristrutturata. Passare di qui la sera è impressionante. Soprattutto nelle nottate primaverili e estive, l'intera piazza brulica di locali e di giovani sorridenti e gioiosi. Casa mia dista due minuti, camminando con calma. « Questi sono i duecento metri più distanti del mondo » penso tutte le volte che mi capita di percorrerli. Due mondi diversi, bizzarramente e dolorosamente opposti. Lo spartiacque di corso Regina Margherita funziona fin troppo bene. » Fiorenzo Oliva, *Il mondo in una piazza : [diario di un anno tra 55 etnie]*, s. l., coll. « Eretica », 2009, p. 71-72

³²⁵ « La double idéalisation (négative du pays d'accueil et positive du pays d'origine) rentre dans les stratégies narratives « typiques » des écrivains migrants, telles que l'utilisation des techniques de la rhétorique de la différence, le renversement tantôt ironique-didactique, tantôt onirique, l'utilisation de différentes catégories de perception, des parcours constituant des cartes urbaines alternatives dans un environnement fortement ethnicisé, la double mythification de la ville de départ en tant que paradis perdu et de [la ville italienne] comme ville maudite, ainsi que le recours massif à la description de la communauté des migrants comme s'il s'agissait de véritables hétérotopie ». Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 300

In arabo soltanto, questa volta: “Si prega di non sostare davanti al palazzo”. Per tutta risposta, un folto gruppo di tunisini staziona proprio lì. » ³²⁶

Les deux messages sur lesquels s’arrête le protagoniste mettent en évidence l’absence de communication entre italiens et migrants, puisque la phrase du restaurant n’a pas de destinataire italien, et que la prière de ne pas stationner devant l’immeuble, qui elle est pourtant écrite en arabe, n’est pas prise en compte par le groupe de tunisiens qui semble faire la sourde oreille. Il y a les traces ici une conflictualité latente dans le rapport à l’espace dont on ne saurait faire l’économie dans l’analyse, puisqu’elle renvoie à une séparation des migrants qui peut aussi être interprétée comme une forme de réappropriation de certains territoires (où ils sont d’abord relégués), mais aussi de résistance potentielle à l’ordre de la ville.

iv) Le quartier, image d’une ville cosmopolite

Le quartier, contrairement à l’ensemble des géographies de la marge vues plus haut, constitue un espace où la différence se fait visible et lisible, produisant un renversement de l’expérience d’étrangeté qui ne touche plus seulement les migrants mais les habitants italiens prenant conscience de la transformation urbaines à travers ces fragments « d’ailleurs ». Il interroge l’évolution de la ville et son avenir multinational dont il sert souvent de métaphore, contribuant à la remise en question de l’idée d’habitants *autochtones* et à la promotion d’un imaginaire cosmopolite.

C’est à une telle « disparition » que fait référence Sumaya Abdelqader dans le quatrième chapitre (intitulé *In giro per Milano, in giro per Amman*) de *Porto il velo e adoro i queen*, alors qu’elle se met à la recherche, dans une promenade urbaine, de « vrais milanais », en utilisant Via Padova pour illustrer la réflexion sur l’absence de milanais « doc » :

« La cosa più bella del bighellonare per Milano è osservare i milanesi, anche se a dire il vero per vedere un milanese DOC ormai bisogna fare la fila al museo delle cere. In giro non ce ne sono più, sono in via di estinzione. Certo, ci sono molti meridionali camuffati da milanesi, ma poco altro. Milano è infatti diventata il centro del mondo, in tutti i sensi.

Egiziani, sudamericani, cinesi, filippini, bengalesi, marocchini, rumeni. Gestiscono negozi e ristoranti, fanno i camerieri e gli operatori ecologici. Un giorno decido di andare alla ricerca del

³²⁶ Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato, op. cit.*, p. 39

milanese perduto. Mi immagino reporter. Cammino per via Padova, una delle vie che partono da piazzale Loreto, e presto mi accorgo di aver sbagliato completamente meta.

Cammino e intorno a me vedo un cinese che gestisce un minimarket, un altro cinese che ha un negozio chiamato Eurasia, un egiziano nel suo ristorante, un marocchino sulla soglia di una macelleria rigorosamente islamica, altra macelleria islamica, ancora una macelleria islamica. Poi un altro cinese in un negozio di abbigliamento ovviamente “made in China”, un’eritrea al banco di una cartoleria... Carina. Entro per comprarmi una matita.

Riparto per il mio reportage e finalmente, in un bar, trovo un italiano. Gli chiedo perché ha deciso di vivere all’estero, lui mi guarda male e capisco che la mia battuta era infelice. Gli rivolgo un sorriso di circostanza, prendo un succo ed esco. [...] È un dato di fatto : campanilismi e tentativi di preservare la specie milanese sono ormai concetti del passato. »³²⁷

La narration joue sur le renversement du voyage pour construire à travers cette déambulation une représentation emblématique de la ville multiculturelle. La description des activités commerciales insiste sur la juxtaposition de différents pays et continents dans la même rue, qui sont autant d’indices d’une ville désormais globalisée. Cette mise en scène de via Padova a une portée explicitement rhétorique, puisqu’elle en fait un exemple du caractère cosmopolite de la ville, tout en jouant comiquement sur le stéréotype selon lequel Milan est une ville *sans milanaïs*, où la recherche n’est plus celle de l’étranger mais de l’autochtone : le renversement ironique auquel se livre la narratrice sert donc un argumentaire de la ville de Milan comme déjà « pleinement multiculturelle »³²⁸.

D’autre part, on retrouve ici une stratégie récurrente consistant à se réappropriier les formes de narration touristiques et à présenter le quartier comme une « vitrine » de la ville postcoloniale, aussi bien que ses limites. Notons que l’idéal de la ville multiculturelle comme ville-monde est si fréquent qu’il revient un peu partout, à commencer par les titres d’ouvrages comme *Il mondo in casa* du collectif Samgati consacré à l’Esquilino, ou encore *Il mondo in una piazza* de Fiorenzo Oliva, et même dans des morceaux de musique comme le montre le morceau *Tutto il mondo è quartiere* du rapper turinois Ensi consacré au quartier de via Padova où il habite. Mais cette ville-monde est souvent racontée à travers les mêmes procédés stylistiques : une juxtaposition de signes, de langues et de cultures qui en visant à illustrer un contexte cosmopolite, se contentent plutôt de produire un catalogue d’identités. C’est une stratégie

³²⁷ Sumaya Abdel Qader, *Porto il velo, adoro i Queen: nuove italiane crescono*, Milano, Sonzogno, 2008, p. 51-52

³²⁸ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 135

semblable que l'on retrouve dans *La mia casa è dove sono* de Igiaba Scego, lorsque la narratrice décrit le quartier de Tor Pignattara où elle habite :

« Oggi che sono adulta vivo a Tor Pignattara, una Roma che confina con Pechino e Dakka.

È una Roma inedita che nemmeno io, afroitaliana, abituata da sempre a vivere a Roma Nord, conosco davvero. La mattina saluto tutti con un Ni hao (buongiorno) e la sera mi congedo con uno Scuboratri (buonanotte). So essere gentile chiedendo alla gente Tu mi kemon a ciò (Come stai?), ma all'occorrenza so anche dire Pagol (pazzo), parolina che può tornare sempre utile se qualcuno rompe le scatole. » ³²⁹

L'extrait laisse voir le caractère parfois problématique d'une telle esthétique, notamment dans l'usage de formules récurrentes comme l'association du quartier à une autre ville (ou un autre pays voire continent). L'imaginaire convoqué par le texte relève explicitement du tourisme, non seulement dans la référence à Pékin et Dakka (stratégie d'exotisation identique à celle utilisée par un auteur comme Frascella pour raconter Barriera), mais aussi par le fait que l'autrice énonce des formules de salutation qui pourraient être celles d'un vacancier à l'étranger. Quant à la dimension plurilingue du quartier, celui-ci ne l'est en réalité que de manière apparente, puisque tout enjeu de traduction, de confusion ou d'hybridation linguistique y disparaît, et que la diversité des langues se résume à un catalogue de phrases prêtes à l'emploi. Le recours systématique à ces formulations semble avoir pour résultat une exotisation de ces espaces qui oppose aux imaginaires stigmatisants et sécuritaires une image inversée, se limitant à la célébration du multiculturalisme urbain, à « l'esaltazione del meticcio come strategia di (auto)legittimazione dello scrittore migrante » ³³⁰, et pouvons-nous ajouter, comme stratégie de légitimation d'une ville multiculturelle.

Ces descriptions participent *in fine* à un imaginaire de ce que Michel Agier nomme la ville-mosaïque :

« Et, tout comme dans ce domaine-ci, il faut se garder des réifications commodes qui entretiennent, par exemple dans la métaphore de la ville-mosaïque, l'idée d'une transparence de sens sous la forme de groupes socialement cohérents et spatialisés, et qui retrouvent finalement le paradigme du ghetto. [...] La transformation des espaces urbains en frontières identitaires, même dans sa forme la plus achevée, celle du quartier ethnique, est toujours fondée sur des regards croisés qui mettent en jeu des

³²⁹ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, coll. « 24/7 », 2010, p. 146

³³⁰ Chiara Mengozzi, « Scrivere la storia significa incasinare la geografia », art. cit., p. 34

Or, comme le souligne Agier, le quartier ethnique et plus généralement les espaces de frontière ne se donnent pas dans leur apparente cohérence extérieure, mais possèdent une complexité que seuls les regards croisés sur ces espaces (notamment entre leurs habitants et leurs visiteurs) peuvent rendre tangible. Les formulations vues plus haut courent le risque de construire un imaginaire appauvri et touristique du quartier, gommant ses aspérités, ainsi que les interactions complexes entre ses habitants.

Le morceau du rappeur Ensi *Tutto il mondo è quartiere* offre, de ce point de vue, une réutilisation plus complexe des stéréotypes culturels pour raconter via Padova à Milan. On y retrouve dans le refrain les mêmes éléments que dans le texte de Scego («Welcome, ciao, benvenuto/Tutto il mondo è quartiere/Chico, my friend/Socio, drug, prieten »), à savoir le catalogue d'identités et de langues. Mais rapidement le rappeur sort de la liste de synonymes pour mélanger les langues et construire une vision plus hybride et plus confuse propre au quartier : « Nada, Xièxiè, Prego/Bro, kho,/Salam Aleikum/Parlo più lingue ti spiego/Se smetto col rap faccio il tour operator », tout en prenant ironiquement les distances par rapport à la dimension touristique qui ressort forcément de ce type de description.

Surtout, l'image qui ressort du morceau renvoie à une esthétique qui en mettant en valeur la « rue » (selon les codes propres au rap), a pour conséquence de ne pas gommer la dimension populaire, les problématiques de via Padova, ni la stigmatisation et la répression policière dans le quartier. La conclusion est éloquent de ce point de vue, puisque Ensi cite directement le film *La haine* de Matthieu Kassowitz, ce qu'il justifie dans une interview par le souhait de ne pas faire un portrait social qui évoque « le *United Colors de Benetton* »³³² :

« Non me la danno a bere tra quinto potere web radio e giornali
Guardami sto bene qua nel mio quartiere e ci sono più bandiere dello stadio ai mondiali
[...] Portiamo le periferie al festival di Cannes
All'uscita di scuola vedo Vinz

³³¹ Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, op. cit., p. 76

³³² Nous reprenons l'extrait de l'interview où Ensi revient sur sa manière de raconter le quartier et sur la citation finale du film *La Haine* : «[C]'è alla fine una riflessione sul tema, che non vuole assolutamente essere *United Colors Of Benetton*.

Ecco, infatti, ti volevo chiedere qualcosa sulla chiusa della canzone...

La riflessione è nel mio stile, non voglio fare un annuncio sociale 'pro'. Dico la mia. Sono un padre di famiglia, quindi "all'uscita di scuola vedo Vinz" – il riferimento è da una parte a Vincent Cassel per il film *L'Odio* e in parte al nome di mio figlio che è appunto Vincent – "tornare a casa con Hubert e Said" – gli altri due protagonisti del film – "e se l'odio sta qui anche l'amore sta qui". » Grazia Ciccotti, « Ensi, Tutto il mondo è quartiere: "Le città sono di tutti e non sono di nessuno" », sur *Funweek*, 22 avril 2017, <https://www.funweek.it/musica-cosa-ascoltare/ensi-tutto-il-mondo-e-quartiere-intervista/>, consulté le 18 février 2024

Tornare a casa con Hubert e Said

E se l'odio sta qui anche l'amore sta qui »³³³

Sans rentrer dans une analyse détaillée du morceau, on y trouve cependant les traces d'une autre esthétique du quartier migrant, où le dépaysement s'exprime non pas dans un imaginaire désirable mais dans l'hétérogénéité, les contrastes et les courts-circuits. Une esthétique de la « dissonance »³³⁴ qui selon nous caractérise aussi l'une des mises en scène les plus abouties de via Padova dans le corpus postcolonial, à savoir celle de Gabriella Kuruvilla avec *Milano fin qui tutto bene*.

v) Quartiers stigmatisés et perspectives migrantes

La représentation du quartier multiethnique se construit donc autour de quelques points fondamentaux : son altérité dans la ville, sa dimension d'espace monde, sa stigmatisation, son histoire migratoire et le fait qu'il constitue un espace de confrontation entre identités différentes. Mais une fois définis ces traits récurrents, reste le double enjeu de produire des perspectives nouvelles sur cet espace qui évitent les écueils du regard extérieur (l'exotisme ou la stigmatisation *in primis*) et soient capables d'explorer littérairement les multiples regards qui le traversent et en expriment les contradictions. De fait, la mise en scène de ces quartiers ne se limite pas à les valoriser, mais interroge leur stigmatisation, comme le fait Mohammed Lamsuni pour Porta Palazzo dans *Porta Palazzo mon amour*. Le recueil de Lamsuni raconte le quartier dans la perspective exogène d'un visiteur (bienveillant) mais de celle endogène d'un habitant et observateur de celui-ci³³⁵, comme en atteste l'incipit du récit qui commence par la *Lettre d'un immigré à sa mère* :

« Tu non puoi capire cosa succede in questo pianeta che si chiama Porta Palazzo. Non puoi saperlo! Tu sei lontana e Casablanca è una città, il nostro pianeta è invece una piazza. È la nostra repubblica in cui facciamo pioggia e bel tempo. Il più grande mercato d'Europa è nostro, il nostro suk. Vendiamo tutto, anche la dignità, la religione, la patria. Non credere a chi torna e dice : “Siamo

³³³ *TUTTO IL MONDO È QUARTIERE (Official Video)*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=3C7-xqc4l1A>, consulté le 12 mai 2024

³³⁴ Une dissonance qui investit les paroles mais aussi la musique du clip, si l'on considère que le *sample* est tiré de l'album *The Rubaiyat of Dorothy Ashby* (1970) où la harpiste de jazz Dorothy Ashby joue du koto, instrument traditionnel japonais, donnant justement une tonalité hypnotique qui caractérise le morceau.

³³⁵ Le point de vue de Lamsuni est unique dans le corpus, dans la mesure où l'auteur marocain, comme le rappelle Dario Brucato dans l'introduction au recueil, était un personnage connu dans le quartier : « Lamsuni [...], per gli emigrati, marocchini soprattutto, è il professore. » Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo*, op. cit., p. 16. C'est ce que confirment aussi les différents textes adressés à Magdi Allam ou encore à l'imam Bouchta à l'intérieur du recueil, qui derrière sa forme de chronique urbaine se présente comme un livre écrit *depuis* Porta Palazzo plutôt que simplement *sur* Porta Palazzo.

commercianti!” Guardalo negli occhi! Non vedi ? C’è un vuoto dietro le sue pupille, una stanza deserta. Si è venduta l’âme per essere cittadino di questo pianeta.

Gli italiani la chiamano già la casbah, ma per noi è Bab al-Kssar (Porta palazzo), che rende più vivo il ricordo di Bab Marrakech a Casablanca, Bab al-Hadd, a Rabat [...] la Porta si apre sul mercato, luogo di Satana, come dice il nostro Profeta, e qui siamo quasi tutti diavoli, che si fanno da soli le loro leggi »³³⁶

Ici, comme souligné par Buonanno, Porta Palazzo apparaît comme un espace hétérotopique largement approprié par la communauté migrante, ce qu’atteste sa renomination en arabe³³⁷, dès lors que la traduction linguistique est l’un des signes dominants d’une frontière non seulement spatiale mais aussi culturelle. Il s’agit d’une hétérotopie non seulement parce que de nombreux tropes soulignent son altérité (l’image de la planète, et surtout de la « porte » où advient le basculement dans le pays d’origine qu’est le Maroc), mais aussi en raison de la présence du marché, topos urbain qui renvoie à Babel non seulement dans l’acception positive, comme métonymie idéalisée du pays d’origine (Buonanno parle ainsi de « mythe babélien de la ville marché »³³⁸) mais aussi comme lieu de renversement moral, métaphore de la corruption urbaine³³⁹. C’est cette particularité qui en fait le lieu d’un questionnement de l’auteur sur l’aliénation produite par la ville italienne, et notamment sur l’éloignement des jeunes générations de fils d’immigrés nés en Italie des valeurs traditionnelles de leur communauté³⁴⁰. La place finit par être le lieu où se construit l’appropriation paradoxale par la communauté migrante d’un espace en dehors des deux nations mais aussi en dehors des valeurs et des lois de la société d’origine, espace extraterritorial et extra-légal qui s’érige en République en jouant sur le nom Piazza della Repubblica. On retrouve ici l’un de ces « territoires impossibles » dont parle Sayad (au sujet de la jeunesse d’origine immigrée et des banlieues françaises), c’est-à-dire un espace réapproprié par des habitants qui n’en demeurent pas moins étrangers dans la

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 212

³³⁸ *Ibid.*, p. 276

³³⁹ La représentation du marché est ambivalente. Il est à la fois l’espace le plus à même de représenter sensoriellement et affectivement le pays d’origine des migrants, tout en étant associé à des relations marchandes synonymes d’aliénation. Le commerce est la première raison de la « corruption » de la Pantanella dans le roman de Mohsen Melliti alors que la ville devient dépendante de revendeurs italiens : « Nella città presero ad arrivare molte automobili con merci diverse. Erano i commercianti. Quello era il posto ideale per loro. E così la “città” diventò un vero e proprio mercato dove si scaricava merce in continuazione. » Melliti Mohsen, *Pantanella*, op. cit., p. 82. On peut retrouver une semblable allusion au marché dans les témoignages de migrants recueillis par Abdelmalek Sayad, qui présentent la France comme un *marché* où l’arrivant court le risque de « se laisser séduire ‘jusqu’à être joué’, de se laisser jouer » Abdelmalek Sayad, *La double absence*, op. cit., p. 32

³⁴⁰ « Au centre des récits de Lamsuni », rappelle Buonanno, « l’on trouve toujours des jeunes musulmans et leur mode de vie dégradé. » Buonanno, *Le milieu urbain*, op. cit., p. 177.

ville-nation, et produisent en se réappropriant les lieux où ils vivent le paradoxe d'un « 'patriotisme sans patrie' et d'une 'territorialité sans territoire' »³⁴¹.

Ce choix de déplacer le point de vue sur Porta Palazzo est d'autant plus sensible que le récit redouble la frontière spatiale-linguistique d'une frontière proprement textuelle – en faisant de cette lettre *l'incipit* du livre, précédé par deux citations de Gozzano et De Amicis consacrées à Porta Palazzo : des citations qui rappellent la filiation, historique et littéraire, entre l'histoire migratoire du quartier-marché « ventre » de Turin pour paraphraser Zola, et celle des écrivains qui l'ont raconté. Lamsuni introduit à travers cette lettre le lecteur italien à Porta Palazzo et se réinscrit dans cet héritage littéraire, mais il le fait à travers la perspective d'un jeune immigré qui s'adresse à sa mère, de sorte que le regard sur le quartier se construit à *l'intérieur* d'une communauté migrante et entre différentes générations. La mise en scène de l'entrée dans le monde (spatial, mais aussi textuel) de Porta Palazzo est donc solidaire d'un décentrage du point de vue qui ôte son hégémonie au regard italien, l'ouvre à la pluralité des perspectives qui construisent la ville, et surtout insiste sur la pertinence du regard des immigrés sur les lieux où ils vivent (un choix narratif que l'on retrouve aussi dans *Pantanella. Canto lungo la strada*). On voit ici une stratégie de narration d'un espace frontalier où l'entrée dans un nouveau territoire s'articule à l'adoption d'un nouveau point de vue : celui de ses habitants.

Il faut donc rappeler combien les quartiers migrants des villes italiennes sont marqués par une stratification historique qui en fait des lieux de départs, d'arrivées, et de rencontres entre différentes générations d'habitants – ce dont rend compte l'idée d'*espace préoccupé* élaborée par Teresa Fiore dans son ouvrage *Preoccupied spaces, Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*. L'espace « préoccupé » joue sur le double sens du mot préoccupé (inquiet) et pré-occupé (déjà habité) pour mettre en évidence combien les superpositions d'histoires et d'identités advenant dans la ville en font un terrain de rencontre potentielle, mais aussi le lieu de conflictualités identitaires, notamment celles qui loin de couronner l'émergence d'une ville multiculturelle, peuvent opposer anciens et nouveaux venus. Ce sont ces perspectives conflictuelles qu'explore Gabriella Kuruvilla dans *Milano, fin qui tutto bene*, notamment à travers le point de vue « endogène » du personnage de Samir, qui souligne que dans son quartier de via Crespi, « quand on croise un italien on le reconnaît tout de suite

³⁴¹ « Le comble du paradoxe semble être atteint quand on aboutit à cette sorte de 'nationalisme sans nation', de 'patriotisme sans patrie', de 'territorialité sans territoire', qui peut conduire à la revendication d'un territoire et de la localisation dans ce territoire encore impossible – impossible tant que le *jus sol* ne s'est pas converti, 'naturalisé', en *jus sanguinis*. » (Sayad 1999, 211)

parce qu'il n'a pas l'air à sa place : *mush fi makanuhu* »³⁴² : le quartier migrant est ainsi le seul espace où ce sont des Italiens, et non des étrangers, à éprouver la sensation d'être *fuori posto*.

vi) Nouvelles frontières narratives : *Barriera di Milano* et l'exotisme noir
de la série *Contrera*

On conclura cet aperçu sur les représentations postcoloniales du quartier multiethnique en ajoutant à celles-ci la récente réappropriation de cet espace dans des œuvres de fiction d'auteurs italiens. C'est le cas de *Barriera di Milano*, à Turin, où se déroulent les aventures du détective *Contrera* dans les romans de Christian Frascella. Un tel choix est d'autant plus significatif que comme l'avaient déjà souligné Mauceri et Negro dans leur *Nuovo immaginario italiano*, si le *giallo* a très tôt constitué un lieu de mise en scène des immigrés par des écrivains italiens, celle-ci était souvent marquée par des stéréotypes racistes, cantonnant l'étranger au rôle de criminel ou victime³⁴³. La série de *Contrera*, qui en est déjà à plusieurs tomes depuis la sortie du premier roman en 2018, apporte une nouveauté substantielle de ce point de vue : elle offre un exemple d'incorporation d'espaces liés à l'imaginaire de la ville multiethnique dans les paysages urbains du *noir*. Ainsi le quartier de *Barriera* tel qu'il est raconté par l'auteur est certes le quartier de sa jeunesse, mais surtout un lieu délibérément fictionnalisé, dont la dimension littéraire est revendiquée par Frascella à la fin du roman *Troppo freddo per morire* :

« Nel descrivere il quartiere torinese di *Barriera di Milano*, che quasi tutti chiamano semplicemente *Barriera*, mi sono preso parecchie libertà. Le strade sono quelle, ma la maggior parte dei negozi, bar e locali visti o frequentati da *Contrera* sono di mia invenzione, compreso ovviamente il night club *Stella Notturna*. [...]. *Contrera* deve tanto a molte persone. [...]. Grazie a Sam Spade, Philip Marlowe, Lew Archer, Matthew Scudder e Spenser. E all'87° distretto. »³⁴⁴

La mise en scène de *Barriera di Milano* dans cette série de romans pose la question de l'exotisation du quartier migrant dans sa double dimension d'espace marginal (et périphérique) d'une part, et multiculturel d'autre part. Le topos du quartier comme espace étranger y revient de manière systématique – comme on l'a vu plus haut avec la désignation des rues comme autant de *pays* ou continents (Chine, Pakistan etc.) mais il révèle aussi par la même occasion

³⁴² Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 77-78

³⁴³ Concernant la représentation du délinquant-étranger chez les écrivains migrants voir Maria Cristina Mauceri et Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano: italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009, p. 242-63

³⁴⁴ Christian Frascella, *Fa troppo freddo per morire*, op. cit., p. 327

son oscillation entre exotisme et xénophobie. D’où également le recours à des stéréotypes flagrants, comme dans *Il colpevole se ne frega* :

« Guardo fuori. Corso Giulio Cesare, il viavai delle auto, il benzinaio all’angolo: c’è un’atmosfera irreale in questi primi giorni di novembre, e dentro ci si muovono come su di un palcoscenico minore tante piccole figure: una donna nera, i vestiti larghi, spinge una carrozzina con dentro un bambino di cui distinguo solo il colore del viso, che è carbone, Africa, un’altra terra, un’altra storia. Uno dei due benzinai giovani, indiano, muove il tubo della pompa come se srotolasse un serpente. Tre ragazzini alla fermata del tram si spintonano ridendo, sono di continenti diversi, chissà i loro avi se avrebbero mai pensato a una possibilità del genere, a questo mischiarsi delle loro discendenze come carte di un mazzo.»³⁴⁵

La scénographie urbaine montre à quel point l’image du quartier se fonde sur des associations aliénantes voire racistes (l’association du visage noir à l’Afrique ; ou de l’employé indien et du tuyau en forme de serpent), malgré la position « bienveillante » du détective. Barriera apparait comme un espace en partie sauvage, étranger, qui emprunte à la fois à l’imaginaire de la périphérie et à celui des grandes métropoles globales.

En somme, l’auteur propose une réécriture du quartier multiethnique qui joue délibérément sur son caractère frontalier pour mêler l’exotisme urbain à l’imaginaire *noir* de la ville corrompue, finissant par faire de ce Barriera fictionnel un décor inspiré à New York, ce qui apparait clairement dans les dernières lignes de *Troppo freddo per morire* :

« A volte mi prende come una depressione, un sentimento di dolore così forte che non so scacciarlo, sedimenta nel mio petto, fa a pezzi tutto. Resto seduto in lavanderia a guardare il vuoto e a domandarmi che campo a fare, e per chi.

In quei momenti, se riesco a trovare le forze, mi alzo e vado a farmi una camminata tra le strade che conosco dalla nascita, in mezzo alle persone che più mi somigliano. Sento l’odore del kebab, lo stridio della metropolitana sopraelevata, la musica che proviene dalle cantine dove i giovani africani provano, coi loro strumenti da poco, a comunicare il ritmo del male che fuori li brucia. Respiro il fumo delle canne che i ragazzini si passano alle fermate degli autobus. Do qualche moneta a Maurizio, seduto sulla carrozzella davanti al minimarket, gli chiedo come va. Mi fermo a guardare le impalcature sulle quali muratori rumeni sottopagati tentano di restituire decoro alle facciate di edifici marci nelle fondamenta. Alla scuola occupata m’informo da Eddie se il comune ha deciso di riconcedere l’acqua corrente : ancora no. Passo davanti alla moschea Taiba e ascolto il salmodiare della voce dell’imam che predica ai suoi fedeli il Corano. Li guardo uscire da lì’ come se fossero consapevoli di qualcosa che a me sfuggirà in eterno. Poi, alla fine, ritorno alla lavanderia di proprietà di un marocchino che mi presta un angolo da

³⁴⁵ Christian Frascella, *Il colpevole se ne frega. Un’indagine di Contrera*, Torino, EINAUDI, Ebook, 2020, p. 82

anni senza chiedermi in cambio granché – e ancora mi domando perché lo faccia. Questo è il mio mondo. Questo sono io. Questo sono le strade che mio padre ha battuto per trent'anni nella sua divisa immacolata, prima che arrivassi io a rovinare tutto. »³⁴⁶

La narration met en scène la déambulation de Contrera à l'intérieur du quartier dans un plan séquence qui a valeur de point d'orgue. On voit ici combien le texte insiste sur l'élément « ethnique » pour construire une esthétique dominée par le stéréotype (comme en attestent les percussions africaines, les psalmodies de la mosquée, ou encore les odeurs de nourriture), et où le recours à la sensorialité augmente encore davantage l'effet de dépaysement recherché par la narration.

Toutefois Barriera n'est pas seulement un quartier autre, mais aussi une autre image de la périphérie, la marge où vivent les exclus et les oubliés de Turin dont Contrera se sent proche, un *ici-bas* par opposition à la transcendance à laquelle il fait allusion lorsqu'il évoque la mosquée. C'est donc en définitive l'image du quartier migrant comme Babel qui est ici reformulée pour les besoins du roman policier : dans la double déclinaison d'un lieu d'exclusion, de désordre et de conflit, mais aussi comme lieu de rédemption qui s'oppose au reste de la ville. Par-delà les apparences, Barriera et sa communauté apparaissent à rebours de l'imaginaire de délinquance et d'exclusion qui la stigmatise – et le récit promeut l'image de communautés migrantes vertueuses, la corruption venant bien davantage du reste de Turin, de ses habitants voire de ses institutions. De même, Frascella souligne à travers son protagoniste l'héritage historique du quartier en inscrivant l'arrivée des migrants dans cette filiation et cette continuité, plutôt qu'en rupture avec celle-ci :

« C'è stata solo una mutazione esteriore dei colori della pelle: ma se gli spazzoli la faccia, sotto quella del magrebino che fuma appoggiato alla sua bicicletta di sicuro trovi la faccia di un ex capoturno Iveco ora in pensione. »³⁴⁷

Barriera est donc à la fois la fictionnalisation d'un quartier emblématique de l'histoire de Turin et un *lieu de l'âme* où peut circuler un personnage pris dans un entre-deux social et moral comme le protagoniste, ancien policier corrompu en quête de rédemption. La série de Contrera se révèle particulièrement significative pour révéler, à travers son ambivalence, les enjeux de la mise en scène d'un quartier migrant par un auteur italien prise entre exotisme, bienveillance parfois paternaliste, et réflexion plus approfondie sur la représentation de la

³⁴⁶ Christian Frascella, *Fa troppo freddo per morire*, op. cit., p. 328

³⁴⁷ Christian Frascella, *Il colpevole se ne frega. Un'indagine di Contrera*, op. cit., p. 21

périphérie italienne et de ses habitants. Cette représentation du quartier migrant comme décor et personnage d'un roman policier souligne à la fois les évolutions dans le regard porté sur les migrants, en même temps qu'elle pose explicitement la question du rôle que jouent les stéréotypes dans la représentation de ce qui constitue désormais une nouvelle dimension des villes italiennes. Les périphéries transformées par l'immigration sont non seulement un territoire frontalier, mais aussi une nouvelle frontière dans l'imaginaire urbain que nombre d'auteurs italiens commencent à investir.

III. Hétérotopies, espaces liminaux : les « lieux-limites » de la ville postcoloniale

On a vu jusqu'ici comment la figure de la frontière joue dans les textes à plusieurs niveaux et permet différentes analyses de la représentation urbaine – qui touchent au domaine de la topographie et de la cartographie spatiale, aux formes d'appréhension de l'espace, et enfin aux points de vue divergents qui se construisent sur la ville. Nous avons d'abord défini la frontière en identifiant par-là l'ensemble des lieux matérialisant l'exclusion des migrants dans la ville et la société italienne, et en voyant comment cette exclusion se prolongeait dans une plus vaste *condition de frontière* qui renvoie à une fracture entre les protagonistes et l'environnement où ils évoluent. Nous avons ensuite souligné combien la ville mise en scène dans les textes est aussi une ville réappropriée, en montrant que la présence migrante territorialise l'espace urbain et amène ainsi la création de nouvelles frontières qui délimitent les contours d'espaces perçus comme étrangers par les habitants italiens. Cette attention aux espaces migrants nous a conduit à interroger certaines stratégies de mise en scène récurrentes, tout en soulignant combien la représentation de points de vue pluriels sur la ville constituait pour les œuvres du corpus postcolonial un enjeu central. En somme, notre analyse de l'espace urbain et de ses frontières a tenté d'articuler les dimensions du référent spatial, de l'appréhension de l'espace, et enfin des imaginaires et des perspectives conflictuelles qui contribuent à définir la ville.

Ces éléments d'analyse nous poussent à aborder un dernier aspect de la représentation de la ville postcoloniale, à savoir celle des espaces *autres*, en partie indéfinis et nouveaux, que l'on retrouve dans nombre de narrations, au premier rang desquels les lieux abandonnés et les occupations. Ces lieux, que l'on pourrait réinscrire simplement dans la topographie des marges,

nous semblent pertinents pour l'analyse dans la mesure où ils constituent des *lieux-limites*, où se cristallisent plus largement des enjeux transversaux concernant la représentation de la ville migrante et notamment celle du conflit de regards et de significations qui la traverse. Approfondir l'étude de ces espaces ira de pair ici avec un approfondissement des deux principales notions qui servent à les désigner, à savoir les notions d'*hétérotopie*, d'une part, et d'espace *liminal* d'autre part, dont nous soulignerons les implications différentes. Enfin, nous essaierons d'étudier plus en détail l'application de ces notions à travers une lecture de trois de ces lieux-limites dans trois œuvres différentes du corpus.

1. Représenter des espaces « autres », entre hétérotopies et espaces liminaux

Comment désigner ces espaces eux-aussi frontaliers ? La notion d'hétérotopie revient dans de nombreuses réflexions critiques (aussi bien chez des anthropologues comme La Cecla que dans les analyses littéraires), et l'on a vu plus haut de nombreux exemples d'espaces représentés comme des hétérotopies : notamment la gare³⁴⁸, le quartier multiethnique, ou encore la prison pour citer les plus évidents. Cette dimension hétérotopique récurrente nous rappelle combien les lieux migrants s'inscrivent dans une relation d'altérité avec la ville, à commencer par le fait qu'ils sont des racontés comme des *ailleurs* urbains, des microcosmes, des « planètes » dans celle-ci. Mais la référence recouvre une dimension plus substantielle, qui ne se limite pas à un simple dépaysement. Il convient de *rappeler* les six principaux critères de « l'hétérotopologie » élaborés par Foucault qui permettent de désigner des espaces hétérotopiques, à savoir : 1. leur universalité parmi les cultures ; 2. leur transformation ou leur changement de fonction au fil des périodes historiques ; 3 leur capacité à juxtaposer différents sites incompatibles en un seul ; 4. leur lien aux hétérochronies, qui sont des coupes dans le temps ; 5. leur système d'ouverture et de fermeture qui à la fois les isole et les rend pénétrables, et enfin 6. leur relation aux espaces alentours prise entre le spectre de l'*hétérotopie d'illusion* (qui expose le caractère illusoire des espaces réels) et de *compensation* (qui au contraire réalise un espace *autre* dans la réalité) ³⁴⁹. On verra dans l'analyse de certains de ces espaces comment cinq de ces six critères (à l'exception du premier) se retrouvent dans les lieux en question : tout particulièrement ceux de la *transformation* – évidente dès lors qu'il y a réappropriation d'un

³⁴⁸ Simone Brioni consacre notamment un article à la représentation de Roma Termini comme hétérotopie. Simone Brioni, « A Station in Motion: Termini as Heterotopia », *Italian Studies*, 72, n° 4, Routledge, octobre 2017, p. 443-54, <https://doi.org/10.1080/00751634.2017.1370792>

³⁴⁹ Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, n° 14, Société Binet Simon, octobre 2015, p. 147-61, <https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.2446>

lieu –, de la *juxtaposition de lieux incompatibles* – se produisant dans des situations de réinvention qui ont souvent une part de bricolage urbain –, et de la *dimension hétérochronique* – due aux entrechevettements et aux superpositions d’histoires et de mémoires qui s’y produisent.

Concernant les espaces occupés par les migrants, seules deux œuvres du corpus se focalisent totalement sur cette typologie de lieux, œuvres par ailleurs radicalement distinctes à savoir *Pantanella. Canto lungo la strada*, et *Babel Hotel : Vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, respectivement roman consacré à l’occupation de la fabrique de pâtes abandonnée de la Pantanella, à la périphérie de Rome, au début des années 1990, et anthologie consacrée à l’Hotel House, immeuble (et non occupation) habité par plusieurs milliers de migrants à la périphérie de Porto Recanati. Dans le même temps, l’évocation des lieux occupés est constante dans les textes, dès lors que les occupations constituent l’une des premières formes de cet habitat informel qui caractérise la vie des primo arrivants en Italie.

Ce sont là les lieux les plus « étrangers » à l’intérieur de l’espace urbain, ceux dont la charge symbolique est la plus forte, et aussi ceux qui le plus aisément peuvent être décrits comme des hétérotopies, dans la mesure où ils constituent « des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. »³⁵⁰. Leur description est marquée par l’ambivalence et par une tension entre *habitabilité et inhabitabilité* de la ville pour les communautés migrantes, entre la réalité du dénuement et des enjeux potentiellement utopiques. Les espaces occupés sont en effet, par excellence, ces espaces où les migrants peuvent à la fois reconstruire un environnement qui leur est familier, mais aussi *réinventer* des formes d’agrégation et de communauté qui défient les logiques de l’ordre urbain environnement. Pour ces raisons, ils matérialisent ce que Michel Agier nomme le *faire ville* :

« [L]e "faire ville" est un des moyens de pousser plus loin la revendication du "droit à la ville", de le mettre en œuvre *ici et maintenant*. Selon cette optique, certaines pratiques polémiques ou éventuellement minoritaires (occupations et invasions) deviennent porteuses d'un sens radical pour la pensée de la ville, parce qu'elles remettent au jour un désir et un "appel" vers un horizon de ville rêvée,

³⁵⁰ Michel Foucault, « “Des espaces autres” », art. cit.

virtuelle ou idéale, et ce sens va bien au-delà de leur seule actualité ou de leur causalité spécifique. Il concerne toute la ville conçue comme le nom d'un mouvement dans un contexte d'inégalité. »³⁵¹

Si l'image de *ville dans la ville* est employée à plusieurs reprises pour désigner des lieux migrants, en insistant sur leur autonomie par rapport à l'espace environnante, elle sied davantage encore à ces lieux où émergent potentiellement de nouvelles formes d'urbanité, et qui pour cette raison pointent « vers un horizon de ville rêvée » comme le souligne l'anthropologue. Ils reflètent en cela la condition des primo arrivants, dont Pezzoni souligne qu'elle est celle qui « introduit les dynamiques les plus nouvelles, celle où émerge avec le plus d'intensité l'imprévu : elle est l'espace de l'insurgence »³⁵².

La description des lieux occupés recouvre souvent l'imaginaire « babélique » mis en évidence par Buonanno, puisqu'ils constituent un lieu de rencontre donnant naissance à une communauté migrante transnationale, un lieu hybride et d'hybridation. C'est cette image que l'on retrouve (entre autres) dans *La promessa di Hamadi* lorsque la narration décrit l'occupation de via Tancredi :

« Nei corridoi e nelle stanze era tutto un accavallarsi di voci e di richiami in arabo, in francese, in inglese, in cattivo italiano. I dialetti senegalesi si confondevano con quelli marocchini, tunisini, algerini, eritrei, somali. Erano poco più di quattrocento persone – penso Semba – ma pareva che si fossero dati convegno lì tutti quelli che dal Sud del mondo, attratti dal canto del ricco Occidente, erano approdati a Milano in cerca di fortuna e non l'avevano ancora trovata. »³⁵³

Le texte met en évidence cette humanité babélique, métonymie de la condition migrante et du Sud global, à travers l'enchevêtrement des voix et des langues qui s'y produisent – et l'on retrouve ici le topos de la communauté migrante comme symbole d'une nouvelle communauté transnationale à l'intérieur de la ville.

Se pose aussi la question des limites ou de la répétitivité de ces imaginaires utopiques. C'est ce risque dont attestent certains récits de *Babel Hotel*, comme *Houtopiapoli*, dont l'incipit commence par une vision idyllique et exotique du *condominio* :

« La notte era buia e le centinaia di flebili luci dell'*Hotel Houtopiàpoli* formavano una bellissima costellazione. La musica esotica sullo sfondo invitava a rilassarsi e a discorrere del più e del meno della

³⁵¹ Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, op. cit., p. 10

³⁵² Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 52

³⁵³ Alessandro Micheletti et Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, op. cit., p. 101

vita. Chi l'avrebbe detto che soltanto una mezza decade fa questo fosse un luogo inospitale ed evitato dalla maggior parte degli abitanti di Porto Recanati ?»³⁵⁴

Cette description qui joue sur un renversement radical de l'image de l'Hotel, sert alors de point de départ à un flash-back reparcourant l'arrivée du protagoniste, Predrafa, et la manière dont en cinq ans celui-ci est parvenu à transformer radicalement l'endroit grâce à ses initiatives, comme la création d'un comité plurilingue visant à faire communiquer les habitants de l'Hotel House entre eux, la mise en place d'un centre *dai e prendi*, ou encore l'installation d'un comité destiné à mettre en relation l'Hotel avec le reste de la ville. Une série de mesures qui risquent d'apparaître comme autant de recettes dont la simple application suffirait à abolir les stigmates pesant sur l'Hotel House pour le transformer en une petite utopie. Apparaissent peut-être ici les lacunes du projet *Babel Hotel* comme recueil de textes d'auteurs n'ayant pas eu d'expérience directe du lieu sur lequel ils écrivent³⁵⁵, limites qui se retrouvent aussi dans les images utilisées – comme celles que l'on retrouve en conclusion du récit de Canifa Alves, *L'isola di Badu* – pour décrire l'Hotel House :

« Un luogo vicino e distante dagli italiani che vivono bene, un luogo in cui si mescolano dove si mescolano gli odori di cucine bengalesi, pakistane, algerine, senegalesi, e altre ancora. Un luogo pieno di odori di pelli diverse con colori a volte simili e spesso diversi, uniti nella loro alterità. Essi sono « *l'altro* », l'uno per l'altro, ma sono soprattutto l'altro per l'Italia e gli italiani. »³⁵⁶

La description des lieux migrants se fait ainsi par le recours systématique au registre sensoriel et à des images d'hybridation semblables à celles vues plus haut, dont on peut se demander si elles ne constituent pas un *stéréotype* de l'altérité.

Des espaces liminaux

D'autres narrations s'avèrent mieux à même de déceler l'ambivalence profonde de ces lieux, notamment la tension entre leur caractère utopique et leur inhabilité. Cette tension évoquée plus haut revient dans *Fiamme in paradiso* à travers un échange entre Karim et Mahdi

³⁵⁴ Duska Sinadkova, « Hotel Houtopiapoli », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, Infinito, 2011, p. 176-81, p. 176

³⁵⁵ Nous renvoyons ici à l'introduction de Simone Brioni à l'ouvrage (Brioni in Parenzan 2011, 18).

³⁵⁶ Jorge Canifa Alves, « L'isola di Badu », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : Vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, 2010, p. 125-34, p. 134

à propos de la *kherba*, nom donné par ses habitants à une maison abandonnée occupée par le second dans ses premiers mois à Milan :

« Mahdi gli propose di visitare la *kherba*, il “buco”, come la chiamavano i marocchini nel loro dialetto. “Era una casa abbandonata, la prima casa che ho avuto a Milano. Senza luce, senz’acqua, senza niente. Muri pericolanti: c’era anche un cartello che lo diceva. Ma aveva un vantaggio, non si pagava affitto. Ci vivevamo in un’ottantina. Tunisini, marocchini, algerini, io e qualche altro. [...]»

“Ma com’era la vita alla *kherba* ?”

“Piena di avventure. Ci trovavi gente di tutte le razze e di tutte le confessioni. Quelli che pregavano e quelli che bevevano vino, stretti l’uno accanto all’altro. Sai, si preparavano perfino le nostre zuppe di grano, la sciorba. Come a casa. E perfino i dolci del Ramadan, la zalabia, e tante cose. Ma io sono arrivato dopo il Ramadan, purtroppo. »³⁵⁷

A rebours de cette description enthousiaste, voici la manière dont Karim perçoit le lieu en passant devant avec le bus :

« Quand l’autobus passo vicino alla *kherba*, Mahdi la indicò : « Eccola ».

Ma Karim non vide niente, salvo un vecchio edificio cadente. “Un ricovero per vite alla deriva” pensò, con accanto il cimitero, l’ultima destinazione, perfino meno lugubre della casa abbandonata. »³⁵⁸

Même si elle ne dure pas plus qu’une page, cette brève description réunit un faisceau d’éléments qui permettent de mieux saisir l’ambiguïté dans la vision de la *kherba*. On peut remarquer ainsi plusieurs contrastes, dont le premier est celui qui oppose la précarité du lieu et la description enthousiaste qu’en fait Mahdi. La maison occupée est un lieu où tout manque, un espace dangereux et inadapté à l’habitation : mais à rebours de cette précarité matérielle, elle constitue aussi un espace nouveau, intensément familier tout en étant cosmopolite, ouvert à la différence (contrairement à l’ensemble des lieux communautaires que Karim découvrira durant son séjour à Milan). À ce premier contraste interne au discours de Mahdi en fait suite un deuxième, qui tient cette fois à l’écart entre le point de vue des deux personnages. On saisit ici la différence entre la perspective interne de Mahdi, et d’autre part le point de vue externe de Karim qui ne voit depuis le bus qu’un « vieil édifice croulant ». Dans ce glissement, la *kherba* apparaît au protagoniste comme un lieu inhabitable, qui s’insère dans une plus vaste *géographie de la marge* traversée par le bus 81 où se dessine un parcours symbolique qui conduit de la gare au cimetière.

³⁵⁷ Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, op. cit., p. 52

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 53

Ce premier exemple nous permet de voir à quel point ces espaces sont marqués par des tensions à la fois internes (ils se caractérisent par un extrême dénuement et en même temps par une dimension explicitement utopique), et externes, au sens où ils sont l'enjeu d'une confrontation entre discours et regards divergents, voire antagonistes. Confrontation entre les regards des deux amis, mais plus largement entre un regard intérieur et un regard extérieur où s'opposent souvent un point de vue migrant et celui de la représentation médiatique ou d'autres habitants de la ville.

Les non-lieux et leurs noms : la signification « ironique » des espaces abandonnés

Ces lieux sont frontaliers non seulement en raison de leur inscription aux marges mais aussi parce qu'ils incarnent la *limite* de la ville habituellement définie, à la fois non-ville, espace inhabitable, et utopie possible d'une autre ville. L'enjeu de leur « indéfinition », des manières divergentes de les définir et de les qualifier, revient aussi dans la prolifération de termes qui soulignent leur altérité, comme ceux qui sont utilisées pour désigner la Pantanella, présentée alternativement comme une ville, une soucoupe volante, une église, un édifice croulant ; ou l'Hotel House, décrit par Jorge Canifa Alves dans *L'isola di Badu* comme une île justement. La démultiplication d'images constitue ainsi une première manière de rendre compte de l'étonnement qu'ils suscitent, en même temps que de leur caractère partiellement indéfinissable. Un étonnement qui est systématiquement mis en scène dans *Pantanella...*, comme l'illustre la conclusion éloquente du premier chapitre :

« Che c'è qui? »

- “Non lo so...!”

E tutti quelli che arrivavano facevano la stessa domanda. » ³⁵⁹

Un aspect ultérieur et plus complexe de ce problème de *définition* apparaît dans les noms. Comme souligné par la critique, nommer signifie « l'embryon d'une appropriation symbolique » ³⁶⁰, et le réinvestissement urbain s'articule étroitement à un processus de *renomination* que Buonanno³⁶¹ inclut dans un schéma des étapes de l'appropriation de la ville.

³⁵⁹ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 24

³⁶⁰ Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, PUF, 2015, p. 155

³⁶¹ “Come si può vedere in questo esempio, l'italiano « Porta Palazzo », viene rinominato nel suo equivalente arabo « Bab al-Kssar », come se si trattasse della Bab Marrakesh di Casablanca. La piazza è descritta prima come un *non-luogo*, un posto anonimo uguale ad altrettante piazze di questo tipo, da cui sorgono comportamenti alternativi a quelli riconosciuti come normali, attraverso il sorgere di una comunità momentanea. *L'ultima stadio* di appropriazione, infine, vede il definitivo affermarsi della comunità sul luogo, o comunque una presa di

Soulignons ici que dans cette renomination, le nom ne se limite pas à distinguer et identifier un espace, mais le qualifie : la connotation est centrale ici, puisqu'elle exprime aussi la particularité d'une perspective migrante sur les espaces précaires où ceux-ci se retrouvent. Ainsi, l'image du trou revient de manière éloquente à l'intérieur d'une multiplicité de textes : comme *kherba* (le trou) dans *Fiamme in paradiso*, ou *el hafra* (dans *Chiamatemi Ali*)³⁶². C'est aussi dans un trou, le *godka*, que vivent les réfugiés somaliens arrivés clandestinement en Italie dans *Madre piccola* : une expression qui sert à désigner un espace à l'intérieur de l'ambassade somalienne abandonnée à Rome, via dei Villini, et qui se réfère ironiquement au trou où Saddam Hussein avait été retrouvé au cours de la guerre en Irak³⁶³.

Le nom porte ainsi le constat de l'inhabitabilité de ces espaces, et une conscience, par les migrants, de leur relégation aux marges de la ville. Mais il se double aussi, comme l'indique l'exemple du *godka*, d'une dimension ironique³⁶⁴. C'est ainsi que Amor Dekhis évoque le caractère ironique du nom *Hotel House* dans son récit *Ali-eno*³⁶⁵, ou que l'espace occupé de la Pantanella est renommé par ses habitants la *città* dans *Pantanella. Canto lungo la strada*, et même *Shish-mahal* (palais de cristal), nom qui donne son titre à l'essai de Renato Curcio consacré à l'occupation. La nomination n'est pas une simple dénonciation dans ces exemples, elle souligne la particularité du lieu et son décalage par rapport au reste de la ville. Le nom semble donc avoir une double fonction : en même temps qu'il marque une étape de l'appropriation de l'espace, il est aussi un outil qui permet aux migrants de regarder avec une distance critique leur propre marginalisation. Il manifeste ainsi une tension entre le caractère dégradant des non-lieux et les efforts que font les protagonistes pour se les approprier : autrement dit entre la ville « inhabitable » qui leur échoie, et leurs tentatives de l'habiter malgré tout.

confidenza più marcata rispetto all'ambiente urbano. Essa è rappresentata dal fatto che il migrante o la sua comunità ribattezzano i luoghi comunitari non solo nella propria lingua, ma soprattutto in base al significato sociale che detti luoghi hanno assunto per quella comunità specifica. Tra i vari esempi riportabili spiccano sicuramente la casa abbandonata chiamata la *Kherba*, descritta in *Fiamme in Paradiso* di Abdel Malek Smari [...]» Fiorangelo Buonanno, « Percorsi urbani nella letteratura di migrazione italiana », 2014, p. 15, p. 7-8

³⁶² « La *Kherba*, ou « le trou », n'est rien de plus qu'un lieu abandonné, dont la définition nous indique que ses occupants ne peuvent même pas le considérer comme une maison, mais comme un repaire, un refuge pour animaux. Cette évocation négative du lieu à travers des images qui se veulent réalistes, fait apparaître le problème du logement, sur lequel nous reviendrons par la suite. La *Kherba*, est tout près des Navigli, lieu à la mode de Milan, et il est donc bien visible, alors que les migrants semblent invisibles pour les Milanais. Toutefois, alors que le dortoir public n'est qu'un taudis insalubre, l'allusion à la *Kherba* fait entrevoir malgré tout un lieu libre, car il est possible d'y construire une communauté où les migrants ne sont pas soumis à des règles extérieures. Un autre roman parle également d'un « trou », terme récurrent dans la littérature de la migration : il s'agit de *Chiamatemi Ali*, de Mohamed Bouchane, qui se déroule également à Milan. Ici les migrants attribuent aussi un nouveau nom à certains endroits importants de leur vie quotidienne. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 185

³⁶³ Cristina Uba Ali Farah, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007, p. 36

³⁶⁴ Nous revenons sur cette hétérotopie dans le dernier chapitre de l'étude, dès lors que sa dimension mémorielle est particulièrement évidente.

³⁶⁵ « Les Albanais ont un sens de l'*humor* marqué et ils aiment ironiser sur notre condition dans ce lieu appelé Hotel. » Amor Dekhis, « Ali-eno », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, 2010, p. 77-84, p. 82

L'ironie constitue dès lors moins un trait contingent qu'un aspect structurel de la description de ces espaces, tant ceux-ci sont révélateurs, par leur propre histoire, des contradictions de la ville et de la société qui les entoure. Nombreux sont les exemples de ces transformations « ironiques » - comme celle d'un projet de maxi-hotel à destination de la classe moyenne fondé dans les années soixante, en une résidence quasi exclusivement habitée par des migrants (pour l'Hotel House)³⁶⁶. Enfin et surtout, elle peut investir et révéler des strates plus profondes du passé national et notamment du refoulé colonial de l'histoire italienne, comme le montre entre autres le cas de l'ambassade somalienne à Rome, ou la transformation de la caserne de via Asti à Turin (racontée dans le film-installation *Stanze* des frères De Serio), fondée pour commémorer la conquête de la Somalie en 1876, en dortoir pour des réfugiés somaliens en 2011.

On ne s'étonnera pas que les espaces abandonnés apparaissent aussi comme porteurs d'une dimension politique, et deviennent des lieux d'énonciation et de représentation possible. Ils sont parfois des lieux « officiels », comme l'ambassade somalienne à Rome dans *Rhoda* ou *Madre piccola*, dont l'état d'abandon et de délabrement est non seulement le signe de l'effondrement de la nation somalienne mais aussi du refoulement de l'Italie à son égard. L'ambassade devient une ruine urbaine en plein cœur de la capitale, dans l'indifférence des pouvoirs publics. Elle est ainsi occupée par des réfugiés somaliens dans le premier chapitre de *Madre piccola*, et même pillée par les membres de la diaspora dans *Rhoda*, qui en prennent des morceaux pour les ramener chez eux :

« Quel bel palazzo a via dei Gracchi ormai cadeva letteralmente a pezzi. I somali indigenti o quelli sbarcati dalle carrette del mare lo usavano come dormitorio e le belle condizioni igieniche ormai facevano pietà. Il bagno era impraticabile e l'odore penetrante di corpi non lavati aveva ormai assalito i muri. Non c'era più nulla delle antiche vestigia. I quadri, i soprammobili, persino i gingilli più idioti erano stati rubati. Non da ladri professionisti, ma da somali perbene che volevano avere un ricordino della loro patria. E non guardavano in faccia a nessuno pur di ottenere ciò che desideravano. »³⁶⁷

Inversement, d'anciennes usines ou bâtiments abandonnés peuvent, une fois occupés par les migrants, devenir lieu d'une prise de parole, ambassades métaphoriques où construire une visibilité et une reconnaissance politique. Cet enjeu du lieu occupé comme *lieu officiel* est évident dans l'histoire de la Pantanella, récit d'une occupation marquée par l'auto-organisation

³⁶⁶ Concernant l'histoire de l'Hotel House, outre la préface de *Babel Hotel*, on peut se référer aux analyses ethnographiques de Adriano Cancellieri dans son *Hotel House. Etnografia di un condominio multietnico* Adriano Cancellieri, *Hotel House. Etnografia di un condominio multietnico*, 2013, <https://doi.org/10.13140/2.1.1709.6644>. On peut aussi inversement citer la transformation de la Pantanella en résidence urbaine de prestige racontée notamment par Giuliano Santoro dans *Al palo della morte*. Giuliano Santoro, *Al palo della morte: storia di un omicidio in una periferia meticcica*, Roma, Alegre, 2015, p. 43

³⁶⁷ Igiaba Scego, *Rhoda*, Rome, Sinnos, coll. « Segni. Romanzi », 2004, p. 82

politique des immigrés et les nombreuses visites du maire de l'époque, qui sont aussi retranscrites dans le récit. Melliti insiste sur cette fonction assurée par la Pantanella pour tous les nouveaux arrivants à Rome :

« La “città” era diventata un centro importantissimo per gli stranieri. Non c’era bisogno di andare all’ufficio immigrazione per ottenere informazioni, era sufficiente arrivare qui per averle nella propria lingua o perfino nel proprio dialetto. [...] »

La porta è aperta! Accomodatevi ! » ³⁶⁸

Dis-qualification, fermeture et répression

Mais précisément en raison de cette portée politico-utopique qui en fait des anomalies, ces lieux sont aussi menacés par l'ordre urbain environnant, pris pour cible, sujets à la représentation anxiogène des médias et à l'hostilité d'autres habitants de la ville. L'isolement de l'Hotel House revient dans le récit court de Canifa Alves :

« L'isola era abbandonata come si abbandona qualche cosa di pericoloso per la vita altrui, oppure qualcosa che semplicemente non si vuole più perchè è ingombrante, o peggio ancora, troppo diverso rispetto a quello che si pensava fosse. L'isola soffriva dell'indifferenza pubblica. Soffriva in silenzio, rallegrata solo dagli odori spezzati che provenivano dalle *cucine di tutto il mondo* che in essa si concentravano. »

Nessuno era mai morto assassinato tra le sue braccia, né c’era mai stato alcun furto in qualche appartamento. Neppure continui *raid* notturni e false notizie giornalistiche la mettevano in ginocchio, come se quelle cose terribili facessero parte di essa e dei suoi abitanti, di origine straniera per nove decimi. » ³⁶⁹

On retrouve dans cette brève incise la mise en scène de la stigmatisation que subissent que subit le lieu et ses habitants. Les représentations exogènes, et notamment médiatiques, de ces espaces, par opposition aux noms qui les racontent de l'intérieur, participent à un processus de *disqualification*³⁷⁰ au sens où l'entend Julien Thiéry du PEROU à propos de la représentation médiatique et politique des espaces informels habités par les migrants :

« Requalifier. Qualifier. On en est là. Tout est tellement présumé sans qualité, disqualifié. Je parle notamment des lieux sur lesquels travaille le PEROU, qui sont décrits par une litanie d'adjectifs qui

³⁶⁸ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 25

³⁶⁹ Jorge Canifa Alves, « L'isola di Badu », art. cit., p. 130

³⁷⁰ Nous renvoyons à sa prise de parole lors de la Semaine Italienne de l'ENS en 2017 « Ville refuge, ville asile : le droit à la Ville pour les migrants, réfugiés et demandeurs d'asile entre France et Italie. » Sébastien Thiéry, Daniela Gallié, Francesco Annichiarico, Giuliano Santoro et Nicola Brarda, *Ville refuge, ville asile: le droit à la ville pour les migrants*, op. cit.

commence par in- ou im- : invivable, indigne, insupportable, immonde, qui traduise la négativité pure que sont ces bidonvilles, ces jungles. »³⁷¹

Une disqualification qui cède la place à l'ostracisation de ces lieux, première étape de la répression dont ils font l'objet et qui les coupe du reste de la ville, comme le rappelle la présence policière devant la *Pantanella* :

« Intanto il mondo scorreva davanti al portone della “città” !

Ma cos'era, un ministero, un distretto o una vecchia colonia ? Nessuno sapeva o capiva perché una macchina della polizia stesse ferma lì, ventiquattr'ore su ventiquattro. C'era anche un centro mobile, un camion con i sedili e una radio nella parte anteriore [...]. Questi due mezzi controllavano, sorvegliavano e chissà cos'altro facevano all'insaputa degli abitanti.

Più a sinistra c'era un'ambulanza, preposta al trasporto dei feriti e dei malati. I poliziotti passavano il tempo chiacchierando con gli abitanti e a volte litigavano anche. [...].»³⁷²

Raconter les lieux occupés signifie raconter les contrôles de police et les opérations d'expulsion, autant de moments où apparaît explicitement une ville militarisée et répressive dont les migrants sont les premières victimes, au point d'apparaître comme une communauté persécutée³⁷³. Cette image qui structure ainsi l'ensemble du récit *Pantanella. Canto lungo la strada*, revient ponctuellement dans les textes de l'anthologie *Babel Hotel*, comme en attestent certains choix stylistiques, notamment dans la manière dont les auteurs racontent la violence vis-à-vis des habitants sous une forme qui défie la logique narrative pour emprunter plutôt à la poésie et mettre en scène la « guerre » livrée par l'état aux migrants :

³⁷¹ Sébastien Thiéry, « Entretien avec Sébastien Thiéry, fondateur du PEROU », sur *Notes on design*, 25 mai 2019, <https://notesondesign.org/sebastien-thiery/>, consulté le 2 mars 2023

³⁷² Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 84. On retrouve la même situation devant la copropriété où habite le protagoniste de M : « Davanti a quell'ingresso sostava quasi sempre almeno una volante della polizia. I numerosi inquilini dello stabile suscitavano di frequente simili attenzioni. » Ron Kubati, *M, Nardò, Besa*, 2002, p. 157

³⁷³ « On peut dire que le milieu de la copropriété de Laila Wadia n'est pas structurellement différent de la Pantanella de Melliti : une véritable mythification d'une communauté babélique, compromise par l'intervention extérieure des Italiens. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 285.

« Soldati che cercano.

Soldati che rovistano.

Soldati che terrorizzano.

Soldati che cercano di intimorire il nemico. [...]

Soldati senza dignità che cercano di cancellare quella altrui.

Soldati senza identità che pretendono di sapere quella altrui. » ³⁷⁴

Les occupations constituent donc l'une des frontières par excellence à l'intérieur des topographies postcoloniales, et leur analyse permet notamment de clarifier la notion « d'hétérotopie » que l'on retrouve parfois diluée du fait de son utilisation systématique pour parler des lieux migrants. Mais s'il faut reconnaître leur spécificité, on peut constater que ces lieux expriment avec une intensité particulière les enjeux plus larges qui caractérisent la présence migrante dans la ville : leur caractère hétérotopique et dépayasant, leur part d'utopie qui en fait des communautés transnationales menacées par l'ordre extérieur de la ville, leur « indéfinition » qui vient non seulement de leurs contradictions internes mais aussi du fait qu'ils sont pris entre des visions antagonistes et en tension, ce qui en fait des lieux liminaux par excellence.

2. Trois espaces frontaliers :

i) Lieux d'habitation et perception hétérotopique : le dortoir dans *Fiamme in paradiso* de Abdelmalek Smari

Ces considérations nous conduisent à analyser plus en détail la mise en scène des lieux autres dans des textes postcoloniaux, en examinant les formes de liminalité des espaces qui sont représentés, et les conflits de regards et de discours qu'ils génèrent inévitablement. On insistera ici sur l'intersection entre la dimension frontalière de ces espaces, les conflits de sens auxquels ils donnent lieu, et leur caractère *liminal*, que nous définirons à partir de l'analyse de Marie-Christine Fourny. Pour la géographe, cette catégorie permet d'envisager la frontière non comme un simple entre-deux spatial, mais comme un espace dont il reste à fixer le statut :

« Cette « ancienne » notion anthropologique nous semble avoir un double intérêt heuristique. Parmi l'ensemble des figures invoquées pour exprimer la frontière mobile, elle représente une catégorie possible rarement utilisée. Elle caractérise, notamment en géographie, une étendue issue du passage et de la transition. Mais elle ne considère pas la seule dimension morphologique de zone frontalière intermédiaire : l'espace liminal est celui où se gère la relation et où se fixe le statut social de celle-ci. La

³⁷⁴ Jorge Canifa Alves, « L'isola di Badu », art. cit., p. 133

liminalité permet de ce fait de saisir cette dynamique entre la forme spatiale de la frontière et la fonction frontalière de l'espace. »³⁷⁵

La notion permet d'abord de rappeler le caractère mobile de la frontière, en y voyant non seulement une réalité spatiale mais aussi l'effet d'une définition du réel. Parler d'espace liminal revient à envisager la ville dans son caractère encore indéfini, dans son potentiel de devenir et de transformation, tout en voyant les processus qui viennent empêcher ou réprimer l'émergence d'autres manières de vivre l'espace urbain. L'enjeu spécifiquement liminal des espaces occupés tient alors à cette indécision quant à leur potentialités, qui met en jeu les perspectives divergentes de ceux qui y sont et de ceux qui les regardent de l'extérieur.

C'est cette dimension liminale que l'on veut étudier plus spécifiquement à travers l'analyse de trois espaces frontaliers, trois *lieux-limites*, qui renvoient à trois situations différentes : celle d'un migrant se familiarisant avec la ville et découvrant le dortoir de via Sammartini à Milan, celle de deux personnages discutant d'un immeuble surnommé « Le Caire » à Milan comme exemple d'espace « migrant », et enfin la découverte de la Pantanella à Rome à travers deux visites qui scandent le roman *Pantanella. Canto lungo la strada*. Un premier exemple de la complexité et de la pluralité du rapport aux lieux apparaît ainsi dans le roman *Fiamme in paradiso* de Abdelmalek Smari, alors que le protagoniste Karim découvre le dortoir de via Sammartini au début du roman. Le dortoir est l'un de ces multiples lieux qui témoignent de la précarité habitative des primo arrivants en Italie, s'inscrivant dans un contexte d'habitation migrant marqué par une « extrême hétérogénéité » où l'on retrouve « différents lieux [...] correspondant aux dortoirs, aux maisons d'accueil, aux colocations, parfois [à] des installations dans des édifices abandonnés ou dans des espaces résiduels de la ville. »³⁷⁶. Dans cette constellation de lieux, il constitue une étape intermédiaire entre les expériences de la rue et les différentes situations habitatives vécues par les migrants. Il s'inscrit au sein de ces lieux que Nausicaa Pezzoni rapporte à la deuxième catégorie d'espace des « cartes mentales migrantes » : celle des « lieux d'habitation » (*luoghi dell'abitare*). Face à une ville qui semble entièrement autre et extérieure, ceux-ci constituent un repère fondamental et une première

³⁷⁵ Marie-Christine Fourny, « La frontière comme espace liminal », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine*, n° 101-2, Association pour la diffusion de la recherche alpine et UGA Éditions., novembre 2013, <https://doi.org/10.4000/rga.2115>, consulté le 26 décembre 2023

³⁷⁶ « [P] iù luoghi dell'abitare, corrispondenti a dormitori, case d'accoglienza, appartamenti in condivisione, alcune volte sistemazioni in edifici abbandonati o in spazi residuali della città. » Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 282

expérience du *dedans* (que Pezzoni nomme « l'internità ») :

« Per il migrante al primo approdo, [...], la città è muta. Non ci sono *districts* che gli si rivelino per la propria internità. Non ne ha ancora esperienza. E non ci sono nemmeno toponimi che parlino al uo vissuto, alla sua memoria, profilando parti urbane con una riconosciuta individualità. L'internità si manifesta per il migrante non già alla scala urbana ma, semmai, alla scala dell'edificio, e più precisamente a quella del ricovero che risponde all'esigenza primaria di avere un luogo dove dormire: è lì che, almeno per le ore della notte, si trova “dentro”, accolto, immerso in un ambiente che costituisce forse il primo germe della familiarità con il luogo. Il secondo elemento della città del migrante al primo approdo sono, pertanto, i *luoghi dell'abitare*: quelli che vengono creati con maggiore impegno e verso cui viene proiettato il più forte investimento affettivo, appunto perché costituiscono la casa, il posto dove dormire. »³⁷⁷

Car ces lieux d'habitation, explique Pezzoni, « sont les espaces quotidiens d'une expérience habitative transitoire, où l'élément d'intérêt, s'agissant souvent d'espaces qui ne sont pas traditionnellement destinés à l'habitation, réside dans la familiarité que l'on crée avec le lieu, c'est-à-dire dans l'expérience intime qui se crée avec un espace devenu familier en tant que premier lieu d'arrivée lorsque l'on demeure dans une nouvelle ville »³⁷⁸. En somme, les abris, refuges, dortoirs, rendent aussi possible une première dichotomie fondatrice, *dedans-dehors*, à l'intérieur d'une expérience urbaine marquée par l'absence d'espace domestique, où l'extériorité est omniprésente.

Sur un versant narratif, le dortoir apparaît aussi dans le récit autobiographique de Mohammed Bouchane, *Chiamatemi Ali* – qui fréquente le dortoir de via Sammartini et celui de via Ortles. Le dortoir de via Sammartini est présenté dans *Chiamatemi Ali* comme un espace peu sûr en raison des vols et des agressions (notamment de la part d'un groupe de tunisiens³⁷⁹), que pour les tentatives dissimulées de conversion dans cet espace chrétien (comme le fait de donner d'abord à manger à ceux qui participent à la prière)³⁸⁰ qui apparaît comme *tabou* pour le protagoniste, associé à une mise à l'épreuve de sa religiosité.

Dans *Fiamme in paradiso*, la découverte du lieu marque effectivement une étape centrale dans la confrontation de Karim avec Milan – une étape étroitement associée à la découverte de la précarité de son statut de migrant dans la ville italienne, dont le premier signe est justement l'absence de maison. L'arrivée dans le dortoir correspond non seulement à la première découverte d'un espace « intérieur » dans l'œuvre, mais aussi à la découverte d'un

³⁷⁷ Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 88

³⁷⁸ “[S]ono gli spazi quotidiani di un’esperienza abitativa transitoria, dove l’elemento di interesse, trattandosi spesso di spazi non tradizionalmente deputati all’abitare, sta nella familiarità che si crea con il luogo, sta cioè nell’esperienza intima che si determina con uno spazio divenuto familiare in quanto primo approdo del dimorare nella nuova città. [...] » Nausicaa Pezzoni, *La città sradicata*, op. cit., p. 282

³⁷⁹ Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, op. cit., p. 20-21

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 16

lieu déconcertant et étrange. Il faut ici reprendre le long passage qui met en scène la découverte du dortoir pour examiner la manière dont elle se déroule :

« Parlavano tra loro, quando arrivò Anna – tarchiata, decisa, brusca, con un gran vocione da virago e, chissà perchè, un berretto da postino in testa – ad aprire la gabbia. Gli *habitués* del dormitorio cominciarono a entrare. Con modi da drago custode della caverna Anna urlava : « I ticket verdi, prima... poi i rossi. [...] » *Maîtresse*, kapò, in fondo umana nella sua bruschetta. Dopo si girò verso i nuovi. Karim era vicino alla porta. Con il passaporto in mano. Lo teneva stretto in quella confusione [...] Finalmente, Karim riuscì ad avere un biglietto, 19. Era il numero del letto. [...] Nonostante la fatica non andò a dormire subito. Rimase nella gabbia dea leoni; attraverso le sbarre poteva parlare con l'amico. [...].

Nel dormitorio c'era un odore aggressivo, una puzza. Secoli che non lo avevano più arieggiato. Puzze di cucina povera che nn trovavano sfogo all'esterno e ristagnava lì imputridendo.

Al primo impatto a Karim parve di non riuscire a sopportarlo. Gli veniva da vomitare. Ma a poco a poco le narici si abituarono. La vergogna lo aiutò a resistere e, infine, a sentirsi un po' meglio. Per un musulmano, sentiva dentro di sé, passare la notte in una chiesa era una grande vergogna ! è una prova terribile, si disse, devo subirla, per poter arrivare a una vita dignitosa.

Appena si fu abituato alla puzza, si distrasse da quei pensieri e si mise a osservare intorno. Sdraiato al piano di sopra di un lettuccio a castello, con la sua borsa sotto le coperte, accanto a sé, per sicurezza, guardava e ascoltava. Rombo continuo di treni sulla testa; il dormitorio, non se n'era accorto prima, era proprio sotto il cavalcavia della Stazione centrale. Cos'era quest'enorme stanzone, una prigione ? Un manicomio ? Una sala da preghiera dei cristiani ? Una folla rumorosa si agitava intorno in mille faccende misere e incomprensibili. Crocefissi alle pareti ; anche tante immagini di quelli che i cristiani considerano Gesù, Maria e altri santi. Nonostante lo stupore e lo spaesamento, si sentiva riscaldato e tranquillizzato.

Si accorse che il luogo era pulito. Erano puliti anche i materassi, le coperte e persino i cessi. Sentiva un gran voglia di dormire, ma nonostante ciò tirò fuori il suo diario e cominciò a registrare tutto quello che ricordava degli avvenimenti di quel giorno. Alle undici precise, la luce venne spenta. Fu costretto a smettere di spegnere per dormire. [...]

“Sveglia ! Sveglia! Buongiorno ! Buongiorno!”

Un vecchio esile, anche ui in berretto da postino, gira per la camerata, con voce tremula e garbo da nonno. Dà il buongiorno a tutti. Al suo paese Karim non ha mai visto uno che per mestiere sveglia i dormienti con tanta dolcezza. »

L'importance de ce moment est attestée par la longue description qu'en donne Karim, dans une séquence narrative qui semble se diviser en trois temps : l'attente précédant l'entrée, puis l'acclimatation au lieu, et quelques pages plus tard, une discussion sur le dortoir avec son ami Mahdi. La découverte du dortoir constitue à tous les effets un passage dans un nouveau

monde, mettant en scène un processus de familiarisation de Karim avec ce lieu autre dont l'appréhension, initialement dysphorique, se complexifie et aboutit à une forme de bien-être. Il est donc question ici de l'expérience d'un lieu comme moment de passage, de découverte et de définition d'une réalité nouvelle.

La description fait du dortoir un lieu de frontière : un espace non seulement d'altérité, mais aussi d'aliénation pour plusieurs raisons. Tout d'abord, en raison de la représentation volontairement dé-réalisante qui s'inspire au registre du conte de fées. On retrouve ainsi cette lecture « merveilleuse » qui accompagne la découverte étonnée de la ville pour nombre de textes migrants. Le dortoir est présenté comme un lieu irréel, menaçant et carcéral : une *cage aux lions* où évoluent des figures ambivalentes jouant un double rôle de gardiens-passeurs comme Anna, présentée comme un « dragon » à la fois homme et femme, et le vieillard réveillant les dormeurs. A cette première altérité qui apparaît à travers les images du conte s'en superpose une autre, plus déstabilisante, qui tient à la fois à la puanteur du dortoir et au fait que Karim comprend qu'il s'agit d'un lieu de culte chrétien. Cette double dimension semble ainsi en faire un espace associé à la transgression des frontières morales évoquées plus haut, à savoir des limites qui garantissent une forme d'intégrité du moi, tant sur le plan physique-hygiénique (la saleté que Karim respire) que symbolique (le tabou religieux). Pour cette raison, la première phase de la rencontre avec le dortoir est celle d'une expérience de dégradation que Karim associe étroitement aux épreuves de la vie dans la *ghorba* (l'exil). Mais au fur et à mesure qu'il observe le dortoir, ce regard se transforme pour laisser place à une appréhension plus complexe. Le dortoir apparaît au fur et à mesure comme un lieu moins dystopique qu'hétérotopique (à l'instar d'autres espaces explorés par Karim tels le cimetière)³⁸¹, dont l'identité se construit à rebours de ce qu'il connaît. Par sa position tout d'abord, puisque l'emplacement souterrain du dortoir renvoie Karim à son lieu d'entrée dans la ville, la gare de Milano Centrale, superposant des lieux apparemment distants (Karim a quitté la Stazione centrale peu avant). Mais aussi parce que le dortoir est associé à l'expérience du sommeil et donc au passage à un autre monde, expérience charnière, dès lors que « [l]es rêves, les rêveries, les hallucinations et les mémoires ou projections intensément visualisées (vividly visualized memories) sont des éléments de l'expérience migrante qui semblent avoir une signification structurelle et expressive pour négocier la difficulté de l'individu à entrer en relation avec une réalité qui tend à décevoir ses

³⁸¹ Nous renvoyons à l'analyse détaillée que livre Jennifer Burns de la découverte du cimetière par le protagoniste, où « the necropolis within the city becomes the desired destination of Karim's walking in Milan, visited both in physical, spatial terms, and as a spiritual and intellectual end. » Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 159-60.

attentes. »³⁸². Le dortoir voit advenir une autre expérience de l'espace mais aussi du temps. Lieu dysphorique puis accueillant, il est un lieu *autre* qui renvoie à plusieurs limites symboliques : celles qui séparent le monde diurne du monde nocturne et la veille du sommeil, mais aussi les limites morales que constituent l'expérience du tabou religieux et de la puanteur³⁸³.

La manière dont il juxtapose des lieux incompatibles et apparemment distants, son rapport au temps autre de la nuit et du sommeil, ses modalités spécifiques d'ouverture et de fermeture – sont bien là autant de critères qui confirment la dimension explicitement hétérotopique du dortoir. Mais tout en soulignant cette dimension hétérotopique, on voit aussi combien l'altérité repose non sur le lieu en soi mais sur sa mise en scène à travers le regard du protagoniste, résultat de sa disposition particulière à appréhender l'espace autrement. Autrement dit, lieu et regard porté sur le lieu sont intrinsèquement reliés, de sorte qu'on peut dire que les hétérotopies révèlent la capacité du regard migrant à interroger l'espace urbain et ses frontières symboliques. L'observation de Karim montre ainsi une suspension du jugement, une appréhension *autre* à même de cerner les éléments étonnants, surprenants, rassurants de cette nouvelle réalité. La découverte du dortoir témoigne à la fois de l'altérité du lieu mais aussi de la construction du regard de Karim vis-à-vis de cette réalité nouvelle qu'est la ville italienne, dont on retrouve l'écho au fur et à mesure de sa découverte de Milan.

Enfin, l'appréhension porte aussi en elle une forme de *réappropriation* et de *re-signification* du lieu, comme le souligne l'échange avec Mahdi, qui affirme que l'odeur du lieu est en réalité l'odeur du porc. La discussion avec Mahdi constitue un dernier temps de l'appréhension du lieu, où il est question de débattre de son identité. Si l'on crée un lieu en le différenciant des autres et de la réalité alentour³⁸⁴, cette individuation du lieu s'avère indissociable, dans le texte, d'un véritable jugement de valeur qui porte en lui une forme de disqualification. L'échange entre les deux amis sur le dortoir, sur lequel Karim suspend son jugement tandis que Mahdi lui assigne une identité taboue en l'associant à l'image du porc, est l'indice plus général de leur rapport à la réalité italienne environnante : là où la démarche de Karim est résolument personnelle, Mahdi rétablit une frontière nette qui renvoie à sa

³⁸² « Dreams, daydreams, hallucinations and vividly visualized memories or projections are all features of narratives of migrant experience which seem to have structural and expressional significance in negotiating the difficulty for the individual of engaging with a reality which tends to confound expectations. » *Ibid.*, p. 137

³⁸³ La question de la puanteur des dortoirs comme symbole de dégradation revient aussi dans *Immigrato* de Salah Methnani, « Il puzzo, nella stanza, è bestiale. Dopo il primo giorno, non ci faccio più caso. Io stesso sono parte integrante del cattivo odore. » Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato*, op. cit., p. 108

³⁸⁴ « Si crea un luogo, anzitutto, dandogli un nome, in altre parole individuandolo, differenziandolo dalla realtà circostante. » Alfredo Agustoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, op. cit., p. 19

« fermeture », mais aussi plus largement à la fermeture d'une partie de la communauté maghrébine mise en avant dans le livre. Cet échange annonce déjà l'isolement progressif de Karim, dont la démarche intime d'exploration et d'habitation de la ville se heurte non seulement à l'exclusion de la société italienne, mais aussi à la mise à l'écart de sa propre communauté religieuse-nationale. La découverte du dortoir est une *expérience de frontière* parce qu'elle conduit Karim à franchir un ensemble de limites spatiales et symboliques – et notamment les tabous propres à sa culture. Mais elle est aussi une expérience significative parce qu'elle met en scène, à travers l'appréhension du lieu, une forme de retour réflexif de sa part sur ces limites et leur signification, et marque la spécificité de sa rencontre avec la ville.

ii) « Le Caire » entre marginalité et réappropriation touristique : la question de l'exotisme et la dépossession de la ville

Un autre questionnement sur la signification conflictuelle des lieux est celui qui touche au sens donné aux *lieux migrants* eux-mêmes, et notamment aux réappropriations dont ils font l'objet par les autres habitants italiens. On retrouve ici la question de l'exotisme dans la ville, dont on a vu qu'il s'accompagnait souvent d'une fétichisation et aliénation des identités migrantes. Ce regard de l'autre peut prendre la forme fastidieuse de ceux que la petite communauté de Brera où évolue Maksim Cristan nomme les *rompicoglioni autunnali*, ces « “artistes du weekend” à la recherche du charme de la rue ne mémorisaient que les soirées particulièrement magiques et inspirées, et voulaient que l'évènement se répète à chaque fois qu'ils nous achetaient quelque chose »³⁸⁵. L'exotisation de la migration peut aussi être une exotisation de la marge, et vice versa.

Ce regard exotisant, que Maksim Cristan dénonce en montrant l'agacement d'une petite communauté « bohème », ne relève pas de la gêne épisodique mais constitue bien une dimension fondamentale de la perception des lieux et des identités migrantes dans la ville. Comme le souligne Giovanni Semi, le « discours ethnique [constitue] une véritable grammaire commerciale, se sert d'enseignes et de noms attirants qui produisent une véritable scénographie commerciale »³⁸⁶, et s'inscrit à l'intérieur de ce que le sociologue nomme la « consommation

³⁸⁵ Maksim Cristan, (*Fanculopensiero*), *op. cit.*, p. 176

³⁸⁶ « Il discorso etnico, una vera e propria grammatica commerciale, si serve di insegne e nomi accattivanti che creano una vera e propria "scenografia commerciale". » Enzo Colombo et Giovanni Semi (dir.), *Multiculturalismo quotidiano*, éd. cit., p. 67

de la différence »³⁸⁷. Ainsi les lieux « ethniques » sont souvent pris à l'intérieur de cette dualité : ils sont susceptibles de matérialiser l'inscription réussie des migrants dans la ville et leur succès économique, mais ils risquent aussi d'exister principalement pour un public italien. Se pose alors la question de « l'ailleurs » que ces lieux sont censés représenter et de leur authenticité. En effet la notion *d'ailleurs* est intrinsèquement différente selon qu'elle est envisagée depuis une perspective italienne qui tend à faire de certains quartiers de nouvelles destinations « touristiques », ou migrante. Dans cette ambivalence transparaissent les rapports de force qui touchent à la possibilité de déterminer le sens et les véritables destinataires des lieux urbains.

Les lieux « ethniques » apparaissent ainsi comme ambivalents, tel le salon de thé oriental où se rend le protagoniste de *La straniera*, lorsqu'il se met à la recherche d'Amina à la fin du récit. L'arrivée du protagoniste dans un quartier de la périphérie turinoise s'accompagne de la découverte d'un bar oriental géré par l'un de ses anciens amis, où il assiste à une scène de danse du ventre avant d'apprendre que la danseuse est italienne³⁸⁸. Mais c'est surtout dans l'œuvre de Gabriella Kuruvilla et notamment dans *Milano, fin qui tutto bene* qu'est posé l'enjeu de la « consommation de la différence », pour citer Semi, et de l'exotisme urbain. Elle s'exprime notamment dans le discours critique sur l'authenticité des espaces ethniques porté par le personnage de Samir, qui interroge la possibilité de se sentir chez lui dans la ville italienne. C'est le cas lorsqu'il décrit la discothèque Cappados comme exemple d'une discothèque au style orientalisant où il dit se sentir « à la maison » avant de préciser :

« Mi sentivo a casa: fi beti. Oddio, a casa: mi sentivo come quegli italiani che vengono in vacanza in Egitto e passano il loro tempo dentro un villaggio turistico. Mi sentivo in un posto che faceva di tutto per mettermi a mio agio: ne apprezzavo le buone intenzioni mentre guardavo la danzatrice del ventre, italiana, che faceva impazzire il pubblico, pagante.»³⁸⁹

Ainsi, quand bien même les *bars ethniques* offrent une parenthèse exotique, ils ne suffisent pas à acclimater les protagonistes et s'adressent plus souvent à une clientèle italienne qui se comporte en touriste à l'intérieur de l'espace urbain (comme le fera justement le personnage de Tony en allant vivre à Porta Venezia).

A travers le regard de Samir, le roman approfondit un questionnement sur l'exotisme et

³⁸⁷ « La concezione tipica del consumo della differenza, [...], è quella che interpreta l'appropriazione di oggetti culturalmente connotati come un momento istintivo nella vita quotidiana dei quartieri gentrificati [...] » *Ibid.*, p. 68

³⁸⁸ Younis Tawfik, *La straniera*, Milano, Bompiani, coll. « Narratori stranieri Bompiani », 1999, p. 176-77

³⁸⁹ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 76

ses logiques de pouvoir, comme le montre son interaction avec le personnage de Tony (que nous analyserons plus avant), et sa discussion avec Laura, milanaise de bonne famille avec qui il noue une brève relation amoureuse. Alors que les deux se promènent et confrontent leur expérience respective de la ville, la dissonance entre leurs points de vue apparaît en particulier au sujet d'un lieu surnommé *Le Caire* – que Laura décrit sur un registre exotique et merveilleux, alors que Samir le ressent uniquement sur le mode de la déception³⁹⁰ :

« Beh ti stavo dicendo che a Turro, appena oltre il ponte della ferrovia, in via Boiardo, c'è un edificio di ringhiera fine '800 che tutti da sempre chiamano il Cairo, forse perché lì dentro si respira l'atmosfera caotica e magica di una casbah. Un tempo era abitato quasi solo da meridionali ma poi si è riempito di stranieri: però qualche italiano è rimasto». «È un posto che conosco: ci vive un mio amico. Un giorno mi ha detto: 'Dai, vieni a trovarmi al Cairo' e io gli ho risposto: 'Stai tornando a casa fratello?'. È scoppiato a ridere, pensava scherzassi. Invece no, non ne sapevo nulla di quell'edificio. Poi mi ha spiegato che si chiamava così il palazzo in cui abitava e io ho pensato che era davvero triste essersene andati dal Cairo e ritrovarsi a vivere al Cairo, sì, ma in una traversa di viale Monza». «Quell'edificio non è triste, anzi. Ci sono andata qualche tempo fa, perché un amico dei miei, Angelo Caruso, un signore di Matera che vive lì e che al piano terra ha aperto un'associazione culturale, ha organizzato una quattro giorni di arte, musica e spettacoli coinvolgendo tutto il palazzo. A me quel posto piace un sacco: è un esempio d'integrazione riuscita», mi ha detto. «Non ne posso più di questa storia dell'integrazione: ma secondo te gli italiani sono integrati in Italia? Io vivo qui da sette anni circa e ne ho incontrati un sacco di italiani che non solo non sono integrati in Italia ma neanche in loro stessi. Kullu ba'id anni: sono dissociati da tutto», le ho risposto. »³⁹¹

L'opposition entre les deux personnages est symptomatique de leur position différente à l'intérieur de la ville, et donc de leur relation différente à *l'ailleurs*. Samir voit dans le lieu un simple simulacre, qui ne saurait recouvrir la dimension complexe de ce que signifie pour lui la « maison » : entrer dans Le Caire de via Monza n'est jamais synonyme de *rentrer* chez soi, tandis qu'à l'inverse pour Laura l'immeuble constitue une parenthèse exotique à l'intérieur d'une ville qu'elle connaît, le lieu d'un dépaysement dans la ville multiculturelle. L'interprétation qu'elle livre du surnom « Le Caire » est explicitement orientaliste, de même que la référence à l'atmosphère « magique » d'une *casbah*, quand on sait combien le terme est utilisé avec une connotation raciste pour décrire des situations de dégradation urbaine³⁹².

³⁹⁰ Je reprends ici en partie l'analyse menée dans mon article « Une Rencontre Manquée : Confrontation, Défiance et Stéréotypes entre Suds dans Milano, fin qui tutto bene de Gabriella Kuruvilla », auquel je renvoie pour une étude plus exhaustive. Nicola Brarda, « Une Rencontre Manquée : Confrontation, Défiance et Stéréotypes entre Suds dans Milano, fin qui tutto bene de Gabriella Kuruvilla », *Artl@s Bulletin*, 8, n° 2, septembre 2019, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss2/6>

³⁹¹ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 66-67

³⁹² Tant et si bien qu'un article du *Corriere della sera* publié en avril 2023, parle de la « casbah » de via Crespi, rue dans laquelle habite le personnage fictionnel de Samir par ailleurs : https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/23_aprile_05/milano-in-via-crespi-una-casbah-senza-futuro-violenza-degrado-case-da-incubo-e-debiti-per-400-mila-euro-e90c1feb-f995-4afd-9a6d-442a9df37x1k.shtml

L'autre nœud du conflit entre les deux personnages tient à la manière dont Laura l'envisage comme un exemple d'*intégration* réussie, non seulement en raison de l'activité culturelle qui s'y déroule, mais aussi parce qu'il marque le passage d'une première génération d'immigrés venue du Sud de l'Italie à une deuxième génération de migrants étrangers. Or, cette rhétorique de l'intégration révèle une forme d'ambiguïté, puisque le lieu *intégré* (et peut-être par extension, l'immigré intégré) est un lieu acceptable, voire désirable pour un regard italien, et puisqu'elle se sert de l'image des migrants d'origine méridionale pour porter l'idée d'une assimilation réussie à l'intérieur de la ville, oubliant la persistance d'inégalités entre italiens dans la ville, et même des tensions entre immigrants du Sud et étrangers dont Samir est en revanche témoin. A travers cette confrontation entre deux perspectives radicalement différentes, l'autrice montre la façon dont l'exotisme constitue moins une opportunité d'intégration pour les migrants dans la ville qu'une dépossession de leur propre expérience, qui loin de construire un espace familier et accueillant, exacerbe une expérience d'altérité dans la ville.

iii) Pantanella, città chiusa

Le dernier exemple d'espace liminal que nous analyserons ici est celui de la Pantanella et de sa mise en scène dans le roman *Pantanella. Canto lungo la strada* de Mohsen Melliti. L'un des aspects saillants du roman tient en effet à la manière dont il met en scène l'étrangeté de la Pantanella et pose la question des regards portés sur cet édifice et ses habitants, plaçant au cœur du récit le problème de la définition d'un lieu et de la communauté qui y vit. Si cet enjeu a déjà été mis en évidence dans plusieurs analyses du roman de Melliti (notamment celles de Burns, Buonanno et Binetti auxquelles nous nous référerons), nous souhaitons nous focaliser plus précisément sur la manière dont l'auteur met en scène l'entrée dans l'édifice à travers deux visites³⁹³. En effet ces deux visites cristallisent les multiples efforts de définition et de qualification de cet espace, et la manière dont les regards et la définition de son identité déterminent en dernière instance son avenir et celui de ses habitants. La première visite est celle

³⁹³ Nous reprenons ici en partie l'analyse effectuée dans notre article « Du « musée archéologique » à la « caserne militaire » : représentations conflictuelles d'une occupation migrante dans Pantanella. Canto lungo la strada de Mohsen Melliti. » Nicola Brarda, « Du “ musée archéologique ” à la “ caserne militaire ” : représentations conflictuelles d'une occupation migrante dans Pantanella. Canto lungo la strada de Mohsen Melliti. », *Scritture Migranti*, n° 11, Stem Muchi Editore, 2017, p. P. 67-85

qui ouvre le récit, alors que les habitants de la Pantanella sont surpris par l'arrivée d'une journaliste dans l'édifice :

« Le serate estive erano calde.

Quando si visitava questa «città» per la prima volta, non si poteva fare a meno di provare curiosità e stupore. Si trovava davvero in un altro mondo, era un'altra città. La gente aveva altri colori, altre lingue.

Khaled si voltò verso un tizio che gli stava accanto:

– Guarda, un'altra turista.

Uno rispose:

– Siamo diventati un museo archeologico, da visitare in occasioni speciali.

Tutti risero alle sue parole.

Il barbiere si trovava dall'altro lato. Tagliava i capelli a un cliente. [...]

Vicino al barbiere c'era una ragazza che lo fotografava, forse una giornalista e quello, trascurando il cliente che gli stava davanti, sorrise allo scatto del flash e solo dopo riprese a lavorare. Il cliente gli disse:

– I giornalisti e i fotografi ci vedono come se fossimo oggetti.

– No, amico mio, sono i primi a difenderci.

– Sei un illuso. » ³⁹⁴

Ici, comme dans *Porta Palazzo mon amour*, la frontière spatiale est mise en abyme par le texte à travers une frontière textuelle (l'entrée dans le livre correspond à l'entrée dans la Pantanella), qui interroge ce faisant la question du regard sur l'édifice et ses habitants. Le passage débute par une incise qui insiste sur l'altérité de la l'occupation (« autre » est ainsi répété quatre fois) et semble vouloir éveiller l'intérêt du lecteur et créer une complicité avec lui. Un parallèle implicite est alors tracé donc entre la découverte de la Pantanella via la lecture du texte, et l'expérience du visiteur qui y pénètre, parallèle qui devient concret aussitôt après, puisque le texte met en scène l'arrivée d'un visiteur présenté comme une potentielle « touriste ».

Mais l'arrivée de cette touriste s'accompagne aussi d'un glissement du point de vue alors que l'on passe du regard impersonnel de la narration à celui des habitants : une transition soudaine qui semble prendre le lecteur au piège, puisqu'il est conduit à s'identifier à cette

³⁹⁴ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 130

touriste anonyme dont la présence a été repérée. Ici aussi, l'introduction et l'entrée dans un espace nouveau s'accompagne donc d'un questionnement sur le regard qui, plus encore que dans le texte de Lamsuni, interpelle le lecteur et le dépossède de sa perspective privilégiée. L'entrée de la Pantanella coïncide avec l'adoption du point de vue de ses habitants, qui eux-mêmes se montrent conscients de l'impact du regard extérieur, touristique ou journalistique, sur leur lieu de vie, dans une réflexion dominée par la question du « contrôle sur la construction des images. »³⁹⁵. L'arrivée du visiteur conduit les habitants à s'interroger sur ce que ce regard fait d'eux et de la Pantanella : un lieu touristique, un *musée archéologique* (allusion évidente à la proximité de la Pantanella avec les vestiges de Porta Maggiore et les ruines romaines), en somme un espace réifié par le regard autrui. Cette première visite de la Pantanella inaugure l'importance de la *définition* du lieu et la divergence entre le regard interne des habitants, qui n'ont de cesse d'interroger et de rappeler l'altérité, voire le caractère indéfinissable de l'endroit où ils se trouvent, et au contraire un regard externe produisant un enfermement sémantique qui ne tardera pas, menace existentielle pour l'édifice et sa survie, à devenir un enfermement matériel et politique.

A cette visite en répond une deuxième vers la fin du roman, qui n'est plus le fait d'une figure anonyme, mais d'une jeune étudiante en anthropologie, Mary, avec laquelle le protagoniste du roman Ahmad a noué une relation sentimentale. La visite prend place dans un contexte de détérioration des relations internes et externes à la Pantanella, et montre la mise au ban progressive du lieu. Le point de départ de la visite est un échange où Mary relate à Ahmad que les journaux présentent l'occupation comme une plaque tournante du trafic de drogues³⁹⁶, avant de vouloir l'accompagner sur place :

³⁹⁵ Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit., p. 149

³⁹⁶ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 130

« Andrò alla mia città museo.
Vengo con te.
La guardò meravigliato e disse:
Sei sicura?
Sì, c'è qualche problema?
Nessun problema, anzi. Visiterai la nostra «città» che sembra uscita dalla mitologia greca, vedrai un teatro della vanità scritto da filosofi ambiziosi e anarchici.
Vedrai campi da gioco, piscine, giardini e scuole, uomini senza donne e una letteratura che la tua antropologia non conosce, mia cara Mary.»³⁹⁷

On voit ici l'ironie d'Ahmad sur la Pantanella à travers sa valorisation parodique du lieu, laquelle met une nouvelle fois en évidence ses manques (l'absence d'enfants, de femmes) en les transfigurant pour faire un portrait « en négatif », où l'édifice et ses habitants sont caractérisés par ce dont ils manquent, où la cité utopique tirée de l'antiquité cache mal la cité d'exil où les migrants se retrouvent enfermés. Mais dans le même temps, le protagoniste insiste sur l'impossibilité de définir la Pantanella, non seulement en multipliant les références mythiques et symboliques, mais en mettant son interlocutrice au défi de changer de regard. La visite de l'étudiante constitue, comme le souligne Vincenzo Binetti, l'occasion d'une familiarisation ultérieure du lecteur avec le lieu aussi bien que d'une « prise de conscience politique et culturelle d'un ailleurs *refoulé* »³⁹⁸. Le fait que Mary soit étudiante en anthropologie rend évident combien la rencontre entre italiens et migrants constitue une nouvelle forme de rencontre entre Nord et Sud, cette fois au cœur des villes occidentales, laquelle implique une « nouvelle anthropologie » qui est aussi une critique implicite du regard anthropologique, dont on sait la filiation avec l'entreprise coloniale et sa participation à la construction de l'Autre par l'Occident :

« Facendo sì che Mary possa varcare la soglia dell'ex pastificio, infatti, Melliti permette un provocatorio cambiamento di prospettiva che spinge il lettore a (ri)visitare lo spazio della Pantanella visualizzandone però questa volta la “realtà” ad esso interna in compagnia di una donna italiana che

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 136

³⁹⁸ Vincenzo Binetti, *Città nomadi: esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, Verona, Ombre corte, coll. « Culture », 40, 2008, 1 vol., p. 98

proprio grazie alla sua presenza complica e problematizza la mediazione autoriale del punto di vista di Ahmad [...].»³⁹⁹

La visite de Mary est ainsi perçue dans sa portée transgressive et politique, non seulement par Ahmad mais aussi et surtout par la police qui préalablement à leur entrée dans l'édifice, soumet le couple à un contrôle qui prend la forme d'un véritable check-point :

« All'entrata la polizia a li fermò. Mary chiese il perché.

- Un controllo –, rispose la poliziotta.
- Che stai cercando qui ?
- Sono venuta a vedere.
- A vedere che ? È un posto da visitare questo ?
- Questi sono fatti miei.
- Dì che sei venuta a cercare droga.
- Sono una studentessa e questa è la mia tessera.

Mentre Mary e la poliziotta discutevano un poliziotto perquisiva Ahmad [...].

Finalmente entrarono. Mary fu colpita dalla bandiera italiana che sventolava sul portone principale della Pantanella e dalle macchine della polizia, dei carabinieri e dell'ambulanza che sostavano all'ingresso. Gli chiese : – E' una caserma militare o cosa ? – Forse è una colonia del medioevo. La portò dentro, mentre la gente li seguiva con lo sguardo. »⁴⁰⁰

Ce moment préalable à l'entrée au sein de l'édifice laisse entrevoir le brusque changement du statut conféré à la Pantanella, alors que Mary doit se confronter aux questions polémiques posées par la policière, dont les propos visent à ôter toute légitimité à la visite qu'elle essaie d'entreprendre. Soudain disqualifiée, transformée en espace anonyme et sans qualités (un lieu où il n'y aurait, comme le suggère la policière, rien à voir), la Pantanella se voit exclue du domaine du visitable. Ce langage manifeste ainsi, en même temps que l'interdit qui frappe le complexe, la censure de son nom et de son identité. Cette mise en quarantaine de l'occupation et de ses habitants transforme ainsi la visite de Mary, préfigurée par Ahmad sous la forme d'un voyage, en une visite non plus touristique mais carcérale, dont l'enjeu devient « de porter assistance matérielle, psychologique et juridique à ces personnes qui en sont privées, comme de rendre public et de se faire rapporteur des éléments observés [...] »⁴⁰¹. Elle prend place dans un espace qui, comme le souligne le drapeau italien à l'entrée, subit de plein fouet

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Mohsen Melliti, *Pantanella*, op. cit., p. 136

⁴⁰¹ Anne Bossé, *La visite : une expérience spatiale*, Presses universitaires de Rennes, 2015, 189 p., p. 18

la réaffirmation d'un ordre urbain national, policier, venant sanctionner la mise au ban de la Pantanella et annoncer l'expulsion de ses habitants.

Ce premier chapitre, le plus long de l'étude, a souhaité examiner les principales facettes de ce que l'on entend par les *frontières* dans la représentation des villes, tout en reparcourant les acquis de la critique à ce sujet. Nous avons montré tout d'abord l'enjeu cartographique et topographique de ces nouvelles représentations de l'espace urbain. L'analyse des textes montre à quel point la position des migrants à la *frontière* de la société se manifeste dans la représentation de leur relation à la ville : à commencer par celle de cette multiplicité de lieux formant une topographie des marges et de l'exclusion. Une exclusion socio-spatiale qui, de plus, se répercute dans le *regard et l'appréhension migrante* de la ville, dont nous avons souligné qu'elle était traversée par le dépaysement et le déracinement.

Cependant la ville postcoloniale ne se limite pas aux marges, et nous avons montré combien la présence migrante porte dans les textes des formes de réappropriation et de transformation de l'espace. Aux lieux d'exclusion répondent les principaux repères d'une topographie migrante où dominent les quartiers multiethniques, redéfinissant la cartographie urbaine. Dans le même temps, ces lieux s'inscrivent on l'a vu à l'intersection de points de vue divergents voire antagonistes, ainsi que de différentes stratégies de mise en scène. S'il est évident que leur représentation essaie de répondre à la disqualification plus générale de ces espaces et d'offrir sur ces lieux des formes de contre-représentation, l'analyse a aussi souligné les limites des « esthétiques » et des rhétoriques de la ville postcoloniale quand celles-ci reprennent les imaginaires de la ville-mosaïque, du catalogue des identités voire de l'exotisme urbain. Ce dernier point nous renvoie à la question des regards sur la ville, et à la capacité de certains textes à interroger la définition de l'espace urbain en appréhendant les interactions entre regards dominants et dominés, normatifs et minoritaires qui donnent sens à la ville. L'analyse a montré la capacité de plusieurs récits à sonder la polysémie des lieux, à déceler les expériences discordantes dont ils peuvent faire l'objet et les conflits souterrains de leur définition.

Ce chapitre nous permet donc de mettre en évidence trois dimensions principales des espaces migrants et de ce qu'on peut nommer leur caractère frontalier dans les textes. Le *frontalier* relève d'abord de la séparation entre inclus et exclus, de la division entre la marge et le centre, ainsi qu'entre habitants légitimes et non-légitimes à vivre la ville. Mais il désigne aussi la zone de contacts entre identités différentes, qui renverse la dichotomie entre *dedans* et *dehors* pour les habitants italiens et migrants et produit des formes d'hybridité. Enfin, le

frontalier, comme on l'a surtout montré à travers les occupations, cristallise et fait converger une pluralité de points de vue : l'espace frontalier apparaît alors comme ce qui est à la limite entre différentes perspectives. Cet enjeu de la lutte pour l'espace et sa définition traverse le dernier temps de notre réflexion et nous rappelle le caractère *liminal* des lieux migrants, situés à la frontière matérielle mais aussi symbolique entre la ville réelle et la possibilité d'une « autre ville » à venir.

Chapitre 2 : Nouvelles cartographies de la ville chez les auteurs de deuxième génération

Introduction : nouvelles identités et nouvelles relations à l'espace urbain

i) Frontières et limites : la question des identités pour les Italiens de deuxième génération

Le premier chapitre de notre analyse a examiné à la fois les topographies des marges mises en scène dans les textes de la migration et l'appréhension par les migrants de la ville italienne, en partant de la tension entre appropriation et exclusion qui structure ce rapport à l'espace urbain. Ce nouveau temps de la réflexion veut prendre en compte l'expérience spécifique des subjectivités de deuxième génération, en voyant en quoi la question de l'identité et le rapport à la ville s'y trouvent reformulés par rapport à celles examinées auparavant.

L'on peut d'emblée dire que les protagonistes de deuxième génération sont *hantés par la question de l'identité* (Quaquarelli rappelle ainsi que « [de] nombreux personnages qui traversent les pages de la récente production migrante sont obsédés en effet par la question 'qui suis-je ?' »)⁴⁰². Ce besoin de définition s'inscrit en premier lieu dans l'expérience d'une société occidentale contemporaine marquée par la démultiplication des expériences de passage, une société *liquide* où la prolifération des possibles et l'affaissement des anciens cadres identitaires

⁴⁰² « La produzione dell'immigrazione presenta tuttavia un tratto distintivo forte, questa volta sul piano tematico. Gran parte dei testi presi in esame condividono infatti la vocazione a mettere in scena il conflitto. Conflitto identitario anzitutto. Molti dei personaggi che attraversano le pagine della recente produzione migrante sono infatti ossessionati dalla domanda « Chi sono? », domanda che sembra fare i conti con la necessità di rielaborare un concetto, quello di identità, che un tempo pareva solidamente ancorato alla triade territorio/ lingua/cultura e che i recenti flussi immigratori hanno scardinato una volta per tutte. Si tratta di una necessità, e di un conflitto, che segnano in profondità il nostro tempo, che attraversano e sfilacciano i confini nazionali al ritmo crescente dei flussi migratori e della globalizzazione, costituendo uno dei territori di riflessione e di ricerca privilegiati dalle scienze umane e sociali. La grande sfida epistemologica dei nostri anni, probabilmente, almeno quando l'esperienza migratoria si avvia ad esserne il tratto distintivo e la *migrant literature* un sintomo. » Lucia Quaquarelli, « Rappresentazione del conflitto nella letteratura italiana dell'immigrazione », *Italies*, n° 14, décembre 2010, p. 401-10, <https://doi.org/10.4000/italies.3349>

provoque en retour un *besoin de limites*. On peut citer à l'appui ici les réflexions d'Antonio Melucci sur la tension entre passages et frontières dans la constitution des identités au seuil des années 2000 :

« I passaggi sembrano dunque moltiplicarsi in un gioco di vertigine: nella molteplicità dell'io, nella vicenda bibliografica e nella diversità delle culture e delle storie. Passaggi che non si fanno una volta per tutte, ma sono da ridefinire continuamente. Per non essere travolti bisogna riferirsi a delle frontiere, a dei confini che delimitano il campo dell'esperienza e segnano il passaggio da un territorio all'altro. Senza frontiere ci sarebbe solo perdita di sé. Senza passaggi la morte per fissità. La figura del millenio condensa in sé tutti gli elementi di questa condizione esaltante e rischiosa: il passaggio è fine e inizio, stabilisce dunque una frontiera, un *limen*, che è soglia e limite a un tempo. »⁴⁰³

Dans une société plurielle et globalisée, toujours selon Melucci, “[l]e problème fondamental pour l’individu est alors de faire face à la fragmentation, de trouver une « demeure », de donner une réponse au besoin de continuité et de liens [...]. »⁴⁰⁴ Ce besoin de délimitation, et donc d'autodéfinition, est redoublé lorsqu'il touche des jeunes italiens qui doivent se construire en l'absence de repères stables et de reconnaissance socio-politique dans la société italienne. Des Italiens qui, du fait d'être fils d'immigrés, héritent et vivent à la première personne les problématiques de la globalisation à commencer par la dislocation entre l'héritage culturel lié à leurs origines et leur insertion dans une société italienne encore peu prête à les accueillir. Témoins privilégiés des distances et des limites entre les mondes respectifs où ils évoluent – à commencer par la polarité famille-société – les protagonistes des textes que nous étudierons sont confrontés à la difficulté de construire une identité à même de concilier ces deux mondes.

Ces éléments de réflexion nous invitent non seulement à constater l'importance des limites pour ces protagonistes (ils y sont constamment confrontés), mais aussi la nécessité de les repenser et de les redéfinir à l'intérieur de leur propre expérience. Pour mieux comprendre ce rôle structurant des limites, on se référera ici aux réflexions du sociologue Antonio Melucci sur la catégorie des frontières (*confini*). Giuliana Chiaretti souligne ainsi la manière dont chez ce dernier, le rapport aux *confini* (compris ici comme frontières symboliques) implique de « savoir faire le jeu de l'ouverture et de la fermeture des limites, l'exercice du vide/plein à

⁴⁰³ Alberto Melucci, *Passaggio d'epoca*, op. cit., p. 22-23

⁴⁰⁴ « Il problema fondamentale per l'individuo è allora fronteggiare la frammentazione, trovare una "dimora", dare risposta al bisogno di continuità e di legami ed è in questa direzione che Melucci orienta la sua indagine. » Giuliana Chiaretti, « Ai confini : esperienza individuale e vita sociale », art. cit., p. 28

savoir ressentir et penser le manque, la perte, la nostalgie [...] »⁴⁰⁵, par rapport à une vision des frontières comme limites rigides séparant des identités closes sur elles-mêmes.

Ces tensions entre *fermeture et ouverture* (notamment vis-à-vis des mondes où ces jeunes évoluent), *vide et plein*, mais aussi entre *fragmentation et lien*, caractérisent plusieurs des problématiques identitaires rencontrées par les protagonistes de deuxième génération dans les textes que l'on étudiera. Elles renvoient à l'insertion malaisée dans une réalité excluante, à une difficile négociation entre culture d'origine et attentes de la société italienne, autant qu'au besoin de reconstruire, face à l'expérience du manque et au risque de fragmentation de l'identité, des formes de transmission. Evoluant à l'intersection de réalités hétérogènes qu'ils peinent parfois à concilier, ces protagonistes sont à la fois hybrides et potentiellement victimes de leur hybridité, soumis au risque d'une *inbetweenness* qui rime avec exclusion de part et d'autre. On peut ainsi voir dans nombre de romans le double enjeu identitaire d'une *réinscription* dans la société et les espaces où ils ont grandi, et de leur *reconnexion* avec une ou plusieurs cultures d'origine (parfois idéalisées ou fantasmées). Ces enjeux liés à la construction de l'identité constituent à la fois un macro-thème et un moteur qui structure leurs parcours narratifs, « parcours d'enracinement ou de déracinement »⁴⁰⁶ marqués par la démultiplication des expériences de rupture et de réintégration : les mouvements d'entrée et sortie – hors du pays, de la ville, de l'espace domestique – disent la difficulté de construire un espace à soi dans le contexte italien.

ii) Relations à la ville et imaginaires transnationaux

Ces questionnements sur l'identité prennent forme dans l'expérience de la ville, qui revêt un statut central chez les figures « canoniques » du corpus d'écrivains de deuxième génération que sont Jadelyn Gangbo, Ubax Cristina Ali Farah, Igiaba Scego et Gabriella Kuruvilla, puisque comme souligné par Buonanno, ces auteurs centrent leur œuvre autour d'une

⁴⁰⁵ « Avere a che fare con i confini nel senso di Melucci è un compito difficile e impegnativo: è saper fare il gioco dell'apertura e chiusura dei limiti, l'esercizio del vuoto/pieno ovvero sentire e pensare la mancanza, la perdita, la nostalgia, la malinconia dopo aver navigato nel flusso dell'informazione e dei contatti che si susseguono in modo rapido e sfuggente, e dopo essersene riempiti. Questa dinamica si configura come *rito di confine* che regola la spinta incessante verso l'azione e il processo ed è una risorsa di peso per trasformare il processo strutturale di individualizzazione in *identizzazione* - termine che Melucci introduce per esprimere il carattere autoriflessivo e processuale della costruzione di sé, di un'identità costruita senza punti di riferimento stabili – e *individuazione*, possibilità-capacità di attribuire a se stessi gli effetti della propria azione. E' una possibilità alla quale si contrappone, come oggi sta accadendo, la scelta di vivere in uno spazio chiuso, limitato, ben distinto che genera un'identità-identificazione fondata su un'idea metafisica del soggetto. Nel senso di Melucci il confine svolge la funzione di *argine* e non solo di *margin* (1991, pp. 5, 52). » *Ibid.*, p. 29

⁴⁰⁶ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 80

ville particulière⁴⁰⁷ qui est aussi une ville biographique, notamment Bologne (pour Gangbo), Milan (pour Kuruvilla) et Rome (pour Scego). Cette importance du thème urbain se maintient chez des auteurs plus récents comme Antonio Dikele Distefano et Djarah Kan, cette dernière étant aussi la première autrice à centrer son œuvre sur la ville de Naples en incluant finalement le Sud de l'Italie à l'intérieur de la représentation des villes postcoloniales dont le Mezzogiorno était jusqu'ici absent⁴⁰⁸.

La question de l'inscription dans la ville revêt donc une place décisive. Dans ces récits qui mettent en scène des personnages souvent pris dans des phases de transition, le rapport à l'identité se construit *dans et à travers la spatialité*, coïncidant avec l'élaboration d'une nouvelle géographie urbaine qui produit, comme le souligne Caterina Romeo, une *recartographie des espaces urbains et des espaces de la nation* (« *rimappatura degli spazi urbani e di spazi della nazione* »)⁴⁰⁹. Cette nouvelle cartographie naît, comme dans les expériences migrantes, de l'articulation entre la représentation concrète d'un espace urbain familier pour les jeunes qui y évoluent, et leurs imaginaires qui se déploient largement au-delà. Ainsi la question de *l'ailleurs* demeure centrale en même temps qu'elle subit une vraie reformulation, apparaissant non pas comme lieu du départ ou du souvenir, mais comme espace des origines faisant l'objet d'une transmission incomplète⁴¹⁰. Comme le souligne Beneduce, l'ailleurs devient cette autre dimension que les protagonistes recherchent et dont ils ont besoin pour construire leur identité :

« Qualche autore ha fatto notare come la metafora topografica che situa abitualmente l'inconscio lungo una dimensione *verticale*, come cio' che è sepolto *sotto* il conscio e che deve nel corso del lavoro analitico essere portato alla luce con i suoi nodi e le sue rimozioni, dovrebbe adottare al cospetto dei conflitti sperimentati nel corso della migrazione una dimensione *orizzontale*. Nell'ascolto degli immigrati e dei loro figli, nella narrazione delle loro vicende e nell'interpretazione di alcuni disturbi l'inconscio assume infatti tipicamente una connotazione *spaziale* oltre che temporale: diventa l'*altrove*, il *laggiù*, il luogo lontano ed immaginario che custodisce le origini e il tempo degli avi, ma anche le radici di lontane ferite e di domande che non hanno ancora avuto risposta. Sarà in questo luogo inenarrabile che molte vicende di sofferenza e di inquietudi troveranno, fra non poche certezze, spesso con rabbia e dolore, un

⁴⁰⁷ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 82

⁴⁰⁸ « De l'analyse préliminaire des villes de la péninsule qui apparaissent dans les romans de la littérature italienne de la migration, émergent des éléments surprenants. Le premier aspect, et le plus évident, est l'absence presque totale de l'Italie centro-méridionale dans cette carte alternative du Pays. » *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰⁹ Nous nous appuyons en particulier sur le quatrième chapitre de *Riscrivere la nazione*, (« (Ri)posizionamenti. Geografie della diaspora e nuove mappature urbane » 2018, pp. 122-144.)

⁴¹⁰ « [I]l paese d'origine della famiglia rimane – che sia stato conosciuto direttamente o meno dai figli – un luogo carico di significati conflittuali, una riserva di memoria alla quale si può o meno attingere e nella quale si ha talvolta timore di immergersi, il cui ruolo si rivela fondamentale tanto nella costituzione identitaria dei giovani immigrati quanto nelle trasformazioni che caratterizzano il ciclo vitale delle loro famiglie. » Roberto Beneduce et Mahfoud Boucebc, *Frontiere dell'identità e della memoria*, op. cit., p. 183-84.

sensu e una ricomposizione, sarà in questi luoghi di memoria [...] che il processo di affiliazione si annoda a quello della trasmissione intergenerazionale e, ancor più spesso, alle sue rotture.»⁴¹¹

Une tension entre ici et ailleurs d'autant plus forte que le contexte italien où ils ont grandi constitue souvent le seul espace connu par ces personnages, et ce de manière encore plus évidente dans la production récente, comme le rappellent les protagonistes de *Non ho mai avuto la mia età* lorsqu'ils présentent le quartier de via Gulli à Ravenne comme leur « pays », ou les personnages de *Ladri di denti* comme Jess lorsqu'elle affirme « [i]o non ho mai messo piede fuori da questa città »⁴¹².

A cette dimension de l'ailleurs comme origine, il faut aussi ajouter les référents transnationaux qui composent les géographies « réelles-et-imaginées » de ces jeunes. Comme le souligne Caterina Romeo, les narrations des deuxième générations sont inscrites dans un « sens diffus d'appartenance aux espaces urbains dans lesquels les auteurs et autrices réécrivent des géographies alternatives, qui sont à la fois postnationale et transnationales »⁴¹³. Les récits s'organisent ainsi dans des *géographies transnationales* qui influencent l'imaginaire et les parcours des personnages : des géographies où converge à la fois une culture globalisée – notamment la culture diasporique et urbaine noire des périphéries urbaines, et l'héritage transnational qui leur est transmis par le parcours migratoires de leurs familles (y compris dans leur pratique de la ville et leur rapport aux espaces migrants), qui font de ces jeunes des « pendolari fra mondi spesso diversi e dissonanti »⁴¹⁴.

iii) Circulation et identité

Cette circulation entre des mondes dissonants nous invite à penser la frontière non seulement dans le rapport aux marges et limites, mais aussi dans la circulation quotidienne des personnages. Le quotidien est structuré par des frontières sociales comme le rappelle Agustoni :

« Nel corso di una giornata, poi, attraversiamo numerosi confini che separano i diversi ambiti, le diverse sfere d'azione, all'interno di ciascuna delle quali esercitiamo, magari, un diverso ruolo : in

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 184

⁴¹² Djarah Kan, *Ladri di denti*, s. l., coll. « Storie », 2020, p. 99

⁴¹³ « A queste narrazioni, a partire dagli anni Duemila, si sono aggiunte quelle delle seconde generazioni, che non sono più contrassegnate da una coscienza e da una sensibilità legate alla migrazione. Piuttosto, esse sono iscritte in un diffuso senso di appartenenza a spazi urbani in cui gli autori e le autrici riscrivono geografie alternative, che sono allo stesso tempo postnazionali e transnazionali. » Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 127. Nous divergeons partiellement du premier constat fait par Romeo, au sens où la conscience et la sensibilité liées à la migration dont elles parlent nous paraissent malgré tout structurantes dans les récits des auteurs en question.

⁴¹⁴ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 92-93

ufficio siamo impiegati, entriamo in un supermercato e siamo clienti; poi arriviamo a casa dove siamo genitori o coniugi, piuttosto che figli. Ci imbatteremo anche in confini che non possiamo attraversare, che identificano sfere al cui interno siamo degli estranei, degli intrusi (per esempio, i segnali che delimitano una proprietà privata). » ⁴¹⁵

Or, cette dimension est particulièrement centrale pour des personnages qui ne sont pas tant *exclus*, situés dans une extériorité par rapport à la société italienne, que contraints de *passer entre* des multiples milieux qui diffèrent culturellement, socialement, linguistiquement – et qui à chaque fois mettent à l'épreuve leur capacité à s'y conformer. Cet enjeu est particulièrement central dès lors qu'on considère l'hybridité des personnages et leur circulation entre des espaces « italiens » et « étrangers », et il se pose de manière exacerbée pour les italiens de deuxième génération ayant grandi dans l'intersection entre plusieurs cultures. L'étude des frontières dans les textes, comme nous allons le voir, peut aussi s'articuler à une étude des passages.

I. Une place malaisée dans la ville

La question de l'inscription urbaine et d'une relation à la ville construite ici aussi sur une dialectique entre dehors et dedans, exclusion et réappropriation, revient comme thème dominant au fil des textes. Elle se lie étroitement à la définition de l'identité, et ce d'autant plus que nombre d'œuvres d'auteurs semblent privilégier des subjectivités adolescentes ou en transition vers l'âge adulte⁴¹⁶, qu'il s'agisse de récits courts (*Rapidipunt* de Cristina Ali Farah, ou *Com'è se giù vuol dire KO ?* de Jadelyn Mabiala Gangbo pour ne citer que les plus connus), ou de véritables romans de formations tels que *Il comandante del fiume* (Ali Farah), *Verso la notte bakonga* (Gangbo), et *Non ho mai avuto la mia età* (Dikele Distefano) plus récemment, voire même des films comme *Per un figlio* de Suranga Katugampala (2017).

Pour cerner l'inscription de ces protagonistes de 2^{ème} génération dans l'espace urbain, notons d'abord leur malaise vis-à-vis des lieux du centre, signe de la confrontation à un espace urbain peu accueillant et peu à même de reconnaître leur diversité : les œuvres mettent en scène des jeunes dont la place à l'intérieur de la ville est toujours soumise à des processus d'exclusion. Il résulte de ce manque d'espaces à disposition une nécessité de construire de nouveaux points d'ancrage, d'autres lieux à réinvestir, mais aussi une forte mobilité qui traduit la difficulté à

⁴¹⁵ Alfredo Agustoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, op. cit., p. 21

⁴¹⁶ « Il fatto che in questi testi la narrazione sia spesso affidata a personaggi adolescenti sottolinea l'importanza dell'età di transizione – soprattutto per i figli degli immigrati – durante la quale si va strutturando una soggettività individuale attraverso complesse negoziazioni con la cultura del Paese d'origine, con la società e la cultura del Paese in cui tali adolescenti vivono, con le famiglie d'origine e con nuove strutture sociali che si costituiscono in contesti diasporici (come la famiglia elettiva di cui fa parte Yabar). » Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 137

habiter pleinement la ville. Plusieurs frontières organisent le rapport à l'espace dans les œuvres : les multiples frontières sur lesquelles butent les jeunes dans l'expérience d'un ordre urbain répressif, qui fait qu'ils n'arrivent ni véritablement à *entrer* dans la ville, ni à en sortir et à s'affranchir de ses limites ; la frontière entre l'espace domestique comme lieu des valeurs familiales et le *dehors* (la ville en l'occurrence) que constitue la société italienne⁴¹⁷, avec sa dimension excluante et répressive ; et enfin les marges et espaces liminaux de la ville, lieux intensément fréquentés par les protagonistes et qui jouent un rôle décisif dans leurs parcours identitaires, entre fractures et recompositions du *moi*.

Soulignons tout d'abord la capacité de ces récits à porter sur l'espace urbain un regard critique sensible aux formes de répression, d'identification et de contrôle qui participent à faire des jeunes de deuxième génération des étrangers dans la ville, et à mettre en place une dévalorisation de leurs vies. Tout comme les protagonistes migrants, les personnages sont confrontés à « [d]es frontières internes [qui] se forment dans les villes : certaines évidentes, d'inspiration sécuritaire, comme le *posto di blocco* ou la perquisition rituelle qui attend à la sortie du métro ceux qui de la banlieue veulent se rendre au centre, d'autres plus fines et symboliques, avec une fonction de dissuasion et d'interdiction indirecte [...]. » (Petrillo 2015)⁴¹⁸. Les contrôles policiers rappellent leur inscription précaire à l'intérieur de la citoyenneté et la facilité avec laquelle ils peuvent en être exclus, donnant souvent lieu à des relations conflictuelles comme celles qu'on retrouve dans *Rapidipunt*⁴¹⁹. Le thème des violences policières est omniprésent, qu'il s'agisse de *Com'è se giù vuol dire KO ?* de Jadelyn Gangbo ou dans le plus récent *Non ho mai avuto la mia età* de Antonio Dikele Distefano (2018).

⁴¹⁷ Pezzarossa a souligné la dichotomie maison-école, en rappelant que « Gangbo è fra i pochi a raffigurare nel contesto italiano l'importanza dello spazio scolastico fin dall'asilo, dove il soggetto straniero (e straniato) subisce una marcatura indelebile, attraversando la soglia che delinea lo spazio inquietante dell'ortodossia nazionale e di genere, basate su termini incoerenti e ragioni arbitrarie. » Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 97

L'école constitue à tous les effets un seuil symbolique et spatial fondateur, tout particulièrement chez cet auteur. Si nous ne nous attardons pas ici sur ce seuil spécifique dans la mesure où il n'est pas explicitement relié avec la ville, mais tend plutôt à se substituer à celle-ci (ainsi dans *Due volte* où le cadre de l'internat devient le chronotope du récit), on peut aussi souligner qu'il revient dans d'autres récits, notamment dans *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* (2017) de Elvis Malaj avec *La nuova classe*. Le récit s'ouvre sur l'arrivée d'un enfant albanais, Kreshnik, dans une école italienne et se termine sur sa fuite : « Corse verso l'ultima scalinata e si ritrovò fuori. Guardò il traffico convulso, poi si girò e rigirò per trovare qualcosa che gli indicasse dove andare. Dopo il rumore di un clacson si decise. Puntò a sinistra. Superò la pensilina della fermata dell'autobus, superò un incrocio incurante del rosso e, costringendo un'auto a una brusca frenata, superò l'edicola, oltrepassò la piazza. Kreshnik raggiunse la stazione mentre un altoparlante annunciava un treno in arrivo. Saltò giù, poggiò il collo, chiuse gli occhi e attese. » Elvis Malaj, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, Rome, Roma: Racconti, 2017, p. 196. La fuite hors de l'école bascule ici dans une errance urbaine dominée à la fois par la fuite et par un mouvement autodestructeur et sacrificiel, comme si l'incapacité de franchir le seuil de l'espace scolaire céda à un désir de « sortir », désir d'annihilation devant une société perçue comme menaçante et destructrice.

⁴¹⁸ « Si formano frontiere interne nelle città: alcune evidenti, d'ispirazione securitaria, come il posto di blocco o la rituale perquisizione che attende all'uscita della metropolitana chi dalla banlieue vuole andare in centro, altre più sottili e simboliche, con una funzione di dissuasione e d'interdizione indiretta [...] ». Agostino Petrillo, « Confini urbani », *intrasformazione: rivista di storia delle idee*, n° 4.2, 2015, p. 15-19, <https://doi.org/10.4474/DPS/04/02/LSS191/05>

⁴¹⁹ « Dopo che mi sono presa il tè, siamo scesi giù nella metro e siccome siamo tanti, la gente ci guarda e a me prende sempre l'agitazione, perché so che ci vuole un attimo e fanno a botte, soprattutto quando ci sono i poliziotti, li provocano sempre e c'hanno sempre 'sta cosa, che la polizia ci punta perché siamo neri, chissà poi fino a che punto è vero. » Cristina Ubax Ali Farah, « Rapidipunt », Cadmos, dans éd. Igiaba Scego et Claudio Oliva, *Italiani per vocazione*, Fiesole (FI), 2005, p. 32-42, p. 39

L'expérience de la ville implique ainsi pour ces personnages – y compris quand ceux-ci sont adultes et apparemment « intégrés » comme on le verra sous la plume de Ali Farah ou Kuruvilla – de se heurter aux frontières de genre et de race imposées par la norme italienne, subissant à la première personne la dimension sécuritaire de l'ordre urbain.

i) L'absence de lieux à soi et l'importance renouvelée des passages

La difficulté à trouver une place revient ainsi dans cette nouvelle production, mais dans des modalités en partie différentes que pour les auteurs de première génération : l'enjeu n'est plus explicitement celui d'une inscription à la marge de la société italienne, mais d'un rapport flottant à la ville, métaphore d'une plus vaste difficulté d'ancrage, comme en atteste la présence permanente du thème de la *recherche d'une maison* (qui doit s'entendre ici au sens anglais de *home* ou *chez soi*) et le besoin de recourir à des stratégies de réappropriation.

Comme l'a souligné la critique, cette relation instable se retrouve dans la prédilection pour les espaces qui expriment le mouvement. Ici aussi, les personnages évoluent souvent dans des non-lieux urbains qu'ils s'approprient et où les lieux de passage occupent le premier rôle, tels que les arrêts des transports publics, les bancs, ou les gares : autrement dit une partie des lieux déjà intégrés dans les cartographies migrantes, mais qui sont ici resémantisés. Ces reconfigurations de la carte urbaine sont perceptibles à l'intérieur du récit court de Cristina Ali Farah, *Rapidipunt*, qui suit un groupe de jeunes origine somalienne à Rome du point de vue d'une jeune adolescente⁴²⁰. Comme le souligne Caterina Romeo, le rapport de la petite bande à la ville de Rome laisse voir une réappropriation complexe :

« Il fatto che gli eventi si svolgano in luoghi storici, come il Pincio e l'Orto botanico a Trastevere, che i membri del gruppo abitino in una casa occupata e che il principale personaggio maschile, Mauro, parli in dialetto romano, mostra la familiarità delle seconde generazioni con gli spazi urbani in cui vivono e il loro essere radicati nell'ambiente sociale e culturale in cui abitano. Allo stesso tempo, il girovagare di questi giovani in spazi transizionali, e quindi provvisori (stazioni della metropolitana di Flaminio, Piramide e Ostia Lido, stazione ferroviaria di Roma Termini), e il frequente riferimento a luoghi lontani che assurgono a luoghi ideali suggeriscono che l'irrequietezza del gruppo sia collegata non soltanto all'età

⁴²⁰ Pour l'analyse de ce récit et du *Comandante del fiume*, voir Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 132-137.

dei suoi componenti, ma anche al loro sentirsi perennemente fuori posto in una geografia urbana – e nazionale – che non li accoglie ma li mantiene costantemente ai margini. »⁴²¹

On retrouve dans cette cartographie⁴²² d'une part, la condition de familiarité-exclusion des protagonistes avec l'environnement où ils évoluent, et dans le même temps un intense besoin de réappropriation qui les conduit à se réunir soit dans ces non-lieux, soit dans des lieux moins fréquentés du centre (le Pincio, puis plus tard le jardin botanique dont on aussi le caractère hétérotopique dans notre cinquième chapitre).

Reviennent ici ces lieux interstitiels qui signifient l'attente et le désir du départ : ce qui unit la géographie des arrêts de bus fréquentés par Zero dans *Non ho mai avuto la mia età* de Dikele Distefano⁴²³, la gare de Roma Termini où traîne la petite compagnie de *Rapidipunt*, et même les pique-niques de Mika et Elena qui se rendent près de l'aéroport de Bologne pour y voir décoller les avions et parler d'Afrique⁴²⁴. La présence de ces lieux utilisés comme points de rencontre et de rendez-vous (comme dans *Rapidipunt* ou *Non ho mai avuto la mia età*) resonance avec les textes migrants, tout en ayant une signification en partie différente : les personnages ne sont pas contraints dans les non-lieux, mais les fréquentent. Leur présence a donc une valeur symbolique : ils matérialisent une situation d'immobilité, et servent ainsi de rappel constant de l'inscription vagabonde des personnages dans la ville et d'un *désir d'une destination*⁴²⁵ qui naît directement de leur expérience du manque. Ainsi de Roma Termini que le petit groupe de *Rapidipunt* fréquente car celle-ci symbolise, aux yeux de Mauro⁴²⁶, la possibilité du départ, et qui est aussi le lieu choisi par la protagoniste pour brûler des allumettes et les voir se consommer.

De la même manière, on retrouve aussi dans ce rapport à la ville l'importance des lieux de surplomb, ayant valeur de refuge pour les protagonistes, comme peut l'être le Pincio pour la

⁴²¹ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 133

⁴²² « Mi siedo sulla nostra panchina quando lo vedo arrivare, con tutti i vestiti penzolanti e gli occhi annebbati : “Che te prendi?” mi dice, ormai è un po' di giorni che sa di trovarmi lì'. Mi siedo sulla nostra panchina che è sempre la stessa : M Roma, fermata Flaminio, la gente è tanta, mi piace pensare a dove va la gente, pero' mi sento anche un po' sola, io non so dove andare, ma così' è anche per i ragazzi, tutti i giorni pensiamo a un paese, perché al paese nostro non so se vorrei andarci subito, magari fra un po', come dice Mauro, per abitarci davvero. » Cristina Ubax Ali Farah, « *Rapidipunt* », art. cit., p. 35-36

⁴²³ « Non dovevamo andare da nessuna parte, usavamo le fermate come panchine dove sostare. » Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 46

⁴²⁴ « Spesso ci capitava di finire in uno spiazzo accanto all'aeroporto a contemplare lo stomaco degli aerei che ci passavano sopra. A volte ci portavamo del buon vino che scolavamo alternando chiacchiere e silenzi. Si parlava di tutto e molto dell'Africa. » Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 112.

⁴²⁵ La recherche d'un ailleurs apparaît comme omniprésente au sein des textes, bien qu'à des degrés différents : esquissée dans le récit de Dikele Distefano, elle est le motif de *l'océan* dans *Verso la notte bakonga* ; la Somalie ou l'Afrique désirée par les protagonistes des récits adolescents de Cristina Ali Farah aussi bien que dans la dichotomie entre Rhoda et sa sœur Aisha dans *Rhoda* de Igiaba Scego, ou encore la relation à l'Inde dans l'œuvre de Gabriella Kuruvilla.

⁴²⁶ « [S]e c'è un posto dove gli piace fermarsi ai ragazzi è dove la gente è di passaggio, una volta l'ho pure chiesto a Mauro, perché stiamo sempre vicino alle stazioni e alle fermate e lui dice che è perché si sente come uno che sta per partire e questo gli piace. È lì' in quei posti che mi va sempre di accendere i fiammiferi e vedere come si consumano. » Cristina Ubax Ali Farah, « *Rapidipunt* », art. cit., p. 39

narratrice de *Rapidipunt*. Comme les protagonistes migrants, les jeunes de deuxième génération manifestent le besoin d'un lieu d'où prendre les distances avec la ville :

« Mi sono fermata sul Pincio, mi piace starci e vedere le cose con un po' di respiro, questo mi sa che è per la mia anima afriana, perché da noi non si sta tutti accalcati come formiche con il casino intorno e certe cose uno poi se le sente nel sangue. » ⁴²⁷

Comme on peut le constater, l'inscription des jeunes de deuxième génération dans la ville présente des similarités et des convergences avec celle des migrants, en partie parce qu'elle hérite de géographies migrantes, et en partie parce que les descendants d'immigrés sont eux aussi victimes d'une non-reconnaissance à l'intérieur de l'espace urbain. Ainsi, interroger leur rapport à l'espace revient plus généralement à interroger leur insertion et leur positionnement dans la société italienne, et la manière dont ils construisent leur identité à l'intérieur de celle-ci.

Ce manque et cette recherche d'une place nous renvoient aussi à l'importance que jouent, dans la relation à la ville des protagonistes de deuxième génération, des expériences et des espaces qui relèvent du *limen*, d'un entre-deux dont nous allons mettre en évidence quelques dimensions fondamentales. On peut ici se référer à la réflexion formulée par Enzo Colombo et Gianmarco Navarini dans leur *Confini dentro la città : antropologia della stazione centrale di Milano*. Les deux anthropologues soulignent comment, à l'intérieur du monde contemporain se produisent des « formes de réinvention de la frontière » (*reinvenzione del confine*), qui adviennent « dans la recherche de lieux où pouvoir réinventer la nuit, l'altérité, la communication interpersonnelle, la temporalité et la frontière spatiale » ⁴²⁸. Cette réinvention des frontières a un lien étroit aussi bien avec les effets homogénéisants de la globalisation qu'avec l'effacement des rites de passage, progressivement atténués et amoindris dans l'époque contemporaine, notamment (dimension qui nous intéresse particulièrement ici) chez les jeunes:

« « [L]'assenza dei riti di passaggio è ben visibile nei percorsi biografici dei giovani, i quali affrontano prove e interdizioni, si “feriscono” e attuano metamorfosi, senza che tuttavia avvenga una vera

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 41

⁴²⁸ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 23

consapevolezza del proprio stato di rottura e senza che a ciò consegua una vera e propria fase di reintegrazione sociale. »⁴²⁹

Elle implique aussi ce que Colombo et Navarini nomment la *recherche du limen* :

« Esperienza del confine, la ricerca del limen sembra quindi essere in estrema opposizione alla tendenza globale vissuta dal pianeta, è la ricerca di una zona di resistenza, di un territorio che si oppone alla pressione erosiva del reticolo culturale planetario. Essa è data dalla spinta a ricercare luoghi urbani protetti e circoscritti, in cui il vissuto venga a formarsi attraverso l'esperienza della soglia. »⁴³⁰

Pour désigner ces lieux du limen, ou lieux liminaux, Colombo et Navarini soulignent ainsi que « [c]e sont en général tous les lieux où l'on pratique l'expérience de la suspension et de l'indétermination ; des lieux où l'on vit l'expérience du "déjà" et du "pas encore" ; des lieux où l'on explore mais où l'on n'arrive pas à destination ; des lieux où l'on rencontre des personnes avec lesquelles on ne se met pas en route définitivement ; des lieux où l'on s'abandonne mais où l'on ne disparaît pas. En bref, des lieux où s'explicite une rupture à laquelle ne suit pas encore une réintégration. »⁴³¹. On peut donc ici insister sur l'importance de ces lieux qui figurent une zone d'entre-deux où confluent la suspension, l'attente, l'indétermination. Les espaces liminaux sont ceux où l'on peut prendre une « pause », où peut advenir une sortie provisoire hors de l'espace urbain. Mais à cette dimension *a minima* s'ajoute, potentiellement, celle d'une altérité qui soit aussi une zone de résistance vis-à-vis de la ville : un lieu où élaborer et construire son identité différemment par rapport aux logiques dominantes au sein d'un espace et d'une culture donnée. On le verra, les lieux liminaux et marginaux ne sont donc pas uniquement des refuges, mais bien aussi des lieux où mettre en scène l'identité, ses crises et ses transformations.

ii) Manque d'échappatoires : le problème des lieux nocturnes

Les *lieux de transit* constituent donc la première catégorie d'espaces charnière pour ces jeunes protagonistes, qui traduisent un désir de réinvention des frontières. Cette exigence est

⁴²⁹ « [L]'assenza dei riti di passaggio è ben visibile nei percorsi biografici dei giovani, i quali affrontano prove e interdizioni, si "feriscono" e attuano metamorfosi, senza che tuttavia avvenga una vera consapevolezza del proprio stato di rottura e senza che a ciò consegua una vera e propria fase di reintegrazione sociale. » *Ibid.*, p. 21-22

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ « Sono in genere tutti i luoghi in cui si pratica l'esperienza della sospensione e dell'indeterminatezza; luoghi in cui si vive l'esperienza del "già" e del "non ancora"; luoghi in cui si esplora ma non si arriva; luoghi in cui si incontrano persone con le quali non ci si incammina definitivamente; luoghi in cui ci si abbandona ma in cui non si scompare. In breve, luoghi in cui si esplicita una rottura a cui ancora non segue una reintegrazione. » *Ibid.*, p. 23

d'autant plus forte que les formes conventionnelles de « réinvention des limites », notamment l'expérience du monde nocturne et de la transgression, se révèlent souvent être une impasse. Si les géographies d'auteurs de deuxième génération intègrent, de manière bien plus vaste que chez les auteurs migrants, de tels espaces de loisir et d'évasion, le rapport à ceux-ci s'avère problématique, car dans ces espaces de divertissement se reproduisent des logiques de fétichisation, de marchandisation et d'aliénation qui visent en tout premier lieu les corps « autres », surtout noirs, et où la question de la violence et du racisme sont omniprésentes.

Concernant les lieux nocturnes, non seulement ceux-ci ne répondent-ils pas véritablement à ce besoin d'évasion hors de la ville, mais ils constituent davantage des lieux d'antagonisme, qui cristallisent des formes profondes de conflictualité sociale et raciale chez les auteurs comme Kuruvilla, Kan et Dikele Distefano. Ainsi, la marchandisation et la fétichisation des corps autres apparaissent dans *Dancehall*, qui figure dans le recueil *E la vita dolcezza* de Gabriella Kuruvilla. Le récit adopte la perspective d'un immigré sénégalais dans un *centro sociale* un samedi soir, et se construit à travers la juxtaposition du *dancehall* où il passe la soirée à la recherche d'un contact humain, et de la chambre où il vit le reste du temps avec neuf compatriotes. La maison-chambre est le lieu d'une vie sexuelle pauvre et sans intimité, où les 9 hommes en sont réduits à se masturber dans un espace commun, désormais indifférents aux autres :

« Il pensiero non diventa voce, urlo o imprecazione. Rimane sogno e desiderio. Che agita la pancia, e le notti passate a masturbarsi per non fare impazzire il testosterone. È sperma in un fazzoletto, non spermatozoi in una vagina. È masturbazione collettiva, la nostra, che abitiamo in nove in trenta metri quadri con luce, acqua, gas, frigorifero [...] e abbiamo capito che è inutile chiudersi a casa nel bagno con water e carta igienica. Si può condividere la disperazione, ognuno steso sulla propria brandina. »⁴³²

Par opposition, le *dancehall* porte une promesse de rencontres non tenue, où seuls des contacts superficiels sont possibles, comme il l'apprend en rencontrant une jeune femme (où l'on reconnaît sans peine l'autoportrait de la narratrice) avec qui il n'arrive pas à discuter. L'espace même vient court-circuiter toute possibilité d'un échange, puisque les deux parlent dans une « zone de passage » où le bruit est si assourdissant qu'il empêche le narrateur d'avoir une quelconque intimité. Après s'être aperçu de l'impossibilité d'un dialogue et avoir renoncé à sa « ridicule tentative de communiquer »⁴³³, il regarde autour de lui pour observer des relations

⁴³² Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, Milano, Morellini, 2008, p. 52-53

⁴³³ « Siamo in una zona di passaggio, storditi dal rumore. La musica diffusa dai DJ che suonano sul palco si confonde con le voci delle persone che parlano davanti al bar, mentre i loro corpi si muovono continuamente intorno a noi, avanti e indietro, da uno spazio all'altro. Vorrei perlomeno un luogo appartato, per raccontarti chi sono e per sapere chi sei. Ma probabilmente tu vuoi tornare tra gli altri a ballare, uno davanti all'altro, uno contro l'altro, uno sopra l'altro, senza sapere chi siamo. [...] La comunicazione si interrompe. Lei non ha il coraggio di chiedermi

mixtes entre blancs et noirs où se lisent les rapports marchands et les formes d'exotisation qui parcourent la société italienne :

« Poi mi volto verso la dance-hall e inizio a guardare. Splendide donne nere si intrecciano a insignificanti uomini bianchi, splendidi uomini neri si intrecciano a insignificanti donne bianche. E questo che intendente per integrazione razziale ? a me sembra una forma meschina di discriminazione. In questo caso preferirei che si tornasse all'apartheid. »⁴³⁴

La ségrégation réciproque apparaît comme préférable à une relation impossible et inauthentique, dans une image qui revient à l'identique dans la critique qu'exprime Anita Patel dans *Milano, fin qui tutto bene* vis-à-vis des relations de prostitution homosexuelle entre hommes blancs et jeunes migrants qui ont lieu dans le cinéma pornographique près duquel elle habite⁴³⁵. Pour le protagoniste de *Dancehall*, la masturbation est l'alternative sur laquelle se replier, après avoir pris conscience de l'impossibilité de parler avec la jeune femme. On voit à quel point la question de l'impossibilité du contact traverse le texte et revient à différentes échelles, depuis la séparation entre les deux mondes non communicants de la chambre et du *dancehall* qui cristallisent le « contraste entre les deux parties de la ville : d'un côté l'appartement, avec ses rêves sur le passé familial perdu, et de l'autre la discothèque, avec ses rêves inaccessibles »⁴³⁶, jusqu'au rapport manqué entre blancs et noirs qui fréquentent la boîte de nuit, et enfin, à l'image d'un désir non réalisé qui débouche sur une masturbation solitaire (le sperme lui aussi « bloqué » dans un mouchoir).

Elle revient au cœur de la nouvelle *Santa e Jess* de Djarah Kan, où Jess reproche à son ancienne petite amie Santa sa façon de toucher les hommes noirs :

« Ci sono tanti modi per odiare, Santa. Si puo scopare anche per odio, non per forza per amore. Tu ti sentivi superiore a quegli uomini. Appena entrate nel locale hai cominciato a palpare dei ragazzi che nemmeno conoscevi. [...] Quanto ti ho odiata quella notte. Le tue mani erano uguali alle mani di quegli uomini italiani che mi molestavano dandomi della puttana. »⁴³⁷

Ces conflictualités se doublent d'une dimension économique : le vol d'un portable joue un rôle topique dans *Milano, fin qui tutto bene* puisqu'il cristallise l'antagonisme entre les

altro, io non ho il coraggio di dirle altro. Abbasso lo sguardo, abbasso la visiera del cappellino. Faccio per andarmene; è ora che me ne vada. Mi aspetta la mia brandina, mi aspetta il mio fazzoletto. Mi sento anche ridicolo in questo annaspante tentativo di comunicare. » *Ibid.*, p. 56

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ « [D]entro questo cinema invece, tra una poltroncina macchiata e un cesso sporco, un canale di comunicazione possibile lo trovano [i vecchi italiani e i giovani immigrati] : solo che si chiama prostituzione. Non sono una bacchettona, è la disperazione insita in questo mercificio di corpi vecchibianchi e giovanineri ad intristirmi. Meglio l'apartheid dei rapporti, piuttosto. » Gabriella Kuruvilla, *Milano fin qui tutto bene*, op. cit. 28. La critique du narrateur de *Dancehall* ne nous semble pas, comme l'indique Buonanno, le signe d'une généralisation abusive contre les Italiens Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 312, mais plutôt le signe que les lieux nocturnes cristallisent des formes de conflictualité, de ressentis et de ressentiments y compris en provenance de subjectivités minoritaires.

⁴³⁶ Fiorangelo Buonanno, op. cit., p. 313

⁴³⁷ Djarah Kan, *Ladri di denti*, op. cit., p. 103

personnages de Samir et Tony. Une problématique que l'on retrouve dans *Non ho mai avuto la mia età*, où le protagoniste vole des téléphones avec son ami Sharif pour s'enrichir – et où c'est plus tard, une soirée dans un local « blanc » pour fêter son premier contrat de footballeur professionnel qui précipite la carrière de leur ami Inno et fait basculer tragiquement le destin du petit groupe. En somme, les lieux nocturnes et les expériences de transgression ne sont pas à même de déjouer les frontières de race, de genre et de classe qui marquent étroitement la vie des protagonistes, mais elles sont plutôt le contexte de leur exacerbation.

Nombreux sont donc les rappels de la place malaisée des noirs dans des lieux de sortie (bars, discothèques notamment), mais dans des espaces censément inclusifs comme les *centri sociali* qui reviennent sous la plume de Gabriella Kuruvilla, Jadelyn Gangbo, Ubah Cristina Ali Farah et Ron Kubati notamment. Les personnages de *E la vita dolcezza* (Gabriella Kuruvilla) se montrent ainsi sceptiques vis-à-vis des lieux alternatifs, soit qu'ils en éprouvent la nature excluante comme le narrateur de *Dancehall* ou qu'ils y recherchent un lieu de pure consommation comme le protagoniste de *Nero a metà* (jeune adolescent qui se rend dans un lieu qui n'est ni une discothèque ni un centre social, mais une « zone franche » où le seul objectif est de se défouler et de danser). De même, Mika dans *Verso la notte bakonga* (Gangbo) est particulièrement critique vis-à-vis de la réputation contestataire de Bologne, comme le montrent les incises sur le jubilé dans une ville « qui n'a de rouge que le coucher de soleil »⁴³⁸. On retrouve une telle ambivalence dans la description du Locale 67 que Mika fréquente :

« Non c'era più niente del centro sociale. Anche i frequentatori erano cambiati. Se prima erano semplicioni in cerca di vino e di integrazione, adesso erano tipi sofisticati coi visi appuntiti e l'aria acida. I negri erano giovani gonfi dentro una moda costosa. Si davano pacche alle mani e gesticolavano come Paco. Erano parte dell'ambiente, integrati tra i bianchi. Tutta la vita metropolitana bolognese era spremuta in quel luogo privo di impianti elettrici a norma e di porte tagliafuoco.»⁴³⁹

Le récit montre une posture ambivalente vis-à-vis de l'insertion des jeunes noirs dans le *centro sociale*, lieu hédoniste et consumériste, où advient une forme d'intégration mais surtout de fétichisation pour ces derniers. La ville de Bologne racontée par l'auteur au seuil des années 2000 est déjà distante de l'héritage contestataire et contre culturel des décennies précédentes, et se révèle bien plus étroite, provinciale et répressive que l'imaginaire qui lui est associé. En somme, la recherche d'expériences de frontière n'est jamais donnée mais implique de repenser

⁴³⁸ Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 82

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 76

les formes de résistance et leurs lieux, comme le montre emblématiquement un autre récit de Gangbo sur lequel nous reviendrons dans le cinquième chapitre de l'étude, *Com'è se giù vuol dire K.O.* ?⁴⁴⁰, qui a pour point de départ la décision de deux jeunes de sortir du centre-ville de Bologne (pétrifié entre la culture bourgeoise et marchande de ses galeries, et les formes rigides de la contre-culture qui se met en scène dans le quartier étudiant) afin d'aider les habitants d'un théâtre occupé, dans ce qui constitue l'embryon d'une trajectoire de politisation dont le premier effet est la volonté de sortir de la ville.

Un identique malaise est au cœur de *Il comandante del fiume* de Ubx Cristina Ali Farah, et explique l'hostilité persistante du protagoniste Yabar vis-à-vis du « centro sociale » *Il cantiere* à Rome. C'est lors de sa rencontre avec Ghiorghis et par extension le groupe de jeunes d'origines étrangères évoluant dans la Flaminio Maphia, de dix ans son aîné et premier personnage susceptible de le comprendre en articulant son vécu à celui d'une jeunesse italienne afro-descendante, qu'il rencontre quelqu'un pouvant évoquer la difficulté d'être soi-même à l'intérieur des *centri sociali* :

« Non mi era ben chiaro cosa intendesse con «tra noi», e Ghiorghis deve essersene accorto perché mi ha spiegato che per lui «tra noi» vuol dire che “non devi recitare nessuna parte, puoi essere te stesso, mentre il resto della gente ha sempre delle aspettative. Se vai in un centro sociale, per esempio, ci si aspetta che tu sia uno che si droga più degli altri, se vai in una parrocchia che tu sia una persona bisognosa. Tutte montature che si sono inventati i missionari, i colonizzatori e gli antropologi”»⁴⁴¹

Le malaise de Yabar, fait du *centro sociale* un lieu clef dans la cartographie de Rome que le texte développe, et permet d'interroger plus largement à travers cet espace le parcours de formation d'un adolescent de deuxième génération, comme on le verra ultérieurement.

iii) Centre, périphérie

Un autre aspect que les textes interrogent dans leur représentation de la ville est lié aux dynamiques périphérie-centre et notamment à la question de la ségrégation urbaine. A cet égard, si l'on peut dans l'ensemble affirmer avec Pezzarossa que « sont absents [des textes] les espaces des ghettos et des banlieues qui connotent l'installation des étrangers dans d'autres contextes

⁴⁴⁰ Pour une analyse détaillée de ce récit comme mise en scène d'un parcours urbain structuré par la recherche du *limen* et de réinvention des limites au sens où l'entendent Colombo et Navarini, voir chapitre 5. B. iv) *Réinvention de la limite et expérience de la frontière dans Com'è se giù vuol dire K.O. de Jadelyn Mabiala Gangbo.*

⁴⁴¹ Cristina Ubx Ali Farah, *Il comandante del fiume*, Roma, 66thand2nd, 2014, p. 86

européens » ⁴⁴², ceux-ci n'en marquent pas moins l'imaginaire des œuvres, et plus particulièrement celles d'auteurs de deuxième génération.

C'est notamment le cas pour Jadelyn Gangbo et Gabriella Kuruvilla, chez qui l'on retrouve la comparaison-distinction avec des banlieues françaises utilisées comme exemple pour décrire la situation d'une jeunesse d'origine étrangère et son exclusion dans les villes européennes. Caterina Romeo a ainsi mis en évidence chez ces deux auteurs le rôle de la référence au film *La Haine*⁴⁴³ comme matrice d'un imaginaire de la banlieue-ghetto et du conflit urbain dont les auteurs interrogent la pertinence (notamment dans sa dimension spectacularisée) pour décrire la réalité italienne.

On peut évoquer ici, pour Gangbo, le récit *Com'è se giù vuol dire K.O. ?*, qui propose une véritable réécriture du film de Kassowitz en l'inscrivant dans la ville de Bologne et en déjouant son horizon d'attente. Pour Kuruvilla, la référence aux banlieues est tout aussi importante, et apparaît dès les récits courts comme *Nero a metà (E' la vita dolcezza)*, où sont notamment évoqués les quartiers-ghettos de Quarto Oggiaro et de Corvetto, avant de devenir un élément décisif du roman *Milano, fin qui tutto bene*. L'autrice examine plus particulièrement la dimension fantasmatique de cet imaginaire et ses déclinaisons : ainsi, pour le jeune protagoniste de *Nero a metà*, originaire d'une famille aisée et vivant dans le centre-ville de Milan, la banlieue et l'émeute urbaine sont deux fantasmes qui répondent avant tout à un désir personnel d'appartenance et de révolte ; tandis que le projet de *Milano, fin qui tutto bene* naît de la contestation du parallèle fait par la maire de Milan Letizia Moratti entre les conflits advenus via Padova en 2010 et les émeutes des banlieues françaises en 2005⁴⁴⁴.

C'est aussi dans *Milano, fin qui tutto bene* que l'on retrouve pour la première fois la mise en scène d'un jeune vivant dans la périphérie milanaise à travers le personnage de Tony, qui habite à Corvetto et raconte sa relation à son quartier. Mais si Tony évolue dans un espace ghettoïsé, sa perspective n'est pas celle d'un jeune de deuxième génération, mais d'un milanais d'origine méridionale dont le rapport au quartier épouse le point de vue des anciens habitants hostiles à une présence étrangère de plus en plus forte, et se révèle conscient des fractures raciales qui traversent la ville en défendant son italianité face aux nouveaux venus. Surtout, le

⁴⁴² Pezzarossa soulignait ainsi la « scenografia prevalentemente urbana di queste narrazioni, pur mancando gli spazi dei ghetti e delle *banlieue* che connotano l'insediamento degli stranieri in altri contesti europei. » Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 94

⁴⁴³ Concernant l'inspiration du film *La Haine* de Kassowitz, voir Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 137-144

⁴⁴⁴ Nous renvoyons à l'intervention de Gabriella Kuruvilla durant la Semaine Italienne de l'Ecole Normale Supérieure Gabriella Kuruvilla, Wu Ming 2 et Nicola Brarda, « Explorer les marges de la ville: stratégies d'écrivains, rencontre avec Gabriella Kuruvilla et Wu Ming 2. », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3312>, consulté le 28 octobre 2023

personnage est paradoxalement le seul du roman à bénéficier d'une mobilité qui le conduit à quitter Corvetto pour s'installer dans le centre-ville (à Porta Venezia), signe de la complexité des dynamiques sociales et spatiales que le roman retranscrit, mais aussi de la complexité des personnages de l'autrice, toujours situés au croisement de différentes situations identitaires et de différents rapports de pouvoir.

iv) *Non ho mai avuto la mia età* et les nouveaux imaginaires de la périphérie

Ce n'est véritablement qu'avec le roman *Non ho mai avuto la mia età* de Antonio Dikele Distefano, paru en 2018 et (très) librement adapté dans la série Netflix du même auteur, *Zero*, que l'on retrouve le point de vue d'une jeunesse de deuxième génération ghettoïsée. En effet, ce roman qui suit à la première personne la trajectoire biographique de Christian Mpasi (surnommé Zero tout au long du texte), jeune italien originaire d'Angola, dans un quartier de la périphérie de Ravenne, se caractérise par la mise en scène d'un espace ségrégué et isolé du reste de la ville : pour la première fois parmi les textes, c'est véritablement *depuis la périphérie* que se construisent le regard et la trajectoire du protagoniste.

On peut ainsi distinguer la manière dont les œuvres précédentes montraient un rapport à la ville dénué d'ancrage spécifique, et la focalisation du roman sur la périphérie comme lieu de vie et condition existentielle, rendue d'autant plus forte que le roman fait se succéder sans que le lecteur n'en soit à connaissance les périphéries de deux villes respectivement du Sud et du Nord, Cerignola puis Ravenne⁴⁴⁵. Si les premières années de Zero sont vécues à Cerignola – aucun indice ne permet de le déduire, tant l'anonymat des lieux rend impossible toute déduction en ce sens pour construire plutôt un imaginaire transversal de la périphérie dans le texte. *Non ho mai avuto la mia età* débute par une première vision où apparaissent certaines caractéristiques de la représentation spatiale propre au roman :

« Le case popolari affacciavano tutte su una strada. Il quartiere dove vivevamo era un'unica lunga via. Le auto si mangiavano i marciapiedi e il tempo aveva lesionato i muri lasciando spoglie le travi. Dalla mia finestra vedevo colonne di balconi in ferro battuto che nelle giornate di pioggia si riflettevano sulla strada. Il regresso che riempiva gli spazi e le distanze tra una via e una vita e l'altra era prima di tutto una galleria spontanea di una mostra che non avevamo scelto. Non facevamo parte di nessun patrimonio

⁴⁴⁵ Comme l'explique l'auteur dans un entretien à Domusweb « nel romanzo l'urbanistica è importante perché il protagonista vive nei primi anni a Cerignola come è accaduto a me, anche se non è un romanzo autobiografico » Manuel Orazi, « L'urbanistica tara le tue ambizioni: intervista ad Antonio Dikele Distefano », <https://www.domusweb.it/it/citta-sostenibili/gallery/2021/05/27/lurbanistica-tara-le-tue-ambizioni-intervista-ad-antonio-dikele-distefano.html>, consulté le 23 février 2024.

culturale anche se tutti uscivamo di casa vestiti al meglio. »⁴⁴⁶

Peu d'informations sont données sur ce paysage urbain anonyme, lieu de passage traversé par les automobiles, qui apparaît d'abord en relation à la condition de ses habitants et donc au temps. Une tension entre vide et plein est explicite ici, entre des lieux évoqués sommairement et l'existence de ceux qui y vivent, comme le suggère l'image de la distance *entre une rue et l'autre, et entre une vie et l'autre* (sur le jeu de mots en italien « via/vita »). La connotation prédomine : davantage que des informations précises, ce premier aperçu renvoie à une temporalité prise sous le signe de l'immobilité et de l'usure. Il montre le quartier comme un lieu d'enfermement, ce que suggère le reflet des balcons.

Concernant Ravenne, le roman reconfigure et décentre l'ensemble de la cartographie urbaine, en choisissant de ne mentionner directement qu'une seule rue : via Tommaso Gulli, où vit et grandit Zero⁴⁴⁷. C'est ce quartier qui est le cœur du récit, alors que le centre demeure dans une zone d'ombre, témoignage d'une fracture nette entre les deux pôles de l'espace urbain. A ce manque d'indices référentiels correspond aussi une faible visibilité de la ville qui est peut-être aussi fruit du regard rétrospectif (et autobiographique) de l'auteur : non seulement en raison de l'absence de noms (de rue ou de lieux), mais aussi de la rareté des descriptions qui permettraient d'individualiser des endroits spécifiques. La découverte de via Tommaso Gulli (chapitre 6) alors que la famille emménage dans le quartier, rend ainsi visible le dépaysement de Zero :

« Stefania si limitava ad annuire a ogni cosa che ci veniva detta. Guardava fuori dal finestrino tutti quegli edifici che sembravano abbandonati, i marciapiedi delle farmacie illuminati dai distributori automatici e ogni tanto prendeva in mano il cellulare che le illuminava il volto. [...] A guardarlo da dietro il vetro, il mondo sembrava spento e quella provincia così tanto silenziosa, impreparata ad accoglierci. Io ho sempre avuto paura delle cose nuove, dei posti inesplorati dove non so difendermi. [...] Solo in seguito scoprimmo che ci trovavamo in un quartiere popolare. “Appena vedi la casa popolare, sei arrivata” disse così una signora a mia sorella il pomeriggio in cui ci perdemmo convinti di sapere la strada, assediati dalla monotonia della provincia. Dovevamo andare alla Coop a comprare due baguette e finimmo

⁴⁴⁶ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 12

⁴⁴⁷ Rue qui constitue par ailleurs un trait d'union avec le roman précédent de Dikele Distefano, *Chi sta male non lo dice*, publié en 2015. C'est via Gulli qu'habite l'une des deux protagonistes du roman, Ifem, qui donne dans le roman une longue description de celle-ci et du trafic de drogue qui s'y déroule.

all'ippodromo. Per la prima volta nella mia vita vidi un cavallo. Lo guardavamo affascinati e un po' intimoriti. Gli lanciavamo da lontano fili d'erba e ridevamo felici, quel giorno. »⁴⁴⁸

Comme auparavant, le premier contact avec le quartier est une vision. Vision mobile et distanciée, puisque Zero aperçoit ce nouvel environnement en voiture et derrière une vitre (un topos à l'intérieur du texte). Plus largement, on retrouve ici l'imaginaire d'une périphérie provinciale avant même d'être ghettoïsée, si anonyme qu'elle désoriente ses nouveaux habitants.

Les quelques lieux sur lesquels le roman s'attarde par la suite en racontant via Gulli témoignent de l'inscription des protagonistes dans un décor neutre qu'ils se réapproprient : c'est le cas des arrêts de bus utilisés comme lieu où se retrouver, de l'épicerie africaine où Zero se rend régulièrement avec Sharif, ou du terrain de football abandonné où ils jouent avant l'agression de Claud. Certains espaces quittent même leur fonction première pour répondre au besoin d'aventure du groupe formé par Zero et ses quatre amis, Inno, Claud et Sharif, s'inscrivant dans une mythologie personnelle : comme lorsque Zero fête ses treize ans, véritable rite de passage au cours duquel les quatre se rendent chez une prostituée, avant d'aller sur le toit du supermarché qu'ils renomment à partir de ce moment le « toit du monde »⁴⁴⁹. Cependant, quand bien même ils revêtent une place importante aux yeux du protagoniste, ces lieux restent anonymes : la ville, y compris via Tommaso Gulli, apparaît comme un espace dont la description reste minimale⁴⁵⁰, un décor urbain avant tout.

Si le quartier mis en scène est un espace urbain générique et anonyme, le roman insiste en même temps sur le fort sentiment d'appartenance de Zero. Ainsi la concision dont le texte fait preuve apparaît moins comme un signe de distance que de familiarité (Christine Baron rappelle, du reste, qu'« il existe une dimension d'invisibilité qui rend néanmoins manifeste l'existence d'espaces vécus ») (Baron 2011 in Buonanno 2013, 99): le quartier n'est pas tant perçu comme un espace physique que comme un lieu existentiel et affectif qui s'oppose nettement au reste de la ville, présenté comme étranger. La relation de Zero à via Tommaso

⁴⁴⁸ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 39

⁴⁴⁹ «Arrivammo di lì a poco nel parcheggio di un centro commerciale circondato dal nulla. Parcheggiammo le biciclette e scavalcammo il cancello. Iniziammo a correre tutti verso il retro del supermercato fino a quando non salimmo su una scala a chiocciola di ferro che portava sul tetto. Non ero mai salito così in alto e il cuore mi batteva più forte del solito. Il tetto era piatto e in mezzo c'era una cupola di vetro che illuminava il centro commerciale. "Che figata!" esclamò Sharif." Ci avvicinammo al cornicione e sporgendoci vedevamo le nostre biciclette nella strada quasi deserta.» *Ibid.*, p. 123-124

⁴⁵⁰ Une tendance renforcée par le fait qu'il s'agisse d'un récit rétrospectif raconté à l'imparfait. Dikele Distefano insiste sur cette dimension autobiographique et sur le fait d'être retourné, depuis Milan où il vit à présent, sur les lieux de son enfance à Ravenne pour les raconter dans le roman : « [I]o per scrivere questo romanzo ho fatto un passo indietro, sono tornato a casa nel posto dove sono cresciuto e sono partito da lì. » *BISCEGLIE* | "Non ho mai avuto la mia età": presentato il nuovo romanzo di Antonio Dikele Distefano, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=8Hhhdml7LZI>, consulté le 23 février 2024

Gulli laisse donc voir une forte ambivalence. Lieu d'exclusion et d'abandon, le quartier est aussi le seul lieu d'appartenance possible pour ses habitants, un refuge où leur différence reste acceptée :

« Sapevamo che quello non era il luogo migliore al monhdo, ma eravamo consapevoli del fatto che, per noi, quello sarebbe stato l'unico posto in cui saremmo potuti essere noi stessi, anche quando saremmo diventati stupidamente adulti. »⁴⁵¹

La référence à un sentiment collectif et à un *nous* est constante au fil du texte, puisque Zero se fait porte-parole de son groupe d'amis mais aussi, plus généralement, de la jeunesse de son quartier. La mise en scène de la ville dans *Non ho mai avuto la mia età* est celle d'une expérience de ségrégation urbaine explicitement racontée comme telle, où la dichotomie quartier/centre-ville recoupe une « ligne de couleur » qui renvoie à l'exclusion des habitants de via Gulli et des jeunes de deuxième génération comme Zero et ses amis hors du tissu urbain mais aussi, plus largement, de l'Italie comme nation. L'analogie *ville-nation* est explicite dès le début du texte, puisque l'expérience d'exclusion de Zero et ses amis est étroitement mise en relation avec l'impossibilité d'accéder à la citoyenneté, de sorte qu'ils se retrouvent prisonniers d'un statut d'étrangers de l'intérieur que le texte résume efficacement : « Aucun d'entre nous n'avait la nationalité, aucun d'entre nous n'avait jamais quitté l'Italie »⁴⁵². C'est précisément Claud, seul du groupe à avoir quitté le pays avec sa famille après une agression raciste, qui reprend cette analogie après le décès de Zero, victime d'une bavure policière : « Nous avons été heureux tant que notre pays a été notre quartier »⁴⁵³.

Au vu de telles prémisses, la transformation du roman à la série *Zero* sur Netflix est frappante en termes de représentation de la ville. Tout d'abord, on remarquera la décision de déplacer Zero loin de Ravenne pour un quartier fictionnel de Milan, le Barrio, derrière lequel on reconnaît aisément derrière la Barona dans la banlieue sud de la ville, le nom Barrio (qui est aussi le titre de la chanson de Mahmood du même titre sortie en 2019 sur laquelle débute la série) faisant référence au *centro sociale* Il Barrio's emblématique de la zone. Outre le choix d'artistes issus du quartier pour la bande-son de la série (notamment le rappeur Marracash), le Barrio's, avec sa structure surnommée le « champignon » par les habitants apparaît à plusieurs reprises comme un repère visuel. L'anonymat de via Gulli et sa dimension provinciale cèdent

⁴⁵¹ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 147

⁴⁵² « Nessuno di noi aveva la cittadinanza. Nessuno di noi era mai uscito dall'Italia. » *Ibid.*, p. 136

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 325

alors la place à un espace reconnaissable, embelli par l'esthétique « pop » de la série, la Barona étant le décor (dans la mesure où ni le cast, ni l'équipe, ni le réalisateur ne sont originaires du quartier) sur lequel est projeté le Barrio. Paradoxalement, les mécanismes de production d'un imaginaire des périphéries urbaines dans l'industrie culturelle semblent suivre une logique diamétralement opposée à celle du récit. Ainsi le métier de livreur de Zero dans la série le fait circuler constamment du Barrio au centre-ville de Milan, avec une fluidité qui s'oppose à l'enclavement du personnage dans le texte ; tandis que la fracture sociale mais surtout raciale sur laquelle s'attarde Dikele Distefano disparaît, alors que Zero dans la série noue une relation avec une jeune femme de la haute bourgeoisie milanaise⁴⁵⁴. Entraînant la disparition de ce qui fait dans le corpus l'originalité du roman : la représentation anonyme d'un « ghetto » dans une petite ville de province.

v) Une géographie héritée : la ville « migrante » perçue par les jeunes de deuxième génération

Aux espaces que nous avons déjà évoqués et qui composent certains des repères d'une recartographie urbaine chez les auteurs de deuxième génération, s'ajoutent ceux de la « ville migrante », qui réapparaissent sous la plume de ces derniers. Le rapport à ces espaces explicitement perçus et connotés comme migrants revêt un enjeu central, puisqu'ils constituent, dans une forme d'extension de l'espace domestique familial, des lieux où se joue la construction d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Call centers, épiceries, restaurants ethniques, ou même repères plus vastes comme la gare de Roma Termini (notamment pour les géographies de la diaspora somalienne), sont autant de lieux à travers lesquels les protagonistes peuvent médier un rapport à leurs origines, ressentir des formes d'appartenance, et articuler les facettes de leur identité.

Mais le rapport à ces lieux n'est pas univoque. Ils peuvent apparaître comme familiers pour une jeune génération qui y a été socialisée, et qui y circule avec aisance, mais c'est aussi là que certains protagonistes découvrent une distance par rapport à leur héritage culturel : les espaces ethniques – tels les commerces ou *call centers* – sont des lieux de frontière parfois accueillants ou repoussants, dont la fréquentation joue un rôle de filiation ou d'exclusion. La

⁴⁵⁴ A noter que celle-ci l'aidera à combattre les projets de spéculation immobilière portés par son propre père contre le Barrio, qui apparaît avec toutes les caractéristiques d'un village, d'une communauté à protéger contre la voracité de la grande ville. Là aussi, la série introduit un questionnement sur la gentrification absent du texte original, dont on peut noter qu'il porte un imaginaire positif (et certainement moins conflictuel que le roman) de la périphérie, et qu'il caractérise bien davantage la situation de la Barona et plus généralement des banlieues milanaïses.

relation à ces lieux montre avec évidence la position des protagonistes dans une situation charnière, à l'intersection entre plusieurs mondes, et les efforts constants de traduction que cette position implique, dès lors que ces espaces sont particulièrement marqués par la question de la langue.

Les commerces ethniques apparaissent comme chargés de contradiction pour Zero dans *Non ho mai avuto la mia età* :

« Le contraddizioni degli spazi in cui sono cresciuto mi hanno confuso parecchio. Io e Sharif passavamo intere giornate davanti al negozio di alimentari etnici quando in piazza non c'era nessuno. Ci sentivamo grandi stando in mezzo ai grandi e li ascoltavamo parlare. Lì' erano in pochi a usare l'italiano, la lingua più masticata era il francese. Dei due ero l'unico a capire qualcosa e Sharif dandomi gomitate sui fianchi mi chiedeva in continuazione "ma che stanno dicendo?". I negozi erano frequentati solitamente dalle donne che acquistavano platano, okra, igname oppure sottobanco i prodotti schiarenti per la pelle e quelli per farsi i capelli lisci che loro chiamavano "Human Hair". Gran parte delle donne africane del nostro quartiere non amavano i propri tratti [...] Perché essere 'negri' anche nella nostra cultura significava essere più brutti. [...] Le forme più grandi di razzismo le ho viste all'interno della mia comunità.

Di sera, invece, quegli angoli di strada diventavano il luogo in cui bere in compagnia. [...] Mio padre era sempre lì. Lo guardavo da lontano mentre in mezzo a altre persone seduto su una sedia di plastica bianca parlava di cose che io non potevo sentire. »⁴⁵⁵

La relation du protagoniste à la supérette configure une position que l'on retrouve dans une multiplicité de textes : celles de personnages à la lisière du monde de leur parents, pris dans une position d'interprètes et d'observateurs de réalités qu'ils ne comprennent qu'en partie. Comme, voire davantage que chez les auteurs migrants, la question de la langue et du lien entre langage et accès à l'espace social sont décisives. Elle apparaît ici explicitement, alors que le texte met en évidence le rôle de traducteur de Zero pour son ami Sharif. Dans le même temps, la narration souligne la distance du narrateur par rapport à un espace qu'il ne maîtrise pas complètement, puisque la supérette est le lieu du père : un lieu familier, un repère à l'intérieur de la géographie du quartier, mais qu'il regarde de l'extérieur. C'est depuis cette position que le protagoniste construit un regard critique qui n'investit pas seulement la société italienne où il évolue, mais aussi les formes de racisme plus insidieuses sédimentées à l'intérieur même de la communauté noire.

Inversement, les récits mettent aussi en scène des personnages coupés de leurs origines, pour qui l'absence de familiarité avec ces espaces migrants devient la marque d'un manque

⁴⁵⁵ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 233-34

dans l'identité. On peut penser ici au malaise dans les restaurants indiens qui apparaît comme un *topos* dans les textes de Gabriella Kuruvilla (notamment dans le récit *India* de *E la vita dolcezza*), manifestant le manque de connexion avec le pays de son père et l'absence de maîtrise du mayalam. La relation avec ces espaces, dont les protagonistes peuvent éprouver le caractère accueillant ou repoussant, fait se croiser leur recherche identitaire avec une réflexion (et un point de vue parfois critique) sur la fermeture ou l'ouverture des communautés migrantes dans leur relation à la société italienne.

Le récit de Djarah Kan *Gli ultimi giorni di agosto* dans le recueil *Ladri di denti* offre un exemple emblématique de ce double questionnement, en adoptant la perspective d'une jeune italienne adoptée fuguant la maison familiale après la mort de son amie Fati, une immigrée nigérienne qui était aussi sa voisine. Le texte met en évidence la séparation des migrants dans le contexte urbain, à commencer par le personnage de « zia », une immigrée nigérienne vivant en Italie depuis vingt-cinq ans sans parler la langue, dont la maison est un univers fermé et parallèle par rapport à la ville environnante. Mais par-delà ce cas spécifique se joue un plus vaste refus de « s'intégrer » qui traduit aussi une forme de résistance par rapport à une nation excluante, et dont le terrain privilégié reste la langue. La narratrice évoque ainsi la *guerre du silence* à laquelle se livrent les immigrés en refusant d'apprendre l'italien :

« [A]d alcuni non va proprio di imparare, vogliono starsene fuori dai negozi a fare finta che il mondo che li circonda non sia affare loro, poco importa se conoscere quella lingua può tirarli fuori da impicci e fregature. I soldi arrivano comunque, il primo mattone della casa è stato messo in terra, il resto non importa. È la guerra del silenzio, e questo di guerra, fatta di non capisco e imbarazzi, la combatti con caparbietà, anche a costo di perderti qualche pezzo. »⁴⁵⁶

En même temps qu'il décrit une ville clivée, le texte montre aussi l'échec de la narratrice à circuler entre la maison italophone où elle a grandi et les espaces migrants où elle revient et qui sans la médiation de son amie Fati redeviennent étrangers. Son retour, plusieurs mois après, dans la supérette ethnique où Fati l'avait introduite, constitue un moment charnière du récit. Sans la présence de Fati, la narratrice redevient une étrangère dans ce monde où c'est paradoxalement son italianité qui est stigmatisée, comme le suggère l'insulte « Italo » dont Fati lui a appris à se défendre⁴⁵⁷. Mohammad, le gérant de l'épicerie, la renvoie ainsi à son extranéité

⁴⁵⁶ Djarah Kan, *Ladri di denti*, op. cit., p. 49

⁴⁵⁷ « Quanto male mi fa questa distanza tra me e lui, impossibile da percorrere. Si è messo su una torre, circondato da filo spinato. Fino a qualche tempo fa, ero le persone come Gina a ricevere un simile trattamento, non io, che ero la nipotina adottiva di una delle su migliori clienti, la cugina di Fati, la ragazzina cresciuta con gli italiani di buona volontà. Lo so cosa dicono di me, pensano che io non capisca nulla della loro lingua, ma una cosa Fati me l'ha insegnata. Ovvero, che se qualcuno mi chiama "Italo", non importa – quella parola è una brutta cosa. Non avrei dovuto permettere a nessuno di chiamarmi in quel modo, mai! » Djarah Kan, *Ladri di denti*, op. cit., p. 45

en choisissant délibérément de parler en wolof avec une cliente pour l'exclure de leur conversation :

« [L]a sua mancanza di interesse nei miei confronti è di altra natura, è una porta alla quale è stata cambiata la serratura, e la chiave che ho adesso – fatta di sorrisi e speranze di essere nuovamente accolta – è da buttare via. Fati era la chiave per un mondo che in principio temevo e disprezzavo. Quando arrivai qui, mi limitavo a spiare dal buco della serratura, senza capire cosa avvenisse dall'altra parte. [...] Usano il wolof per cacciarmi, per dire che non appartengo a nessuno, ora che la chiave è stata perduta in mare. Non mi resta altro che uscire di qui. » ⁴⁵⁸

Ce retour manqué met en évidence le rôle charnière de la langue dans la construction d'une appartenance et la possibilité de circuler dans des espaces non italiens et non italophones, en même temps qu'il illustre le risque concret pour tous ces personnages hybrides de ne plus appartenir, de ne pouvoir reconstruire leur identité dans une ville marquée par les séparations et les fractures.

Enfin, une autre modalité, là aussi principalement linguistique, de la relation à ces espaces est celle de la reconnexion, où les protagonistes se réapproprient une partie manquante ou partiellement effacée de leur identité. C'est le cas du call center dans *Il comandante del fiume*, dans un passage emblématique du roman où Yabar se sert de sa connaissance de la langue somalienne pour mettre en contact un jeune homme et sa mère restée au pays :

« Dopo qualche minuto ci fa entrare in una cabina con due cornette, lo spazio è risicato e fa un caldo infernale. Siamo sudati, l'aria è bollente, il numero telefonico infinito, il prefisso infinito e il tempo che ci mettono a rispondere infinito. Mi sembra di stare in una grotta umida e penso che anche il telefono dall'altra parte sia in un posto del genere, una caverna bollente come la nostra con dentro la madre di Libaan che aspetta da vent'anni. Il telefono squilla, attendo la voce e Libaan mi fissa perché ha paura del mio silenzio. Mi dice «coraggio!», e dall'altra parte sento: «Halow, yaa waaye?», pronto, chi è?, parlano in somalo e capisco tutto, ma finora ho solo trasformato il somalo in italiano, non so trasformare l'italiano in somalo io.

Dall'altro capo del telefono dicono «halow», e Libaan mi ripete «coraggio!», e io vedo le parole in fila dentro la testa, le sento e le vedo tutte, scalciano e prendono forma come noci, e io spingo con la fronte e con gli occhi per farle passare. Le parole sono dure, mi tagliano la testa, come quando fa caldo e bevi qualcosa di gelido: sento una fitta tra gli occhi e riprendo fiato. Ma anche così il dolore non smette, allora ricomincio a spingere con forza ed ecco che sento le parole venirmi alla gola e tocco la loro forma con la lingua. Spingo l'aria fuori e le parole fuoriescono intere dalla mia bocca.

Vedo Libaan sorridermi e dire «mamma, sono io», lo dice balbettando e io ripeto balbettando le sue stesse parole, «hooyo, waa aniga», e le parole «mamma», «sono» e «io» suonano uguali nella nuova lingua, forse solo un

⁴⁵⁸ *Ibid.*

po' più secche. Libaan è frenetico e vuole parlare di troppe cose: di quanto l'ha cercata, di quanto gli è mancata, di quanto l'ha pensata, ma riesce a dire solo parole semplici e la madre ripete le stesse cose, e io sono la madre e il figlio allo stesso tempo. Siamo nella grotta e l'aria è bollente, io e Libaan siamo tutti sudati e teniamo ciascuno una cornetta legata a un filo. La voce della madre arriva a tutti e due e le nostre voci le arrivano insieme. Sento le parole tutte intère nella bocca, era tanto tempo che non le sentivo, e quelle parole sono le parole del figlio e sono anche le mie, io e Libaan diciamo insieme «hooyo», mamma, e «waa aniga», sono io. »⁴⁵⁹

Le texte dramatise la traduction et en fait un moment de communion, où Yabar apparaît non seulement comme un intermédiaire, mais finit par être investi par les voix respectives de Libaan et de sa mère, par sentir dans son intériorité les messages qu'il retransmet. On peut noter comment Ali Farah, dont l'œuvre manifeste déjà une sensibilité forte à la figure hybride du traducteur, associe la mise en scène du call center avec une spatialité intime, *du dedans*, qui mêle la voix et l'intériorité corporelle (les images de la grotte, de la cavité, de l'humidité) à travers une commune métaphore de l'accouchement. En utilisant cette métaphore corporelle en relation au langage, le texte participe ainsi à créer un *espace de la voix* où l'espace mental et imaginaire rencontre l'espace corporel, en matérialisant ces expériences apparemment immatérielles, disloquées, qui sont celles de l'échange téléphonique à l'intérieur du call center⁴⁶⁰. Un espace où le corps est transformé à travers l'expérience de la langue (Yabar en vient à être à la fois la mère et la fille), mais où, inversement, la langue devient expérience corporelle et reprend une consistance pour le protagoniste. De la même manière que le métro constituait un *espace du silence* dans *Linea B* de Cristiana de Caldas Britos, le récit du call center devient un *espace de la parole*, qui rend compte une nouvelle fois de combien l'expérience des frontières résonne intérieurement chez les protagonistes.

II. Réinvestir les marges : recherche des limites et stratégies de rupture

Notre analyse a mis en lumière l'importance de la relation aux espaces telle qu'elle se construit dans les cartographies d'auteurs de deuxième génération. Nous avons souligné tout particulièrement pour les protagonistes l'exigence de rechercher leur place dans la ville italienne, de construire dans cet espace à la fois familier et excluant une maison, et enfin d'articuler les différents espaces (matériels dans la dichotomie maison-ville, mais aussi

⁴⁵⁹ Cristina Ubx Ali Farah, *Il comandante del fiume*, op. cit., p. 97-98

⁴⁶⁰ L'expression "espace de la voix" fait référence au concept formulé par Huglo et Cardinal, que nous développerons plus avant dans l'analyse d'un autre récit de Ali Farah, *Madre piccola* (voir chapitre 4., B., iii. *Madre piccola* : rencontre urbaine et réminiscences de la guerre civile).

immatériels) entre lesquels ils circulaient pour construire à travers ceux-ci une identité cohérente. Dans le même temps, ces conditions ne se réalisent pas toujours au fil des textes. Le besoin d'espaces tiers, alternatifs, d'expériences du *limen*, est d'autant plus fort que les protagonistes peinent à évoluer dans la ville, ou qu'ils se retrouvent contraints à l'intérieur de contextes où leur identité ne peut s'exprimer que de manière fragmentaire : précipitant des crises dans leur identité et leur rapport à la société italienne.

Entre liminalité et marginalité

Il faut ici souligner l'importance de la marge aussi bien comme lieu spatial que comme dimension existentielle. Une multiplicité de récits d'auteurs de deuxième génération mettent en scène de jeunes protagonistes vivant des expériences de marginalité et de déviance, signe d'un parcours parfois chaotique dans la société italienne : on peut citer les exemples de délinquance pour Mika et Zero, de la toxicomanie chez les personnages de Djarah Kan, Gangbo ou encore Dikele Distefano, ou encore de la prostitution qui revient sous la plume de Gabriella Kuruvilla et au cœur de *Rhoda* d'Igiaba Scego. La *marginalité* exprime le malaise identitaire de sujets issus d'une histoire migrante et leur sentiment de non-inclusion dans une société où leur appartenance n'est jamais entièrement acquise. Ce qui explique la présence récurrente de moments de crise et de rupture dans le parcours de ces personnages, qui questionnent la définition de leur identité et leur inscription dans la norme.

La marge se traduit aussi dans les textes spatialement : à travers la présence de lieux spécifiques (ceux dont nous avons déjà parlé dans notre topographie de l'exclusion urbaine), à des échelles plus vastes (notamment dans le déplacement d'une ville à une autre), mais surtout dans une cartographie de la ville qui fait de la marge un lieu tiers par rapport aux espaces habituellement fréquentés par les protagonistes. D'autre part, elle revêt une dimension plus largement narrative, dans le sens où le passage par les marges revient systématiquement dans les parcours des protagonistes, qu'il marque une forme de crise ponctuelle, ou qu'il constitue un point d'aboutissement définitif et autodestructeur. C'est en relation à ces moments de crise qu'on peut interroger la place des marges urbaines dans les textes, en essayant de voir les différentes manières dont la relation aux marges est mise en scène. Le rapport à l'espace en vient à signifier des situations plus vastes de rupture, de séparation et de conflit : il exprime à la fois la contestation ou le manque vis-à-vis des espaces domestiques, l'inscription difficile

des protagonistes dans une ville qui les maintient en partie à l'écart, et la recherche de nouveaux lieux.

Contrairement aux parcours migratoires où la marge est d'abord pensée comme une étape initiale avant une installation plus stable, elle est ici le symptôme d'un risque constant d'une crise dans l'identité et la relation à la société italienne. En ce sens, il faut réinscrire la marge dans l'économie de ce que Papotti nomme les parcours de « déracinement » autant que « d'enracinement »⁴⁶¹ que racontent les œuvres : dans des phases de rupture et de liminalité qui mettent en péril l'identité tout en permettant potentiellement, de la redéfinir.

i) Conflits et fractures identitaires : mettre en scène la crise du moi

Dans cette perspective, on peut souligner que les textes livrent une vision complexe et différenciée des marges. Le passage par celles-ci semble d'abord avoir valeur de symptôme, où s'expriment les crises identitaires des protagonistes et notamment le poids de l'*in-betweenness*, à savoir de la condition d'*entre-deux* qui les affecte et résulte directement de leur position hybride. C'est ce rapport symptomatique que l'on peut retrouver chez le personnage de Domenica Axad dans *Madre piccola*, lorsque celle-ci raconte, après son retour en Italie et la rupture avec sa mère, une phase de mutisme et d'errance à Rome :

«Persi completamente la capacità di orientarmi, smisi di dormire e cominciai a vagare nel cuore della notte in luoghi improbabili. Nei momenti di riposo, seduta sulle panchine o sui muretti, estraevo dalla tasca dei pantaloni le mie lamette e incidevo a fondo. [...]

Una notte, fui fermata dalla polizia. Conservavo una parvenza di normalità che strideva con il mio stato psichico. Ipotizzarono un'aggressione e mi portarono al pronto soccorso. Cio' che più li preoccupò non furono i tagli [...] No, quello che li sconvolse fu l'atteggiamento inutilmente difensivo che assunsi, l'avversione spropositata che manifestai nei loro confronti. Cercarono di fermarmi e fuggii, mi raggiunsero e li allontanai calciando nel vuoto, mi fecero delle domande e sputai loro in faccia. Poi, esausta, accettai di rispondere con una sfida. L'idea mi venne perché li sentii esprimere il timore che non sapessi parlare l'italiano. Tirai fuori la penna e cominciai a rispondere sulla carta. Scrivevo con le mie lettere fitte, usando consapevolmente parole desuete e fuori dal comune.[...] »⁴⁶²

Le passage montre d'une part à quel point le désarroi de la narratrice s'exprime spatialement, dans l'errance et le choix d'investir des lieux abandonnés. Mais il montre aussi,

⁴⁶¹ Davide Papotti, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », art. cit., p. 80

⁴⁶² Cristina Ubx Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 253-54

à travers le contrôle de police, la dissonance entre l'identité de la narratrice et la façon dont elle est perçue, l'écart entre extériorité et intériorité, qu'il s'agisse du contraste entre son apparence *normale* et sa crise psychique, ou qu'il concerne le soupçon policier qu'elle ne soit pas italienne à cause de sa différence de peau. Une confrontation où la réaction violente de Axad et son défi linguistique expriment non seulement le refus radical des logiques du contrôle d'identité, mais aussi la volonté de communiquer son identité italienne par des modalités propres, en réaffirmant sa maîtrise sur celle-ci.

Cette souffrance liée à la double identité est une caractéristique qui structure en profondeur les personnages de Gabriella Kuruvilla. On retrouve dans *Barbie*, récit qui ouvre le recueil *E' la vita dolcezza*, une situation analogue en plusieurs points. Le récit suit la narratrice, une femme italo-indienne surnommée Mina, alors qu'elle va chercher ses enfants à l'école. Sur le trajet, elle se rend dans un bar pour se changer et, à travers un déguisement complexe, adopter en tout et pour tout l'apparence d'une femme indienne. Avant de se poster, une Barbie dans son sac, au feu de circulation en donnant lieu à ce qu'on peut définir comme une performance :

«Mi fermo al primo incrocio, di fianco al semaforo. E mi comporto esattamente come lui: rosso sto immobile e zitta, giallo attendo, verde mi agito e urlo: "Troia di una bambola!" A volte mi agito e urlo di più, a volte mi agito e urlo di meno. A volte mi annoio o, peggio, mi distruggo. A volte mi capita di urlare e di agitarmi quand'è rosso, e queste sono cose che non dovrebbero succedere. Tutti abbiamo bisogno di limiti, e di essere limitati. La gente passa, mi osserva, fa finta di niente oppure scuote leggermente la testa. Qualcuno ride. Qualcuno mi spinge. Qualcuno mi sputa addosso. Io, se è rosso, rimango immobile e zitta. Se è giallo attendo. Se è verde mi agito e urlo: "Troia di una bambola!". due e un quarto mi incammino verso casa, non voglio arrivare tardi all'asilo. So cosa vuol dire aspettare qualcuno e non vederlo arrivare. Il ritardo è l'anticamera dell'abbandono. »⁴⁶³

Le texte élucide les raisons de ce geste qui renvoie à la relation de la narratrice avec son ex-mari, lequel après avoir l'avoir fétichisée en la poussant à exacerber son identité indienne, la délaisse avec leurs enfants au profit d'une jeune femme blonde de vingt ans. Cette gestuelle impliquant la poupée semble ainsi être une réaction directe au fait d'avoir été traitée comme une « succursale italienne de l'Inde » (14) puis abandonnée. Si la narratrice répète l'opération à plusieurs reprises, celle-ci finit dans un deuxième temps du récit par attirer l'attention et être

⁴⁶³ Gabriella Kuruvilla, *È la vita dolcezza*, op. cit., p. 11

emmenée au poste. Mais le contrôle d'identité se déroule exactement à l'inverse de l'exemple cité plus haut :

« Appoggio sul tavolo la mia carta d'identità. [...] L'uomo mi guarda con un occhio sbieco, di finta indifferenza.

“Lei è cittadina italiana” : è un'affermazione, ma ha il tono della domanda.

“Sì”, rispondo.

“Mi sa dire che ore sono?” , chiedo.

“Le tre e venti », risponde.

Ansia. Mi alzo in piedi: “Devo andare”.

“Prego”, mi dice, alzandosi in piedi anche lui e indicandomi la porta d'uscita.

“Dov'è il bagno ? », chiedo.

« In fondo a sinistra », risponde.

Entro, mi sciolgo la treccia, mi tolgo la *tika* e il *kajal*, mi sfilo gli anelli, i bracciali, il *sari* e i sandali e indosso la canottiera, i jeans e i tacchi. Metto in borsa la fascia e la Barbie [...]. Saluto il commissario. “Ciao, Mina, mi dice.”» ⁴⁶⁴

Une fois fournie la preuve de son identité italienne (qui pourtant continue de provoquer la perplexité du policier), la narratrice peut ressortir du commissariat en refaisant à l'inverse les gestes qu'elle avait accompli préalablement à sa performance, et en *redevenant* ainsi italienne dans son apparence, dans une séquence qui frappe par son étrangeté. Les deux situations présentent plusieurs analogies dans leur déroulement – le passage par les marges pour exprimer une forme de détresse psychologique, suivi d'un contrôle de police qui est déjoué par les protagonistes en raison de leur identité italienne – mais la forme courte employée par Kuruvilla a pour effet de spectaculariser cette crise identitaire, de par son inscription spatiale, sa dimension performative et la manière dont elle questionne le rapport à l'identité. Inscription spatiale tout d'abord, puisque le parcours et le geste de la narratrice donnent lieu à une utilisation scénographique de l'espace urbain qui fait des bars autant de loges et du feu rouge une « scène » où la protagoniste se produit (Buonanno 2013, 151). Surtout, cette performance reprend explicitement le feu rouge comme symbole de l'ordre urbain tel qu'il s'exerce sur les migrants – c'est-à-dire à la fois comme un métronome rythmant les gestes de la narratrice pour lui servir de *limite*, et comme un lieu interstitiel représentant la marginalité (en l'occurrence

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 18-19

celle des femmes migrantes prostituées), l'exclusion, mais aussi l'attente, voire l'abandon dont elle et ses enfants ont été victimes.

Soulignons, outre l'usage de l'espace, le fait que la gestuelle de la protagoniste consiste justement en une *performance* au sens de Victor Turner, à savoir une opération où se jouent de manière concomitante le travestissement de l'identité et la manipulation libre et ludique des symboles⁴⁶⁵, où « [à] travers la mise en scène du corps, les êtres liminaires procèdent à une réflexion critique sur des éléments cristallisés du système à la marge duquel ils se sont portés [...] »⁴⁶⁶. En effet, postée près du feu rouge, la narratrice ne se contente pas de « [répéter] de manière compulsive les gestes de la dernière soirée passée avec son mari, reproposant les stéréotypes culturels grâce auxquels son mari était tombé amoureux d'elle [...] » (Buonanno 2013, 82.) : elle reconfigure ces stéréotypes dans un assemblage marqué par la dissonance et l'ambivalence. Ainsi, la narratrice invective apparemment sa jeune rivale en utilisant le mot « Troia », mais se met aussi à la place de cette *autre* qu'elle rejette en se plaçant près du feu de circulation telle une prostituée, et en subissant la violence des passants ; de même, la Barbie « représente à la fois la poupée de l'enfant abandonnée, l'enfant lui-même, et aussi la jeune Américaine qui pourrait avoir, en exagérant, l'âge de l'enfant » (Buonanno 2013, 151). En somme, le travestissement renvoie à une identité liminaire adoptée par la protagoniste, qui n'est pas uniquement celle d'une femme indienne, mais convoque aussi l'ensemble des rôles – mère, prostituée, amante, enfant – qui lui sont assignées en tant que femme, en les faisant s'entrechoquer et se court-circuiter.

C'est cet aspect identitaire qui constitue le dernier trait saillant du récit, puisque celui-ci met en scène l'aisance avec laquelle la narratrice se camoufle selon le contexte où elle se trouve, basculant d'une identité à l'autre, depuis le nom Mina qui devient Patmini, de son apparence indienne au passeport italien qui lui permet de se tirer d'embarras. Mais précisément, cette identité plurielle est vécue d'abord comme une expérience de fragmentation intérieure qui comme pour l'exemple précédent, provoque la crise d'un personnage en apparence normal et « intégré ». S'ils peuvent plus aisément circuler entre espaces différents et traverser des limites,

⁴⁶⁵ « La liminalità può comportare una complessa sequenza di episodi nello spazio-tempo sacro, e può comportare anche eventi sovversivi e ludici (o giocosi). I fattori culturali vengono isolati, per quanto è possibile fare con simboli plurivoci [...] come alberi, immagini, dipinti, figure di danza, ecc., ciascuno dei quali può assumere non uno, ma diversi significati. Poi questi fattori o elementi culturali possono essere ricombinati in molti modi, spesso grotteschi perché disposti secondo combinazioni possibili o immaginarie anziché quelle dettate dall'esperienza: così un travestimento da mostro può unire tratti umani, animali e vegetali in un modo 'innaturale', mentre gli stessi tratti possono essere combinati in modo diverso, ma sempre 'innaturalmente' in un dipinto o descritti in un racconto. In altri termini nella liminalità la gente 'gioca' con gli elementi della sfera familiare e li rende non familiari. La novità nasce da combinazioni senza precedenti di elementi familiari. » (Turner, 59-60, 1986, cit. in Tatiana Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali, Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, op. cit.).

⁴⁶⁶ Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales*, n° 35, septembre 2012, <https://doi.org/10.4000/peme.5025>, consulté le 24 mai 2021

la double identité des protagonistes les conduit à faire une autre expérience des frontières, souterraine mais non moins problématique, puisque tout en étant italiens leur identité continue de poser question (comme en attestent les contrôles policiers), à la société italienne et à eux-mêmes.

En interrogeant les séquelles laissées sur la narratrice par l'exotisation dont elle a fait l'objet, le récit *Barbie* montre le conflit intrinsèque à cette identité plurielle : une conflictualité qui ne dépend pas juste des fractures causées par un double héritage ou un vécu diasporique comme dans le cas de Domenica Axad, mais où intervient aussi une scission entre une identité vécue personnellement et une identité subie, assignée par le poids des regards extérieurs et de la norme. Réinvestir les marges signifie alors à la fois rechercher une porte de sortie (temporaire en l'occurrence) dans un quotidien qui n'en prévoit pas, mais aussi investir un espace d'où il devient possible de mettre en scène et de se réapproprier son identité, quitte à court-circuiter les catégories dans lesquelles celle-ci est habituellement perçue : en l'occurrence, en devenant provisoirement une figure autre et contradictoire.

Le caractère *performatif* de ces crises d'identité qui affectent des personnages pris dans l'entre-deux revient de manière transversale dans le corpus. On peut penser aux personnages de Amara Lakhous ou, comme on le verra plus tard, à l'imitation étonnante par Gashan, protagoniste de *Il latte è buono*, de Mussolini dans un bar à Roma Termini, devant l'incapacité des italiens à voir autre chose en lui qu'un immigré ne maîtrisant pas la langue. Si le protagoniste de *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Ahmad-Amedeo, criait dans les toilettes comme dans un refuge cantonné à l'espace domestique, pour confesser les fractures de son passé et de sa personne, la narratrice investit ici l'espace public et plus précisément le feu rouge comme scène pour en faire un espace frontalier : un lieu où montrer, face aux autres, les fractures du moi et de son vécu, où mettre en scène à la fois son identité et la critique de cette identité. Le feu rouge est le lieu où Mina peut *devenir l'autre*.

ii) La marge urbaine et ses impasses

L'investissement des marges urbaines exprime ici une crise intérieure chez des protagonistes qui se caractérisent par leur *in-betweenness*. Ce rapport aux marges est d'autant plus significatif chez de jeunes adultes dont l'identité est encore en cours de définition, ceux que l'on retrouve dans certains récits courts de *E' la vita dolcezza*, mais aussi dans des romans

tels que *Il comandante del fiume* de Ubah Cristina Ali Farah ou *Rhoda*. Dans ces différents textes, on retrouve plusieurs relations à la marge qui sont autant de manières de reconstruire une identité mise à mal, qu'il s'agisse des jeunes protagonistes issus d'une histoire diasporique chez Scego ou Ali Farah, ou des personnages italo-indiens de Kuruvilla, qui eux évoluent dans des milieux aisés, hors de toute affiliation à une communauté migrante de leur pays d'origine, dans un entre-deux culturel et social.

La question de la fragmentation de l'identité, de la fracture et de la recomposition du moi, est particulièrement évidente chez les protagonistes du recueil de Kuruvilla (et par extension, de son œuvre), qui tous subissent la dissonance résultant de l'intériorisation d'espaces, de discours et d'expériences hétérogènes. Passer par la marge permet, notamment pour des protagonistes de deuxième génération comme ceux des récits *Fratelli*, *Nero a metà* ou encore *E' la vita dolcezza*, de répondre à ces conflits intérieurs, de plusieurs manières.

Le passage par les marges peut d'abord répondre à une recherche d'un tiers espace coïncidant avec une tentative d'émancipation. Ainsi la protagoniste de *Fratelli*, une jeune femme italienne d'origine indienne et de bonne famille qui vit avec son frère dans un appartement résidentiel de luxe, raconte la vie qu'elle partageait quelques années auparavant entre la mendicité dans la *Stazione centrale* et l'appartement luxueux de sa famille dans le centre-ville de Milan :

« A diciotto anni mi sono iscritta a Scienze politiche e mi sono innamorata di un ragazzo che dormiva in uno squat e lavorava davanti a un supermercato. Ogni pomeriggio mi sedevo con lui, di fianco all'ingresso del GS, il culo sul marciapiede e la schiena sul muro, e facevamo l'elemosina, ma non la chiedevamo : come i *sadhu*, mi dicevo. Come i *sadhu* avevamo i capelli arrotolati nei drad, il corpo scalfito dalla denutrizione, il pensiero modificato dalle droghe. Come i *sadhu* ci ritiravamo in una grotta: un anfratto buio e umido, affacciato sui binari, sotto la Stazione Garibaldi. Vedevamo sfrecciare i treni davanti a noi: la spazzatura gettata dai finestrini dei treni cadeva ai nostri piedi. In India tutti gettano la spazzatura dai finestrini dei treni : intorno ai binari ci sono sacchetti di plastica e resti di cibo. Intorno a noi c'erano sacchetti di plastica e resti di cibo. Come in India. [...] Solo che nessuno veniva a chiederci consiglio. Siamo *sadhu* solo ai miei occhi, mi dicevo. [...] A notte fonda io tornavo nella mia villa e lui tornava nella sua cascina. A volte dormivo da lui, con loro e tra loro : materassi per terra dentro stanze senza porte in un edificio privo di campanelli. Poi tornavo a casa, suonavo il videocitofono, aprivo la serratura magnetica e mi chiudevo in camera : letto Flou, armadio Rimadesio, lampade FontanaArte, stereo Bang & Olufsen. Dalle casse usciva musica hip-hop: rabbia sincopata, a massimo volume. Urla in forma di canzone. L'espressione sonora del quadro di Munch.

Alle mie pareti solo graffiti : l'espressione visiva del mio quotidiano. Mi ha lasciata. Dopo tre anni si è accorto che sono la tipica espressione milanese della borghesia multiethnica. »⁴⁶⁷

Ce passage exemplifie, à travers un va-et-vient du centre aux marges, les contradictions rencontrées par les personnages de l'auteure. Dans ce mouvement, les marges urbaines deviennent synonymes de liberté et d'ouverture, s'opposant symétriquement à un espace domestique luxueux mais fermé, maison-prison où se multiplient les barrières (à commencer par le digicode et la serrure magnétique). Le choix d'investir les marges, et plus précisément la Stazione centrale, répond ainsi à deux exigences. Tout d'abord, celle de contester l'espace domestique, qui est aussi subverti de l'intérieur (dans l'espace intime de la chambre) par la narratrice à travers les codes esthétiques de la culture hip-hop, faisant de la chambre une *succursale* de la rue. Mais la sortie hors de la maison implique aussi une recherche de liminalité : c'est-à-dire la tentative d'expérimenter dans un lieu de frontière tel que la gare de nouvelles manières d'être, et symboliquement, de recréer une connexion entre les identités indiennes et italiennes de la narratrice. De faire de la *stazione centrale*, en somme, comme dans toute recherche liminale, un lieu alternatif.

Or, cette tentative de s'émanciper à travers les marges est ici une impasse : non seulement parce que le couple se sépare, mais surtout parce que la narratrice prend conscience de l'impossibilité de son projet. On pourrait dire ici que le *liminal n'advient pas*, au sens où la tentative de recréer un ailleurs et un autre mode de vie dans l'espace urbain échoue, pour ne laisser place qu'à l'impossibilité de sortir des frontières sociales et symboliques qui dominent l'existence de la narratrice. Frontières sociales, puisque la jeune femme finit par revenir chez elle (d'autant plus qu'elle est assignée à son identité bourgeoise par son petit ami). Mais surtout fracture symbolique, dans la mesure où le *comme en Inde*, l'analogie entre ici et ailleurs, n'est qu'un mirage exotique : même s'ils vivent *comme des sadhus*, les deux ne sont perçus que comme des marginaux, même si la gare pourrait constituer une porte vers le voyage, elle est uniquement ici lieu de l'exclusion et de la pauvreté.

Retenons, dans cette mise en scène de la marge, à la fois la tension des protagonistes vers la recherche des limites – lieux et expériences liminales où ceux-ci peuvent trouver une forme d'émancipation et repenser leur identité – en même temps qu'un avertissement sur les limites potentielles de ce processus : la marge peut constituer *ou non* un lieu d'émancipation possible. Dans tous les cas, c'est bien dans la ville que se structure l'identité, comme le révèle

⁴⁶⁷ Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 98-99

cette performance ratée d'où ressort un portrait-type caractéristique des personnages de l'auteure : celui d'individus dont le rapport à la ville reflète le morcèlement intérieur, circulant entre espaces antagonistes qu'ils n'arrivent pas à faire coexister ni à habiter pleinement, et surtout, dont ils n'arrivent pas à s'affranchir.

iii) Exotisation de la marge dans *Rhoda* de Igiaba Scego

D'où également le choix, par certains personnages, de rester à la marge et de refuser – activement ou passivement – de « s'intégrer » dans les espaces autour d'eux. L'investissement des marges s'associe alors à ce que l'on peut nommer des stratégies et des performances de *rupture* à l'intérieur des textes, qui traduisent la révolte des protagonistes à travers la réappropriation (ponctuelle ou permanente) d'une identité taboue. Le choix investir des espaces marginaux s'articule à une volonté de se réapproprier et d'exhiber les signes d'une identité stigmatisée et de dénoncer par là une stigmatisation, comme en témoigne la réappropriation systématique du mot *negra* par des protagonistes de différents récits tels que Yabar, Rhoda, Mika ou encore Natasha, la jeune protagoniste du récit conclusif de *E' la vita dolcezza*.

L'expérience des marges ne constitue donc pas nécessairement une porte de sortie pour les personnages, et ce d'autant plus que ceux-ci courent le risque de *revenir à la norme* par impossibilité de s'en affranchir, mais aussi, le cas échéant, de basculer dans une condition permanente de marginalité. L'investissement des marges coïncide avec un désir de rupture pouvant devenir purement autodestructeur. C'est une telle volonté de rupture qui définit le personnage de *Rhoda* dans le roman du même nom de Igiaba Scego, où la représentation des marges revêt une dimension non plus ponctuelle mais structurante. A travers la marginalité de Rhoda, tout d'abord, qui exprime sa rupture avec une société italienne à laquelle elle refuse avec virulence de s'intégrer, et s'oppose diamétralement à sa sœur Aisha dans un clivage entre deux manières de vivre une double identité : l'optimisme d'Aisha qui réussit à construire son appartenance à l'Italie dans une négociation continue avec son héritage somalien, et la fermeture identitaire de Rhoda, qui a hérité des tantes Barni et Faduma un rejet viscéral vis-à-vis de son pays d'accueil. Là où sa sœur apparaît comme une figure d'intégration par son volontarisme, la rupture de Rhoda l'engage dans une trajectoire autodestructrice qui finit par la situer dans une extériorité absolue : hors de la société italienne, hors de la diaspora, et même hors de l'existence, puisqu'elle s'exprime à l'intérieur du roman depuis *l'au-delà*, en tant que

fantôme. Les choix⁴⁶⁸ de l'intégration ou de la marge sont indissociables, dans le roman, de la relation à la ville, à commencer par le regard opposé des deux sœurs sur Rome, entre la détestation de Rhoda et l'amour d'Aisha⁴⁶⁹. De la même manière, le choix des marges est volontaire pour Rhoda : il advient dans le départ à Naples, qui dans l'imaginaire de la diaspora est explicitement associée à la prostitution⁴⁷⁰, et à travers la décision de se prostituer dans la rue plutôt que dans des maisons closes en suivant l'exemple de sa prédécesseuse Fardosa Abu, qu'elle présente comme la première à avoir décidé de se prostituer aux yeux de tous, sans se préoccuper de « salir publiquement sa patrie »⁴⁷¹.

Naples, et plus précisément la *via De Roberto* deviennent ainsi le territoire de frontière où Rhoda réinscrit son existence. Mais la représentation de ce territoire fait émerger le caractère problématique des marges et identités marginales dans le roman, depuis la description de la zone orientale de la ville comme un « quadrilatère de douleur »⁴⁷² jusqu'au choix de ne montrer *via De Roberto*, rue des prostituées, qu'à travers le regard externe de ceux qui viennent y voir Rhoda. Celui de Pino, pour qui la rue est une « jungle brutale faite de clients faméliques et de prostituées fatiguées », où des « créatures angéliques comme Rhoda [sont] contraintes de s'humilier »⁴⁷³ ; et celui de sa tante Faduma, qui après la vision d'une très jeune prostituée d'Europe de l'Est aux habits « indécents et au corps à la merci de tous », hésite « à poursuivre le long de cette route sans retour »⁴⁷⁴. Dans un cas comme dans l'autre, c'est à travers un regard extérieur (celui d'étrangers qui y pénètrent) que le monde de la prostitution apparaît : ce choix

⁴⁶⁸ Il s'agit là d'un aspect selon nous problématique du roman, dans la mesure où l'intégration semble d'abord être affaire de choix personnel, de sorte que la révolte de Rhoda en vient à prendre une forme quasiment pathologique (le refus de l'Italie pouvant être interprété comme un rejet de sa condition d'exilée) qui n'a pour conclusion qu'une longue dégradation débouchant sur sa mort, comme si le personnage de la prostituée étant en définitive maudite et vouée à un destin tragique, *topos* dont la critique a souligné l'omniprésence (on pense notamment à *La straniera* de Younis Tawfik).

⁴⁶⁹ «Roma l'avevo odiata dal primo momento. Ai miei occhi era arida, senza cuore, vecchia. Non era come me la immaginavo. C'era qualcosa in lei che mi risultava incomprensibile. Non sopportavo la falsa cordialità dei suoi abitanti, non sopportavo il traffico, non sopportavo la disorganizzazione. La odiavo! La odiavo! La odiavo! Invece inspiegabilmente – per me almeno – Aisha adorava quella città indigesta. Aisha vedeva bellezza, umanità, accoglienza, libertà. Le piaceva respirare l'aria sporca dei gas di scarico, le piacevano i romani e quel loro modo di ridere con la bocca aperta, le piaceva la Storia che sbucava come un folletto negli angoli più impensati della città, le piaceva persino il traffico. Aisha è sempre stata la più saggia fra noi due. Lei sapeva vedere il bello in tutte le cose, mentre io non vedevo il bello nemmeno in me stessa. Anche al razzismo aveva una risposta. Per lei si doveva combattere con l'amore e il buonsenso.» Igiaba Scego, *Rhoda*, *op. cit.*, p. 82

⁴⁷⁰ « Reer Napoli era diventato in lingua somala sinonimo del più vecchio mestiere del mondo. In famiglia si preferiva una ragazza morta, piuttosto che trasferita a Napoli. » Igiaba Scego, *Rhoda*, *op. cit.*, p. 122

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 100

⁴⁷² « Il programma di quella sera era denso: tutta la zona orientale di Napoli. Un quadrilatero di dolore che comprendeva Poggioreale, Vicaria San Lorenzo, San Giovanni a Peduccio, Mercato Pendino, Vasto, per non parlare poi di tutti i vicoli e vicoletti intorno alla stazione centrale. È lì che Pino doveva andare quella sera, è lì che c'erano 'e zoccole. Albanesi, arabe, moldave, nigeriane, ucraine. Poche le italiane. » *Ibid.*, p. 12

⁴⁷³ « Il mondo era fatto male, molto male se creature angeliche come Rhoda erano costrette a vendersi, a umiliarsi. »

⁴⁷⁴ « Quel tragitto in macchina non risultò alla donna tanto pesante. Almeno fino alla vista della prima prostituta. Era una ragazzina. Era troppo piccola per quel mestiere. Era bionda, eterea, quasi incorporea. Doveva essere dell'Est Europa. Una figlia perduta del Comunismo. Aveva abiti indecenti per una donna e il suo corpo, non pienamente sviluppato, era alla mercé di tutti. Faduma si chiese se anche Rhoda fosse vestita così. Sentì un tonfo sordo provenire dal suo petto. Il cuore. Faduma si chiese se fosse il caso di proseguire per quella strada senza ritorno. Nura, che aveva capito il suo dilemma, le strinse il braccio, come una settimana prima al consolato. Anche Roberto aveva smesso di dire barzellette. » *Ibid.*, p. 78

de mise en scène semble presque fétichiser les souffrances de celles qu'il observe, et qui renoue avec un imaginaire des marges comme damnation.

Le roman construit ainsi une représentation figée et exotisante de la ville marginale et de celles qui y évoluent, à commencer par la protagoniste, comme lieu de frontière qui sépare les habitants de la norme d'une humanité radicalement exclue. La première apparition de Rhoda advient ainsi dans la rue et à travers le point de vue de Pino, qui remarque son contraste avec le milieu de via De Roberto :

« Non era di primo pelo. Più vicina ai trenta che ai venti. Pino notò che non era nigeriana. A Napoli le nere che battevano erano in maggioranza nigeriane. Il ragazzo non riusciva a identificarne la provenienza. A tratti sembrava araba, a tratti indiana. Però era chiaro che la sua culla era stata l'Africa. Aveva anche un modo di muoversi vagamente da regina orientale, non sembrava una prostituta. Se non fosse stato per quegli stracci succinti che sbandieravano al mondo le sue nudità, Pino l'avrebbe presa per la moglie di un diplomatico. » ⁴⁷⁵

Non seulement l'identité somalienne de Rhoda est ici explicitement orientalisée, mais de manière tout aussi problématique, l'originalité du personnage apparaît à travers des critères qui recoupent différence sociale, raciale et maîtrise de la langue : son élégance qui ne la fait pas ressembler à une prostituée, son apparence qui la distingue des Nigériennes servant ici de faire-valoir, et enfin sa maîtrise parfaite de l'italien qui pousse Pino à se demander ce qu'elle fait dans cette rue. Autrement dit à travers un jeu d'opposition qui a pour effet de muer Rhoda en objet de fascination et de réduire les autres prostituées à une identité anonyme et essentialisée, faisant de via De Roberto la scène où le personnage principal et sa misère apparaissent en spectacle.

Cette question du stéréotype se répercute, si l'on change d'échelle, au choix de la ville de Naples dans son opposition à Rome. Ainsi le parcours d'émargination de Rhoda coïncide avec la descente dans une ville du Sud de l'Italie souvent représentée à travers les images de la ville misérable et maudite, même si ce constat doit être nuancé dans la mesure où le texte déjoue en partie cet imaginaire de Naples via le personnage de Nura Xusseï, femme entrepreneure et ancienne prostituée y ayant fait fortune, qui montre à Faduma à quel point la ville

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 15

parthénopéenne est en réalité proche de Mogadiscio⁴⁷⁶. Mais si la vision de Naples ménage une part de complexité qui manque à la mise en scène des quartiers pauvres de la ville, l'exemple de *Rhoda* nous invite à porter un regard critique sur la mise en scène des marges et des marginalités à travers les œuvres, à interroger non seulement la manière dont les personnages s'y inscrivent, mais aussi la manière dont ces espaces sont mis en scène dans l'écriture sous des formes plus ou moins stéréotypées. Si la marge peut matérialiser les stratégies de rupture des protagonistes et leur regard critique sur leur *intégrabilité* à la société italienne, le regard et le traitement qui en est fait est parfois ambigu.

iv) Désir de révolte et émancipation par les marges

Une dernière dimension de la marge particulièrement présente dans les textes est celle de la contestation et du conflit. C'est un tel désir de faire de la marge un lieu de confrontation qui anime le narrateur adolescent de *Nero a metà* de Gabriella Kuruvilla, qui lui aussi évolue entre espaces clos, de l'appartement avec terrasse où il vit dans le centre-ville de Milan avec sa mère à la *villa* dans la campagne lombarde où habite son père indien, à l'école où sa professeure de latin, raciste, le sous-note en raison de sa couleur de peau. Le seul espace d'évasion est pour le jeune homme un « nouvel endroit » qui n'est « ni une discothèque, ni un centre social », une « zone franche (*zona franca*) » où l'on peut être de droite mais rentrer à condition d'avoir un look de gauche⁴⁷⁷ : autrement dit un lieu dépolitisé et ayant valeur de défouloir, mais situé dans le quartier périphérique de Quarto Oggiario.

Comme et plus que dans les récits précédents, le texte fait circuler son protagoniste dans un réseau d'espaces étanches et dominés par les adultes et leurs contradictions (plus particulièrement celles du père, self-made man indien ayant renié ses origines au point de devenir raciste et de mépriser la *feccia* – racaille – des immigrés noirs). Dans cette cartographie, le *dancehall* de Quarto Oggiario apparaît non seulement comme une porte de sortie, mais aussi comme un lieu d'appartenance possible pour le narrateur, qui se met à fantasmer une révolte inspirée aux banlieues parisiennes :

« Ah, le *banlieues* parigine. Qui, a Quarto Oggiario come a Primaticcio, ci si continua a fare di droga e di alcol [...] Al massimo gettiamo qualche sasso dal cavalcavia. Forse se ci uniamo tutti, tossici-

⁴⁷⁶ « Fu così che il weekend successivo andò a Napoli. Nura aveva una bella casa nel quartiere Vomero, il quartiere della medio borghesia. Da lì, in certe parti, si aveva una vista scenografica della città.

«Come assomiglia a Mogadiscio qui», le disse Faduma quasi con invidia.

«Per questo ho scelto di stare a Napoli. Almeno non mi sento anni luce da casa», le rispose lei. » *Ibid*, p. 76.

⁴⁷⁷ Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 22

alcolizzati-amici-padri-madri-figli-sassaioli, e diamo fuoco a un'autorimessa, con una sola azione incendiamo cento macchine. Sai che colpo, che luce e che rumore. E magari finiamo anche sui media. E magari sui media ci finisco anch'io: con la mia cintura [su cui brilla la scritta "fuckyou"], la mia felpa, i miei jeans, le mie mutande e la mia canottiera [...]. »⁴⁷⁸

La narration dresse une comparaison cynique entre les banlieues françaises et les banlieues « mineures » que sont les périphéries de Milan, elles aussi en proie à la marginalité mais sans même l'horizon d'une contestation. Cependant cet imaginaire du conflit raconte avant tout un désir personnel de révolte qui répond à un *besoin d'identité*, le même qui pousse le narrateur à se construire par opposition au conformisme paternel (Romeo 2018, 125), en s'identifiant à cette *feccia* qu'il méprise, et en exacerbant sa part « autre », au point d'adopter les codes et l'apparence d'un *rasta* et de prendre « la responsabilité d'être noir »⁴⁷⁹. Le conflit devient donc un moment où se définir, où construire une forme de reconnaissance et de proximité vis-à-vis des habitants des marges desquels le protagoniste se sent solidaire :

« Ieri, guardando il nostro presidente che sorrideva nel vuoto da un cartellone pubblicitario, ho immaginato che si voltasse improvvisamente, mi puntasse addosso occhi carichi di disprezzo e mi urlasse "Feccia", per poi tornare, imperturbabile, nella sua posizione iniziale. Sono corso a casa, mi sono chiuso nel bagno e mi sono masturbato con violenza. Sognando fiamme e boati, che squarciavano il buio e il silenzio della notte metropolitana.

Voglio ferirvi, non autoferirmi. Voglio essere un guerriero metropolitano. Voglio rispettarvi e chiedere rispetto. Voglio la potenza insita in quell'auto capottata e bruciata davanti ai cordoni della polizia, durante il G8 di Genova: come a dire : noi siamo qui e voi siete lì, il fuoco che abbiamo provocato ci separa e ci protegge". Crea distanza e paura. Visibilità e potere. Feccia, feccia, sono una feccia fiera di esserlo. Il mio orgoglio sta nel vostro disprezzo. Ho un'identità talmente negativa, talmente viva, talmente intensa e forte. [...]. »⁴⁸⁰

Le fantasme d'émeute n'est pas juste une rêverie d'adolescent, mais la réponse à un malaise vis-à-vis de la norme et de ses contradictions, qu'il s'agisse de celles du père, ou du racisme qui persiste malgré l'aisance économique. Il dit surtout une problématique transversale aux exemples cités plus haut : la volonté de rendre visible le sentiment de marginalité, et donc de passer de cette marginalité subie, souterraine et autodestructrice – celle de ces subjectivités

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 25

⁴⁷⁹ « Ha cancellato tutto, partendo da se stesso. Quelli sono i suoi figli, i miei fratelli. Ma lui ha rinnegato la sua famiglia, povera e sporca, per farsi accettare e adottare da una società opulenta e di disinfettata. Disinfettata [...] Mi assumo la responsabilità di essere un nero, essendo un meticcio. Esagero anch'io. » Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 27-28

⁴⁸⁰ Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 26

inbetween que l'on retrouve disséminées dans les œuvres – à une marginalité affirmée à travers le conflit.

La marge et la frontière sont ici indissociables du fantasme de l'émeute – comme le montre la référence à la « ligne de feu » à travers laquelle le protagoniste espère rendre visible l'opposition entre un *nous* et un *vous*, et faire partie d'une identité collective. Ce désir de conflit est marqué chez des figures d'adolescents, qui toutes ont un rapport polémique et antagoniste vis-à-vis de la société environnante et plus particulièrement vis-à-vis de la police : comme le montre l'animosité des protagonistes de *Rapdipunt*, de Yabar dans *Il comandante del fiume*, de Zero dans *Non ho mai avuto la mia età*, ou encore la confrontation qui conclut *Com'è se giù vuol dire KO* où Aziz insulte la police dans un freestyle de rap.

Mais l'imaginaire du conflit résonne plus largement avec un besoin de rupture qui s'exprime dans chacun des exemples cités jusqu'ici. La relation aux marges revêt une dimension performative et polémique. Elle laisse voir une tendance plus vaste à travers les œuvres que l'on peut nommer des *performances de rupture* : stratégies et performances qui ont pour point commun un refus de la norme, la mise en avant d'une différence, et qui répondent (mais aussi parfois aggravent comme dans le cas de *Barbie*) à une crise dans l'identité. Que certains personnages comme Rhoda ou Yabar proclament leur *inintégrabilité* vis-à-vis du monde qui les entoure résonne aussi comme un constat plus large concernant la place et la réponse de *deuxième génération* autrement pensées comme uniquement désireuses d'intégrer la société italienne.

III. Côtayer les limites entre *limen* et *périphérie* : sortir de la ville

Notre analyse a mis en évidence la difficulté, pour les protagonistes, d'évoluer à l'intérieur des villes italiennes, confirmant l'idée plus générale d'une inscription malaisée de ces subjectivités à l'intérieur de contextes urbains où elles ont pourtant grandi, et leur prédilection pour tous ces espaces situés dans l'entre-deux (lieux de transit notamment) ou à la limite de la ville « officielle » (lieux et expériences nocturnes, marges des centres-villes), réactualisant la dichotomie *dedans-dehors* dont on déjà mesuré l'importance. Parallèlement, les textes montrent l'importance des catégories de marge et de liminalité pour désigner tant des

espaces que des expériences, en soulignant la plurivocité de la marge comme espace-temps d'évasion, de crise, de rupture, de révolte.

A la topographie déjà esquissée jusqu'à maintenant, nous pouvons à présent ajouter ces lieux qui renvoient plus canoniquement à la dichotomie *ville-campagne*, ou à l'opposition entre nature et culture, et qui là aussi incarnent à une extériorité par rapport à la ville. Certains lieux non-urbains revêtent une importance décisive dans les œuvres – notamment parce qu'ils approfondissent ces dimensions liminales que nous avons déjà identifiées (le côtoiement de la limite, la pause, l'évasion-refuge, la rupture et la transformation) plus haut.

Cette réflexion nous permet d'analyser plus en détail le rôle narratif des limites dans deux œuvres, en sortant d'une approche ponctuelle pour l'envisager dans l'économie du texte tout entier, en essayant de l'aborder à travers les apports de l'ethnocritique. On analysera ici deux exemples de ce qu'on peut nommer des paysages liminaux : à savoir les berges du Tibre dans *Il comandante del fiume* de Cristina Ali Farah et la colline de Settefonti, aux abords de Bologne dans *Verso la notte bakonga* de J. Mabilia Gangbo. Véritables topos littéraires, le fleuve ou la colline sont réinvestis ici, et donnent lieu à une réécriture conjointe du paysage et de la ville, avec laquelle ils sont mis en étroite relation.

i) Le fleuve dans *Il comandante del fiume*

Dans un article analysant en détail le rôle de ce topos à l'intérieur du *Comandante del fiume*, Nora Moll souligne que :

« Le centre névralgique de la ville, mais aussi de la vie de Yabar, est sans aucun doute représenté par le fleuve Tibre, qui apparaît comme un *leitmotiv* tout au long du roman, créant en outre une forte assonance et un renvoi thématique au fleuve de la fable somalienne à peine citée. Comme cela était déjà arrivé dans *Madre piccola*, mais dans une moindre mesure, nous sommes face à une resémantisation des lieux canoniques du centre-ville de Rome, à partir d'une perspective transculturelle qui frappe par la pluralité de ses significations symboliques et allégoriques. » (Moll 2017, 160)

Le fleuve revêt plusieurs fonctions à l'intérieur du roman. Il est d'abord une frontière interne, un « creux dans la ville » où Yabar peut s'isoler et s'abriter, « creuser sa cache » ⁴⁸¹⁴⁸²,

⁴⁸¹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville...*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 69

⁴⁸² « Ainsi celui qui accepte le Fleuve, le conçoit comme un creux dans la ville. Le Fleuve rompt l'homogénéité et la platitude de l'espace urbain. Il semble que le fleuve y ait creusé son lit et qu'il soit possible aux hommes à la dérive, aux hommes marginaux de creuser à leur tour une cache, en ce milieu qui, par nature, paraît refuser la moindre égratignure. » Il est, ajoute Sansot, « ce qui divise et ce qui unit à la fois les territoires d'une ville ». Pierre Sansot, *Poétique de la ville...*, op. cit., p. 69-70

comme en atteste la première description du roman, où Yabar raconte les moments où il attend Sissi et sa tante Rosa :

« Dopo aver controllato che in giro non ci fossero tipi loschi, mi mettevo ad aspettarle da qualche parte. Il mio posto preferito sta poco oltre il ponte di Porta Portese, in direzione del mare. La vegetazione è più selvatica e non sembra neppure di stare in città. Lì si incontrano i veri abitanti del fiume. Sono persone che non hanno niente in comune tra loro, se non il fatto di essere sole e molto povere. Un signore africano sempre intento a sfogliare vecchie riviste, una ragazza zingara con i suoi due bambini, un'anziana dai capelli bianchi lunghissimi, una coppia di fidanzati bengalesi mano nella mano. Si riforniscono d'acqua alla fontana di Ripa Grande e camminano in fila indiana con i secchi caricati sulla testa. Certe volte senti le loro voci tra le frasche e, se capiti da quelle parti quando è buio, vedi accendersi tanti lumini sparsi. »⁴⁸³

Cette description laisse émerger la double dimension du fleuve. Tout d'abord, celle d'une zone de transition où l'urbain se défait au profit du naturel, un espace faisant signe vers la mer, et dans le même temps le lieu où vit une humanité marginale et unie qui attire Yabar. Le fleuve apparaît donc comme un paysage de la marge, mais dont la valeur utopique filtre à travers la description qu'en donne le protagoniste : l'attrait qu'il exerce vient précisément de ce qu'il s'agit d'un autre lieu, « une nouvelle possibilité, une marge interne en mouvement continu, une frontière fluctuante »⁴⁸⁴. Il est un espace liminal dans la mesure où il permet une expérience de *suspension* : une pause, une sortie hors de la ville et de la vie quotidienne, mais aussi un espace où Yabar peut observer un monde marginal qui résonne avec son propre sentiment d'isolement dans la ville. Le fleuve est un rebord (« argine » en italien), un lieu où il « s'abandonne sans disparaître » pour reprendre l'expression de Colombo et Navarini, et qu'il fréquente en réaction à son propre sentiment de marginalité à l'intérieur de l'espace urbain.

Dans le même temps, le rôle du fleuve apparaît comme fluctuant et polysémique au cours du roman. Il est aussi un lieu d'exclusion (en l'occurrence d'auto-exclusion) que Yabar construit par opposition au reste de la ville. C'est ainsi que les berges du Tibre sont le théâtre du conflit opposant Yabar à son amie intime Sissi, qu'il surnomme sa petite sœur, au moment où celle-ci vient de terminer de dessiner une fresque sur les rives du Tibre :

« Il problema di Sissi è che non vuole credere che siamo diversi: è sempre stata convinta che, siccome siamo cresciuti insieme, gli altri ci considerano uguali. Ma siamo seri, nessuno guarda me e Sissi allo stesso modo, gli occhi della gente vedono le differenze, e non basta che a educarci siano state le

⁴⁸³ Cristina Ubax Ali Farah, *Il comandante del fiume*, op. cit., p. 34

⁴⁸⁴ « Anche il fiume può diventare un altro luogo. Non più quindi solo le sue sponde, più o meno lontane fra loro, a separare due orizzonti, ma una nuova possibilità, un margine interno in continuo movimento, una frontiera fluttuante [...]. » Piero Zanini, *Significati del confine*, op. cit., p. 22-23

favole di zia Rosa e le canzoni di mia madre, e non basta neppure essere fratelli per scelta. Io e Sissi non possiamo essere uguali per tutta una serie di ragioni, ma ce n'è una più importante delle altre e questa ragione è che io sono nero, nato da due genitori neri, mentre Sissi è bianca, ha i ricci dorati e gli occhi grigioverdi. Io sono nero, zia Rosa è apparentemente nera ma non ha trasmesso proprio un bel niente a sua figlia, niente dei suoi colori intendo. I colori di Sissi sono quelli di suo padre, e di suo nonno forse, ma non sono gli stessi dell'altra nonna, la madre di zia Rosa: su di lei quei colori non hanno lasciato tracce. [...] Sissi non capiva, o non voleva capire, che non basta l'amore fraterno per fare un colore, perché il colore è quello che vedono gli altri, non è quello che vedi tu, che senti tu, e nessuna favola, nessuna canzone, nessuna amicizia può cambiare il colore che vedono gli altri. È per questo che io posso dire «heil!» mentre Sissi non può neppure pronunciarlo. Per me «heil!» non è un tabù, perché sono io stesso il tabù, ed è il mio colore, qui, in questa città, lungo il fiume, a essere un tabù. Sissi amava ripetere: «I miei ricci sono crespi come quelli di mamma, sembrano ragnatele, per questo mamma dice che sono Tincaaro. Io corro come mamma, e il nostro è un fisico da fondista». E così Sissi e zia Rosa credono di correre lungo il fiume come gazzelle nella savana. Ma questa non è la savana, siamo a Roma, questo è il Tevere, lì c'è il gazometro, zia Rosa si è rotta il ginocchio e forse non correrà mai più con la figlia. Sissi ha i ricci dorati e gli occhi grigioverdi e mi puntava la bomboletta agli occhi, allora le ho urlato il tabù, il suo tabù, e mi stavo voltando per sparire oltre la tenda d'acqua ma lei è stata più veloce e ha premuto lo spray. L'ha premuto una volta, forse due, io ho teso le mani per fermarla: «Sissi, non è un giocattolo!». La pioggia non si è portata via il veleno e gli occhi mi bruciavano, non riuscivo neppure a stare in piedi e, mentre crollavo sotto il ponte, Sissi è sparita definitivamente dietro la tenda d'acqua.»⁴⁸⁵

Le geste de Yabar qui consiste à s'approprier le salut et le slogan nazi « Heil » revient à plusieurs reprises au fil du roman, et constitue bien l'une de ces performances de rupture dont on a vu des exemples plus hauts. Ici, le mot *heil* induit un court-circuit par lequel Yabar se sert du tabou nazi et du scandale qu'il suscite pour en démasquer un autre : celui de son identité noire dans la ville, tout en séparant cette identité de l'identité métisse (et plus précisément de la blancheur) de son amie. Comme dans d'autres textes, ce geste de rupture réaffirme une « inintégrabilité » dans la société italienne que Yabar oppose à la posture soi-disant naïve de Sissi et de Tante Rosa : un réalisme selon lequel son identité dépend (en dernière instance et malgré tous les efforts de son entourage, mais aussi malgré son propre ressenti) du regard discriminant de la norme blanche. A Sissi qui incarne un idéal de réussite (scolaire tout d'abord) et la possibilité d'articuler son identité africaine et son italianité, Yabar oppose son propre malaise, en projetant sur lui-même et son amie les stigmates liés à la couleur de peau.

Le fait que cette performance se joue sur les rebords du fleuve montre aussi comment cet espace fait l'objet d'un conflit d'interprétation entre les deux amis. Là où Yabar fréquente le fleuve de manière passive, Sissi le parcourt lors de ses activités sportives (le

⁴⁸⁵ Cristina Ubax Ali Farah, *Il comandante del fiume*, op. cit., p. 82

jogging) avec sa mère, et s'en approprie artistiquement en dessinant une fresque en hommage à la géante Tincaroo. Sa démarche n'est pas celle d'un isolement, mais plutôt d'une réappropriation qui inscrit les légendes somaliennes et sa propre identité (puisqu'elle voit dans la géante une forme d'alter ego) dans l'espace urbain. Le geste artistique fait du fleuve un trait-d'union où peut se jouer une hybridation entre deux identités (elle parle même de *arredare*, « meubler » cet espace comme s'il s'agissait d'une maison). A l'opposé, Yabar insiste sur la distance irréconciliable entre les lieux de son imaginaire et les lieux de son existence : de même que sa couleur n'est pas celle de Sissi, *l'ici* n'est pas *l'ailleurs*, le Tibre n'est pas la savane. Ainsi, la divergence dans la manière dont les deux personnages interprètent le fleuve reflète leur rapport plus général à la ville et à la société italienne : un rapport marqué sous le sceau d'une appropriation par Sissi, auquel s'oppose l'auto-marginalisation de Yabar.

La deuxième dimension concerne moins le rapport que noue Yabar avec cet espace, que la multiplicité des références culturelles et mythologiques qui servent à le décrire dans le texte. Le fleuve devient le lieu d'une double mythologie qui renvoie à la fois à l'histoire de Rome et à la légende somalienne du *commandant du fleuve*, laquelle sert de cadre métaphorique au récit. De par sa position à la limite, il permet le contact avec l'altérité et ses apparitions, comme celle d'une mendicante nue qui rappelle à Yabar la figure du Puzzolente, le géant à l'origine de la naissance des crocodiles dans la fable du commandant du fleuve :

« Me ne stavo tranquillamente a fumare per i fatti miei quando all'improvviso ho visto apparire una donna. Apparire è la parola giusta, perché sembrava proprio spuntata dal nulla. Da lontano era bellissima, indossava un velo azzurro a mo' di poncho, le maniche così larghe da sembrare ali al vento. Sotto al velo era completamente nuda, aveva i capelli biondi e corti e, al collo, una collana luccicante.

La donna cantava con una voce lamentosa, sembrava parlare ai fantasmi, e mi indicava con un dito. A mano a mano che avanzava ho capito che quella che mi pareva una collana era in realtà una corda con cui tirava una specie di carretto stipato di buste e di borse. Ormai era vicinissima, il suo corpo lo vedevo sempre più sfatto, e puzzava di piscio e sporcizia come tutti i barboni. La donna si è fermata accanto alla fontana, si è liberata dal cappio, ha tirato fuori una bottiglia di plastica tagliata e ha preso a riempirla e a svuotarsela addosso. Ero immobilizzato dallo spavento perché quella scena era identica a come mi ero immaginato il Puzzolente che si lava nell'acqua limpida della sorgente. »⁴⁸⁶

Le fleuve, frontière interne à la ville, apparaît comme le refuge et le repère auquel revient le protagoniste au fur et à mesure de son évolution, l'espace où s'articule son histoire

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 92

personnelle et la recherche de ses origines : une limite qui n'a pas fonction uniquement de rupture ou de séparation, mais aussi d'articulation entre les différentes facettes de l'identité.

Enfin, on peut constater en élargissant le regard que le Tibre s'insère à l'intérieur d'une plus vaste cartographie de Rome (qui s'oppose dans le roman à Londres, mais nous nous focalisons uniquement ici sur le pôle italien du roman). Celle-ci s'organise entre trois marges : le bord du fleuve donc, mais aussi l'hôpital où Yabar guérit d'une blessure à l'œil et d'où il raconte son histoire, et enfin le *centro sociale* « Il Cantiere » qui constitue tout au long du texte un lieu repoussoir dont il est constamment (y compris de son propre fait) exclu. Ces trois lieux marginaux semblent occuper trois fonctions différentes mais complémentaires. L'hôpital apparaît comme un lieu d'énonciation, où Yabar reconstitue son parcours en s'adressant au lecteur, et qui revêt donc pour cette raison un rôle méta-narratif plutôt que lié directement au récit. En revanche, le fleuve et le cantiere semblent se construire dans le récit comme deux pôles antagonistes que Yabar oppose tout au long du texte. En effet, et alors qu'il s'agit d'un lieu « progressiste », inclusif et de sociabilité pour les jeunes de son âge, Yabar construit une relation polémique avec le *centro sociale*. C'est notamment à l'intérieur de l'atelier théâtral animé par des jeunes de deuxième génération au Cantiere que, invité par son amie et flirt Stella Ricorsi, il se lance dans une interprétation violente du retour d'Ulysse tuant les prétendants, et blesse un des garçons de l'assistance en lui jetant une chaise avant de s'enfuir. Ce geste matérialise un premier passage manqué où Yabar refuse explicitement de s'intégrer à un groupe de jeunes partageant sa situation, et qui contrairement à lui « étaient différents et semblaient heureux de l'être »⁴⁸⁷, sabotant au passage non seulement l'atelier mais aussi la possibilité d'une première relation amoureuse. C'est aussi sur le seuil du Cantiere que Yabar est empêché d'assister au concert de Sissi par cette dernière après avoir esquissé un sourire narquois, signe selon Sissi de sa tendance à « ne jamais rien prendre au sérieux » (82). Enfin, c'est sur le seuil du Cantiere que Yabar insulte un groupe de jeunes après que l'un d'entre eux l'ait appelé *fratello* :

«Davanti a me c'era un gruppo di ragazzi e vedendomi solo, uno di loro mi ha detto: «Fratello, anche tu qui per il concerto?»».

Diversamente da Giorghis e i suoi compari, questi non avevano le mani nere come le mie, e quando ho risposto «perché mi chiami fratello se nemmeno mi conosci?», il tipo non è scoppiato a ridere, anzi si è offeso [...]. Quei tipi credevano che bastasse dire «fratello» per farmi sentire benaccetto, ma

⁴⁸⁷ « Mi girava un po' la testa per via della birra e pensavo che quei ragazzi non erano come me, erano diversi e sembravano contenti di esserlo. » *Ibid.*, p. 57

nessuno di loro [...] poteva capire proprio un bel niente di me. Le voci mi arrivavano storpiate e ho capito che lì non avrei mai ritrovato i miei amici e che non era il posto dove volevo stare, allora allontanandomi ho alzato il braccio per salutarli: «Heil! Heil! A tutti voi!».

Mi hanno guardato con tanto d'occhi, come si guarda un pazzo. «Che ti prende?» mi ha chiesto uno di loro e, siccome continuavo a fare «heil! heil!» e ridevo in modo isterico e convulso, varie voci si sono alzate dal gruppo: «Chi è?», «è ubriaco?», «che te sei bevuto?», ma nessuno osava sfidarmi, perché quella parola può essere un tabù per gli altri, ma non può esserlo per me. » ⁴⁸⁸

Le salut nazi auquel se livre Yabar, geste de rupture qui joue sur le tabou du racisme, figure non seulement un malaise identitaire, mais également le refus des inclusions « bienveillantes » et implicitement fétichisantes dont il fait l'objet. On peut constater que le fleuve et le cantiere matérialisent la relation au seuil du protagoniste dans l'économie du roman d'apprentissage. D'un côté, le fleuve est choisi par Yabar comme lieu de la suspension et de la solitude, où il peut se tenir sur le seuil d'une humanité marginale sans jamais le franchir. De l'autre, le rapport au cantiere cristallise le refus des principaux rites de passage qu'il est amené à franchir au fil du roman: chacun de ces moments semble s'accompagner d'une fuite ou d'une crise, puisque Yabar court-circuite sa première relation amoureuse avec Stella Ricorsi par son comportement violent (avant de s'enfuir), le premier concert de son amie, sa première relation sexuelle⁴⁸⁹. En ce sens, les deux frontières que sont le fleuve et le cantiere jouent ont chacune leur fonction dans le roman, qui est étroitement connectée au parcours d'apprentissage de Yabar et aux différents rites de passage qui le composent.

ii) La colline dans *Verso la notte bakonga*

Un deuxième exemple de paysage liminal apparaît dans le roman *Verso la notte bakonga* de Jadelyn Mabilia Gangbo, récit de formation qui suit la trajectoire du protagoniste Mika, jeune adulte italien d'origine congolaise, adopté par des parents italiens et en quête de ses origines. Comme *Il comandante del fiume*, le roman octroie une importance centrale à un paysage qui matérialise la rupture ville/nature : la colline de Settefonti comme espace naturel

⁴⁸⁸ Ibid., p. 153-154

⁴⁸⁹ Le refus ou l'impossibilité de franchir le seuil prend même un sens positif alors que Yabar, lors de son séjour à Londres, refuse de rentrer dans le restaurant somalien où il pourrait apprendre la vraie histoire de son père (qu'il connaît en réalité même s'il refuse de l'admettre). Le roman ménage donc une part de non-dit ou d'implicite dans la compréhension par le personnage de ses propres origines.

non plus interne mais adjacent à la ville. La cartographie de Bologne se partage ainsi dans le roman entre le quartier périphérique de la via Porrettana (premier espace où il trouve un logement malgré les discriminations, mais d'où il continue de rêver d'ailleurs⁴⁹⁰), et la colline de Settefonti. Si elle n'a pas une présence aussi marquée que le fleuve dans *Il comandante*, elle y revêt cependant un rôle décisif en apparaissant à quatre occasions à l'intérieur du roman : deux fois lors de l'adolescence du protagoniste, puis deux fois lors de son passage à l'âge adulte, scandant ainsi des moments décisifs de son parcours de formation. La colline est donc alternativement un espace de l'adolescence puis du passage à l'âge adulte. Dans la première partie du texte, Settefonti est un lieu que Mika fréquente avec son ami Gian Maria Lampeduso (« Gianma »), enfant placé d'origine méridionale dont le nom est une évidente référence non seulement au Sud mais aux frontières de la nation⁴⁹¹. La colline apparaît d'abord dans une vision nocturne, aux 16 ans de Mika, comme le précipice d'où les deux adolescents voudraient se jeter, dans une première description qui oppose « la végétation ambiguë » et silencieuse derrière eux, et l'abîme en face d'eux (« Dietro a noi, un'ambigua vegetazione taceva. Di fronte scendeva l'abisso. »)⁴⁹². Le suicide imminent matérialise la rupture par rapport à leur environnement – il offre une porte de sortie à leur désir « d'esquiver une *civilisation* qui n'avait pas encore commencé à [leur] offrir des passions »⁴⁹³.

Mais contrairement au fleuve, l'expérience de *suspension* qu'offre la colline n'est pas juste contemplative. Bien plutôt, elle apparaît ici comme le précipice, espace-limite où Gianma et Mika se confrontent à la mort. C'est dans la colline que se manifeste la tension autodestructrice qui parcourt les deux amis en même temps que leur malaise à l'intérieur de ce que Mika nomme *la civiltà*, terme qui désigne métaphoriquement avec celui d'*industria*, la vie urbaine et la ville de Bologne. Dans la mise en scène de cet espace caractérisé par l'ambivalence, à la fois menaçant et bucolique, la géographie du texte reprend et réinvestit

⁴⁹⁰ « La Porrettana, dans les désirs du garçon, perd ses connotations de périphérie de Bologne pour devenir une petite ville américaine, de celles que l'on peut voir dans les séries télévisées. De cette comparaison, on commence à entrevoir la fugue de la réalité du protagoniste qui est un prélude au voyage organisé peu de temps après. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 343

⁴⁹¹ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 95

⁴⁹² « Ci si lancia? – sibilò lui serrato sulle labbra.

Mi si contrassero i muscoli dello stomaco dello stomaco : mi sorpresi vigliacco e flaccido, aggrappato ad un nucleo di persone care. Mi scoprii illuso. Tornai di nuovo a concentrarmi sul precipizio.

Andiamo, Mika...

Dissi a Gianma di non muoversi, perché il vento accarezzava la pelle, l'alba era lontana, ma quasi visibile. Una goccia di pioggia mi purificò lieve e anonima sul labbro. Elena masticava cicles nella mia memoria. Ed era forse stata quella sua disinvoltura ad impedire che io divenissi null'altro che crosta sulle rocce. » Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 16

⁴⁹³ « Eravamo talmente ubriachi da riuscire in quello che stavamo per fare. Avevamo sedici anni nel muso e tanta voglia di schivare una civiltà che ancora non aveva iniziato ad offrirci passioni. » *Ibid.*, p. 14

l'opposition nature-culture, et le mythe, qui irradie l'œuvre de Gangbo, de la ville comme *civiltà-industria* et plus largement comme moderne Babylone⁴⁹⁴.

La deuxième apparition du lieu, diurne cette fois, confirme ces dimensions plurielles. La colline au printemps réapparaît comme un *abri*, suivant le trope de l'évasion urbaine, mais aussi comme un lieu de transgression :

« I pomeriggi, invece, li giocavo con Gianma, a skeitare in città o a morire alcolico nell colline.
Per arrivare a Settefonti bisognava attraversare tutta Bologna.

Lui pilotava un Malanca elaborato, io una Vespa. Avevamo causato incidenti senza mai rimanerne coinvolti, tagliando la strada a pedoni e conducenti e passando con il rosso. Non eravamo due esibizionisti, nemmeno due assettati di rischi e sfide. Vivevamo semplicemente, considerandoci già defunti in una valle di croci.

Spostati Gianma, dobbiamo curvare a destra.

Ma dove stiamo andando ? ... – Frenò, permettendomi di passare : - ... Prego, conte?

Ti va Settefonti ?

E sia per Settefonti! – Disastrate vittime della primavera non potevamo resisterle quando ci sorprendevo così elegante.

Gli indicai un alimentari. Prendemmo un pacco di ciambelle.

Era facile trovare un comodo spiazzo in quelle colline, eternamente deliziose e lente, lontane da mani unte d'industria.

Fanculo alle porcate cattoliche, bastava spegnere la Vespa per farsi un'idea del paradiso.

Ci accomodammo come sempre sull'argine dello strapiombo.

Osservammo sotto, e si era veramente in alto.

Nessuna reazione specifica alla profondità, l'avvertivamo come casa nostra ormai, e quando ne avessimo sentito il richiamo ci saremmo entrati senza bussare alcuna porta. Oltre a quello, il panorama ci offriva un'estensione di campi coltivati, interrotta da grassi, rossi ciliegi, fiori rosa per peschi e avanti, montagne coperte da quel nebuloso bianco che crea la lontananza. Desiderai raggiungerlo.

Anche Giamma aveva un gran desiderio di toccare l'alto.»⁴⁹⁵

De nouveau, on retrouve l'opposition entre la colline comme un espace bucolique et une ville qui apparaît symboliquement comme lieu du travail et de l'industrie (les collines se trouvent « lontane da mani unte d'industria »). La colline est bien un espace *à la limite* (il faut traverser Bologne pour s'y rendre) et *de la limite*, non seulement parce qu'il est hors de l'espace urbain, mais aussi parce qu'il est étroitement associé à la mort. Sa description est intrinsèquement ambivalente : à la fois comme un paradis décliné ironiquement (les deux y vont

⁴⁹⁴ Sur les références à Babylone dans l'œuvre de Gangbo et notamment dans *Due volte*, voir Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 351-353

⁴⁹⁵ Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 21

pour finir « ivres morts ») et comme le lieu du précipice, que Gianma et Mika considèrent désormais non plus comme un défi mais comme leur « maison ». Mais à côté de cette tension autodestructrice qui se cristallise dans la colline et le parcours qui y conduit, le paysage entrevu par Mika revêt aussi une dimension supplémentaire. Settefonti ne coïncide plus uniquement avec le précipice, mais aussi avec les montagnes au loin : à la tension verticale et autodestructrice (vers le vide ou la hauteur) en direction d'un au-delà se substitue la possibilité d'une tension horizontale vers un ailleurs. L'expérience de Settefonti cristallise ainsi un double aspect de la trajectoire de Mika tout au long du roman : d'une part, la tension ville-campagne qui marque l'ensemble de son séjour à Bologne, partagé entre la rue Porretana et une suite d'habitations hors de la ville. Mais surtout, cette expérience annonce la tension centrifuge qui le pousse à quitter Bologne pour Paris, puis l'Espagne, et qui coïncide avec une recherche de l'ailleurs qui est aussi symbolisé à travers l'image de *l'océan* au fil du texte. Le lieu liminal n'est pas seulement hors de la ville, marge interne ou externe à celle-ci comme le fleuve, mais aussi un lieu à partir duquel une projection et une tentative de quitter Bologne deviennent possible.

Enfin, la colline change de signification entre le début du récit et sa section finale, lors du retour de Mika en Italie. Si la colline en tant qu'espace de l'adolescence ouvrait vers un *ailleurs*, elle devient une fois Mika adulte, le lieu où advient la recherche de cet autre ailleurs que sont les origines du protagoniste, dans une séquence de crise et de réconciliation qui conclut le récit. Settefonti, où Mika se rend avec Elena, d'abord, puis revient après la mort de son ami Gianma, se transforme ainsi en un portail où il revit la « notte dei germogli » qui renvoie à cette *notte bakonga* donnant son titre au roman. C'est à Settefonti que Mika traverse avec la présence initiatrice de Elena cette « nuit » qui prend la forme d'un rituel hallucinatoire où il revit les origines du peuple bakonga, la défaite contre les blancs, et la déportation et l'esclavage qui

s'ensuivent. Une nouvelle fois, l'expérience renoue le fil avec les précédentes, témoignant de l'importance du lieu :

« Nel buio, in macchina, tra il silenzio e il misticismo delle colline, riconobbi il sentiero che aveva condotto me e Gianma sull'orlo dello strapiombo. Salirono le emozioni del ricordo.

- Fermati ! – dissi a Elena.

[...]

- Che cos'è ? – chiese Elena.

I rami degli alberi oscillavano stuzzicati dall'infanzia del vento.

Ci fissammo diffidenti e procedemmo. Io, che conoscevo il sentiero come casa mia, stavo davanti. Mi pareva di essermi sbagliato, invece...

Ecco, ci siamo !

La notte sembrava osservarci, lì sullo strapiombo in cui io e Gianma ci saremmo dovuti lanciare.

- Cazzo, Mika... siamo al confine. – Elena allungò la mano nel vuoto, anche lei tentata dal lancio. Chissà se esisteva qualcuno capace di resistere all'idea di precipitare in un'oscurità così ingorda ? »⁴⁹⁶

Si la colline réapparaît comme le lieu du précipice – Elena s'avère elle aussi attirée par le vide qui fascinait déjà Mika et Gianma dans leur adolescence – elle revêt dans ce passage une dimension radicalement différente. En revenant à Settefonti, Mika traverse une « frontière » (confine), pour reprendre le terme de Elena elle-même, qui ne renvoie plus aux désirs d'évasion autodestructrice de l'adolescence ni à une quête d'ailleurs géographique, mais à ce qui apparaît comme un passage symbolique autrement plus fort. Le lieu liminal est la *porte* qui permet au protagoniste de se confronter, en deux temps, à ses origines et à leur violence, dans ce qui apparaît comme une véritable expérience initiatique que Mika devra ensuite décrypter. Les dernières apparitions de Settefonti se jouent ainsi en deux temps : un premier temps de la blessure où advient la *notte dei germogli*, décrite comme une expérience de possession où Mika revit l'esclavage et la déportation dans sa chair. Cette expérience dévastatrice le conduit à une longue période d'isolement où ces séquelles se poursuivent (à commencer par une douleur qui « semblait pouvoir continuer indéfiniment » (127)), et au départ de Elena. Elle initie, à une plus grande échelle, une séquence qui se poursuit avec la mort de Gianma, et touche son point culminant avec le viol de Elena dont Mika se rend coupable (137). A ce premier temps fait suite

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 126

le moment où Mika revient sur place et repense à cette expérience passée en transformant son regard sur celle-ci⁴⁹⁷.

Impossible ici de ne pas souligner comment la colline devient, à travers la *notte dei germogli*, le théâtre d'une expérience très proche d'un rituel initiatique : en raison de sa dimension cérémonielle et parce que Mika y revit littéralement ses origines et l'*origine* au sens large, de la création du monde à la destruction de la *tribu bakonga* dans les guerres contre les blancs et la naissance de la diaspora. Mais aussi en raison de la séquence dans laquelle cet épisode s'inscrit, et qui recoupe les trois phases de *séparation-marge-agrégation* mises en lumière par Van Gennep. On retrouve ainsi, après la séparation où Mika et Elena s'isolent du reste du monde, une phase de marginalisation absolue dont témoigne la conclusion éloquente du troisième chapitre : « Mi sentivo completamente emarginato. »⁴⁹⁸, et qui se poursuit avec la mort de Gianma et la rupture avec Elena suite au viol que commet Mika contre elle. Une phase qui ne se termine qu'avec le retour à Settefonti, où Mika tire une nouvelle compréhension de cet épisode, ouvrant la possibilité du deuil de son ami, de la rupture définitive avec Elena et de la reprise de son parcours (« Dovevo battere la mia strada », 148). C'est donc bien ce moment et ce lieu charnière qui provoquent non seulement la marginalisation du protagoniste, mais ouvrent aussi à son « agrégation » ultérieure : une agrégation qui passe par la réconciliation de Mika avec sa famille adoptive et avec Bologne, et la réapparition de Elena (et l'euphémisation du viol qu'une telle réapparition implique)⁴⁹⁹. A l'intérieur de cette tension centrifuge qui caractérise le roman, la colline incarne la recherche de la limite sous ses différentes formes : limite « verticale » de l'ascension, de la tension entre haut et bas, du précipice ; limite « horizontale » de la quête du lointain, annonçant les voyages ultérieurs de Mika et sa fuite hors de la ville natale. Limite « rituelle » enfin, où s'opère à travers le rite la bascule entre le présent et l'espace-temps de l'origine, qui est à la fois mythique et historique. Une limite qui est synonyme de départ, mais aussi de *retour*, et scande ainsi les grandes phases de la quête identitaire du personnage.

A cet égard, on peut conclure l'analyse en soulignant le rôle des limites non seulement dans la cartographie des œuvres, mais bien dans l'économie narrative. C'est dans cette

⁴⁹⁷ « Avevo ripercorso la Notte dei Germogli concentrandomi sui particolari che mi erano sfuggiti, eliminando la violenza che mi era apparsa dominante la prima volta. Ora tutto aveva un altro aspetto. Nei campi di cotone, noi schiavi ci sposavamo saltando le corde. Nasceva un bambino, veniva levato in alto, festeggiato. [...] Un giorno avremmo trovato la forza di reagire perché avevamo fede, saggezza. Sapevamo vivere. » *Ibid.*, p. 147-148

⁴⁹⁸ « Gli incubi m'abbandonavano, certe notti, ma ancora non riuscivo ad esprimermi con gli altri. I gesti di tutti i giorni, i riti quotidiani erano scomparsi. Mi sentivo completamente emarginato. » *Ibid.*, p. 134

⁴⁹⁹ La manière dont le récit euphémise la violence sexuelle de Mika a plusieurs fois été soulignée par la critique.

perspective que les apports de l'ethnocritique se révèlent particulièrement pertinents. Pour rappel, l'analyse de la narrativité dans un sens ethnocritique repose sur cinq critères, que sont la séquentialisation, la spécularisation, la focalisation, la socialisation, et la matérialisation :

- « 1. La séquentialisation : le récit est structuré par un enchaînement des trois phases du rite (séparation, marge, agrégation). Précisons toutefois que l'extension de l'étape de marge est une constance textuelle qu'on pourrait appeler la « liminarisation », et la dernière phase de l'agrégation est rarement atteinte dans le récit moderne et contemporain. D'où la production et prolifération de PL [personnages liminaires].
2. La spécularisation : l'emboîtement de microrites met en abyme la séquence tripartite du rite. Ajoutons, à cet enchâssement, la sérialisation de « premières fois », des « entrées » et « sorties », qui agissent dans nos sociétés comme marqueurs des « rites invisibles » – ces corps diffus d'usages et de préceptes : premières menstruations, premières éjaculations, premières relations sexuelles ou entrée à l'école, retraite, etc.
3. La focalisation : le récit met l'accent sur des traits culturels spécifiques et des conflits de cosmologies, et la langue du texte surdétermine les logiques initiatiques.
4. La socialisation : l'enjeu principal du récit tout comme le rite est la socialisation de l'individu qui peut se traduire, pour le roman contemporain, en une quête de trouver sa (bonne) place dans le monde.
5. La matérialisation : la traduction concrète du déplacement symbolique, soit la matérialisation du seuil et du passage, est présente dans le récit, puisque le rite est identifié « à travers les diverses situations sociales au passage matériel, à l'entrée dans un village ou une maison, au passage d'une chambre à l'autre, ou à travers des rues et des places. »⁵⁰⁰

Ces critères nous semblent ici particulièrement significatifs, notamment ceux de la séquentialisation, de la spécularisation, qui s'intéresse à la multiplication des mouvements d'entrée et de sorties correspondant à autant de micro-rites, et permet ainsi une analyse qui ne se limite pas à la structure un roman mais a des séquences textuelles plus courtes, et enfin la matérialisation, à savoir les formes concrètes du passage impliquant des espaces.

Or, on voit que dans les deux textes, tous les critères de l'ethnocritique sont réunis. Le premier se retrouve indéniablement dans les deux textes, non seulement parce qu'on peut aisément les « séquentialiser » en trois phases de séparation, de marge et d'agrégation, dans la mesure où l'intrigue se développe autour d'un voyage qui vient la diviser en trois temps⁵⁰¹, mais aussi en raison du statut liminal qui caractérise Yabar et Mika. Si l'enjeu de la socialisation, qui ici n'est pas simplement apprentissage des codes sociaux mais négociation d'une place dans la société italienne, est rendu évident par le fait qu'il s'agit de récits d'apprentissages, le caractère

⁵⁰⁰ Sophie Menard, *Le « personnage liminaire »*, op. cit.

⁵⁰¹ La structure est plus linéaire dans *Il comandante del fiume* avec l'alternance entre Rome où est contraint de redoubler son année, le séjour à Londres chez sa famille en guise de punition, et enfin le retour. Mais ce découpage revient dans *Verso la notte bakonga*, où la succession des voyages porte une quête identitaire qui ne se résout cependant que dans le retour à la ville des origines.

postcolonial des deux textes se retrouve dans le critère de la « focalisation », où « le récit met l'accent sur des traits culturels spécifiques et des conflits de cosmologies, et la langue du texte surdétermine les logiques initiatiques »⁵⁰². Or la colline est bien dans *Verso la notte bakonga* le lieu d'une initiation sociale, culturelle mais aussi cosmologique, tandis que le fleuve est pour Yabar le point d'articulation entre deux héritages culturels, italien et somalien, qu'il essaie de faire tenir ensemble.

Enfin, les deux derniers critères de la « spécularisation » (l'enchaînement de micro-rites et de moments de passage) et de la « matérialisation » (leur transposition matérielle dans le texte) nous renvoient *in fine* au lien entre limites et formes d'initiation qui se jouent dans les deux textes. S'il n'est pas lieu ici de faire une étude exhaustive des expériences de passage et de seuil, on peut cependant rappeler que tout le parcours de Yabar cristallise une difficulté ou un refus de franchir les seuils de l'âge adulte : ce qui lui fait privilégier le fleuve comme lieu de la suspension, qui le fait buter contre *l'autre limite* du centro sociale de manière systématique, et qui se retrouve dans son choix de fuir ou de court-circuiter toutes les grandes initiations qui se présentent à lui (premier flirt, premier concert, première relation sexuelle, et même la découverte de l'histoire de son père à Londres). Quant à *Verso la notte bakonga*, la colline y revet le rôle de limite par excellence, comme on l'a vu plus haut.

L'analyse du rôle du fleuve et de la colline dans ces deux romans respectifs montre à quel point les espaces et les expériences liminales ne se situent pas à part dans l'économie des romans, mais jouent au contraire un rôle décisif dans les transformations des protagonistes, dans leur parcours narratif, et dans la construction de leur identité. L'espace liminal est un espace à *la limite* et *de la limite* : limites de la ville, au sens où ces lieux marquent une rupture avec l'environnement urbain dont ils constituent pourtant soit une marge interne (le fleuve) soit la continuité (la colline), mais aussi plus largement limites symboliques qui renvoient aux expériences de la transgression, de la marginalité sociale, de la vie et de la mort, de l'ici et de l'ailleurs, et aux épreuves où se structure l'identité des protagonistes. L'analyse de ces deux romans montre la manière dont ceux-ci utilisent l'espace à la fois pour signifier la place incertaine des protagonistes dans la société italienne, et pour jalonner des parcours d'initiation.

⁵⁰² Sophie Menard, *Le « personnage liminaire », op. cit.*

Conclusions

Ce chapitre a tenté d'analyser plus en profondeur la topographie et la cartographie urbaine que l'on retrouve chez les auteurs de deuxième génération. Nous avons mis en évidence la continuité à l'intérieur du corpus entre la *rimappatura* opérée par les auteurs migrants et celle de cette nouvelle génération d'auteurs, avec la persistance de certains éléments décisifs dans la cartographie postcoloniale de la ville comme les lieux de transits, les marges et les espaces liminaux, ou encore les lieux « migrants ». Cependant cette continuité en termes de lieux s'accompagne aussi d'une profonde resémantisation, qui résulte de la différence d'expérience entre les primo arrivants et les protagonistes de ces textes, pour qui l'enjeu est non plus de découvrir la ville mais bien de se la *réapproprier* et de *circuler* entre ses facettes souvent contradictoires.

Les marges et limites urbaines illustrent cette double dynamique de continuité et évolution dans la mise en scène de l'espace. Elles cessent d'être un *archipel de la périphérie*, ce milieu initial où évoluent des primo arrivants exclus de la société italienne et en quête de stabilité habitative, pour s'insérer plutôt dans un rapport à l'espace marqué par le va-et-vient constant entre le centre et les limites, le dedans et le dehors. Les marges reflètent le statut de personnages pris dans le tiraillement entre des mondes qu'ils peinent à faire coexister, et jouent dès lors un rôle clef comme étape dans les parcours identitaires racontés par les textes, soit comme une phase préliminaire à une « réintégration » dans la société italienne, soit dans des parcours de déracinement qui n'offrent pas véritablement d'issue (qu'il s'agisse des personnages de Kuruvilla, ou d'autres exemples de marginalisation définitive et autodestructrice comme dans *Rhoda*).

La dimension plus explicitement littéraire des textes (par opposition aux récits testimoniaux de la première phase), et la prégnance du modèle du roman d'apprentissage (notamment s'agissant de personnages adolescents ou jeunes adultes), nous a incité à nous focaliser plus explicitement sur les dimensions anthropologiques, symboliques et narratologiques des limites. Elles ne sont pas seulement lieu d'exclusion (bien que susceptibles de le devenir), mais le terrain privilégié où advient une *recherche du limen*, pour reprendre Colombo et Navarini, dont nous avons souligné les différentes dimensions anthropologiques : le seuil, la suspension, la rupture et la révolte, la transition. Elles deviennent des lieux à investir (notamment pour se mettre en scène), et même la charnière de certains récits aussi bien en

termes de cartographie de l'espace que de rôle dans la diégèse, comme nous l'avons montré de manière plus détaillée à travers l'analyse de *Verso la notte bakonga* et *Il comandante del fiume*.

Ces considérations nous renvoient à l'enjeu de cette première partie et de ses deux chapitres, à savoir non seulement souligner l'importance des frontières dans la topographie et la cartographie postcoloniale, mais essayer d'en cerner différentes dimensions. On a mis en évidence la pluralité des frontières, en indiquant une constellation de lieux qui rendent compte de l'exclusion sociale, spatiale et administrative des migrants, avant d'analyser plus largement la fracture entre les nouveaux arrivants et l'environnement urbain, et ses conséquences en termes de déracinement intime. Mais les frontières traduisent aussi une réappropriation du contexte de la ville, comme l'illustre le cas des quartiers migrants ou des occupations. De ce point de vue, il nous a semblé pertinent d'utiliser une approche davantage comparative en étudiant les mêmes lieux à travers différents regards, et en rappelant que le *frontalier* n'est pas juste ce qui se tient à la limite, mais aussi ce qui existe à l'intersection d'expériences et de perspectives différentes.

Enfin, les textes d'auteurs de deuxième génération nous ont permis d'étudier la dimension plus anthropologique (comme *limen*) et narratologique (comme étape dans l'économie de récits de formation) des frontières urbaines. Ce sont donc là autant de dimensions possibles et pertinentes de ce qu'on pourrait nommer une étude du *frontalier* qui ressortent, et que nous allons désormais prolonger en investissant un autre pan de la réflexion : à savoir la ville comme zone de contact où se construit la relation à l'autre.

Deuxième partie : La ville comme zone de contact

Chapitre 3. Expériences de frontière et rencontres dans la ville

I. Les frontières de l'espace public

Le précédent chapitre s'était intéressé à l'analyse des topographies migrantes et du rapport à la limite comme espace physique et condition de vie dans les textes étudiés. Si la question de l'inscription urbaine peut légitimement être vue comme l'aspect le plus évident de la représentation de l'espace, on risquerait, en s'y limitant, de se contenter d'une vision des rapports espace-identité qui n'aurait que deux termes : d'une part, les sujets et protagonistes mis en scène dans les textes, et d'autre part la ville italienne comme environnement urbain où ceux-ci évoluent.

Or, ces deux termes font oublier l'importance de la ville non pas tant comme ensemble de lieux mais comme zone de contact. Ce n'est pas seulement à travers la confrontation à un *scénario urbain*, pour reprendre Mengozzi, que se construit l'identité des protagonistes de ces textes, mais également à travers les multiples rencontres, interactions et contacts qui se produisent *dans la ville* et *par la ville*. L'espace urbain se caractérise en effet par sa capacité de mise en relation : multipliant les interactions, la ville est travaillée de l'intérieur par la question de la présence, du rapport à, et du regard sur l'autre. C'est dans ces contacts qu'on voit comment l'espace urbain configure et rend visible des rapports de pouvoir à l'intérieur de la société italienne, et comment se construisent et s'assignent les identités.

S'intéresser à la représentation de la ville sous l'angle de la relation, c'est interroger la question des différents espaces qui rendent le contact possible, voire le configurent. Mais c'est aussi, par le mouvement inverse, examiner la manière dont les relations génèrent leur propre spatialité. C'est ce rôle décisif de la rencontre dans la construction et la définition de l'espace que soulignent Amin et Thrift :

« Mais ce sentiment d'un monde urbain kaléidoscopique, rempli de réseaux hybrides s'occupant de leurs affaires, nous permet de voir, dans le même temps, l'importance de la rencontre. Les réseaux ne peuvent pas être scellés hors du monde, ils sont toujours en collision avec d'autres réseaux : touchant, combattant, s'impliquant, coopérant, parasitant, ignorant – les variations sont presque sans fin. En

d'autres termes, la rencontre, et la réaction à celle-ci, est un élément formateur dans le monde urbain. Donc les lieux, par exemple, doivent plutôt être pensés non pas tant comme des sites préexistant (*enduring sites*) mais comme des moments de rencontre, non pas tant comme des « présents » fixés dans l'espace et le temps, mais comme des événements variables : des torsions et des flux d'interrelations. Même quand l'intention est de garder les lieux immobiles et rigides, [...], le succès est rare, et ne dure qu'un temps. Les grand portiques et colonnes qui encadrent les triomphes impériaux deviennent des parcs à thèmes. Les lieux de richesse et d'influence se transforment en bidonvilles. »⁵⁰³

Ainsi l'attention à la ville comme zone de contact et de rencontre ne fait pas l'économie de l'espace, mais implique au contraire une réflexion spécifique sur la spatialité. C'est donc avant tout certaines dimensions de la ville qui servent ici de cadre de référence, et notamment deux.

Espaces de référence : de la ville anonyme à la localité

Tout d'abord, l'espace public et plus spécifiquement la facette anonyme et apparemment neutre du décor urbain d'une part. C'est dans les moyens de transport, dans la multiplicité des lieux ou non-lieux de passage et de circulation qu'adviennent un ensemble d'expériences que l'on peut définir comme *expériences de frontières*, parce qu'elles laissent surgir les rapports de pouvoir et les démarcations symboliques qui règlent la vie de la ville et de ses habitants. C'est l'espace public apparemment ouvert à tous, et pourtant terrain de conflit et de discrimination mis en scène au fil des textes.

Un deuxième espace de référence, lui aussi source constante de contacts et d'interactions, est celui du quartier, qui invite à recentrer le regard non pas sur l'anonymat de la ville mais au contraire sur les expériences de la *localité* dans ses différentes formes. Celle-ci, qu'elle se situe dans l'enveloppe spatiale du quartier, ou dans celles, plus restreintes, de la copropriété, de l'immeuble, voire de la maison, est toujours intrinsèquement caractérisée par la relation à l'autre, comme en témoignent les nombreuses formes de *limitrophie*, de proximité,

⁵⁰³ «But this sense of a kaleidoscopic urban world, crammed full with hybrid networks going about their business, enables us to see, at the same time, the importance of encounter. Networks cannot be sealed off from the world, they are always in collision with other networks: touching, fighting, engaging, cooperating, parasitizing, ignoring - the variations are almost endless. In other words, encounter, and the reaction to it, is a formative element in the urban world. So places, for example, are best thought of not so much as enduring sites but as moments of encounter, not so much as 'presents', fixed in space and time, but as variable events; twists and fluxes of interrelation. Even when the intent is to hold places stiff and motionless, caught in a city's cradle of networks that are out to quell unpredictability, success is rare, and then only for a while. Grand porticos and columns framing imperial triumphs become theme parks. Areas of wealth and influence become slums.» Ash Amin et Nigel J. Thrift, *Cities: reimagining the urban*, Repr, Cambridge, Polity Press, 2010, p. 30

de voisinage qui traversent les narrations. Se pose dès lors la question de la coexistence urbaine et de la possibilité de construire une relation non-conflictuelle dans la ville.

Le quotidien comme espace-temps narratif

Pour ce qui est de leur rapport au temps, les textes examinés ici se situent avant tout dans le présent de la vie quotidienne, sur laquelle ils portent un regard nouveau, décentré, en lui restituant sa complexité et son épaisseur. Apparemment insignifiant, le quotidien est réinvesti ici par une perspective migrante ou minoritaire qui montre son ambivalence. Du reste, comme le souligne Agustoni, la quotidienneté est un espace-temps complexe où la dimension individuelle de l'existence s'articule toujours à sa dimension collective :

« Se le mappe mentali rappresentano l'antitesi dell'esperienza dello smarrimento, possiamo anche individuarvi la traduzione in termini spaziali della quotidianità. Quest'ultima è terra di confine tra la dimensione psicologica individuale, da un lato, e le dinamiche storiche, economiche e sociali dall'altro. E', parafrasando Braudel (1979), l'insieme dei vincoli, dei limiti e delle possibilità che queste ultime pongono alla prima. E' anche terra di confine tra il nostro corpo e i suoi cicli, da un lato, e le pratiche socialmente codificate dall'altro [...]. Il quotidiano è, per concludere, terra di confine tra il presente e il passato [...]. Si costituisce di pratiche sociali e di sistemi di relazioni la cui ovvietà è tale da situarle spesso al limite delle soglie dell'attenzione [...]. »⁵⁰⁴

Le quotidien est donc en premier lieu interface entre l'expérience de l'individu et le cadre social, spatial, historique qui s'exerce sur lui le plus souvent de manière latente. C'est justement cette part d'ombre qui revient dans les textes, lesquels portent sur la vie de tous les jours un regard critique capable de révéler les rapports de pouvoir qui s'y manifestent souterrainement. Ainsi les récits mettent-ils en scène une quotidienneté dont la familiarité reste précaire, potentiellement bouleversée par l'irruption d'éléments déstabilisants, faisant de l'étrange et de l'étrangeté un registre d'expérience récurrent.

A cette première dimension s'en ajoute une autre, à savoir la connexion de l'espace-temps quotidien, apparemment circonscrit et limité au présent, avec d'autres dimensions et d'autres temporalités. Ainsi le quotidien ne coïncide jamais uniquement avec les lieux et les circonstances où il prend place, c'est-à-dire avec un *ici et maintenant*, et ce d'autant plus à l'intérieur d'une société globalisée :

« La dimensione quotidiana è qui rilevante non perché caratterizzata spazialmente, come territorio del privato, dell'intimo e del domestico, ma piuttosto perché definita relazionalmente, come

⁵⁰⁴ Alfredo Agustoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, op. cit., p. 41

"luogo", cioè come insieme delle pratiche ordinarie, banali, costitutive, incorporate (Bourdieu, 1972). Luogo che costituisce la base dell'esperienza situata, del qui ed ora, ma che non è completamente definito dalla prossimità, dal territorio della comunità, dai vincoli del vicinato o della parentela. Al contrario - e qui sta una delle specificità aggiunte oggi dall'ubiquitaria presenza della differenza in uno scenario di crescente globalizzazione - il luogo quotidiano si configura aperto e connesso a dimensioni che trascendono il qui ed ora del contesto immediato, trasformando in modo inedito le relazioni e le pratiche banali, ordinarie (Beck, 2004). Come evidenziato da Michel de Certeau (1990), il quotidiano è frammentato, multiforme, non sistematico, evocativo, in continuo divenire. L'attenzione alle micro-pratiche quotidiane consente di resistere alla tentazione di reificare delle azioni, delle relazioni, della categorie (Revel, 1996), consente di mettere in primo piano la dimensione performativa che caratterizza tanto la creazione quanto la stabilizzazione di differenze capaci di creare differenza. In questo caso, la dimensione quotidiana serve a evidenziare soprattutto tre elementi: le pratiche, il contesto, l'esperienza soggettiva. »⁵⁰⁵

Ce dépassement de l'ici-et-là renvoie bien sûr au vécu transnational des protagonistes, et à la sédimentation de leur expérience. Mais il touche aussi au legs de l'histoire, biographique et collective, et la manière dont celle-ci continue de structurer le présent.

Il faut donc envisager, après l'analyse des topographies de la migration, une analyse des rencontres urbaines comme moments décisifs pour la définition des identités. On soulignera, en préalable, que les rencontres ne se limitent pas à des sites spécifiques : elles adviennent aussi plus généralement à travers des rencontres qui prennent place dans l'espace public. L'idée d'espace public dans son opposition à celle d'espace domestique, dépasse bien sûr le seul cadre urbain mais elle trouve dans la ville un contexte privilégié, dans la mesure où celle-ci est un terrain d'interaction révélateur. C'est la ville comme lieu de vie, lieu du quotidien, qui nous intéresse dans ces formes de contact, d'interaction, de rencontre. Le contact avec l'autre est donc un *topos* urbain à part réinvesti par les textes littéraires, situation où les identités se construisent et s'affirment, où la réflexion sur l'expérience urbaine croise celle sur la sphère publique plus généralement.

Dans les multiples interactions racontées au fil des textes, les protagonistes font ainsi l'expérience des identités qui leur sont assignées et de leur altérité par rapport à une certaine norme. Parce qu'elles sont des moments où se jouent des processus d'inclusion et d'exclusion, ces interactions qui adviennent dans l'espace public sont un enjeu déterminant dans la

⁵⁰⁵ Enzo Colombo, « Multiculturalismo quotidiano : la differenza come vincolo e risorsa », dans éd. Enzo Colombo et Giovanni Semi, *Multiculturalismo quotidiano : le pratiche della differenza*, Milano, F. Angeli, coll. « Politiche migratorie », 37, 2007, p. 15-36, p. 29

construction d'une subjectivité migrante et/ou minoritaire. La géographe Susan Ruddick souligne l'attention prêtée, dans différents domaines de recherche, au rôle façonnant de l'espace public dans la création d'identités :

« Ces dernières années, les chercheurs ont prêté plus d'attention à l'interaction entre espace public et identité. Les interactions dans et à travers l'espace public sont cruciales pour la formation et le maintien des identités sociales. [...] L'espace public, par extension, n'est pas compris simplement comme une arène passive où se manifestent des comportements sociaux spécifiques et prédéterminés [...]. C'est bien plutôt un médium actif pour la construction de nouvelles cultures de classe [...], d'identités sexuelles et genrées [...], et le lieu où des identités marginalisées peuvent être remises en question, ou bien confirmées. [...] Ici les espaces publics ne servent pas simplement à laisser apparaître des comportements particuliers et donnés d'avance, mais ils deviennent un *medium actif* à travers lequel de nouvelles identités sont *créées ou contestées* [...] »⁵⁰⁶

C'est ici une expérience de la ville comme terrain de discrimination que l'on souhaite examiner et dont les narrations migrantes rendent compte. Un regard même rapide au fil des textes révèle à quel point ceux-ci témoignent, de façon transversale, de la multiplicité des « petits actes de racisme quotidien »⁵⁰⁷ comme facteur structurant de l'expérience en Italie. Ils véhiculent ainsi un « discours sur la race et sur la couleur [qui] va bien au-delà des oppositions binaires blanc/noir et raciste/racialisé, et des épisodes de racisme éclatant », pour reprendre les réflexions de Caterina Romeo, un discours où « [l]e racisme est montré comme une structure systématique d'autant plus insidieuse qu'elle est moins visible, et d'autant plus dangereuse qu'elle se niche dans des comportements apparemment inoffensifs et bienveillants (orientalisation, exotisation, 'buonismo', tolérance) »⁵⁰⁸. Les incidents de la vie de tous les jours, les situations ponctuelles mais récurrentes où se jouent des processus « d'altérisation et de racialisation »⁵⁰⁹, rendent compte de l'inscription malaisée des subjectivités migrantes ou perçues comme telles dans la ville : le récit de la vie quotidienne est aussi un récit de la vie

⁵⁰⁶ «In recent years, scholars have become more mindful of the interplay between public space and identity. Interactions in and through public space are crucial to the formation and maintenance of social identities [...] Public space, by extension, is understood not simply as a passive arena for the manifestation of specific predetermined social behaviors. It is, rather, the active medium for construction of new class cultures (Berman, 1982, 1986; Zukin, 1988, 1991; Smith, 1992; Mills, 1993), of sexual and gendered identities (Goodrich, 1990; Wilson, 1991), or of the places where marginalized identities can be challenged (Deutsche, 1990; Ruddick, 1990, 1995; Smith, 1993) or confirmed (Duncan, 1979; Kasinitz, 1984; Mair, 1986; Dear and Wolch, 1986). Here public spaces serve not simply to *surface* particular pre-given behaviors, but become an *active medium* through which new identities are *created or contested*. Moreover, in these approaches, new social identities and new meanings of public space are seen to be constructed together.”, Susan Ruddick, « Constructing Differences in Public Spaces: Race, Class and Gender as Interlocking Systems », *Urban Geography*, 17, n° 2, février 1996, p. 132-51, <https://doi.org/10.2747/0272-3638.17.2.132>, p. 135

⁵⁰⁷ Geneviève Makaping, *Traiettorie di sguardi: e se gli altri fosse voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 86

⁵⁰⁸ «[I]l razzismo è svelato come una struttura sistematica che è tanto più insidiosa quanto meno è visibile, e che è tanto più pericolosa quanto più si annida in atteggiamenti apparentemente innocui e benevoli (orientalizzazione, esotizzazione, buonismo, tolleranza)” Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 86

⁵⁰⁹ *Ibid.*

urbaine. Surtout, ces épisodes sont véritablement transversaux, puisque les expériences de discrimination ou de contacts problématiques à l'intérieur de l'espace urbain ne sont pas cantonnés aux phases initiales de la littérature dite migrante. Au contraire : ces mécanismes d'altérisation apparaissent également comme un thème récurrent dans les situations qui mettent en scène des protagonistes de deuxième génération, avec un impact central sur la manière dont ceux-ci envisagent leur inclusion dans l'espace national, et interrogent les limites de la société italienne à accepter ses différences intérieures et ses évolutions.

i) Raconter le stéréotype, raconter la discrimination

Le choix de se focaliser ici sur des anecdotes de discrimination tient à la dimension redondante de ces épisodes, qui parcourent l'ensemble du corpus de manière transversale. Vu leur nombre et leur dissémination, il est impossible de les reprendre de façon exhaustive. Cependant ces *rencontres de tous les jours* (expression que nous empruntons à Sara Ahmed) laissent voir les contours d'un imaginaire de la migration et des figures stéréotypées qui le constituent, aussi bien inspirées de l'expérience quotidienne (métiers ambulants, microcriminalité, prostitution) que de l'héritage culturel du colonialisme européen. Dans cet imaginaire, *l'autre* est pris entre deux pôles, celui d'une identité menaçante d'une part, et celui d'une identité subalterne d'autre part, et donc entre deux régimes de visibilité que sont l'alarme et l'invisibilité. Les différentes rencontres témoignent ainsi de la force des stéréotypes dans la production d'identité dans la ville.

Le stéréotype investit l'identité migrante dans ses multiples dimensions en termes de genre, de race, de classe sociale, de religion ou de langue, tout en l'opposant à une norme nationale que les textes participent à mettre en évidence et à déconstruire. Parmi ces associations récurrentes, on retrouve notamment l'image de l'étranger délinquant, ou bien, inversement, à disposition des demandes des Italiens (c'est le cas notamment des *vu cumprà*). Sur le versant féminin, l'association entre femme immigrée et prostitution est récurrente, et revient notamment dans le récit de Christiana De Caldas Brito, *Jandira*, où la protagoniste raconte à l'une de ses amies les avances non désirées dont elle fait l'objet dans un bus :

« Jandira, quando io dico che sono brasiliana, gli occhi degli uomini si accendono e loro cominciano a guardarmi in un modo strano e qualcuno mi mette pure le mani addosso. Spiego

che sono venuta qui per lavorare e loro pensano che io sono una *puta* (qui si dice battona). [...]. L'altro giorno, nell'autobus, un uomo voleva mettermi la mano sul sedere ed io mi sono allontanata da lui e lui mi ha detto *brasileira*. Ero furiosa. Mi piacerebbe sapere come mai aveva indovinato che sono brasiliana. »⁵¹⁰

Inversement, les réactions de rejet sont aussi nombreuses vis-à-vis des signes d'appartenance religieuse et notamment du voile islamique. Enfin, les stéréotypes portant sur l'incapacité des migrants à parler la langue sont récurrents et déconstruits à de nombreuses reprises.

ii) Discriminations dans la ville

Les discriminations quotidiennes, pourrait-on objecter, ne prennent pas exclusivement place dans la ville : s'émancipant souvent d'un cadre spécifique, elles épousent plutôt la multiplicité des situations auxquelles les migrants sont confrontés, signe que les *embaracismes*, pour reprendre le terme de Kossi Komla-Ebri, sont bien susceptibles de se produire en tout lieu, depuis l'intimité des interactions entre amis jusqu'à l'anonymat d'un voyage en train. Certains recueils se détachent même d'un référent urbain, comme *Traiettorie di sguardi* de Geneviève Makaping, dont l'enjeu est moins de situer les interactions dans un espace précis, que d'envisager l'interaction elle-même comme espace : le *campo* (terrain) de l'autrice et de son projet anthropologique.

Mais si ces discriminations ne se limitent pas à la ville, elles n'en véhiculent pas moins un constat critique concernant les biais et les limites de l'espace public en Italie qui implique au premier chef l'espace urbain, en tant que vecteur de rencontres et de côtoiement. Si elles ne sont pas uniquement urbaines (étant par définition susceptibles de se produire n'importe où), elles constituent un trait marquant de la vie dans la ville italienne : en interrogeant l'espace public et l'espace-temps du quotidien, ces récits interrogent aussi les relations dans la ville, qui y figure à de nombreuses reprises. De telles anecdotes donnent à voir la ville du point de vue de l'ordinaire et matérialisent un regard migrant sur la société italienne, regard distancié et critique qui rend compte, pour employer les termes de Roberto Beneduce, de « l'expérience ethnographique » que vivent les immigrés :

« Un ulteriore aspetto deve essere considerato : quello relativo all'esperienza "etnografica" che

⁵¹⁰ Christiana de Caldas Brito, *Narrativa nascente. Qui e la, op. cit.*, p. 106

spesso vivono gli immigrati di ogni luogo ed epoca. Lo sguardo rivolto alla propria condizione, al suo fluire dentro la temporalità accelerata propria di società *asociali*, dove il tempo scorre diversamente, finisce col costringere molti immigrati ad interrogare il nuovo territorio, gli altrui desideri attraverso uno sguardo distante che misura e confronta. »⁵¹¹.

En somme, l'expérience de la ville est une expérience du contact avec les Italiens où se dessine un certain portrait de la société dans son ensemble. Du reste, les études urbaines ont très tôt reconnu le rôle prégnant des narrations littéraires dans la réflexion critique sur l'espace public. Susan Ruddick rappelle notamment que « [l]es enseignants en *black studies* et en *cultural studies* et les écrivaines noires féministes ont aussi noté les façons dont le rôle des minorités visibles a été scripté à l'intérieur et à travers l'espace public. Des récits de rencontres avec des blancs dans l'espace public illustrent graphiquement le rôle que le racisme joue dans la formation des identités subjectivités et démentent, avec peu d'exceptions tout espoir pour un espace public ouvert d'esprit [...] »⁵¹².

Si l'espace public et ses limites constituent l'enjeu d'une vaste littérature, les interactions racontées ici interrogent plus précisément la position des subjectivités migrantes ou minoritaires dans la société italienne, prises entre les deux pôles de l'intrus menaçant et du subalterne, et confrontés à des réactions d'hostilité ou d'infantilisation, de peur ou de paternalisme. Au sein de ces récits du quotidien, les situations de malentendu revêtent un rôle central, moments récurrents où émerge cette dimension « ironique-didactique » que Fiorangelo Buonanno décrit comme l'une des tendances de fond de l'écriture de la migration⁵¹³.

iii) Le récit de vie quotidienne comme genre à part ?

Si ces épisodes de discrimination sont disséminés tout au long des textes, ils constituent l'ossature d'un ensemble de récits courts, tant et si bien qu'on pourrait les articuler à un genre d'écriture spécifique. Des textes tels que *Traiettorie di sguardi* de Geneviève Makaping, *Imbarazzismi*, *Quotidiani in bianco e nero* de Kossi Komla-Ebri, *Fra-intendimenti* de Kaha Mohamed Aden, ou encore *Porto il velo, adoro i Queen* de Sumaya Abdelqader, ont tous pour point commun le choix d'écrire à partir des malentendus et des discriminations du quotidien.

⁵¹¹ Roberto Beneduce et Mahfoud Boucebcî, *Frontiere dell'identità e della memoria*, op. cit., p. 42-43

⁵¹² « Scholars in black and cultural studies and black feminist writers also have noted the ways in which roles of visible minorities have been scripted in and through public space. Accounts of encounters with whites in public space graphically illustrate the rôle that racism plays in the formation of subjective identities and with few exceptions belie any hope for an open-minded public space (Baldwin, 1964 ; Fanon, 1967 ; West, 1982 ; Lorde, 1984 ; Essed, 1990 ; hooks, 1992 ; Mbembe, 1992 ; Anderson, 1995). » Susan Ruddick, « CONSTRUCTING DIFFERENCE IN PUBLIC SPACES », art. cit., p. 136

⁵¹³ Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 135

Ces récits ont le plus souvent pour protagonistes des sujets migrants, mais aussi de deuxième génération, comme c'est le cas pour cette dernière autrice. Dans tous les cas, ils mettent en scène, le plus souvent sous la forme d'anecdotes courtes et sur un mode souvent comique et critique, des moments de discrimination. Dans ces différentes interactions, le malentendu apparaît comme l'expérience d'une frontière symbolique. Pour mieux comprendre cette expérience, on peut revenir à la définition que donnait Franco La Cecla du malentendu comme espace de l'entre-deux entre différentes cultures :

« [C]e sont les malentendus qui parfois deviennent l'espace où les cultures, en se découvrant différentes, se révèlent et se confrontent. Le malentendu est alors la ligne de partage, la frontière qui acquiert une forme. Cela devient une zone neutre, un terrain-vague où l'identité, ou mieux les identités différentes et confrontées peuvent se positionner tout en restant séparées, précisément grâce au malentendu. [...] Le malentendu devient alors occasion de traduction, zone où l'incommunicabilité entre gens et entre cultures en arrive à devoir transiger. »⁵¹⁴

Précisément, dans le contexte qui nous intéresse, les malentendus langagiers ou équivoques portant sur l'apparence ne s'inscrivent pas dans une rencontre paritaire entre cultures : ils sanctionnent au contraire une asymétrie sociale, raciale et genrée qui s'inscrit à l'intérieur même de la société italienne. L'introduction de Cecilia Kyenge au recueil des *Imbarazzismi* souligne à juste titre la dimension de *lapsus* des anecdotes⁵¹⁵, qui les rend si révélatrices : en exposant un ensemble d'automatismes et de représentations discriminatoires autrement latentes, elles exposent un racisme omniprésent dans la société italienne. Les malentendus ne sont pas un terrain d'entente au sens de La Cecla, mais la matérialisation d'une exclusion contre laquelle butent les protagonistes.

iv) Revendiquer une légitimité dans l'espace urbain

⁵¹⁴ Franco La Cecla, *Le malentendu*, op. cit., p. 14

⁵¹⁵ « Ogni nero che vive in Italia ha un proprio ricco repertorio di imbarazzismi. Questo fortunato neologismo, ideato da Kossi Komla-Ebri, sta a indicare situazioni che non rientrano nei casi di discriminazione crudele, *violenta* o quantomeno intenzionale, ma si tratta di episodi di razzismo di piccolo calibro, che avvengono senza che il loro autore se ne sia reso propriamente conto. L'imbarazzismo, come una gaffe sconveniente, crea disagio. Come un lapsus freudiano, svela giudizi e pregiudizi rimossi. Ma per quanto ciascuno di questi episodi non sia grave, gli imbarazzismi feriscono le loro vittime, perché sono quotidiani e perché illustrano una mentalità diffusa popolata di stereotipi. » Michele Luppi, « Tornano gli "Imbarazzismi": Leggere oltre i pregiudizi con Kossi Komla-Ebri | AfricaEuropa », 2014, <https://www.africaeuropa.it/it/2014/05/28/tornano-gli-imbarazzismi-leggere-oltre-i-pregiudizi-con-kossi-komla-ebri/>, consulté le 10 mai 2020

Cependant, ces rencontres ne sont pas que des *expériences de frontière* dans un sens figuré : plus profondément, elles ont pour effet systématique de renvoyer ceux qui les subissent à leur altérité, et donc de remettre en question la légitimité de leur présence dans l'espace public et dans la société italienne. Les épisodes de discrimination, les assignations identitaires et les stéréotypes se traduisent dans la pratique de la ville : ils sont autant d'obstacles qui empêchent d'accéder à l'espace urbain, de s'y mouvoir et de s'en approprier.

Les différents textes analysés ici constituent une réponse à ces exclusions, un moment de « répartie » ou pour employer le concept de Graziella Parati, de *talking back*, face aux discriminations que les migrants subissent en Italie. Graziella Parati souligne que les actes de *talking back* participent non pas d'une parole hégémonique, mais au contraire d'une multitude de gestes de résistance à petite échelle :

« The fragmentation of power also involves the fragmentation of resistance into acts of talking back that migrants in Italy have embraced. Acts of talking back constitute the unassembled skeleton of resistance and the groundwork that points toward the possibility of constructing resistance. Talking back inevitably becomes a site of compromise, whether it is in collaborative writing projects or in catering to the demands of the publishing industry [...] However, margins, imposed limitations, and legalized rules exist to be challenged and that is the goal of weaker acts of resistance, of talking back. The aim is to construct enough “disturbance”, background noise, and talk to weaken dominant discourses, and to undermine their attempt to contain transgression completely. »⁵¹⁶

On ajoutera que les textes examinés ont non seulement pour point commun de décrire les discriminations subies dans l'espace public, mais aussi de revendiquer une place légitime dans cet espace en faisant du texte un site de résistance aux impositions quotidiennes. L'enjeu n'est pas seulement de s'opposer à une mise à l'écart, mais surtout de revendiquer une présence dans la ville qui ne soit pas encadrée et limitée à un répertoire de scripts imposés aux subjectivités migrantes.

Interdits et sollicitations : l'immigré comme subalterne

C'est dans le recueil de récits courts de Kossi Komla-Ebri, *Imbarazzismi*, qu'on trouve une première illustration de la manière dont les rencontres quotidiennes conditionnent le rapport à l'espace, le contraignent et le circonscrivent à l'intérieur de limites informelles ou

⁵¹⁶ Graziella Parati, *Migration Italy*, op. cit., p. 31

d'injonctions. Parmi celles-ci, notons tout d'abord les deux formes évidentes de l'interdit ou au contraire de la sollicitation : deux formes opposées et complémentaires, dans la mesure où elles révèlent non seulement des pratiques d'exclusion, mais aussi l'inclusion partielle et différentielle⁵¹⁷ à laquelle les migrants sont sujets.

Le lien étroit entre interdit et assignation d'une identité se retrouve notamment dans le récit court des *Imbarazzismi*, « *Sindrome da "vù-cumprà* », où le jeune protagoniste Gratus se rend à la papèterie pour acheter des livres :

« Tornando da scuola, Gratus passò per il centro perché doveva comprare dei quaderni in una cartoleria. Appena lui con il suo borsone entrò nel negozio, il commerciante gli venne incontro con mani e palme aperte dicendo: “No, grazie, non compriamo niente!” “Ok !” disse Gratus “ma io, posso comprare dei quaderni ?” »⁵¹⁸

Ce renversement ironique des rôles rend compte de la rigidité avec laquelle ceux-ci sont répartis : Gratus est rangé dans la catégorie de vendeur ambulant, et donc considéré comme un intrus que la gestuelle du marchand semble vouloir tenir à l'écart. Ce faisant, il subit aussi une forme d'interdit et de ségrégation spatiale implicite, qui, sans dire explicitement son nom, le relègue à l'extérieur du magasin.

Bien qu'elle semble répondre à une mécanique inverse, la sollicitation laisse voir elle aussi les effets des stéréotypes. C'est précisément par une sollicitation que s'ouvre le premier recueil des *Imbarazzismi*, à travers un récit intitulé « *Bel negro, vuoi guadagnarti 500 lire ?* », où le narrateur raconte la façon dont il est sollicité par un homme pour ranger son chariot à la sortie d'un supermarché :

« Un giorno uscivo dal supermercato con mia moglie, che è un'italiana. Avevamo fatto tanta spesa da riempire due carrelli. Dopo aver caricato il tutto nel portabagagli della macchina, mia moglie mi spinse i due carrelli da riportare per recuperare le due 500 lire. M'incamminavo con i miei due carrelli, quando sentii dietro le spalle un "ssst!" accompagnato da uno schioccare di dita. Mi girai e vidi un signore sulla cinquantina farmi segno con l'indice di avvicinarmi, ed abbozzare il gesto di spingere il suo carrello verso di me. Lo guardai con un'espressione che mia moglie descrisse poi

⁵¹⁷ «The concept of differential inclusion attempts to come to grips with the undoing of the unitary figure of the citizen and the corresponding production of multiple conditions of “partial citizenship” or denizenship (Hammar 1990; Standing 2011, 93–102). The blurring of the boundary between inclusion and exclusion that we register in our discussion of this concept points to a displacement of the code of social integration. » Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as method, or, the multiplication of labor*, op. cit., p. 251

⁵¹⁸ Kossi Komla-Ebri, *Imbarazzismi : quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Lecco, Marna, 2002, p. 10

comme carica di lampi e fulmini. Comunque il mio sguardo doveva essere stato eloquente, perché lo vidi trattenersi il suo carrello e portarselo per conto suo.

Senz'altro, visto il colore della mia pelle e il gesto d'affido dei carrelli da parte della mia signora, il "sciur" aveva fatto la somma deduttiva: negro + carrelli = povero extracomunitario che sbarca il lunario.

Tornando alla macchina, vidi la mia dolce metà, che conoscendo la mia permalosità, si contorceva dalle risate. Mi misi poi a ridere anch'io.

Ora ogni volta che andiamo a fare la spesa, lei mi spinge, ammiccando, il carrello con voce scherzosa: "Ehi bel negro, vuoi guadagnarti 500 lire?"»⁵¹⁹

Le récit met en scène une interpellation (par l'effet d'un sifflement, le protagoniste est « arrêté » sur son chemin et se retourne), où se joue moins cependant une arrestation que ce que l'on pourrait nommer une tentative *d'assujettissement*. La gestuelle de l'interlocuteur appose en effet sur le protagoniste le sceau d'une identité autre et subalterne : autre, dans la mesure où ses gestes présupposent que le narrateur ne sait pas parler italien, et subalterne, puisque l'absence de langage trahit le désir d'être (littéralement) obéi au doigt et à l'œil.

Le narrateur n'est plus comme Gratus un intrus, mais un serviteur. Cette scène, qui le fige dans l'image d'un étranger docile, résonne avec la réflexion de Frantz Fanon dans *Peaux noires, masques blancs* sur le pouvoir objectivant ou plutôt *fixant* du regard blanc : « Mais là-bas, juste à contre-pente, je bute, et l'autre, par gestes, attitudes, regards, me fixe, dans le sens où l'on fixe une préparation par un colorant »⁵²⁰. Le narrateur est lui aussi immobilisé par la scène, et sa réponse n'est pas verbale, mais uniquement affaire de regard. Le texte montre ainsi à quel point une simple interaction quotidienne est susceptible d'être traversée par des rapports de force où se jouent une délimitation hiérarchique entre italiens et étrangers. Du reste, l'anecdote renchérit sur le thème de la sollicitation, dans la mesure où celle-ci se conclut par une plaisanterie de la femme du protagoniste qui donne son titre au récit, « Bel negro, vuoi guadagnarti 500 lire ? ». Parodie d'une proposition sexuelle, cette phrase conclusive associe sur un registre ironique la subalternité des migrants à la prostitution.

Ces deux épisodes relatés dans les micro-anecdotes du recueil donnent ainsi à voir le cadre rigide dans lequel sont prises les identités de leurs protagonistes. Un cadre qui est aussi spatial *stricto sensu*, fondé sur une délimitation implicite de la ville où une identité est solidaire

⁵¹⁹ Kossi Komla-Ebri, *Imbarazzismi*, op. cit., p. 5

⁵²⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1995, Paris, coll. « Seuil », 1952, p. 88

d'un emplacement : la rue pour Gratus, l'espace entre le parking et le supermarché dans ce second cas, autrement dit l'un de ces espaces interstitiels où la présence migrante est plus visible. Dans les deux cas, une opposition implicite se dessine entre différents lieux et le dehors, où les protagonistes semblent devoir rester. En somme, les malentendus ne sont donc pas arbitraires : ils reflètent et reproduisent une séparation sociale et spatiale fondée sur l'assignation d'identités rigides qui rendent difficile l'évolution dans l'espace public. Les sollicitations, à cet égard, participent au même titre que les interdits à l'attribution de relations déjà scriptées et hiérarchisées.

b) Les traces d'un imaginaire colonial : Zulu ou Baluba

A ces stéréotypes diffus s'en ajoutent d'autres, cette fois-ci émanations d'un imaginaire colonial enraciné dans les mentalités. C'est plus particulièrement au niveau du langage que se manifestent des résidus du colonialisme désormais partie intégrante du lexique quotidien, et dont l'origine a cessé d'être questionnée. Le point de vue migrant contribue ainsi à ramener un étonnement vis-à-vis de l'usage des termes, à mobiliser une forme de *perplexité lexicale* née de la rencontre avec les mots, pour faire ressortir leurs significations implicites. L'un des *Imbarazzismi* de Kossi-Komla Ebri, *Ora di punta*, est ainsi consacré à l'usage de l'épithète Baluba comme insulte :

«Stavo andando in autobus verso il centro in un'ora di punta. Con un po' di fatica, trovai un posto in fondo, aggrappandomi alla maniglia dell'ultima sedia vicino alla macchina obliteratrice dei biglietti. Ad una fermata, un gruppo di chiassosi giovinastri, si accingeva a scendere dalla porta posteriore, intralciando e spingendo così coloro che cercavano di entrare. Irritato ed esasperato, un signore che cercava disperatamente di salire, li apostrofò, inveendo al loro scherno: «Scemi! Si scende dal davanti! Idioti! Imbecilli! Selvaggi! Balu...ba!» Nel pronunciare quest'ultimo epiteto, il suo sguardo cadde su di me. Nel silenzio gelido passò un angelo con le ali imbrattate di vergogna e le gote rosse d'imbarazzo. Chissà cosa avranno mai fatto quei... "Baluba"? Non parliamo poi degli "Zulù"!»⁵²¹

L'embarras suscité par la présence du narrateur vient révéler l'écart entre l'usage du terme et un sens littéral dont la portée offensante semble avoir été gommée. La curiosité ironique du narrateur souligne dès lors à quel point le terme s'émancipe de toute signification

⁵²¹ Kossi Komla-Ebri, *Imbarazzismi*, op. cit., p. 32

précise pour se résumer à une simple connotation, l'association de l'africanité à la sauvagerie.

L'interrogation au sujet du terme *baluba* revient aussi au centre d'un récit court de Paul Bakolo Ngoy intitulé *Una lezione a metà* figurant dans le recueil de textes *Destini sospesi di volti in cammino*, qui contient les textes de la quatrième édition du concours littéraire Eks&Tra destiné aux écrivains migrants. Dans ce récit, le protagoniste de l'histoire, Buyamba ou « Buio », immigré africain vivant dans une ville du Nord de l'Italie, se rend au stade pour mieux connaître l'une des habitudes de son pays d'accueil. Mais alors qu'il s'apprête à découvrir cet espace emblématique (l'entrée dans un stade représentant à tous les effets un moment de familiarisation avec le *calcio* comme rite social⁵²²), le protagoniste est d'abord victime des insultes racistes d'un automobiliste, qui est cependant agressé par un groupe de *tifosi* prenant la défense de « Buio » :

« Sentì il clacson di un'automobile suonare alle sue spalle e il conducente passandogli a due millimetri gli urlò : « Negro ! ». Buio non ebbe neppure il tempo di rendersi conto di quello che stava succedendo che un gruppo di ragazzi che si trovava accanto a lui lanciò di tutto contro quella Renault. »

523

Davantage que ce cas de racisme patent, c'est un épisode ultérieur qui attire l'attention du protagoniste. Une fois entré dans le stade, celui-ci assiste en effet à une dispute :

« – Va via milanes, baluba.

Fu proprio quella parola, « baluba », l'unica che Buyamba era riuscito a capire in tutta la discussione, a suscitare l'ira dell'altro, chiamato prima milanese, poi baluba. [...]

« Baluba : questa era una parola che lui conosceva bene. Ma perché l'altro si era arrabbiato tanto ? Cosa vuol dire in italiano « baluba » ? [...] »⁵²⁴

La narration joue sur le contraste entre la conversation entre les deux hommes, qui s'expriment dans un dialecte inaccessible à Buio, et le terme de *Baluba*, dont l'apparition paraît insolite dans un tel contexte. Or, Buyamba s'avère être un descendant de la tribu *baluba*. Alors que le rapport du protagoniste à ses origines est ravivé par cette anecdote⁵²⁵, Buio est confronté

⁵²² On retrouve notamment cette dimension dans le chapitre initial de *Chiamatemi Ali* de Mohamed Bouchane, dont le titre est justement « La milano di Gullit ».

⁵²³ Paul Bakolo Ngoy, « Una lezione a metà », dans éd. Roberta Sangiorgi et Alessandro Ramberti, *Destini sospesi di volti in cammino*, Santarcangelo di Romagna, Fara, coll. « Terremere », 1998, p. 221-35, p. 222

⁵²⁴ Paul Bakolo Ngoy, « Una lezione a metà », *op. cit.*, p. 225-28

⁵²⁵ « Buyamba Kalongi Kinda, 22 anni, nato a Mbuji Mayi, Kasai (ex Zaire). Discendente della tribù dei baluba, nipote di Tatù wa balengela, uomo forte del clan Luba. Insomma, uno che delle sue origini aveva sempre fatto un vanto. Tutti i suoi amici conoscevano a memoria la

à un mystère lexical, au point d'utiliser ce mot dans une conversation avec son ami zaïrois, Jean-Jacques, pour voir sa réaction :

« - Ciao, a presto, baluba.

La parola magica aveva avuto in Jean Jacques lo stesso effetto sortito sul milanese dello stadio. L'espressione del suo viso mutò. Per un attimo si fermò sulla soglia della porta e guardando negli occhi il suo giovane amico, con un po' di tenerezza gli disse :

– Solo chi è stupido, imbranato e buono a nulla crede di rispechiarsi nell'altro. Attento a quello che dici, amico.

[...] Lui, Buyamba, appartenente alla tribù dei baluba, avrebbe voluto spiegare a tutti che essere chiamati baluba non era per niente offensivo, anzi c'era di che essere orgogliosi. Avrebbe voluto incontrare quel milanese e gridargli in faccia che lui era un baluba. Si stupiva ancora di più per la reazione di Jean Jacques, proprio lui che conosceva benissimo la tradizione gloriosa dei baluba. Proprio lui che faceva sempre discorsi sull'identità culturale, sul valore delle proprie origini. Buyamba non riusciva a crederci. »⁵²⁶

La prise de conscience progressive, par Buyamba, révèle la portée offensante non du terme, mais de son usage. La narration joue sur le renversement de point de vue porté par le protagoniste, étranger en Italie mais familier d'un mot utilisé erronément, y compris d'un point de vue grammatical, puisque Baluba est le pluriel de Muluba. De façon plus approfondie que l'*embaracisme* cité auparavant, cette anecdote opère un glissement d'un racisme évident à des formes plus souterraines et moins décelables de discrimination. La ville devient alors le théâtre, littéralement, d'une *rencontre avec un mot* qui contribue à interroger en profondeur le rapport de Buyamba à sa propre identité.

Stéréotypes de genre

Ces anecdotes ne touchent pas uniquement la présence d'hommes migrants dans l'espace public, mais aussi, peut-être de manière plus significative encore, celle de femmes migrantes ou d'origine étrangère dans la ville. Les récits en question mettent ainsi en évidence une multiplicité de discriminations qui touchent l'appartenance religieuse, et montrent la façon dont le quotidien apparaît comme un terrain d'incidents. C'est ce que souligne Sumaya Abdelqader dans le quatrième chapitre de *Porto il velo, adoro i Queen* intitulé *In giro per Milano, in giro per Amman*. La comparaison des deux villes se fait à travers une succession

storia della sua gloriosa famiglia. [...] Da qualche tempo questo gli mancava e quello che era accaduto allo stadio aveva risvegliato il suo senso di appartenenza ad un popolo dalla storia gloriosa. » *Ibid.*, p. 229-230.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 234

d'épisodes courts advenant dans l'espace public : dans le bus ou lors de promenades. Alors que la protagoniste prend le bus 56, ses deux enfants se mettent à chanter l'hymne italien, suscitant la réaction scandalisée d'une passagère :

«Curiosamente, l'unica cosa che è rimasta nella memoria delle mie innocenti creature è l'inno d'Italia. Allora, siamo sul bus, quando i due angioletti, di punto in bianco, iniziano a cantare a squarciagola : « Siam pronti alla morte, siam pronti alla morte ». E insistono su questa frase. La signora, già disturbata dalla sola presenza dei pargoli e dalle loro voci, sdegnata commenta : « Ecco cosa insegnano ai loro figli, la violenza e la cultura della morte ». Non mi resta che sollevare il sopracciglio. Le due piccole, invece, la fissano con lo sguardo furbetto di chi la sa lunga, e ignorando il borbottio della signora riprendono a cantare : "Siam pronti alla morte, l'Italia chiamò, yeh!". Sull'autobus cala il gelo e – credo e spero – l'imbarazzo della sciura Maria che con fare discreto, si gira dall'altra parte come se nulla fosse, accompagnata da un sottofondo di risatine dei passeggeri che hanno assistito alla scena.»⁵²⁷

De manière semblable au texte de Kossi Komla-Ebri, l'interaction se déroule dans un moyen de transport public (qui ici traverse un quartier multi-ethnique, via Padova), et sa description se fait sur une modalité comique et critique à la fois. Le texte théâtralise l'interaction, à travers le haussement de sourcil de la protagoniste aussi bien que par le choix de présenter l'interlocutrice italienne comme un personnage, *sciura* Maria, dont le comportement exemplifie les réactions intolérantes d'une bourgeoise milanaise, et qui finit par recevoir une leçon de la part des deux enfants.

Norme linguistique et chromatique : corps et langue

Enfin, le stéréotype linguistique constitue le dernier de ces stéréotypes mis en évidence à travers les textes. L'idée sous-jacente que l'étranger ne saurait comprendre et encore moins parler l'italien se retrouve transversalement dans les récits, et ce depuis les premiers récits de témoignage dans la migration. Le stéréotype investit ainsi l'association entre *norme linguistique et chromatique*, pour reprendre Caterina Romeo, depuis les incises de Salah Methnani dans *Immigrato* jusqu'au « parla bene italiano » que l'on retrouve dans *Verso la notte bakonga* de Jadelyn Gangbo. A cet égard, les textes ne se contentent pas de souligner l'omniprésence du stéréotype, mais également de mettre en avant sa dimension performative, son caractère d'injonction à s'y conformer. Ainsi dans les premiers récits testimoniaux de la migration assiste-t-on à des stratégies opposées pour faire face aux préjugés d'interlocuteurs italiens : dans *Io, venditore di elefanti*, Pap Khouma se sert ainsi de la surprise provoquée par sa maîtrise de la

⁵²⁷ Sumaya Abdel Qader, *Porto il velo, adoro i Queen*, op. cit., p. 53-54

langue pour se faire passer pour un étudiant et éviter les frictions avec la police⁵²⁸, tandis qu'inversement, Salah Methnani choisit de caricaturer son langage pour parler comme un « vu cumprà » et solliciter ainsi le paternalisme des travailleurs sociaux :

« Da quando ho capito che la mia discreta conoscenza dell'italiano, invece di facilitare le cose, le complica, ho preso a parlare come ci si aspetta parli un 'vu' cumprà'. Negli ostelli e nelle mense, dico: « Amigo incontrato stazione venire qua. Rubare me passaporto e soldi ». Pare che questo linguaggio elementare tranquillizzi molto gli impiegati delle strutture per l'accoglienza degli immigrati. »⁵²⁹

Ces stratégies relèvent du troisième type de malentendu mis en avant par Franco La Cecla, le *malinteso beninteso*, où la fausse victime (ou victime supposée) d'un malentendu a conscience de l'équivoque et l'exploite⁵³⁰. Mais par-delà leur capacité d'adaptation aux préjugés de leurs interlocuteurs italiens, les protagonistes mettent aussi en avant le caractère d'injonction propre au stéréotype, et la manière dont celui-ci contribue à modeler et à façonner la subjectivité de ceux qui le subissent : ainsi Salah, de la même manière qu'il devient un clandestin au fur et à mesure de son voyage en Italie, *devient-il un vu' cumprà* une fois arrivé à Milan, en transformant son langage⁵³¹.

Cette problématique de l'altérisation qui découle du stéréotype est exprimé avec force dans *Il latte è buono*, à l'intérieur de la prise de conscience progressive par Gashan de sa condition d'homme noir dans un pays occidental, et simultanément, d'ancien sujet colonisé en Italie. Jeune fils de l'élite aristocratique ayant quitté la Somalie pour l'Italie où il voit une patrie élective, il se retrouve peu à peu renvoyé à une identité africaine durant son séjour à Rome. Dès qu'il arrive dans la capitale, il est mis en garde par son oncle qui l'avertit qu'on lui parlera toujours à l'infinitif à cause de son identité noire⁵³². Une fois sur place, Gashan, pourtant fier de son identité somalienne et de son héritage aristocratique, se voit sommairement assimilé à la population des migrants africains dont il commence à constater l'existence dans un café⁵³³. Le

⁵²⁸ « Ho imparato in questi mesi una cosa importante : davanti alla polizia non è vantaggioso recitare la parte di quello che non sa, che non capisce, che non tira fuori una parola di italiano neanche morto. Meglio, molto meglio rispondere in modo appropriato, non complicare la vita ai poliziotti e ai carabinieri, che sono già arrabbiati per conto loro. Occhi bassi, quindi, si' capo, hai ragione capo, ma in italiano. Il capo allora senza dubbio chiederà : "Ma come fai a sapere l'italiano?" [...]. "Ma che ci fate qui?" "Siamo studenti." » Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, op. cit., p. 62

⁵²⁹ Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato*, op. cit., p. 76

⁵³⁰ Franco La Cecla, *Il malinteso : antropologia dell'incontro*, s. l., coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1997, p. 18

⁵³¹ « Recupero una cassetta vuota, vi appoggio sopra i miei accendini e comincio a gridare : "Mila lire, accendini, mila lire". Dico anch'io "mila", invece di mill, perché ormai sono convinto che la gente si aspetti che un vu' cumprà parli così'. Così' tutti i vu' cumprà dicono "mila lire". » Salah Methnani et Mario Fortunato, *Immigrato*, op. cit., p. 114

⁵³² « "Ti parleranno sempre all'infinito. Non amano molto il nero che parla bene, quello intellettuale. Sei nero, non puoi quindi parlare bene l'italiano." » Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 68

⁵³³ « La terra dei suoi testi non amava i poveri. "Insomma" pensava Gashan "non bisogna essere poveri in Italia." Vedeva che i vu' cumprà, i

protagoniste, témoin des discriminations subies par les africains en Italie, les subit à son tour alors qu'il se rend dans un café et qu'on refuse de le servir en lui reprochant les habitudes des autres migrants. S'ensuit une discussion où Gashan, dans un geste de révolte, s'adresse aux clients du bar en imitant Mussolini :

« “ Voi vi sedete. Discutete per ore e bevete solo un caffè”.

“Ho chiesto un latte macchiato. ”

“Lo so. Tu bere, non mangiare e non dare mancia.”

Di colpo, il cameriere cominciò a parlare come un extra-terrestre con questo essere fuori dalla norma.[...] Gashan non ne poteva più. Si alzò e si mise su un banco e cominciò a parlare come il Duce, l'uomo che l'aveva ispirato e per cui il parlamento di Mogadiscio fu costruito. Non era forse alla Stazione Termini?

"Ascoltate italiani! Capite l'italiano? ”

Tutti lo guardarono, intontiti.

"Sto cercando solo di bere un latte macchiato. Qui ho l'impressione che lo straniero sia colui che non biascica l'italiano e parla all'infinito."

Con queste parole si rivolse al cameriere:

“Capire, signore?”

Tutti cominciarono ad applaudire. » ⁵³⁴

En réponse au stéréotype dont il fait l'objet, Gashan se lance dans une performance qui inverse les rôles posés par le serveur. Ce geste, loin de conforter les stéréotypes comme dans les cas cités plus haut, semble plutôt investir la ressemblance entre colonisateur et colonisé mise en avant par Homi Bhabha dans le processus de *mimicry* :

« [La mimicry] repose sur la ressemblance entre le colonisateur et le colonisé, et ne devrait pas être vue comme un exemple de dépendance coloniale [...], mais plutôt comme un mode de disruption de l'autorité coloniale. C'est une parodie, une moquerie, une manière de démasquer les absolus fixes constitués par les stéréotypes coloniaux.

La mimicry, cependant, n'est pas de la résistance, mais une partie du processus colonial de représentation. C'est une assertion ambivalente de similarité et de différence : d'un côté, ce mode est une *appropriation* de l'autre comme partie du système colonial et en même temps, c'est une forme « inappropriée » (122) de l'original » ⁵³⁵

Gashan répond ainsi à *l'italien à l'infinitif* du serveur à travers une véritable

nomadi, i neri erano inseguiti dalla polizia. » Garane Garane, *Il latte è buono, op. cit.*, p. 79

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 79-80

⁵³⁵ Nathan Vetri, « Mimic Men: Contextualizing Italy's Migration Culture through Bhabha », Oxford, Lang, 2010, p. 41-62, p. 56

performance au cours de laquelle il se le réapproprie (« capite l'italiano ? ») en même temps qu'il imite Mussolini à travers une harangue aux clients. Le caractère postcolonial de cette performance est d'autant plus évident qu'elle advient dans un lieu précis – près de Roma Termini – symbolisant les liens historiques, hérités du fascisme, entre Italie et Somalie. Traité « comme un extraterrestre », Gashan réinscrit pourtant sa présence dans une géographie urbaine et dans une histoire commune tout en substituant, par l'absurde, à l'image de l'étranger analphabète celle de l'italien qui ne comprend pas sa langue. Mais ce processus de *talking back* et la résistance qu'il présuppose s'affaissent devant l'effet persistant du stéréotype, au point qu'il s'adapte à l'image que se font de lui les Italiens. Lors de son séjour à Florence, alors qu'il se rend à Fiesole pour voir les tombes étrusques et apprend l'éclatement de la guerre civile, une dame âgée s'adresse à lui :

« “Perché non parlare con noi?” chiese la signora che aveva dimenticato che per lei poco fa Gashan parlava un perfetto italiano. [...] »

«Cosa volere che dire?» le disse Gashan che aveva deciso di essere come i suoi fratelli vu cumprà.

Si sentiva un po' stanco di difendersi e di difendere la lingua italiana. Era stanco di dimostrare come era perfetto. »⁵³⁶

Après s'être étonnée que Gashan parle parfaitement italien, la dame se remet à lui parler à l'infinitif, causant chez ce dernier une forme de renoncement au langage. Initialement désireux de montrer sa maîtrise de la langue, Gashan finit *in fine* par accepter une identité africaine qu'il rejetait auparavant, devant l'impossibilité à communiquer avec ses interlocuteurs. L'expérience de l'espace public en tant qu'expérience réitérée (les lieux de passage reviennent du reste particulièrement souvent dans les anecdotes prises en compte) finit par façonner la subjectivité des protagonistes, par les induire à se percevoir comme *l'autre*.

Du présent au passé colonial : la revendication d'une place dans les Fra-intendimenti de Kaha Mohamed Aden

Les exemples cités plus haut, on le voit, (qu'ils apparaissent à la fois dans des récits qui en font leur ressort narratif principal ou de manière plus ponctuelle) mettent en scène dans les deux cas l'existence du stéréotype comme *frontière immatérielle* à laquelle se heurtent les multiples protagonistes dans leur existence de tous les jours. La portée ironique, didactique et

⁵³⁶ Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 82-83

critique de ces récits participent donc à déconstruire le quotidien pour y voir les formes d'*altérisation* auxquelles sont confrontés les sujets migrants et qui épousent les multiples facettes de leur identité, du corps au langage, du genre à l'appartenance religieuse.

Si la déconstruction des comportements et des idées reçues racistes traverse ici l'ensemble des œuvres, certaines investissent plus spécifiquement le lien entre la discrimination quotidienne et l'héritage colonial et raciste dont celle-ci se fait l'écho. Là où une partie des récits courts se limite à déconstruire les comportements racistes et, sous une forme comique, à les sanctionner, d'autres textes explorent plus en profondeur leur portée historique et, dans le même temps, leur impact sur celles et ceux qui les subissent.

C'est cette attention à la relecture *postcoloniale* du quotidien qui justifie l'analyse que l'on veut consacrer ici à deux nouvelles des *Fra-intendimenti* de Kaha Mohamed Aden, recueil qui présente de nombreuses affinités avec les récits vus plus haut, tout en s'en distinguant par le choix d'inscrire la narration dans un chronotope spécifique : celui d'une double temporalité liant le présent en Italie « au souvenir d'un pays d'origine désormais détruit par la guerre civile »⁵³⁷. Le présent en Italie renvoie, dans l'expérience de la narratrice, au passé en Somalie, et plus précisément, pour ce qui concerne les récits *Eeddo Maryam*, *Un tè serio bollente e Nonno Y e il colore degli alleati*, à la relation née entre les deux pays à l'époque coloniale, puisque comme le rappelle Simone Brioni :

« [L]o spazio postcoloniale descritto da Kaha può essere meglio compreso in riferimento ai rapporti di potere, sfruttamento e subordinazione che dalle colonie sono stati esportati o continuano a informare il discorso dominante in Italia. »⁵³⁸

La démarche de Kaha Mohamed Aden articule donc non seulement deux espaces séparés, mais insiste sur leur connexion historique, en montrant le poids des imaginaires hérités de la colonisation et leur impact sur la narratrice comme femme noire vivant en Italie.

v) La femme noire et le cannibalisme

Tant *Un tè serio bollente* que *Nonno Y e il colore degli alleati*, les deux récits que nous

⁵³⁷ « Molti dei racconti di *Fra-intendimenti* presentano una caratteristica unificante, vale a dire quella di essere ambientati in uno spazio sospeso tra Italia e Somalia e di rimandare il lettore a una doppia temporalità che passa da un presente in Italia al ricordo di un paese d'origine ormai distrutto dalla guerra civile. » Simone Brioni, « Doppia temporalità e doppia spazialità: il cronotopo dei *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden », dans éd. Manuel Boschiero et Marika Piva, *Centre for the Study of Contemporary Women's Writing*, Bologna, Emil, 2015, <https://sas-space.sas.ac.uk/6176/>, consulté le 8 mai 2022

⁵³⁸ *Ibid.*

choisissons d'analyser ici, montrent le rapport étroit entre les stéréotypes circulant dans la société italienne et leur legs colonial. Dans le premier de ces récits courts, la protagoniste souhaite se préparer un thé somalien en suivant la recette de sa grand-mère. Après s'être aperçue qu'il lui manque de la cardamome, ingrédient indispensable, elle sort de son domicile pour en acheter dans une épicerie fine, puis, l'épicerie étant fermée, au marché⁵³⁹. Si le rapport à la nourriture, et notamment la nostalgie des saveurs du pays d'origine constituent un élément récurrent de l'expérience migratoire, la référence au thé et aux épices – peu consommés (encore moins ensemble) en Italie – n'est pas seulement affaire de voyage nostalgique. L'évocation du thé amène le souvenir d'une discussion entre la protagoniste adolescente et sa grand-mère, avec pour enjeu la possibilité de sortir le soir. Au cours de cette discussion, la protagoniste demande de sortir comme les garçons de la maison, et refuse de reprendre du thé quand sa grand-mère lui en propose :

«Mi viene in mente l'ultima volta che abbiamo avuto una discussione [...]».

Io : Nonna non è giusto che dopo cena io non possa uscire.

La nonna : Dove credi di andare a quindici anni dopo cena ?

Io : Nello stesso posto dove vanno i maschi della famiglia.

[...]

La nonna : Penso alla tua domanda. Adesso vuoi un po' di tè ?

Io : No !

Il giorno dopo abbiamo avuto il suo editto : nessuno uscirà di casa, né maschi né femmine.

Evviva ! È stata salvata l'uguaglianza. Ma a che prezzo ! Porte chiuse anche per i maschi.

Sono tornata di nuovo a bere il tè con lei. Abbiamo chiacchierato del fatto che non aveva «senso» che nessuno uscisse dopo cena, dopo di che siamo arrivate a una conclusione : sarei potuta uscire tutte le sere che volevo, bastava che avvertissi e, se fosse stato necessario, qualcuno mi avrebbe accompagnata.

Finimmo il tè e tutti andammo a dormire tranquilli. »⁵⁴⁰

Dans le souvenir, le rituel du thé apparaît comme un terrain de confrontation avec l'autorité incarnée par la grand-mère, où la narratrice peut faire part de ses revendications d'égalité et remettre en question les normes imposées traditionnellement aux femmes. C'est d'ailleurs la signification du thé comme moment de négociation que le comportement de la grand-mère met en relief : la narratrice acquiert en le refusant une liberté aux allures d'impasse,

⁵³⁹ «Frugo nell'armadio in cucina e vedo che non il cardamomo. Non è possibile sentire nella gola i profumi immaginati. Ah, la realtà è sempre più dura del mondo immaginato, non volevo mica la luna, volevo semplicemente un tè decente. Bando alle lamentele, vestiti e vai all'erboristeria a comprare il cardamomo. », Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti* (Roma: Nottetempo, 2010), p. 89.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 91-92

et ce n'est qu'en prenant à nouveau le thé – et donc en acceptant métaphoriquement de s'asseoir à la table des négociations – qu'elle obtient gain de cause. Dès lors, ce souvenir est bien celui d'un apprentissage politique dont l'enjeu est la possibilité de passer de l'espace domestique à l'espace public. Le thé est indissociable de l'accès à la ville : dans le passé, où prendre le thé signifie pouvoir sortir de la maison, mais aussi au présent, où la narratrice sort de chez elle pour aller à la recherche d'un ingrédient nécessaire à sa préparation.

Le récit dessine ainsi un autoportrait qui permet de cerner, par le biais de cette digression dans le passé, l'attachement de la narratrice à son indépendance et à la possibilité de pouvoir sortir de chez elle, en même temps qu'il confesse le désir de rentrer (métaphoriquement) à la maison. Deux thématiques distinctes se nouent donc ici : celle du voyage intime, d'une part, et celle de la place des femmes dans l'espace public d'autre part.

La recherche de la cardamome apparaît progressivement comme une quête à laquelle se joignent deux amies italiennes rencontrées en chemin⁵⁴¹. Une quête où se joue non seulement la possibilité de palier à un moment de nostalgie, mais plus largement, la promesse d'une réunion entre le passé somalien de la narratrice et son présent en Italie. Cette quête s'interrompt brutalement alors que la narratrice arrive au marché, et tombe sur une vendeuse dont l'apparence lui inspire quelques doutes⁵⁴², premier indice du malentendu qui va suivre entre les deux femmes :

«Io : ha del cardamomo ?

La signora : Carne d'uomo !? Signorina queste cose non si dicono e non troverà mai carne del genere dalle nostre parti.

Mentre diceva questo, la signora aveva allungato il collo verso di me, mettendo la faccia vicinissima alla mia ; con gli occhi fuori dalle orbite e un dito minaccioso continuava a rovesciarmi addosso quella stessa frase : « Queste cose non si dicono ! »

In un baleno mi sono resa conto di quello che vedeva la signora : tutti erano bianchi tranne me.

A Eli e Dani sembrava che avessero versato addosso il tè bollente. Ho cercato di incontrare i loro occhi e ho detto ridendo ad alta voce : « BÈ ! Che c'è di strano, ha solo detto che sono nera, oppure

⁵⁴¹ « Elena e Daniela, dopo aver sentito il mio desiderio di salire su un tappeto fatto di zenzero, cannella e cardamomo e andare nella Somalia che conoscevo, quella della mia infanzia e di tutta la mia adolescenza, mi hanno detto che sarebbero state contente di prendere il volo insieme a me. Abbiamo impostato le giuste coordinate e ci siamo dirette verso il mercato.»

⁵⁴² « [Una di quelle donne] che sembrano trattenere il respiro. L'aria nei loro polmoni entra a piccole dosi, s'intuisce un mondo trattenuto, stitico.»

negra ! »

Eli e Dani hanno riso insieme a me e insieme abbiamo lasciato il mercato.

Quel giorno, con le mie sorelle, ho preso un tè poco serio al bar. » ⁵⁴³

Le caractère caricatural de la scène n'est ici comique qu'en apparence, puisque le malentendu grotesque fait émerger la violence d'un stéréotype colonial projeté sur la narratrice : celui de la femme noire cannibale. Comme le souligne Brioni, « la référence à la “chair d'homme” renvoie, en plus du cannibalisme, à la figure stéréotypée de la Vénus noire, habituellement représentée comme une mangeuse d'hommes, dont les désirs sexuels ont des connotations animales. » ⁵⁴⁴. La réaction de la vendeuse introduit donc une donne absente jusqu'à ce moment, à savoir la position de la narratrice non seulement comme femme dans la ville, mais comme femme noire. Si l'anecdote du thé évoquait l'accès des femmes à l'espace public en Somalie, cet échange strictement féminin soulève la question du rapport entre genre et race dans la différenciation des identités en Italie.

Le texte montre à quel point cet épisode bouleverse le rapport à la ville : la narratrice, pourtant habituée à sortir de chez elle depuis son adolescence, est prise au dépourvue par la discrimination dont elle fait l'objet, un processus de racialisation d'autant plus marquant qu'il advient dans un marché, c'est-à-dire dans un « espace citadin ayant pour fonction de démontrer que la coexistence et la tolérance se fondent sur la compréhension des diversités réciproques » ⁵⁴⁵.

Le malentendu est ici une expérience de frontière qui produit l'exclusion de la narratrice hors du monde qui l'entoure. Cette exclusion advient par un processus de glissement sémantique, ou plutôt de déformation qui investit d'abord le langage (carne d'uomo/cardamomo), puis le visage de la vendeuse (déformé par l'indignation), et enfin l'identité de la narratrice : une déformation qu'elle « traduit » ironiquement en glissant à son tour du mot *nera* à *negra*. Mais la fracture est aussi intime, puisque cette expérience renverse l'horizon d'attente du récit en déclenchant un effet de césure et d'interruption : coupure d'un corps se retrouvant soudain isolé des autres par sa couleur de peau, césure de la normalité de la vie quotidienne. Surtout, elle interrompt le projet de voyage de la narratrice, c'est-à-dire la promesse d'une rencontre entre les deux espace-temps qui structuraient son existence.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Simone Brioni, « Doppia temporalità e doppia spazialità », art. cit.

⁵⁴⁵ Donatella Calabi, *Il mercato e la città : piazze, strade, architetture d'Europa in età moderna*, Venezia, 1993, p. 149, cité dans Giovanni Semi, « Il Mercato Come Spazio Di Relazione e Di Conflittualità Interetnica (Porta Palazzo - Torino) », *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, 2009, p. 138.

L'expérience de sa propre différence dans le milieu urbain a donc pour conséquence directe, à travers l'impossibilité de préparer le thé, l'exacerbation d'une fracture entre ici et ailleurs, entre passé et présent, que la recherche de la cardamome visait brièvement à combler. C'est aussi bien dans la mesure où *il rend impossible la rêverie*, et une échappée même provisoire du quotidien, que le malentendu exerce sa violence, la quête ludique d'un thé *sérieux* cédant la place à la gravité d'un malentendu grotesque.

vi) La femme noire comme prostituée

Le premier stéréotype colonial de la femme mangeuse d'hommes cède la place, dans le récit *Nonno Y e il colore degli alleati*, à l'association plus commune entre femme noire et prostituée. Si elle revient de façon incidente dans une multiplicité de textes (y compris d'un point de vue masculin dans *Io, venditore di elefanti* de Pap Khouma), cette association fait l'objet d'un questionnement plus spécifique sur le rapport entre prostitution et colonisation ici.

Ce récit complexe se présente comme une narration enchâssée articulant l'Italie contemporaine et la Somalie des années cinquante. Une anecdote de la vie quotidienne en constitue le point de départ : la narratrice est prise pour une prostituée en sortant de sa pause-déjeuner, à cause de sa couleur de peau. Cet épisode de discrimination, que l'on pourrait considérer comme un *embaracisme*, donne lieu à une longue digression où elle revient sur la tentative réussie de son grand-père pour inscrire ses filles à l'école italienne, soixante ans plus tôt, à l'époque où la Somalie en passe de devenir indépendante se trouvait sous la tutelle de l'Administration fiduciaire italienne (de 1950 à 1960). La conjonction de ces deux espaces-temps en apparence étrangers l'un à l'autre pose le cadre d'une réflexion transversale qui part de la prostitution pour interroger l'impact de la domination coloniale sur l'image de la femme noire en Italie, mais aussi plus largement la question de l'accès des femmes à l'espace public dans les deux pays. La possibilité pour les femmes somaliennes de sa famille d'accéder à l'école est interprétée comme un événement fondateur symbolisant le dépassement de plusieurs frontières : l'inscription à l'école italienne sanctionne non seulement l'entrée des femmes dans l'espace public en Somalie, mais aussi leur possibilité d'accéder à l'Occident. C'est donc dans ce premier *franchissement* que la narratrice retrace sa généalogie à la fois comme sujet politique et comme femme somalienne vivant en Italie.

La prostitution constitue précisément le fil rouge des deux anecdotes, présente et passée.

Au présent, la narratrice est prise pour une prostituée par un camionneur alors qu'elle sort d'un bar où elle vient de finir sa pause-déjeuner. L'espace informel à la sortie d'un bar de périphérie devient le décor où se déroule sa rencontre avec l'homme. Après avoir constaté que le malentendu repose uniquement sur sa couleur de peau, celle-ci se livre à une réflexion sur sa condition de femme noire en Italie :

« Lui : Quanto prendi ?

Quando ha pronunciato quelle parole, ho capito di quale lavoro stava parlando. Così imbacuccata come gli sarà venuto in mente che faccio la prostituta ? Credevo di indossare vestiti adatti ad altri tipi di lavori. Niente spacchi, niente trucco, niente tacchi, ma un turbinio di lana accatasta sopra una pelle nera, sarà questo ultimo indizio che fa venire certe idee in testa...

Il nero cioè nessun colore. Apparentemente chiunque può pensare di dare sul nero una pennellata del colore che vuole. Il camionista mi dà una pennellata color prostituta. Qualche femminista illuminista mi aveva dipinto come una ragazza soggiogata dagli uomini delle mie parti che, ovviamente, aveva bisogno urgente del suo aiuto. [...] Voleva a tutti i costi discutere di quanto gli uomini, dalle mie parti, fossero terribilmente mostruosi. [...] Qualche ragazzo di sinistra, non ancora disilluso, mi aveva dato i colori di chi ha sempre ragione togliendomi nello stesso tempo tutti i colori di una persona capace di agire, per me non c'era traccia del rischio che si corre quando si sceglie: sbagliare. Non so se sopra oppure sotto il profilo che si dà all'essere umano, ma sono certa che mi collocava in un quadro fuori.”⁵⁴⁶

Il est moins question dans cette digression sur la couleur de stigmatisation que *d'invisibilisation* : la narratrice montre ainsi, à travers l'évocation d'autres exemples qui impliquent cette fois différents interlocuteurs aux positions politiques censément proches des siennes (féministe, jeune de gauche), à quel point le regard « blanc » neutralise pour elle toute possibilité d'être reconnue comme personne et comme sujet autonome. La métaphore picturale rappelle à nouveau le pouvoir *fixant* du regard d'interlocuteurs qui projettent sur la narratrice leurs propres fantaisies sur son identité. Elle pose le problème d'une représentation par l'autre qui implique effacement et exclusion, l'image de la surface débouchant sur celle d'un cadre « hors de l'humanité ». A ces trois représentations, qui la voient comme prostituée (le camionneur), victime soumise (la féministe), ou figure idéalisée incapable de décider en son nom propre (le jeune homme de gauche), la narratrice répond par sa propre histoire :

«Nella mia storia – per quanto riguarda la prostituzione, l'importanza di partecipare alla costruzione dell'agenda dei problemi e l'opportunità di scegliere con il rischio di sbagliare – la

⁵⁴⁶ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 13

prima pennellata l'ha data il mio nonno materno. » ⁵⁴⁷

En somme, aux identités imposées par le regard et les interpellations d'autrui, celle-ci oppose un *autoportrait* (*Autoritratto* est justement le titre du premier récit du recueil) indirect fondé sur un récit familial : l'histoire du grand-père (« nonno Y ») comme moment fondateur de sa propre histoire, en tant qu'elle a posé les conditions pour que celle-ci puisse avoir une instruction et se rendre par la suite en Italie. Mais précisément, le thème de la prostitution revient également dans l'histoire de grand-père Y. Ce dernier doit, sur la demande d'un membre de l'administration italienne, obtenir l'accord d'un ancien de sa communauté afin de pouvoir inscrire ses filles à l'école. Dans la réunion publique qui s'ensuit, le grand-père se trouve alors confronté à un second antagoniste en la personne de monsieur F., vieillard conservateur refusant son initiative. Or, l'enjeu de la joute entre les deux hommes porte, par un effet de *contrappasso* (Brioni 2015), sur la question de la prostitution :

« Anziano F. : Le figlie di Y. spianeranno a tutte le altre, quindi anche alle nostre figlie, una strada fuori dal nostro controllo, di mal costume. Sappiamo benissimo cosa sono le somale che frequentano gli italiani : semplici prostitute.

Nonno Y : Non vedo perché tu debba difendere la reputazione futura delle mie figlie, a meno che non ti interessi una di loro. Le mie figlie non devono essere sotto il controllo di nessuno, ed è proprio questo il punto : mi auguro che possano avere un ventaglio di scelte. E se proprio vogliamo parlare di prostituzione, so anch'io com'erano messe le somale che andavano con gli italiani. Non credo che questi comportamenti da parte delle somale fossero frutto di un desiderio, per lo più la causa va ricercata altrove. Comunque IO preferisco che le mie facciano le prostitute per divertimento piuttosto che per NECESSITÀ.

» ⁵⁴⁸

Nerf de la dispute entre les deux hommes, la prostitution est présentée par l'un comme conséquence de l'émancipation des femmes et de leur « occidentalisation », tandis qu'elle est vue par grand-père Y comme résultat d'une situation de la domination coloniale. La joute entre les deux hommes rend compte de l'intersection de plusieurs systèmes de domination. Dans ce texte qui interroge la notion d'alliance, en effet, l'émancipation féminine semble rencontrer deux interdits solidaires : l'interdit traditionnel refusant l'instruction des femmes rejoint aussi un interdit colonial visant à maintenir à la fois une séparation et un rapport de domination entre anciens colonisateurs et colonisés. Un *double bind* dont rend compte le statut des prostituées, à la fois exclues de la société traditionnelle et confinées à une situation d'exploitation dans la

⁵⁴⁷ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 14

⁵⁴⁸ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 18

société coloniale. Dès lors, l'insistance sur l'autodétermination du grand-père a une double portée, assurer le décloisonnement de la société somalienne, mais aussi une émancipation potentielle à l'extérieur de celle-ci. L'accès des femmes à l'école italienne matérialise non seulement leur entrée dans l'arène publique et politique en Somalie, mais aussi, métaphoriquement, leur entrée dans l'Occident hors des relations de domination genrée qui structuraient la société coloniale.

A travers la prostitution, la question de l'accès des femmes à la sphère publique devient indissociable de celle de l'impact de la période coloniale sur les deux sociétés. Un jeu de miroirs s'installe entre une temporalité et l'autre. Si un lien explicite unit les admonitions de Monsieur F. et le préjugé du camionneur, qui révèle la persistance d'un imaginaire associant femme noire et prostitution dans la société italienne contemporaine, l'histoire du grand-père est celle de la création d'une alternative à cette double contrainte : en la racontant et en s'inscrivant dans son sillage, la narratrice revendique une place dans la société italienne *hors* des rôles d'autrefois. La narratrice ne se limite pas à refuser l'identité qu'on lui impose et sortir gagnante de la confrontation avec le camionneur : par le biais de cette digression narrative, elle légitime sa présence dans l'espace public italien.

Ces deux récits de Kaha Mohamed Aden font converger les différents questionnements que nous avons pu déceler plus largement dans la réflexion sur la place des rencontres quotidiennes dans la ville. Les différents textes analysés soulignent l'importance centrale de ces interactions urbaines, même ponctuelles et éphémères, à l'intérieur d'une expérience migrante ou minoritaire de l'espace public. Ces anecdotes du quotidien rendent tangible la portée des différents stéréotypes (langue, corps, genre en premier lieu) sur celles et ceux qui les vivent, leur pouvoir de façonnement des identités et de discrimination. Les récits courts des *Fra-intendimenti*, plus encore que les précédents, donnent à voir cet impact de deux manières. D'une part, en révélant leur portée historique et la manière dont ils perpétuent, à différents degrés, le legs d'une histoire coloniale. D'autre part, en montrant leur incidence intime, la manière dont ils mettent en crise le droit à la ville des protagonistes, leur possibilité non seulement de circuler, mais également de mener le travail indispensable de liaison et de négociation entre pays d'origine et pays d'accueil qui, seul, peut permettre d'habiter pleinement l'espace urbain.

Mais cet ancrage dans l'histoire qui traverse les récits de Kaha M. Aden n'a pas seulement pour vocation de révéler les frontières symboliques et historiques qui perdurent encore dans la vie de tous les jours. Dans le même temps, il oppose systématiquement à cet

héritage une histoire d'émancipation, de transgression des frontières symboliques subies dans le passé colonial mais aussi dans le présent de la narratrice. Dès lors, le geste de *talking back* articule la dénonciation du caractère discriminatoire de la société italienne, en même temps qu'une revendication par les protagonistes de leur place légitime dans la société, y compris, comme le fait Kaha M. Aden, par l'élaboration d'un récit personnel et collectif d'émancipation. Dans tous ces cas de figure alors, la ville apparaît non pas uniquement comme espace de discrimination, mais comme théâtre de pratiques multiples et répétées de résistance.

i) La rencontre étrange, la rencontre avec l'étranger dans l'espace public

Les expériences de rencontre quotidienne comportant des discriminations ou des micro-agressions sont ainsi particulièrement présentes et affirmées de manière transversale dans les œuvres, les problématiques soulignées par des auteurs de première génération réapparaissant sous une forme renouvelée dans les récits d'auteurs de deuxième génération. A cette expérience de discrimination quotidienne et explicite, on peut cependant ajouter une autre typologie de rencontres advenant dans l'espace public et correspondant à ce que l'on pourrait nommer des rencontres avec une figure de l'étranger. L'expérience des stéréotypes montrait le lien étroit entre espace public, identités et langages, et mobilisait la spatialité à plusieurs niveaux : celui de l'expérience individuelle de l'espace public, de la *spatialité de la rencontre* (autrement dit des « bulles proxémiques », pour reprendre l'expression de Agustoni, où advient le contact avec l'autre), et enfin de l'assignation d'une place (symbolique et concrète) aux subjectivités migrantes à l'intérieur de la ville.

L'autre expérience qui nous intéresse ici, cependant, n'est plus une expérience de la rencontre *discriminante* (ou du moins d'une discrimination explicite) mais plutôt un processus inverse à travers lequel ils se retrouvent face à des figures marginales et étrangères dans la ville. Cette vision de l'autre, et notamment du corps de l'autre, provoque alors chez ceux qui la vivent un trouble qui les pousse à interroger leur propre position au sein de la société italienne. Si la rencontre avec l'étranger peut jouer un rôle moteur dans certaines narrations, c'est ici son caractère ponctuel et quotidien, comme les rencontres discriminantes vues plus haut, que l'on

souhaite examiner, en tant que moment qui interroge la fabrique des identités dans l'espace urbain.

La rencontre avec l'étranger peut d'abord prendre la forme de ce que Sara Ahmed nomme les *rencontres étranges* dans son ouvrage *Strange encounters, embodied others in post-coloniality*. Dans la section qu'elle consacre au *corps de l'étranger* (« embodying strangers »), celle-ci analyse un souvenir d'enfance de Audrey Lorde à partir duquel elle montre le rôle décisif de la rencontre avec autrui dans la construction du corps racialisé et de sa différence. Le souvenir d'Audrey Lorde est celui, dans un trajet en bus, de la réaction horrifiée d'une femme blanche assise à côté d'elle, qui s'aperçoit qu'elle touche son manteau avant de se lever et de se rapprocher de la porte du véhicule. En partant de l'analyse de cette réaction et de ce geste de retrait, Sara Ahmed montre la façon dont ce qu'elle nomme la *rencontre étrange* constitue un moment de différenciation des corps qui implique la production d'une frontière entre un corps « à sa place », un corps sans marque de la différence (« unmarked »)⁵⁴⁹, et un corps marqué, un corps autre. Ce faisant, la rencontre participe à la formation d'un « espace corporel et social »⁵⁵⁰, dans la mesure où une relation de proximité existe entre le corps « sans marques » dont elle parle et le corps social. L'élaboration d'une frontière entre les corps est aussi une frontière à l'intérieur du « corps politique » :

« [II] y a une relation métonymique entre le corps apparent sans marques et le corps politique ; une relation de proximité ou de voisinage. Cela suggère que la formation des limites (boundaries) des corps « sans marques » - des corps-à-la-maison ou des corps-à-leur-place – a une connexion intime avec la formation de l'espace social – et de la maison. »⁵⁵¹

Si, comme le souligne Ahmed, l'expérience corporelle est aussi une expérience sociale, celle de partager un espace commun avec d'autres corps (« the social experience of dwelling with other bodies »⁵⁵²), la présence et la proximité du corps étranger interviennent comme une menace remettant en cause l'intégrité des corps dans la norme et par extension, du corps politique qu'ils contribuent à former. Le geste de *retrait* de la femme blanche dans l'exemple

⁵⁴⁹ «The unmarked body is the body that appears contained, enclosed and separate. We can consider such an unmarked body as a body which is *at-home* or *in-place*. Bodies that are marked as different from the human body, bodies that are (although in different ways) out of place, are hence excluded from the body politic [...]» Sara Ahmed, *Strange encounters : embodied others in post-coloniality*, New York, Routledge, 2000, p. 46

⁵⁵⁰ «In this chapter, I will address the role of such 'eye-to-eye' (Lorde 1984) or 'skin-to-skin' encounters in the formation of bodily and social space. As I argued in the introduction to this book, the word 'encounter' suggests a meeting, but a meeting which involves surprise. How does embodiment take shape through encounters with others that surprise, that both establish and shift the boundaries of the familiar, of what is already recognisable or known ?» *Ibid.*, p. 39

⁵⁵¹ «[T]here is a metonymic relation between the apparently unmarked body and the body politic; a relation of proximity or closeness. This suggests that the forming of the boundaries of 'unmarked' bodies – bodies-at-home or bodies-in-place – has an intimate connection to the forming of social space – homeland.» *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*, p. 47

qu'elle cite, qui traduit un refus de partager un même espace, a pour double effet de construire le corps autre comme tel et de l'expulser du corps social : la construction d'un corps étranger se fait par une dynamique *d'incorporation et d'expulsion* (Ahmed 2000, 54), qui sanctionne le caractère inassimilable du corps étranger et permet en retour, à partir de cette exclusion, de reconstruire l'espace de ce que Sara Ahmed nomme le corps *à la maison*.

La rencontre étrange s'accompagne aussi d'un ensemble d'affects et de réactions. Comme dans l'exemple d'Audrey Lorde, elle se traduit par une expérience de dégoût et de rejet vis-à-vis du corps étranger qui en vient à être perçu comme abject, au sens que Julia Kristeva octroie au terme, c'est-à-dire « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. [...] »⁵⁵³. L'abject, qui désigne d'abord une réaction viscérale à la saleté, à la pollution, au désordre, n'est pas une simple réaction devant un objet, aussi repoussant soit-il, mais ce qui « sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet [...] » en menaçant son intégrité et les limites qui le constituent. Dès lors, pour Sara Ahmed, la notion implique une remise en question des frontières du moi, et « n'est pas réductible à un objet ou un corps particulier : l'abject se réfère précisément à la frontière qui devient l'objet »⁵⁵⁴. De fait, la constitution du corps autre n'est pas une simple affaire de perception ni même de reconnaissance, mais advient plutôt, souligne Ahmed, de manière contingente, à travers une série de glissements métonymiques⁵⁵⁵ qui lui transmettent son caractère abject⁵⁵⁶.

La rencontre étrange désigne donc non seulement la constitution d'un corps *autre* à l'intérieur d'un espace social et des frontières informelles séparant ce corps des autres, mais également les multiples affects qui accompagnent ce processus. Or, les protagonistes des récits que l'on souhaite analyser ne sont pas tant les objets passifs de ces processus que des *témoins* de leur fonctionnement dans l'espace urbain. Leur confrontation à des étrangers constitue un

⁵⁵³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Tel quel », 1980, 1 vol., p. 13

⁵⁵⁴ « Kristeva's approach to abjection emphasises the physicality of emotions that threaten to pulverise the subject and cross the boundary line. Such physicality is directed towards filth, defilement and pollution, though these are not themselves abject. Rather, they define the crisis posed by abjection insofar as they threaten to undermine the integrity of the subject by passing between the inside and outside. The abject is not reducible to a particular object or body: the abject relates precisely to the border which becomes the object (Kristeva 1982: 4). » Sara Ahmed, *Strange encounters*, *op. cit.*, p. 51

⁵⁵⁵ « The relationship between the processes of incorporation and expulsion which produce the abject and the marking of, and withdrawal from, particular bodily others as strange bodies, is hence *contingent* rather than necessary: there is a metonymic sliding across different borders, objects and bodies within such strange encounters. Strange bodies are precisely those bodies that are temporarily assimilated as the unassimilable within the encounter: they function as the border that defines both the space into which the familiar body – the body which is unmarked by strangeness as its mark of privilege – cannot cross, and the space in which such a body constitutes itself as (at) home. The strange body is constructed through a process of incorporation and expulsion – a movement between inside and outside, which renders that the stranger's body has already touched the surface of the skin that appears to contain the body-at-home. The economy of xenophobia – the production of the stranger's body as an impossible and phobic object – involves, not just reading the stranger's body as dirt and filth, but the re-forming of the contours of the body-at-home, through the very affective gestures which enable the withdrawal from co-habitation with strangers in a given social space. The withdrawal remains registered on the skin, on the border that feels. » *Ibid.*, p. 54

⁵⁵⁶ *Ibid.*

moment où ils perçoivent avec une lucidité particulière les mécanismes où se produit l'inclusion et l'exclusion dans la société italienne, tout en risquant toujours eux-mêmes d'être concernés par ces mécanismes.

Rencontre étrange, trouble dans l'identité

Cette dynamique apparaît à l'œuvre avec évidence dans trois romans : *Fiamme in paradiso* d'Abdelmalek Smari (1999), *Il comandante del fiume* de Cristina Ali Farah (2014) et *Verso la notte bakonga* (1998) de J. M. Gangbo, distincts en termes chronologiques mais également auctoriaux (le premier auteur étant un écrivain immigré en Italie, les deux autres des auteurs de deuxième génération), qui toutefois apparaissent des situations et des expériences urbaines étonnamment semblables. Plus précisément, ces trois rencontres qui toutes se déroulent dans des moyens de transport constituent autant d'expériences de rencontres malaisées, où les protagonistes se retrouvent témoins d'une apparition de figures *autres* dans l'espace public.

Une telle *rencontre étrange* apparaît ainsi dans *Fiamme in paradiso* de Smari, lorsque le protagoniste Karim récemment arrivé à Milan d'Algérie prend le tram en compagnie d'un autre immigré algérien, Kamel, et que les deux voient monter un sans-domicile fixe. Celui-ci est présenté comme une figure repoussoir qui provoque chez eux un profond dégoût :

« Tacquero perché si sentivano estranei in mezzo a quella folla di italiani, per non segnalare la propria estraneità. Alla seconda fermata salì un omone enorme, tondo di faccia con capelli e barba arruffati. Vestiti sporchissimi. Puzzava come fosse già in decomposizione. A Karim venne un conato di vomito. Lo dominò. Dominio di me stesso. Che non mi manchi mai!, pensò. L'uomo aveva addosso una camicia minuscola, a stelle e strisce, la bandiera americana, da cui sporgeva indifesa la pancia bianca e molle. Quanto mi ci vorrà per ridurmi così, se non trovo lavoro ? E cosa pensava Kamel in questo momento ? Per fortuna, l'uomo con il suo puzzo di morte scese alla fermata seguente. Il tram si era sbarazzato di lui. Tutto era tornato come prima.

“Hai visto “la cosa?” Kamel era in vena di scherzi crudeli.

“Sì, secondo me dorme in una discarica.”

“O in una tomba.”

“Pensa che immunità ai microbi avrà sviluppato.”

“È un microbo lui stesso, ma gigante perché è metamorfosato.” L'idea fece molto ridere Kamel.

“Se lo studiano è probabile che scoprano un vaccino per l'AIDS!”

Si sorprese anche Karim a ridere della “cosa”. Quanto tempo mi ci vorrà per ridurmi così ?! »⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, op. cit., p. 92-93

La description du sans-domicile est celle d'une figure aux limites de l'humain, comme le montre la réaction des deux hommes qui se moquent de celui qu'ils appellent la *chose*, ou la comparaison avec un microbe. L'homme renvoie ainsi à ces catégories fondamentales de l'abjection soulignées par Julia Kristeva telles que la saleté, la maladie, ou la mort (Kristeva 1980) : il incarne un corps inassimilable qui finit par être expulsé du tram le quel, pour reprendre l'expression de Karim, se *débarrasse de lui*. Dans le même temps, cette dynamique d'expulsion est suivie d'une *incorporation*, au sens où la présence de l'homme semble avoir pour effet de normaliser la présence de Karim et Kamel : elle fait passer leur statut d'étranger, leur différence d'origine, de langue et de peau au second plan, tant et si bien qu'ils prennent la parole alors que le texte précise qu'ils s'étaient tus pour ne pas révéler leur identité auparavant.

Mais cette présence fugitive n'en suscite pas moins un intense moment de trouble intérieur pour le protagoniste, qui vit la vision comme une épreuve où il doit conserver la maîtrise de soi-même. Ce bouleversement ne vient pas seulement du dégoût physique éprouvé devant l'homme, mais bien d'un glissement qui, court-circuitant toute mise à distance, pousse Karim à se projeter en lui et à voir dans le vagabond une préfiguration de ce qui l'attend s'il ne trouve pas de travail. La réaction de moquerie est donc ambiguë, puisqu'elle semble vouloir exorciser une vision qui fait vaciller l'identité et les certitudes du protagoniste. L'apparition de l'autre ne conforte pas Karim dans l'idée qu'il serait *moins étranger*, mais le renvoie au contraire à sa propre différence : elle apparaît comme un rappel de la fragilité de sa position, réveillant ainsi une anxiété intime qui touche à la marginalisation que le protagoniste subit dans la société italienne.

Le motif de la rencontre avec l'autre, expérience de frontière où l'identité des protagonistes est mise à l'épreuve, ne se limite pas à la situation provisoire des migrants en Italie, mais investit également d'autres subjectivités, notamment celles de protagonistes de deuxième génération, comme en attestent deux segments tirés de *Verso la notte bakonga* de Jadelyn Mabilia Gangbo et de *Il comandante del fiume* de Cristina Ali Farah. Le roman de J. M. Gangbo rejoue, lui aussi, le motif de la rencontre du vagabond, cette-fois ci en la retranscrivant à travers le point de vue de Mika, jeune italien noir qui cherche en vain à trouver un logement dans sa ville de Bologne. Le narrateur met explicitement cette difficulté à se loger en relation avec un préjugé racial, qu'il illustre par une anecdote vécue dans un bus :

« Aveva ragione Cariena. La gente è prevenuta nei confronti dei negri.

Suonai vari campanelli per tutta la settimana costruendomi persino un aspetto rispettabile, in

forma di negrobusiness, ma venni sempre respinto. Era proprio una questione di faccia negra. [...].

Scoprii che anche per le agenzie specializzate appartenevo alla specie meno gettonata.

Scrivevo tutto ciò salvandomi, trasferendo i colpi che incassavo nel corpo di un personaggio d'inchiostro, demoralizzato, ceduto all'autodistruzione. Un personaggio passivo, capace di accettare che l'ignoranza insultasse il colore della sua pelle.

Dovevo rendermene conto, dovevo sentirmi negro, come tanti, come quel tizio che incontrai sul bus : sporco, con un sacchetto legato alla cintura dei pantaloni sportivi sopra i mocassini lisi.

Era ubriaco e parlava male, a voce alta. Puzzava, rideva grosso e spandeva disagio. Nel bus la gente faceva il possibile per evitarlo. Trovò da dire con un giovane che aveva preso per i capelli e scaraventato a terra : – Tu lasciami posto...

Il ragazzo si era ritratto, e tutto era inammissibile.

Il brutto fu preso di forza da tre omoni e gettato oltre gli sportelli.

Così cominciarono i commenti.

– È inammissibile... roba da non credere... non era mica così una volta questo paese... [...] che stiano a casa loro... non capisco come fa lo Stato a permettere una cosa del genere.

Sarei sceso al volo, se solo non avessi provato imbarazzo nel percorrere il corridoio di quel bus per poi attendere alle porte, corroso da occhi incarogniti, solo perché ero negro come l'altro.

Avrei voluto essere di tutt'altro colore, in quel momento. »⁵⁵⁸

Ici aussi la question de l'identité s'articule à celle de *l'aspect*. Mais contrairement au texte de Smari, le narrateur ne s'identifie pas spontanément à un « autre » inassimilable, en l'occurrence un homme noir vagabond : il subit cette association par le regard de ceux qui l'entourent. Comme l'autre, cette expérience résonne à l'intérieur d'un contexte plus large qui questionne la place du protagoniste et son insertion dans la société italienne : en associant sa recherche vaine d'un logement et la vision d'un sans-domicile fixe dans le bus, Mika met non seulement en évidence la manière dont la stigmatisation raciale est construite, mais aussi la façon dont cette stigmatisation rend la ville inhabitable (littéralement) pour les italiens afro-descendants. Un fil rouge relie les deux expériences (recherche de logement et trajet dans le bus) et les deux espaces – public et domestique – qu'elles articulent : à savoir l'impossibilité de construire une identité noire en dehors de l'imaginaire raciste de la société italienne, qui ne conçoit que celle stigmatisante de « negro ». La réappropriation et la répétition de l'insulte *negro* ici montre l'insidiosité du processus à l'œuvre : elle n'est pas la reprise d'une insulte raciste qu'on aurait directement adressée à Mika, mais au contraire, la mise en mots d'un imaginaire raciste intériorisé et refusant de dire son nom. Les refus que Mika essuie sont ainsi décrits comme une *injonction* à se « rendre compte » de l'identité qui lui est assignée, à se

⁵⁵⁸ Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 80

conformer au stigmaté.

La rencontre avec le vagabond dans le bus rend donc tangible un *processus d'assignation d'identité* : ce dernier incarne ici une marginalité patente, une présence problématique qui crée le malaise par sa transgression des règles de conduite et de présentabilité dans l'espace public, et finit pour cette raison par être expulsé du bus. Il incarne une image du *negro* comme figure repoussoir, ou « inadmissible », pour reprendre les termes des passagers. Mais la réaction de ceux-ci, leurs discours et leurs regards, laissent voir ce glissement métonymique qui investit Mika, l'associant et le transformant à son tour en une présence autre. Contrairement aux autres textes, la *rencontre étrange* ne semble pas mettre en crise l'identité du protagoniste, puisqu'il ne s'identifie ni ne construit de proximité avec le vagabond. Mais, signe de son importance dans l'économie de l'œuvre, cette scène est « rejouée » à la fin du récit (selon un mécanisme qui constitue l'une des particularités du roman) et cette fois, c'est bien Mika qui apparaît comme repoussant alors qu'il revoit une ancienne connaissance, Nicoletta, laquelle fait semblant de ne pas le reconnaître :

« Nicoletta entrò infilandosi tra amici. Scampò al mio saluto fingendo di non avermi visto. Interruppi la sua messinscena andandole incontro mentre i suoi amici chiedevano chi fossi.

Non so che cazzo voglia, chi lo conosce...

Come, non ti ricordi di me?

Che cazzo vuoi ...

Dài, ma non ti ricordi...Sono Mika...

Dài, lascialo perdere, sono pericolosi questi...

In un certo senso quel tipo aveva ragione, ero pericoloso, sporco, ubriaco, parlavo male, a voce alta, puzzavo e spandevo disagio. Così mi ritrassi nelle tasche ordinando una bottiglia di vino, pagai ed uscii, coperto da silenziosi insulti.»⁵⁵⁹

Comme le vagabond, Mika devient à son tour *dangereux, sale, ivre, puant et malaisant*. La réapparition de cette image intervient au terme d'une trajectoire qui voit à la fois son retour à l'espace urbain après une parenthèse à la campagne, et la dégradation progressive de sa personne. La rencontre interroge donc, en début et en fin de roman, le lien étroit entre identité noire et marginalisation dans la société, et plus précisément dans la ville italienne.

Tant du point de vue d'un migrant primo arrivant que d'un italien de deuxième génération, la rencontre étrange matérialise à la fois une inquiétude quant à l'impossibilité

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 160

d'appartenir et une exclusion latente. Cette double dimension réapparaît à travers une troisième perspective dans *Il comandante del fiume* de Cristina Ali Farah : celle de Yabar, adolescent italien d'origine somalienne. Ici aussi, la rencontre advient dans un bus, le 23, que Yabar emprunte pour rentrer chez lui après avoir appris qu'il redoublait son année pour la deuxième fois. Une fois assis, celui-ci est frappé par la puanteur d'une casserole tenue par deux femmes africaines qui discutent entre elles :

« Era già da un pezzo che stavo alla fermata quando è arrivato il 23. L'autobus era semivuoto e mi sono andato a sedere accanto alle porte centrali. Stavo ancora rimuginando sulla parola "respinto" scritta in rosso accanto al mio nome, quando mi è arrivato dritto al naso un odore disgustoso di spezie e altri intrugli. Mi sono voltato di scatto e ho visto che veniva da una pentola enorme, tutta avvolta in stoffe colorate.

La gente si teneva alla larga – infatti intorno a me i posti erano rimasti vuoti – mentre davanti, vicino al conducente, le persone stavano strette come sardine. La pentola era poggiata nello spazio riservato alla carrozzina, in mezzo a due donne che la tenevano ferma con i polpacci. Le tizie discutevano a voce alta nella loro lingua – non so perché gridano tanto quando parlano in quelle lingue africane – e se ne fregavano della gente che le guardava storto, o forse nemmeno se ne accorgevano.

Purtroppo il mio sguardo ha incrociato il loro e le due donne mi hanno sorriso. Magari stavano pensando : Chissà se il nostro cibo assomiglia a quello che cucina la madre di questo ragazzo; e le persone strette come sardine si saranno dette : Di sicuro quel ragazzo parla la loro stessa lingua e mangia il loro stesso cibo, per questo riesce a resistere alla puzza.

Mi sentivo sempre più a disagio, la parola "respinto" stampata nel cervello, e quell'odore da togliermi il respiro. Mancavano solo un paio di fermate, tanto valeva scendere e farsela a piedi. Una volta fuori, ho continuato a sentirmi quella puzza addosso e mi pareva che tutte le persone a cui passavo accanto mi scansasero. [...] » ⁵⁶⁰

Ici, la découverte d'un corps étranger ne passe plus par la vision comme avant, mais d'abord par l'odorat, qui place d'emblée la rencontre sous le signe du dégoût alimentaire, « peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection » ⁵⁶¹. Cette prééminence de l'odeur révèle le *glissement métonymique* à travers lequel l'abject n'investit pas seulement l'objet, mais aussi les femmes qui se tiennent près de la casserole et ne semblent pas gênées par son odeur. La vision de Yabar lui révèle non seulement d'où vient l'odeur, mais elle lui montre aussi le bus comme espace divisé : un espace où, en créant le vide autour d'elles quitte à se regrouper inconfortablement à l'avant du bus, les passagers font implicitement apparaître la présence des deux femmes comme problématique. On retrouve ici ce geste de « retrait de la co-présence de l'étranger » dont parle Sara Ahmed, et la manière dont ce geste

⁵⁶⁰ Cristina Uba Ali Farah, *Il comandante del fiume*, op. cit., p. 35-36

⁵⁶¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 12

dessine une frontière entre un corps étranger, perçu comme abject, et un « corps-à-la-maison »⁵⁶². A peine arrivé, Yabar est provisoirement étranger à cette répartition de l'espace et à cette division des corps, tout en les percevant avec lucidité. Sa position semble d'abord être celle d'un entre-deux neutre, puisqu'il se tient à distance aussi bien d'un groupe que de l'autre. Mais cette position se révèle comme n'étant ni neutre ni stable, et ce d'abord parce que son regard est plus proche de celui des passagers. Ainsi la description qu'il donne des deux femmes ne laisse transparaître aucune familiarité, bien au contraire : celles-ci sont vues comme des étrangères et renvoyées à une identité africaine générique et stéréotypée (à commencer par l'image de la femme africaine bruyante). Surtout Yabar est conscient du regard des passagers (dont on peut supposer qu'ils sont en majorité italiens), alors que celles-ci semblent l'ignorer.

Cette proximité initiale de Yabar et des passagers se renverse à partir du moment où une des femmes lui sourit et l'implique dans la scène. Par ce sourire, le jeune homme perd son statut de témoin neutre pour devenir l'objet de deux regards et deux discours antagonistes, qui finissent par le faire basculer hors de l'identité du groupe pour se retrouver assimilé à celle des deux étrangères. On pourrait voir ce basculement comme le résultat d'un conflit d'appartenances entre les deux identités de Yabar. Mais en réalité, la scène révèle moins un conflit qu'un processus d'exclusion : un passage du *dedans* au *dehors* de la société italienne. En effet les deux discours que Yabar met dans la bouche des femmes et des passagers ne sont pas symétriques : alors que le discours des deux femmes commence par une interrogation (« chissà ») exprimant une curiosité, celui du reste des passagers prend la forme d'une certitude (« Di sicuro »).

Il suffit donc d'une simple connivence pour que Yabar se retrouve assimilé à une présence étrangère, et que, par un *glissement de prédicats*, l'abjection de la casserole l'investisse à son tour, comme le montre la persistance de cette odeur y compris une fois hors du bus.

La scène révèle les tensions qui traversent le personnage et son rapport à la société environnante, exprimant une contradiction entre son rapport personnel à sa propre identité et les assignations qui lui viennent de l'extérieur. Si en effet Yabar refuse la proximité avec ces femmes africaines, il est malgré tout assimilé à elles, non seulement par le fait qu'elles lui sourient, mais aussi et surtout par le regard discriminant des autres passagers à son égard : d'emblée, la différence de sa couleur de peau l'inscrit implicitement hors d'une norme italienne.

⁵⁶² «To what extent do strange encounters involve, not just reading the stranger's body, but defining the contours or boundaries of the body-at-home, through the very gestures that enable a withdrawal from the stranger's co-presence in a given social space?» Sara Ahmed, *Strange encounters*, op. cit., p. 38

C'est le regard des passagers italiens blancs qui décide de son identité. Or ce regard est aussi en partie le sien, comme nous le montre le début de l'extrait : contrairement aux deux femmes qui l'ignorent, Yabar se montre implicitement solidaire de celui-ci et lui reconnaît une légitimité. Son expérience laisse donc voir une transformation : la *vision de l'autre* débouche sur l'expérience d'être *vu comme l'autre*. Sa confrontation aux femmes africaines provoque en retour une expérience du rejet auquel lui-même fait face. Cette scène interroge donc non pas tant la position de l'étranger en général dans l'espace public italien, que la position de Yabar en tant qu'italien afro-descendant situé à la fois à *l'intérieur et à l'extérieur* de cette société, et ne parvenant pas à se voir accorder une place dans celle-ci. C'est dans cette mesure que, contrairement aux deux femmes, Yabar se sent concerné par le rejet des autres, et décide de lui-même de « s'auto-expulser » de l'espace commun en sortant du bus.

La rencontre étrange débouche sur une nausée (motif du reste déjà puissamment investi par Ali Farah dans *Madre piccola*) qui exprime le bouleversement identitaire vécu par le protagoniste, en associant l'odeur qui semble le suivre à la répétition du mot *respinto*. Cette nausée se prolonge et atteint son paroxysme alors que Yabar se rend chez sa tante Rosa, dont l'appartement est saturé d'objets décoratifs et de symboles africains et semble fonctionner comme un contrepoint au bus, de sorte que la maison devient un espace de vertige pour le jeune homme⁵⁶³. Le recours à des images symboliques qui expriment la saturation, le vertige, apparaissait déjà dans *Madre piccola* comme symptôme du retour d'une identité refoulée : il prend ici la forme d'une suite d'images caricaturales de l'Afrique qui s'imposent à l'esprit de Yabar, et le confrontent à l'intériorisation d'un regard blanc sur son identité africaine. La rencontre étrange, en articulant l'espace public et l'espace domestique, précipite un moment de rupture où le protagoniste est mis face à sa place précaire en tant qu'italien noir dans la société italienne, aussi bien que face à ses difficultés à faire sien son héritage africain.

Ces trois exemples de rencontres étranges mettent en scène un motif ponctuel apparaissant dans des œuvres différentes non seulement par leurs auteurs, mais aussi par les subjectivités et les histoires qu'elles mettent en scène. Sa persistance est révélatrice d'une attention aux expériences par lesquelles l'identité se construit à travers un espace public qui apparaît ici étroitement connecté à d'autres sphères de la société italienne (celle du logement,

⁵⁶³ « Seduto sul bidet, vedevo cinque capanne circolari girarmi intorno e ai piedi dello sgabello di fronte a me c'erano due nani con il naso enorme. Anche la mia faccia nello specchio sembrava quella di un nano africano dentro una cornice di conchiglie. Mi sentivo paralizzato mentre tutto girava e mi sbatteva addosso, le facce africane, le capanne, le conchiglie e i nani orrendi, tutto girava ed appannato, e sentivo come un aspirapolvere in gola che risucchiava quello che avevo dentro, lo stomaco, i polmoni, persino il cuore. » Cristina Uba Ali Farah, *Il comandante del fiume*, op. cit., p. 38

de l'insertion professionnelle, ou de la réussite scolaire). Ce caractère transversal indique à quel point le sentiment d'une adhésion fragile à la société italienne réunit des subjectivités différemment impactées par l'expérience migratoire, laissant voir à chaque fois un mécanisme d'exclusion et de crise du *moi*. Ainsi, comme pour l'expérience du stéréotype et de la discrimination, une rencontre dans la ville révèle un trouble dans l'identité, un moment d'incertitude dans l'inscription à l'intérieur de la nation. L'apparition de la figure de l'étranger constitue donc, plutôt qu'une simple expérience repoussoir, un moment de négociation des protagonistes entre ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas ou pourraient être, le glissement de l'un à l'autre ne dépendant pas toujours d'eux.

Mais à cette dynamique de *trouble identitaire* qui pousse les protagonistes à voir, dans la confrontation avec l'étranger, leur propre statut d'entre-deux dans la société italienne, et donc à ressentir leur positionnement à la frontière de celle-ci, peut s'en opposer une autre ayant pour enjeu une forme de reconnaissance. La *rencontre étrange* cède ainsi la place à une *rencontre avec l'étranger* dont la reconnaissance implique pour les protagonistes non pas de subir mais de *construire* une proximité avec ceux qu'ils perçoivent comme des autres, et dont la présence les incite à connaître leur propre histoire. Cette ambivalence dans la rencontre urbaine entre *rencontre étrange* et *rencontre avec l'étranger* revient avec une force particulière dans l'œuvre d'autrices de deuxième génération, notamment celle de Gabriella Kuruvilla où elle apparaît comme un motif récurrent depuis le premier récit autobiographique, *Media chiara noccioline* jusqu'à son dernier roman, *Maneggiare con cura*. C'est dans ce premier texte que l'on décèle un moment matrice, où la narratrice interroge la figure de l'étranger à partir de son voyage en Inde et du sentiment d'extranéité éprouvé dans le pays d'origine de son père en raison de son statut de métisse :

« Sono uscita nella frenetica, caotica, trafficata, rumorosa, polverosa città con la mia canottiera, i miei pantajazz, gli anfibi, i capelli ricci e sciolti. E la sigaretta accesa, in bocca.

La sfida continua.

Ma cedo quando, in Italia, lo straniero-l'emarginato è l'altro. È l'escluso che cerca di integrarsi, e che viene trattato con disprezzo o compassione. È colui che, comunque, fa l'elemosina: chiede qualcosa che solo l'altro può dargli. Quindi dipende. È mancante: e mentre mi identifico vorrei colmare la sua mancanza, per renderlo tutto. Per liberarlo. Per permettergli di essere se stesso. E ogni volta che vedo un indiano o un africano, in Italia, spero che mi riconosca: che veda in me una della sua famiglia, una figlia. Dato che di quella di mio padre non faccio più parte, dato che di mio padre non sono più figlia.

Cerco di essere adottata. Da un uomo mancante, nella cui mancanza posso essere accolta. Da un uomo che nell'aspetto e nella storia, mi ricorda mio padre: un muro, senza crepe evidenti, in cui non riesco

a inserirmi, contro cui rimbalzo o mi schianto.

E guardando gli extracomunitari più emarginati, mi commuovo, trattengo a stento le lacrime, perché ogni volta che vedo uno di loro, soprattutto se uomo e anziano, mi sembra strappato alla sua terra. Sradicato. E, in lui, vedo la sofferenza di mio padre. Il suo sradicamento. Vedo la sofferenza di un ragazzo appena arrivato in Italia, che da benestante e rispettato, si ritrova povero e umiliato, da un professore di diritto che appoggia i piedi sulla scrivania mentre lo interroga. E, inesorabilmente, lo boccia. »⁵⁶⁴

Dans cette image destinée à revenir au fil des textes⁵⁶⁵, le récit du voyage en Inde apparaît comme inséparable de l'Italie, de même que l'évènement du voyage se relie à l'expérience de la vie quotidienne. Plus précisément, le passage se construit par la mise en miroir de deux regards sur l'étranger : le regard indien subi par la narratrice et le sien propre, qui sont respectivement un regard *du père* et *sur le père*. Mais si l'expérience du regard indien produit une forme de révolte qui se matérialise dans l'acte de marcher dans la ville, la vision de l'autre une fois en Italie suscite des sentiments diamétralement opposés : l'étranger, explicitement associé au mendiant, apparaît alors comme une figure où la narratrice revoit son père, mais également ses propres failles.

L'expérience urbaine laisse ainsi apparaître l'étranger dans son déracinement, en même temps qu'elle réveille chez la narratrice un besoin de reconnaissance *de* l'autre, et *par* l'autre. En ce sens, la narratrice voit en celui-ci une figure du manque qui résonne en elle, réinscrivant l'image de l'étranger et cette blessure dans son histoire propre et sa filiation. La vision de la figure paternelle du migrant ici résonne avec celle, maternelle, de l'éléphanteau de Minerve dans *La mia casa è dove sono* de Igiaba Scego, qui lui « a le même regard que [sa] mère. Il ne peut pas revenir, il ne peut pas épancher son angoisse. L'exilé est une créature à moitié. Les racines ont été arrachées, la vie a été mutilée, l'espoir a été éventré »⁵⁶⁶. La vision de ces figures *hors sol* dans les textes d'autrices de deuxième génération montre à quel point la rencontre d'une figure de l'étranger, réelle ou symbolique, dans la ville ou partie intégrante de la ville (comme ses statues), permet aux protagonistes de produire une connexion émotionnelle vis-à-vis d'un passé migratoire, de mettre en rapport les dimensions du *soi* et de l'*autre* dans une réflexion qui réactive un questionnement sur les origines.

Dans ces différentes apparitions, l'étranger est moins une figure inquiétante que bouleversante, où les protagonistes peuvent relire leur propre histoire. Cette dynamique de

⁵⁶⁴ Viola Chandra, *Media chiara e noccioline : romanzo*, s. l., coll. « Vox », 2001, p. 81-82

⁵⁶⁵ Le passage est repris à l'identique dans le récit *India* qui figure dans l'anthologie *Pecore nere*, signe de son importance comme matrice textuelle à l'intérieur de l'œuvre de Kuruvilla, Gabriella Kuruvilla, Flavia Capitani et Emanuele Coen (dir.), *Pecore nere: racconti*, 1. ed, Roma, GLF editori Laterza, coll. « Contromano », 2005, p. 75-76.

⁵⁶⁶ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, op. cit., p. 60

familiarisation et de dépassement de l'étrangeté intervient aussi vis-à-vis de figures marginales qui renvoient à une histoire non plus familiale mais collective : c'est le cas de la rencontre de Barni avec Maxamed X, rescapé du naufrage de migrants somaliens dans *Madre piccola* (sur lequel nous reviendrons ultérieurement) et de manière plus circonscrite, du personnage de Topo dans le récit *La storia di Topo* du recueil *Ladri di denti* de Djarah Kan. Le personnage de « Topo », surnom d'un immigré ghanéen qui effraie la narratrice⁵⁶⁷ durant sa jeunesse et qu'elle esquive systématiquement dans la rue, apparaît en réalité, lorsque sa mère lui en raconte l'histoire, comme une figure inoffensive victime d'un passé de marginalisation qui l'a poussé à la folie. Son histoire devient alors familière à la narratrice, en tant qu'emblème de toutes ces figures de personnes plus ou moins proches d'elle ayant fini par *dérailer* en Italie⁵⁶⁸, victimes d'une crise aux causes visibles à ses yeux, mais invisibles pour la société blanche qui l'entoure :

« [N]essuno crederebbe mai alla follia indotta dalla mancanza di documenti di riconoscimento validi. [...] Non ci sono bianchi che danno di matto per rilevare le impronte. Ma ci sono neri che perdono la testa per queste cose. Che finiscono senza vestiti e mutande a urlare per strada che sta per arrivare la fine del mondo. Forse quella fine è reale, è la fine del *loro* mondo, ma è allo stesso tempo un mondo che si manifesta sotto gli occhi dei bianchi, senza essere mai veramente visibile. »⁵⁶⁹

Comme et plus que les autres figures d'étranger analysées plus haut, Topo est un symbole de l'exclusion produite par la société italienne, et constitue une figure d'autant plus inquiétante qu'il est voisin de la narratrice, habitant dans un centre d'accueil où celle-ci avait vécu pour une courte durée plus jeune :

« Guardavo il centro di accoglienza vicino casa mia, lo osservavo tutti i santi giorni, immaginando come sarebbe stata la mia vita se mia madre ci fosse rimasta dentro un mese di più. [...] Che tipo di bestie saremmo state, io e la mia famiglia?

Perché se Topo era diventato Topo a furia di essere chiamato così, quella cosa che avevo pensato una volta, circa la miseria e le cose brutte che ti possono capitare e cambiare la faccia e i muscoli la schiena, doveva essere per forza vera. »⁵⁷⁰

La narratrice et Topo évoluent ainsi dans une zone de frontière, respectivement dedans et hors d'un centre d'accueil dont la narratrice a pu partir et où Topo est resté, métaphore non

⁵⁶⁷ « No, Topo non mi piaceva, e quelle volte che mi capitava di incontrarlo per strada cambiavo sempre marciapiede, passo, umore. Correvo fino a farlo sparire dalla mia vista, cos' mi proteggevo da quell'uomo piccolo e magro, così nero che a volte lo chiamavano Chako, che vuol dire 'carbone'. Poi un giorno non lo vidi in tempo. Non riuscii a evitarlo. Prese a seguirmi, lentamente. Sorrideva, e nella bocca quei suoi piccoli denti storti mi cercavano senza senso, sussurrando "wait, wait, aspetta, voglio solo parlarti". Io non volevo, non volevo farlo per niente. Topo era strano, nessuno gli rivolgeva la parola, non volevo che pensasse che io fossi sua amica. » Djarah Kan, *Ladri di denti*, op. cit., p. 56

⁵⁶⁸ « Tuttavia con Topo, una volta per tutte, ero riuscita a intrecciare i fili della memoria che, lungo tutta la mia vita, avevano visto scivolare nomi e volti di amici di famiglia, conoscenti e connazionali finiti "fuori binario", come diceva sempre mia madre. » *Ibid.*, p. 58

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 57-58

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 59

seulement de l'obtention d'un espace domestique, mais d'une possibilité de faire partie de la société italienne. Ce dernier incarne donc la présence limitrophe – et pour cette raison jamais totalement refoulée – du centre et de son impact aliénant sur ceux qu'il capture : une proximité où la narratrice peut entrevoir son statut de rescapée. Le texte mobilise ainsi un imaginaire surnaturel où dominent les questions de la *revenance* et de la métamorphose : par sa folie, sa mutation physique-métaphorique en animal, et par son voisinage avec le centre d'accueil, Topo incarne une expérience de l'étranger comme situé dans un *au-delà* de la norme, voire de l'humain. Cependant, la découverte de son histoire marque aussi la prise de conscience que Topo est *devenu tel* au fur et à mesure d'une permanence qui l'a transformé physiquement et lui a fait perdre son nom. Il apparaît dès lors comme un rappel vivant de la transformation aliénante que subissent les migrants en Italie, en même temps que comme une figure manquante car privée de son nom, que la narratrice apprend par sa mère et se promet de lui redire à leur prochaine rencontre⁵⁷¹. La trajectoire du récit implique donc à la fois la rupture de la distance que la narratrice avait construit vis-à-vis d'un passé tabou, mais aussi une promesse de rétribution vis-à-vis de Topo, qui est réinscrit dans une histoire collective dont elle a été témoin. La reconnaissance s'accompagne donc non seulement de la création d'une proximité, mais également d'une demande de justice par laquelle la protagoniste participe à rendre une part de son identité à celui qui en a été privé.

Conclusion

Ces multiples expériences révèlent de manière tangible l'importance de l'espace public et de la ville comme lieu de rencontre avec l'autre où se construit et se définit l'identité, tout en montrant les multiples formes que celle-ci peut prendre : si les expériences de discrimination, par leur récurrence, constituent une mise en scène de la fermeture de l'espace public vécue directement par les protagonistes, les autres formes de rencontre et plus particulièrement les *rencontres avec l'étranger* dont nous avons fait l'analyse révèlent le caractère plus intime, et plus complexe, de la division entre norme et exclusion, entre soi et autre, entre appartenance nationale et extranéité.

C'est dans les textes d'autrices de deuxième génération que cette interrogation se fait la plus vive, à travers des scènes qui réveillent un questionnement profond sur l'expérience

⁵⁷¹ “Le avevo chiesto come si chiamasse, e mamma lo ricordava ancora. Mi promisi che il giorno in cui lo avessi incontrato di nuovo, lo avrei chiamato col suo nome, ma senza farmi vedere. Chissà se si sarebbe voltato. Chissà. E chissà se avrebbe ricordato.” *Ibid.*

migratoire et son impact non seulement personnel, mais aussi familial et collectif. L'espace anonyme de la ville parcouru par les protagonistes devient ainsi un terrain de situations capables de raviver un ensemble de problématiques et de questionnements enfouis. Événement fugitif ou récurrent, la rencontre avec l'autre peut ainsi interroger la position de celui qui observe pour mettre en lumière une inscription jamais totalement achevée dans la société italienne, se faisant le miroir d'angoisses plus profondes, comme celle du logement, de l'insertion scolaire ou professionnelle. Mais elle peut aussi, à l'inverse, poser les jalons d'une reconnaissance de l'étranger, d'un travail de connexion venant court-circuiter la dichotomie dedans-dehors et construire l'identité à travers l'intégration, plutôt que le rejet de cet autre.

Il n'est pas surprenant, dès lors, qu'une confrontation à l'étranger soit non seulement un motif récurrent dans les œuvres, mais aussi le noyau narratif de plusieurs textes de premier plan dans le corpus postcolonial : qu'il s'agisse de *La Straniera* de Younis Tawfik (où l'arrivée d'une prostituée vient mettre en crise l'existence d'un protagoniste « intégré » dans la société italienne et la ville de Turin), des multiples rencontres manquées entre les différents protagonistes de *Milano, fin qui tutto bene* de Gabriella Kuruvilla, ou encore de la trajectoire de Barni dans sa rencontre avec les deux personnages de Maxamed X et de Ardo dans *Madre piccola*. Susceptible d'échouer ou d'aboutir sur une reconnaissance, rencontre ou rencontre manquée, la confrontation à l'autre revêt d'autant plus d'importance qu'elle révèle le caractère construit, et non uniquement acquis, des identités.

En somme, la rencontre urbaine est porteuse d'évidentes implications narratives, identitaires et spatiales. Narratives, puisqu'elle dépasse le simple cadre d'un moment ponctuel pour se ramifier, rythmer et scander l'évolution d'une relation possible. Identitaires, puisqu'elle semble impliquer un moment de définition ou de redéfinition des protagonistes qui met en jeu l'effacement ou le renforcement des limites vis-à-vis de l'autre, et ce tout particulièrement dans des situations où ces limites semblent fragilisées. La confrontation avec l'étranger oblige les protagonistes à repenser leur identité en produisant des rapports de *proximité* ou de *distance*. Spatiales enfin, car la rencontre avec l'autre implique une transformation du rapport à la ville qui se joue dans un double sens : celui qui conduit les protagonistes à *entrer* dans la géographie de l'autre, à le *suivre* (ou plus rarement à le guider), ce dernier jouant le rôle de passeur. Mais aussi, inversement, un *faire entrer* : un acte d'introduire l'autre dans des espaces qui lui étaient défendus, qu'ils recourent la géographie urbaine (et des lieux des lors rendus différents en raison du décalage perceptif apporté par l'autre regard qui les accompagne) ou, de manière plus sensible encore, la sphère intime définie par l'espace domestique. *Suivre* ou *guider*, *entrer* ou

faire entrer deviennent alors les gestes structurants de la relation à autrui qui se décline dans autant de passages urbains qui investissent aussi bien la carte urbaine que les espaces de l'intimité et de la maison (et que l'on étudiera ultérieurement). En somme, la rencontre avec autrui implique une redéfinition des identités et une mise en mouvement où se joue à la fois la découverte d'autres espaces et la transformation du rapport à ceux qui étaient familiers : l'autre y devient potentiellement figure médiatrice ou disruptrice, vectrice de bouleversements dans les deux cas.

II. Rencontres dans l'espace urbain : une ville fracturée ?

De cette analyse de la rencontre avec des figures d'étranger, il ressort le caractère décisif pour l'identité des protagonistes, en même temps que les tensions et les conflictualités sous-jacentes que la rencontre révèle. La rencontre apparaît ainsi comme un thème fécond à la fois pour l'analyse de la construction des subjectivités dans l'espace urbain et des coexistences dans la ville, en tant qu'elle est un moment charnière où peut se construire un rapprochement avec ou une mise à distance d'avec l'autre. L'analyse a aussi montré l'importance que revêt la question du regard comme première forme de contact avec autrui, et les manières dont le regard, qu'il soit subi ou porté sur l'autre, constitue une expérience d'interrogation de l'altérité. C'est dans le fil de ce constat que l'on souhaite s'intéresser à des rencontres plus approfondies avec des figures d'étranger dans la ville, et déceler leurs implications. En effet, comme le souligne Sarah Ahmed, la rencontre entre deux individus est toujours porteuse d'enjeux qui dépassent la confrontation individuelle et la réinscrivent dans le rapport avec un *précédent* :

« [E]ncounters are meetings... which are not simply in the present: each encounter reopens other encounters ... The particular encounter both informs and is informed by the general: encounters between embodied subjects always hesitate between the domain of the particular – the face to face of this encounter – and the general – the framing of the encounter by broader relationships of power and antagonism. » ⁵⁷²

En ce sens, elle appelle pour son analyse à la fois un changement d'échelle qui réinscrit sa signification dans un contexte plus vaste, et une mémoire : la rencontre est d'autant plus décisive pour l'identité de ceux qui la vivent qu'elle apparaît à la fois comme situation individuelle et porteuse d'une signification collective, événement présent *et* rappel d'un passé qui, dans les cas que l'on étudiera, est un passé souvent problématique et enfoui, renvoyant les protagonistes à la part de leur identité qu'ils ont mise à distance. C'est précisément le poids de ces précédents qui influence les interactions mises en scène par les auteurs, au point de poser la question de la capacité des protagonistes à s'en affranchir.

Si les implications de la rencontre sont bien trop nombreuses pour qu'on puisse espérer les traiter exhaustivement, on s'intéressera ici à l'un des aspects décisifs de la rencontre urbaine dans le corpus, à savoir l'articulation entre rencontre, production de l'autre, et conflit. La rencontre, envisagée comme *situation de frontière* où les discriminations, les différences et les

⁵⁷² Sara Ahmed, *Strange encounters*, op. cit., p. 8

antagonismes réciproques se matérialisent, constitue un moment privilégié pour voir apparaître des « lignes de fracture dans la ville », des tensions latentes autrement invisibles. C'est ainsi l'analyse plusieurs expériences de rencontres et de conflictualités urbaines que l'on souhaite entreprendre, en nous focalisant sur des rencontres conflictuelles telles que celles racontées par Antonio Dikele Distefano, Gabriella Kuruvilla, et Cristina Ali Farah.

i) Rencontres urbaines et non-appartenance à la nation dans *Non ho mai avuto la mia età* de Antonio Dikele Distefano

Cette analyse de rencontres urbaines est étroitement connectée à la question du regard et de ses formes. Un premier exemple du poids des rencontres et de leur dimension intrinsèquement conflictuelle est celui que l'on retrouve dans le roman de Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, publié en 2018. Dans ce roman qui raconte l'enfance et l'adolescence de Zero, un jeune adolescent noir, dans le quartier-ghetto de via Gulli à Ravenne, c'est d'abord l'expérience du regard quotidien qui provoque une extranéité de fond du protagoniste à la nation italienne.

Plus qu'aucun des autres textes examinés ici, *Non ho mai avuto la mia età* met en scène une expérience de ségrégation urbaine en adoptant le point de vue d'un sujet marginalisé et en décrivant une ville clivée entre centre et périphérie. Ce que La Cecla affirme à propos de la banlieue vaut dans le récit pour via Gulli, qui est « un lieu auquel on a soustrait le temps, c'est une périphérie où la temporalité relationnelle avec la ville est totalement impossible, c'est le lieu *off limits* de la réclusion, l'espace du refoulement physique des différences. » (La Cecla 2005, 56). L'expérience de ghettoïsation et d'exclusion qui caractérise le vécu urbain de Zero montre à quel point la fracture centre-périphérie recoupe celle entre norme et différence chromatique, et entre inclusion et exclusion dans la nation et la société italienne. Cette fracture raciale-spatiale est rendue à travers une attention particulière à l'expérience urbaine comme expérience du contact avec l'autre, et plus précisément, par une conscience intime de l'impact du regard sur la formation de la subjectivité. Le regard d'autrui intervient ainsi très tôt dans le texte – comme vecteur d'exclusion qui questionne la place de Zero dans la réalité autour de lui –, dès le chapitre *11 anni* :

« Ad agosto noi restavamo in quartiere mentre molti nostri compagni visitavano con le loro famiglie quei luoghi che avevamo visto solo dentro uno schermo. Attraversavamo strade in bici, con il

cellulare attaccato a una cassa per permettere agli altri di sentire la musica. La notte macchiavo le lenzuola di sangue perché tornavo a casa pieno di ferite e croste che grattavo per il prurito. Ci arrampicavamo ovunque, saltavamo sulle macchine e ci picchiavamo con tutti quelli che non volevano accettare il fatto che avessimo un nome al di là degli aggettivi banali e razzisti che ci affibbiavano. Dovevamo farci rispettare perché la presunzione dell'uomo bianco, anche se non lo verbalizzavamo mai, ci faceva soffrire. I continui sguardi indiscreti sul bus, al supermercato ci avevano resi solo più cattivi e arrabbiati. Il veder tenere più stretta la borsa quando passavamo creava un caos di "perché?" dentro di noi.

La nostra pelle assorbiva i colori della notte e gli insulti razzisti. Il nostro patrimonio culturale intimoriva il prossimo e le ragazze per strada aumentavano il passo *quando* imboccavano la nostra stessa via. Cambiavano marciapiede, prendevano in mano il cellulare.. Noi rallentavamo per rassicurarle. Sul bus difficilmente si sedevano vicino a noi e quando lo facevano, ci scrutavano con attenzione. «Che potremmo mai farvi?» pensavo. Una delle domande che mi veniva rivolta più spesso dai miei coetanei bianchi era quando sarei tornato in Africa. Stufto di correggerli ascoltavo, mentre mi chiedevo di che Africa stessero parlando. Pensavano che non mangiassi maiale perché nero e in gita mi offrivano il panino con il formaggio. [...].

«Vi abbiamo dato» dicevano ogni volta che parlavano di immigrazione, ma a noi questo paese aveva tolto e negato. Tolto una casa, una macchina, una madre e negato la cittadinanza. [...]. Quelli che incontravamo e che con i loro gesti e le loro domande volevano ricordarci che per loro non eravamo altro che ospiti, meritavano di sentirsi in colpa ogni giorno, per le persone che diventavano quando per strada incontravano un negro. Durante la finale Italia-Francia, dietro il vetro di un bar tifavamo per i francesi perché loro non ci avevano mai chiamati "negri". In quartiere sui balconi c'erano solo bandiere tricolori. Al gol di Zidane ci abbracciammo tutti indifferenti al fatto che il nostro Paese stava perdendo. Non ci sentivamo italiani perché non avevamo nulla in comune con i figli degli italiani.»⁵⁷³

Comme le montre ce premier extrait qui juxtapose les étés passés au quartier et une longue liste de discriminations quotidiennes, débouchant sur un souvenir de la finale France-Italie, l'expérience de la ville consiste moins dans la découverte de lieux spécifiques que dans une double expérience : celle de la séparation entre via Gulli et le reste, et celle du regard d'autrui. Le texte articule ainsi la vie dans le quartier et une expérience de l'espace public dans laquelle se joue plus largement une *rencontre* avec la société italienne, en montrant comment ces deux dimensions construisent l'identité du protagoniste.

Dans les deux cas, le contact avec le monde environnant est d'abord source de blessures, dessinant un rapport révolté à la ville. C'est dans et par la peau que se joue ce contact : ainsi, le récit des étés passés dans le quartier (alors que ses camarades italiens, plus aisés, sont en vacances) raconte un moment d'appropriation turbulente du quartier par le petit groupe, qui laisse des traces dans une peau marquée par les blessures et les démangeaisons, signe d'un

⁵⁷³ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 57-58

rapport *épidermique* à leur environnement. Mais la peau est aussi au cœur des interactions muettes qui adviennent à l'extérieur : aux blessures inscrites sur la peau par les frictions avec des jeunes du même âge, répondent les blessures morales que Zero et ses amis subissent dans les multiples interactions où ils découvrent la peur qu'ils suscitent. La peau joue un rôle thématique central ici, où elle apparaît à la fois comme épiderme et surface où se posent les regards, dans une analogie avec la réflexion de Kaha Aden sur son identité noire en Italie analysée précédemment.

En somme, les rencontres quotidiennes, et plus précisément l'expérience du regard dominant, participent à la fabrique *d'identités autres* dans l'espace urbain et à leur intériorisation, témoignage de ce que, comme le souligne Ahmed, « le “travail de la nation” [la production d'individus par la nation] est effectué autant à travers les rencontres de tous les jours dans la vie publique, qu'à travers la machinerie politique de l'état-nation »⁵⁷⁴. C'est ce que montre l'association entre ces expériences quotidiennes et le souvenir de la coupe du monde 2006, où Zero exprime à travers son choix de supporter la France son sentiment de non-appartenance à la nation. L'évocation de cet événement s'avère particulièrement significative, si l'on considère à quel point le football et l'équipe nationale italienne cristallisent l'association entre *identité nationale italienne* et *blanchité*, et ce d'autant plus en 2006 avec la lecture raciste de l'événement donnée à l'époque par les déclarations de Roberto Calderoli, sénateur d'extrême droite, qui avait opposé une équipe représentative de l'identité italienne et donc blanche à une équipe française noire et musulmane⁵⁷⁵.

Dans le même temps, le souvenir de 2006 rappelle une nouvelle fois le rôle de l'espace et du regard dans la construction du moi, puisque la narration met en rapport le positionnement symbolique de Zero – son choix de supporter l'équipe adverse – avec un positionnement spatial qui une nouvelle fois le situe en tant que spectateur exclu, « derrière la vitre d'un bar » auquel ni lui ni ses amis n'ont accès. C'est bien dans la ville que naît, se construit et se concrétise une exclusion qui s'exprime spatialement, non seulement dans la fracture entre quartier et espace public, mais aussi, à une échelle plus fine, dans le rôle des *surfaces* en tant qu'espaces qui

⁵⁷⁴ « Crucially, then, the production of nations constitutes individuals as belonging to the nation: the work of 'the nation' is done as much through the everyday encounters in public life, as it is done through the political machinery of the nation-state. ». Sara Ahmed, *Strange encounters*, op. cit., p. 99

⁵⁷⁵ « Quella di Berlino è una vittoria della nostra identità, dove una squadra che ha schierato lombardi, campani, veneti o calabresi, ha vinto contro una squadra che ha perso, immolando per il risultato la propria identità, schierando negri, islamici e comunisti ». Les déclarations de Calderoli avaient largement été reprises dans la presse, provoquant les protestations de l'ambassadeur français Yves Aubin de Messuzière Olivier Mathieu, « Italie: Roberto Calderoli, un expert ès racisme face à Cécile Kyenge - Jeune Afrique.com », <https://www.jeuneafrique.com/169673/politique/italie-roberto-calderoli-un-expert-s-racisme-face-c-cile-kyenge/>, consulté le 25 février 2024. Par ailleurs, Dikele Distefano est revenu sur ce texte dans un entretien filmé avec l'acteur principal de *Zero*, Giuseppe Davide Seke *Antonio Dikele Distefano intervista Giuseppe Dave Seke a Milano Barona | ZERO | Netflix Italia*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dE1eVoInjAs>, consulté le 1 novembre 2021.

configurent le regard, frontières qui mettent en relation le protagoniste avec l'extérieur : surface de la peau blessée ou bien absorbant les insultes, ou surface réfléchissante de la vitre et de l'écran de télévision qui présentent des mondes auxquels Zero n'a pas accès.

Le récit de Dikele Distefano se montre ainsi particulièrement sensible au poids du regard dominant sur ses protagonistes et sur leur exclusion sociale et spatiale, qui si elle débute à l'enfance, continue tout au long du roman. Le regard d'autrui marque ainsi une interdiction pour les protagonistes de sortir de leur condition et de leur quartier. Un exemple flagrant de cette violence persistante du regard se retrouve ainsi au moment où, pour la première fois, l'idée d'accéder au centre devient possible pour Zéro et son ami Sharif, avec qui il se met à voler des téléphones portables dans les discothèques. Ce bref passage par la délinquance améliore la situation financière des deux amis et leur laisse espérer pouvoir revenir, cette fois-ci de manière légitime, dans le centre-ville. En vain, puisque Zero et son ami s'aperçoivent que « les regards indiscrets, chargés de questions et de préjugés, continuaient à [leur] tomber dessus », avant que Zero ne souligne :

« Avrei voluto per tutta la mia adolescenza che a fotografare i neri fossero stati occhi neri, perché la società continuava a dire di noi che eravamo criminali, invasori, sporchi senza che nessuno potesse ribattere. Qualcuno moriva in mare, qualcuno leggendo un giornale, andando a scuola, tra la gente, tra gli insulti. Avremmo voluto andarcene subito da quei ristoranti, da quelle discoteche, dai camerini di quei negozi dove i commessi ci guardavano attenti appena voltavamo le spalle. Avrei voluto andare via dall'Italia, via da questa strana casa dove sono nato e cresciuto e che mi ha sempre chiesto dove vivessi e da dove fossi venuto.» ⁵⁷⁶

Il est donc bien question, ici, d'un *regard blanc* qui, en plus d'inscrire les deux amis dans une condition de délinquance permanente, produit comme le souligne Zero une mécanique plus vaste de dévalorisation des vies noires dans la société italienne qui est semblable à une mise à mort, métaphorique puis réelle, puisque ce dernier meurt à la fin du roman des suites d'une agression policière. Cet impact du regard, trait dominant de l'expérience de Zero en tant

⁵⁷⁶ « I primi giorni, convinti che fosse cambiato qualcosa, io e Sharif eravamo usciti di casa pieni di aspettative. Capimmo in fretta che non era cambiato niente, gli sguardi indiscreti, carichi di domande e pregiudizi, continuavano a caderci addosso. Nelle vie del centro che di solito non frequentavamo, ci guardavano da dentro le macchine e commentavano. Ridevano di noi senza dirsi niente, si chiedevano cosa ci facessimo lì e noi parlavamo ad alta voce, per fargli capire non so cosa. [...] Avrei voluto essere forte come la mia pelle che nonostante tutto non è mai cambiata, non si è mai adeguata. Avrei voluto avere la possibilità di non vedere certi gesti, non capirli come gli amici bianchi di Hassan che mi chiedevano perché fossi nervoso. Eravamo seduti al ristorante e le persone dietro di noi si voltavano in continuazione. Si chiedevano se avremmo messo mano nelle loro borse, nelle loro tasche, sulle loro figlie. Noi mangiavamo tranquilli, ridevamo tra di noi con il dispiacere dentro. In quegli sguardi sospettosi rivedevo le madri che fuori da scuola rimproveravano i figli dicendo che non dovevano giocare con Piter, il nostro compagno di classe, perché era zingaro. C'erano giorni in cui rinunciavo a uscire, a stare in mezzo alla gente perché non mi sentivo abbastanza forte. Giorni in cui sui mezzi tenevo le mani in tasca per far capire a chi mi stava vicino che non ero un ladro. » Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 249-52

que sujet marginalisé, reflète une ville traversée par une ligne de couleur qui sépare et maintient dans les marges les habitants de ses périphéries. Le rapport périphérie-centre, et le passage ou plutôt les passages de l'un à l'autre apparaissent comme un enjeu central du roman. Si comme on l'a vu, via Gulli est le seul espace *familiér* pour les protagonistes, il est dans le même temps celui dont ils essaient constamment de sortir, comme le montre la trajectoire de Zero et ses proches.

ii) Conflits latents dans *Milano, fin qui tutto bene*

La rencontre urbaine est ainsi le théâtre d'un jeu de regards où se matérialisent, par une forme de sédimentation ici, le poids des exclusions dans le façonnement d'une identité individuelle. Un autre aspect de la rencontre est ce que l'on pourrait appeler le *face à face*, autrement dit non plus l'expérience d'un regard subi, mais la confrontation à l'altérité. Cette question du regard sur l'autre et de son ambivalence devient centrale sous la plume de Gabriella Kuruvilla et notamment dans *Milano fin qui tutto bene*. L'autrice milanaise interroge à travers de multiples *croisements de regards* les problématiques du regard porté sur l'autre, et notamment de la capacité à le reconnaître ou non, comme en attestent les expériences vécues par chacun des protagonistes du roman, Anita, Stefania, Samir et Tony.

L'enjeu de ce regard apparaît explicitement dans l'interaction entre Anita, jeune femme italienne et d'origine indienne, et Lejla, une jeune femme rom rencontrée via Padova, qu'elle rejette initialement avant d'accepter de la suivre dans le *campo nomadi* où elle habite. La première confrontation entre les deux met en évidence l'épreuve du regard *sur* l'autre, comme moment où se joue la possibilité ou l'impossibilité des protagonistes d'accepter ou de refuser de reconnaître leur proximité avec celui-ci :

« “Disturbo?”, mi chiede. “No, vuoi assaggiare?”, le rispondo. “Ho appena finito”, mi dice. “Come ti chiami?”, le domando. “Lejla”. “E tu?”. “Anita”. Non mento. “Dove vivi?”. “In via Clitumno 11”. Dico tutto. “Io nel campo nomadi”. “Quale?”. “Quello in fondo a via Padova: lo conosci?”. “Ne ho sentito parlare ma non l'ho mai visto”. “Se vuoi ti ci porto”. “Magari un'altra volta”, le dico. “Immaginavo”, mi risponde. Se ne va, abbassando la testa. Mi sento in colpa: una donna con un bambino

spaventata da una ragazza con un neonato. A guardarci bene siamo come in uno specchio, ma io ritraggo lo sguardo dall'immagine che vedo riflessa. »⁵⁷⁷

On retrouve ici, à travers le *topoi* du miroir, cette similarité perturbante qui caractérise le rapport entre immigrés et italiens dont parle Daniele Comberiati : une similarité qui ne renvoie pas uniquement à la peur de l'autre mais à « un sentiment plus complexe de reconnaissance et de phobie »⁵⁷⁸. Dans cette image du miroir, leitmotiv de la littérature postcoloniale, se lit à la fois la peur d'un passé proche qui concernait les Italiens eux-mêmes, mais aussi la peur d'un déclassement les amenant à leur ressembler de nouveau : ce regard est d'autant plus difficile à soutenir pour Anita qu'il implique la reconnaissance, par celle-ci, de sa propre marginalité, ce qu'elle fait néanmoins avant de se rendre dans le campement rom avec Lejla dans un voyage aux limites de la ville.

A côté de ces formes de reconnaissance, l'on trouve des « rencontres manquées », comme autant de moments où construire la relation avec l'autre devient impossible, notamment dans les instants fugitifs où se croisent ses protagonistes. Si c'est d'abord un lit superposé qui sert d'objet médiateur entre leurs différentes histoires, leurs interactions se produisent aussi à la faveur des deux gestes antagonistes, un don et un vol, à travers lesquels Tony récupère les bottes que Stefania a oubliées dans le métro, et Samir vole le portable de Tony alors que celui-ci est ivre dans un bar. Malgré leur brièveté, ces interactions s'inscrivent dans un dispositif central de l'œuvre, à savoir une focalisation croisée où les différents protagonistes apparaissent à travers le regard d'autrui.

L'écriture de Kuruvilla semble ainsi mettre en pratique le souhait de l'urbaniste Giovanni Attili selon lequel « [l]es représentations devraient donc saisir cet aspect de la ville, où seulement l'intersection de points de vue différents et de mondes non superposables est en mesure d'exprimer des conflits parfois latents parfois déclarés »⁵⁷⁹. Cette *médiation de regards* permet au lecteur de mesurer les biais et les limites du point de vue de chacun. Surtout, la fugacité et l'ensemble des non-dits qui traversent ces rencontres est d'autant plus importante que celles-ci sont en réalité révélatrices d'antagonismes qui dépassent largement l'histoire

⁵⁷⁷ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 23

⁵⁷⁸ Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, op. cit., p. 366

⁵⁷⁹ Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti*, op. cit., p. 68

individuelle des narrateurs, mais participent ainsi à la mise en évidence d'une problématique plus vaste touchant au passé migratoire de Milan et à l'évolution de ses habitants.

Les face à face entre les personnages de Tony, Stefania et Samir apparaissent décisifs de ce point de vue, d'autant plus qu'ils sont spéculaires. Ainsi Stefania rencontre-t-elle Tony sur le seuil de sa maison, à Corvetto, où elle s'est rendue pour récupérer ses bottes. Or, l'arrivée sur le seuil de la maison apparaît comme un moment profondément angoissant pour la narratrice :

“Non voglio salire, sto entrando nel cortile, sto cercando la scala, sto salendo al secondo piano, sto bussando alla porta a destra. Quella a sinistra è murata. Questa appena la tocco si apre. Cado in trappola, piombo nell'ingresso. Che poi è anche soggiorno, sala e cucina. Sono in cinque, dentro dieci metri quadrati circa di stanza. »⁵⁸⁰

L'arrivée sur le seuil de l'appartement de Tony révèle à Stefania une vision qui résonne étroitement avec l'imaginaire de l'immigration méridionale à Milan : celle d'une famille nombreuse et pauvre entassée dans un appartement étroit de la périphérie milanaise. Or, l'appréhension de la protagoniste devant cette vision et son incapacité à aller outre celle-ci sont paradoxales, vu son métier de photographe, et semblent révéler plus profondément le malaise d'une quarantenaire milanaise et *d'origine milanaise* devant l'immigration méridionale qui continue de vivre dans les périphéries de la ville. Le texte met en comparaison la peur de Stefania et l'incompréhension de Tony devant une préoccupation d'autant moins justifiée qu'il l'a appelée pour lui rendre ses chaussures :

“Quindi anche se in metropolitana ho trovato un paio di stivali che costavano una cifra invece di rivenderli li ho restituiti alla proprietaria. 'Na femmena assurda, tutta preoccupata. Fi real pappy-show: era davvero ridicola. Chissà cosa pensava che potessimo farle: io, mamma, pateme, sorema, frateme e nonneme.”⁵⁸¹

Cet échange en coup de vent traduit ainsi la distance entre le centre et la périphérie de la ville, tout en montrant comment cette distance contribue à reproduire la ghettoïsation d'une population méridionale restée aux marges.

Là où la rencontre manquée entre Stefania et Tony trahit la distance sociale qui sépare les milanais eux-mêmes, celle entre Tony et Samir semble à l'inverse rejouer un côtoiement et

⁵⁸⁰ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 133

⁵⁸¹ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 145

une friction constante entre anciens et nouveaux immigrés dans les périphéries de la ville. Celle-ci ne se déroule pas dans l'espace critique du seuil de la maison, mais dans le quartier de Porta Venezia, où Tony se prépare à emménager et où Samir se rend pour sortir. Le vol du portable raconté par Samir coïncide avec le portrait de Tony, qui fait sa première apparition dans le roman :

« Il cellulare l'ho rubato a un ragazzo italiano con i dread, la felpa con il cappuccio, i pantaloni a cavallo basso e le scarpe da ginnastica con la suola alta che si stava riempiendo di birra in un bar di milanesi fighetti gestito da un senegalese in Porta Venezia.

Questo ragazzo non capivo se mi facesse più pena o più rabbia, era il tipico finto rasta-gangsta. Tifl midalla : un bambino viziato. Uno di quelli che abitano ancora con mamma e papà : mamma gli prepara la pappa e gli rifà il letto, papà gli mette la benzina nell'auto e gli dà la paghetta per uscire a divertirsi. Probabilmente passa ore in bagno davanti allo specchio per arrotolarsi i capelli e sta ore in camera davanti ai video hip hop per imitare l'atteggiamento dei rapper, ma di sicuro non ne sa nulla né della religione jamaicana né della vita nel ghetto.

E, soprattutto, si alcolizza dimenticandosi in giro i telefonini.

Ablah bigadd : un vero idiota.

Mentre glielo fregavo, il senegalese proprietario del locale che stava lavorando dietro al bancone, a servire cocktail e a prendere soldi, non mi ha visto : se no mi avrebbe sicuramente sputtanato, dato che non c'è sempre molta solidarietà tra noi dell'Africa bianca e loro dell'Africa nera.»⁵⁸²

La description survole le cadre de la rencontre (un bar branché fréquenté par la bourgeoisie milanaise), pour mieux se focaliser sur l'apparence de Tony, présenté comme un milanais de bonne famille s'appropriant de manière indue les signes externes – habillement, coiffure, codes comportementaux – de milieux auxquels il serait étranger. Tony apparaît comme un «*faux rasta-gangsta typique*», un jeune homme aisé dont l'apparence trahit une forme d'appropriation culturelle de cultures noires – le reggae ou le gangsta-rap – ancrées dans l'expérience du ghetto. Or, le portrait de Samir *méconnaît* le parcours complexe de Tony qui, précisément, est de tous les personnages du roman celui qui évolue dans un quartier ghettoïsé tel que Corvetto, qu'il quitte justement en déménageant Porta Venezia.

Du point de vue de Tony, en revanche, la rencontre résonne avec l'expérience de son quartier et plus précisément avec les tensions entre italiens originaires du Mezzogiorno et nouveaux migrants à l'intérieur de celui-ci, qu'il voit comme menacé par une forme d'invasion migratoire. Le conflit entre anciens et nouveaux migrants apparaît en réalité chez les deux

⁵⁸²Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 58

protagonistes : pour Tony qui fustige le changement de son quartier, mais aussi pour Samir, dont les voisins d'en face sont justement une famille méridionale :

« Apro le persiane dell'appartamento che condivido con cinque maghrebini e vedo quello della famiglia di meridionali che abita di fronte a noi. Ho la sensazione di entrargli in casa. E non è una sensazione piacevole: vorrei prendere una pistola, puntargliela contro e sparagli addosso, beccandone uno a caso. Uno vale l'altro. Sono tutti grassi e urlanti: la donna ai fornelli, l'uomo in ciabatte e i bambini in tuta. »⁵⁸³

La vision de Samir s'apparente à celle que Stefania a de la famille de Tony. Seulement il ne s'agit plus là d'une apparition ponctuelle, mais d'une vision s'inscrivant dans un voisinage et une proximité étouffante : non plus la confrontation avec un monde distant, mais l'impossibilité d'une distance avec l'autre. Ici aussi, la question du miroir apparaît en filigranes, puisqu'en décrivant ses propres conditions de vie, Samir fait émerger le face à face entre deux images stéréotypées de l'immigration, où les familles du Sud déjà installées rencontrent une immigration masculine et solitaire en provenance de l'étranger.

La rencontre entre Tony et Samir s'inscrit donc dans le jeu plus vaste de cet *échange de regards* entre anciens et nouveaux migrants, et à ce qu'il dit de leur voisinage problématique. Au besoin intime de distance de Samir répond ainsi le besoin de démarcation des habitants de Corvetto raconté par Tony, pour qui les immigrés constituent une présence d'autant plus menaçante qu'ils ressemblent aux italiens :

« Gli immigrati della zona, quando non vanno avanti e indietro dalla moschea, stanno attaccati alle panchine in legno dei giardini come se fossero dei tarli o stanno piantati davanti ai palazzi come se fossero delle impalcature [...]. Le sole cose che fanno facile sono sfottere le signorine e intralazzarsi in sporchi traffici. Oltre a bere e fumare, fì real. Ammetto che un po' ci assomigliano, e non è che ci piaccia vederli riflessi nei loro specchi.

Invece li incontriamo evah'n' everyweh, sempre e ovunque : pure nel Bowling Corvetto, un locale aperto più di mezzo secolo fa proprio nel seminterrato del palazzo in cui abita la mia donna. Solo che i gargiumma li li filtrano : gli permettono di fermarsi solo nel mezzanino, dove ci stanno le slot-machines. Ogni tanto, mentre scendo di sotto, li guardo. Stanno boccheggianti dietro al vetro come pesci in un acquario : passano il tempo a rincoglionirsi fissando stupidi disegninini rotolanti e ascoltando alienanti

⁵⁸³Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 56

suoni metallici, sperando di veder scrosciare qualche manciata di monetine. Loosa : falliti sono e falliti resteranno. »⁵⁸⁴

La longue énumération de stéréotypes dépréciatifs égrenées par le narrateur se termine ainsi par l'admission d'une ressemblance qui renvoie les habitants du quartier à leur propre déclassement social et aux jugements qui pèsent sur eux, image d'autant plus "désagréable" qu'elle revient sans cesse dans cette situation de voisinage forcé. L'image de l'aquarium utilisée par Tony résonne avec un exemple utilisé par Bensayag pour décrire ce qu'il nomme le glissement d'une logique de conflit à une logique d'affrontement :

« Pour comprendre le fonctionnement de cette surdétermination, prenons un exemple simple, emprunté à l'éthologie. Si nous divisons par une vitre transparente un aquarium jusqu'alors occupé par des poissons entretenant des relations tout à fait normales, nous allons créer entre eux, par simple surdétermination topologique, un affrontement derrière lequel aucune autre réalité n'existera que celle de cette surdétermination. Et, dès qu'on enlèvera la vitre, ils vont s'entretuer. Il y a là un mécanisme de production d'identités closes sur elles-mêmes en même temps que d'opposition. C'est précisément ce mécanisme qui caractérise la logique de l'affrontement, véritable dégénérescence de la logique complexe du conflit. »⁵⁸⁵

C'est une proximité problématique qui induit la nécessité de reproduire une distance entre les deux communautés, ce que le texte cristallise à travers une autre image scopique : non plus celle du miroir mais de la vitre, qui non seulement sanctionne une séparation, mais permet aussi de construire un regard surplombant et dominant sur l'autre. Dans les échanges de regards analysés ici, la vitre agit en tant que mécanisme de frontière – soit qu'elle matérialise une défaillance pour Samir, qui a l'impression de rentrer chez ses voisins, soit qu'elle agisse dans le cadre du Bowling Corvetto raconté par Tony comme un filtre d'où mettre l'autre à distance et réaffirmer une supériorité.

La rencontre réactive donc une série de moments où il est question à la fois du regard sur l'autre et de la manière dont ce regard court-circuite la relation avec celui-ci. Or, cette persistance d'un regard stéréotypé advient non seulement dans les quartiers respectifs des protagonistes, mais également dans le bar de Porta Venezia, qui ne fonctionne pas comme lieu de rencontre mais devient au contraire lieu de la réinscription d'une forme d'hostilité, voire de

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 156

⁵⁸⁵ Miguel Benasayag et Angélique del Rey, *Éloge du conflit*, « Poche / Sciences humaines et Sociales », Paris, La Découverte, coll. « Poche / Sciences humaines et sociales », 2012, <https://www.cairn.info/elogue-du-conflit--9782707171528-p-96.htm>, consulté le 9 juin 2024, p. 86

mécanismes d'exclusion, comme le montre la description qu'en donne Tony :

« C'è poi un posto esagerato, tutto scicchettoso, dipinto nelle diverse tonalità del marrone: quasi in tinta cu 'a pelle d'o proprietario, che è un senegalese. Qui incontri solo bella gente, italiana originale: di stranieri quasi niente. L'unica volta che ci ho incrociato un maghrebino mi è sparito il cellulare: un iPhone a cui tenevo un sacco. Lo sto ancora pagando a rate, anche se non lo tengo più in tasca. Cho! Che ammosciamento. Solo a pensarci mi sale il nervoso. Io andrò a vivere quasi di fianco a quel bar, in via Panfilo Castaldi: nel centro della movida. »⁵⁸⁶

La présentation élogieuse de ce bar évoquant l'Afrique tient pour le protagoniste précisément au fait que celui-ci n'est pas ou peu fréquenté par les étrangers. Ainsi la connexion établie par Tony entre la rencontre d'un maghrébin et le vol de son portable renforce les stéréotypes légitimant l'exclusion d'une population non italienne et pour cette raison indésirable : le critère d'appartenance nationale devient le vecteur d'une *intégration* se construisant sur la mise à l'écart de l'autre et le refoulement de toute proximité potentielle avec la part migrante de Porta Venezia.

La rencontre donne ainsi à voir non seulement les conflictualités qui traversent l'espace urbain et dont les protagonistes se font porteurs, mais aussi leurs propres contradictions. Contradiction de Samir dans son hostilité vis-à-vis de ses voisins et son incapacité à voir leur condition commune d'immigrés. Mais surtout, contradictions de Tony qui revendique l'*italianité* de Corvetto mais choisit de s'en éloigner par peur du déclassement, qui adopte les codes d'une identité noire et diasporique, et quitte son quartier avec le constat que ses frontières « sont dans le cœur et la tête des gens : pas dans le monde »⁵⁸⁷, mais n'en souscrit pas moins aux mêmes logiques qui participent à l'exclusion des migrants dans les lieux qu'il fréquente. Ces rencontres manquées ne renvoient donc pas uniquement à l'incapacité des personnages de sortir de leur isolement, mais bien à des lignes de démarcation plus profondes et à des problématiques qui traversent la ville dans son ensemble. Elles *rejouent* des rencontres jamais advenues (dans le cas de Tony et Stefania) ou trop advenues, laissant voir aussi bien des distances sociales que des proximités problématiques où se jouent les conflictualités raciales et sociales qui traversent la ville. Enfin, on peut comparer la mobilité du personnage de Tony à celle de Zero dans *Non ho mai avuto la mia età*, pour mieux voir comment la *ligne de couleur* influence et structure la

⁵⁸⁶ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 172

⁵⁸⁷ « Corvetto comanda. E Corvetto simme nuje. E quando dico nuje non intendo che qualsiasi cosa facciamo ci sto sempre pure io, i an i, fisicamente, co gli altri, wi 'n' dem. Ma se non ci sto con il corpo ci sto con il cuore e con la capa : emotivamente e mentalmente. Finché vivo qui tirarmene fuori mi è impossibile : per uscire dal gruppo devo uscire dal quartiere. Ormai ho fatto il mio tempo, in questo spazio. Devo schiodarmi da qui. Qui è tutto e niente. Pure i confini di questa zona stanno dint o' core e dint a' cap da gent : no dint o' munno. La geografia di Corvetto non dipende dalle regole topografiche ma da quelle dello spaccio : le uniche cartine che usiamo sono le rizzla che ci servono per far su una canna. Anche se di erba buona non se ne trova più molta [...] » *Ibid.*, p. 149

mobilité de deux personnages évoluant dans un espace ghettoisé. Là où Zero la subit et se voit empêché d'accéder au centre-ville, Tony constate le changement de son quartier mais parvient à construire une mobilité sociale qui le rapproche du centre-ville de Milan et où son *italianité* n'est jamais remise en question.

iii) *Madre piccola* : rencontre urbaine et réminiscences de la guerre civile

La rencontre constitue ainsi dans les textes une autre mise en scène des frontières urbaines, un moment révélateur des antagonismes et des conflits latents dans la ville, qui interroge la manière dont les personnages à travers leurs parcours élaborent les identités collectives dans lesquelles ils sont pris. Cette réflexion nous amène à prendre en considération une dernière forme de rencontre conflictuelle, à savoir celle qui renvoie aux conflits internes à des communautés diasporiques, et dont la rencontre entre Barni et Ardo dans *Madre piccola* constitue l'un des exemples les plus aboutis.

Celle-ci diffère des *rencontres manquées* vues plus haut de deux manières : tout d'abord, par son enjeu, puisqu'elle ne renvoie pas aux fractures liées à l'histoire migratoire de l'Italie, mais à d'autres mémoires traumatiques (ici en l'occurrence la guerre civile) qui se retrouvent transposées dans la géographie de Rome où les protagonistes évoluent, et surgissent sous forme de réminiscences. Mais également par ses modalités, puisque la rencontre se construit non seulement à travers l'expérience déceptive du regard sur l'autre, mais à travers la construction d'un dialogue avec celui-ci : un processus dont on verra les limites, mais qui aboutit néanmoins à l'enjeu d'une reconnaissance et d'une réconciliation absente dans la perspective des autres textes que l'on a vus.

Frontières et diaspora

Si pour reprendre une réflexion de Cristina Ali Farah dans un texte inédit, *To leave in the morning*, les trois protagonistes de *Madre piccola* ont en commun leur exil après la guerre civile somalienne et la rupture que le conflit inscrit dans leurs existences respectives⁵⁸⁸, c'est à travers la trajectoire de l'une des trois, Barni, que la confrontation au passé engage le plus nettement un rapport à la ville, Rome en l'occurrence. Contrairement à Axad et Taagere, celle-

⁵⁸⁸ « En le relisant, je m'aperçus soudainement que dans chacune histoire il y avait une forme de fissure, leurs vies étaient divisées en deux pour ainsi dire, par un évènement traumatique, la guerre civile. » (« To leave in the afternoon », Cristina Ali Farah, texte inédit : je traduis).

ci apparaît d'emblée comme liée à la capitale, où elle a refait sa vie sans suivre les multiples pérégrinations de la diaspora. Sa familiarité avec la ville est cependant remise en question à l'intérieur du roman à travers deux rencontres avec des membres de la diaspora : Maxamed X, un migrant mutique qu'elle rencontre à l'hôpital où elle travaille, puis Ardo, une jeune femme qu'elle croise par hasard dans le tram alors qu'elle se rend à l'hôpital. Ces deux rencontres la replongent dans le passé et plus précisément dans des événements traumatiques ayant affecté sa vie et celle de la diaspora : le naufrage d'un navire d'immigrés somaliens en Méditerranée, dont Maxamed X est un rescapé, et la guerre civile, que la figure de Ardo lui rappelle.

C'est cette seconde rencontre qui nous intéresse ici, rencontre qui naît du hasard des déplacements quotidiens, puisque Barni entrevoit Ardo en allant travailler à l'hôpital où elle est sage-femme, dans le "petit train" jaune qui parcourt la via Casilina et unit la périphérie Est de Rome (Centocelle) à la gare de Roma Termini. Au fil de plusieurs rencontres à l'arrêt du tram et à la gare, la confrontation avec cette jeune femme fait surgir en la protagoniste des traumatismes de la guerre civile : une irruption spectrale du passé au cœur de la vie quotidienne qui a pour éléments déclencheurs la présence d'Ardo et les lieux spécifiques où ces rencontres prennent place. En même temps qu'elles évoquent les souvenirs de la guerre civile, ces rencontres sont traversées par un imaginaire de la frontière qui s'inscrit entre les deux femmes et vient perturber leur rapport. Une expérience à plusieurs facettes, qui ne renvoie pas à la distinction opposant des sujets *autres* à une majorité « autochtone », mais aux déchirements provoqués par la guerre civile et à la manière dont ses lignes de fracture continuent de structurer et de diviser la diaspora somalienne : non pas une frontière causée par l'exclusion, mais comme mémoire d'un conflit.

Première rencontre : le petit train comme espace transitionnel

Le texte de Cristina Ali Farah met en scène le lien étroit entre lieux, sujets et mémoire, ces trois dimensions se liant dans l'expérience d'une rencontre d'autant plus perturbante qu'elle s'inscrit dans les parcours routiniers de Barni et les subvertit, comme en atteste l'annonce de sa première rencontre avec la jeune femme, alors qu'elle se confie au téléphone avec son amie Domenica Axad :

« Io tutte le mattine prendevo il trenino che percorre la Casilina, non so se ti è mai capitato. Sembra sospeso fuori dal tempo. Senti ancora ciò che deve essere stato all'inizio, un mezzo per immergersi nella campagna. Ogni giorno lo stesso percorso. E per stare così lontana dovevo svegliarmi presto. Ma a me non pesava, mi sembrava uno spazio mio, l'intervallo che mi occorreva per prendere confidenza con

il mondo. Tutti quei visi. Poi leggevo il giornale, una rivista, quello era il mio spazio di informazione. »⁵⁸⁹

La description souligne la peculiarité du « trenino », reste de la vieille ligne ferroviaire Rome-Fiuggi-Alatri-Frosinone, comme moyen de transport urbain. Cette dimension anachronique et pittoresque en fait un espace suspendu hors du temps, vestige d'une autre époque qui renvoie à une distinction ville-campagne révolue dont il continue pourtant de porter la trace, et avec elle la promesse d'une évasion hors de la ville. En somme, le petit train est présenté d'emblée non seulement comme un lieu de transit mais bien de *transition*, où peut advenir le passage entre différents espace-temps de la vie quotidienne, la périphérie et le quartier central du Policlinico, la maison et le travail, la nuit et le jour. Espace réapproprié, espace familial au sein duquel se familiariser avec le réel (dans le sens concret des visages mais aussi plus amplement du monde, accessible par les journaux), le train rend possible une rencontre avec la réalité extérieure, et la narration souligne ce pouvoir *transitif* qui propitie le passage au lieu d'en être un simple instrument.

Dans cette continuité rassurante des parcours quotidiens, l'apparition de la jeune femme est un évènement insolite :

« Un giorno, alla fermata del trenino. Quella mattina il freddo era terribile, insolito per questa città. [...] Mi dondolavo sulle gambe impegnandomi a trovare il modo per riscaldarmi, quando l'ho vista. Scendeva le scale, avvolta dalla testa ai piedi in un enorme piumino grigio scuro. La sua testolina spuntava coperta da un *fasoleeti* giallo canarino. Un colore così acceso non poteva che richiamare la mia attenzione. [...] Volevo salutarla con lo sguardo, ma lei no, non mi guardava. Allora, da subito, mi ha preso una specie di fastidio, non so come spiegarti, come se lei non mi avesse salutato di proposito, come se fingesse di non vedermi. Perché con quel *fasoleeti* giallo canarino era somala, non c'erano dubbi. »⁵⁹⁰

La narration souligne d'abord le caractère inhabituellement froid de la journée, puis, après avoir esquissé une brève description de Ardo, s'attarde sur l'absence de regard de celle-ci, qui ne la salue pas. Inversement aux règles de « l'inattention civile » (Goffman) qui structurent le rapport entre étrangers anonymes dans l'espace urbain, la rencontre entre deux membres de la diaspora semble impliquer aux yeux de la narratrice la nécessité d'un salut où se joue une reconnaissance mutuelle. Son absence déclenche en retour une profonde transformation du

⁵⁸⁹ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 148

⁵⁹⁰ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 148-149

rapport au petit train, renversé par rapport à la description initiale :

« Il trenino è arrivato, lo sbalzo di temperatura tra dentro e fuori e l'umidità erano da sentirsi male. La mattina presto, con l'olfatto così sensibile, sai ? Sentivo i cappotti odorare di fritto e di muffa. Nauseante. La ragazza è salita proprio di fronte a me. Imperterrita, continuava a non guardarmi e io la miravo e la rimiravo per polverizzarla con gli occhi. Sarà stato questo. O forse più di tutto un particolare da cui non riuscivo a distogliere lo sguardo, qualcosa che non mi permetteva di distrarmi. Erano un paio di orecchini pendenti che dondolavano, avanti e indietro, avanti e indietro. Da capogiro. Due orecchini d'oro puro in filigrana finissima. Al centro, incastonato, un occhio di tigre. Erano gli stessi ? Perché Axad, non ci potrai credere, ma io dentro di me ci avrei scommesso, ero sicura che quegli orecchini mi fossero appartenuti.»⁵⁹¹

Le trajet quotidien, auparavant fluide, laisse voir un premier soubresaut dès l'entrée dans le véhicule. L'écart de température souligne une césure entre dehors et dedans renforcée par la description olfactive du train, qui apparaît ici comme un environnement désagréable, saturé par l'humidité et les odeurs. Autant d'éléments qui conduisent Barni à éprouver une violente nausée, qui s'accroît alors qu'elle fixe la jeune femme et ses boucles d'oreille, dans un mélange de fascination et de détestation. Cette sensation initiale s'accroît pour finalement déboucher sur une hallucination, où la protagoniste revit un naufrage⁵⁹² : c'est à travers cette réminiscence imaginaire d'un naufrage que prend forme le traumatisme éprouvé par Barni, traumatisme venant hanter les lieux qui lui sont familiers, et notamment la traversée quotidienne que constitue le parcours en train vers l'hôpital. État extrême de l'interférence entre ici et ailleurs, l'hallucination montre l'affaïssement des *limites mentales* qui structurent le sentiment de réalité, séparant les espace-temps et, dans ce cas spécifique, l'expérience propre de celle d'autrui. Le traumatisme apparaît, en résonance avec la définition qu'en donne Cathy Caruth, comme une forme de possession par le passé⁵⁹³, dont les images et les sensations s'imposent progressivement à la conscience à travers la métaphore aquatique qui structure l'épisode. D'espace transitif et protecteur, le train devient le lieu où le sujet bascule dans une expérience triplement *autre* : expérience d'un ailleurs, expérience d'un autre, mais surtout expérience de la mort comme altérité radicale. L'épisode sanctionne la transformation du train en navire, du

⁵⁹¹ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 150

⁵⁹² « Ma ritorniamo al trenino sulla Casilina e alla ragazza che faceva finta di non vedermi. Penso che il dolore ribalti lo sguardo della gente. Ipotesi che ho cominciato a considerare, piano piano, solo dopo aver conosciuto quella ragazza. I suoi orecchini catturavano i miei occhi. Umori mescolati. Avanti e indietro, avanti e indietro, sento uno strano sapore in bocca, decomposizione, come di materia organica andata a male. Avanti e indietro, avanti e indietro. La barca oscilla e la stiva profonda, sepolta in mezzo a centinaia, migliaia di pesci, avanti e indietro, avanti e indietro. Il mare cresce, si ingrossa fino a riempire tutta la mia gola. Affogo. Giù, giù, giù. Il respiro mi manca, poco, poco, poco, il cuore batte sempre più flebile, il bianco degli occhi riempie tutto e le mani scivolano umide, aggrappandosi alla lastra di vetro del finestrino. Ti immagini ? Cadere a terra così, mancare in mezzo alla gente, pigiata ? » Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 156-157. Nous reviendrons également sur la signification de ces expériences de possession dans l'analyse de la rencontre avec Maxamed ultérieurement.

⁵⁹³ Cathy Caruth (dir.), *Trauma : explorations in memory*, The John Hopkins University Press, pp.5-6.

passage en naufrage : de l'espace-temps quotidien à la frontière.

L'apparition de Ardo suscite chez la narratrice une réminiscence traumatique, que l'on apprendra être celle du naufrage d'un bateau transportant des exilés en fuite de Kisimayo à Mombasa (Kenya)⁵⁹⁴. Le motif du naufrage revêt une place centrale dans l'ensemble de la narration de Barni, dès les pages initiales où celle-ci assiste aux funérailles publiques à Rome de neufs Somaliens morts en Méditerranée, puis lors de sa rencontre avec un survivant devenu mutique, Maxamed X, avant de resurgir face à Ardo. On peut alors dire que la *frontière* fait irruption, sous une forme traumatique, dans la vie de Barni, bouleversant son rapport à l'espace et au temps. Irruption de la mer et de l'expérience du naufrage dans la routine et les espaces du quotidien, et irruption du trauma collectif (dont la forme même, le naufrage, renvoie à l'au-delà et à ce qui ne peut être expérimenté et raconté) qui anéantit provisoirement l'identité de la narratrice. Mais il faut encore indiquer une dernière composante de cette rencontre : le traumatisme semble en effet naître de la vision des boucles d'oreilles et, simultanément, de la violence des affects qui s'emparent de Barni, comme en témoigne la polysémie de l'expression « umori mescolati » (*humeurs mélangées*), où l'émotion se mêle à la sensation aquatique. Cette polysémie annonce, au fil du texte, le lien entre l'expérience du naufrage et l'hostilité de Barni vis-à-vis de Ardo, rendue plus évidente au fil de rencontres qui laissent apparaître les fractures identitaires de la guerre civile. On soulignera donc, comme dernière dimension de la frontière (avec le thème du naufrage, et le traumatisme comme expérience-limite) l'antagonisme hérité de la guerre civile : c'est précisément cette division qui déclenche le traumatisme de Barni, et qui deviendra de plus en plus évidente au fil des rencontres avec Ardo. Le traumatisme et sa dimension psychique constituent donc le contre-coup (et l'autre facette) d'un rapport problématique à l'autre que la suite des rencontres rendra de plus en plus évident.

Roma Termini comme lieu dysphorique : évolutions de la gare dans le roman

C'est tout d'abord à Roma Termini que se jouent les rencontres successives entre Barni et Ardo, autrement dit dans l'épicentre de la communauté somalienne à Rome et, dans le même temps, dans un espace que Barni perçoit de manière changeante au fil du temps, comme en

⁵⁹⁴ Le naufrage, décrit plus précisément à la fin du chapitre, semble renvoyer à un événement réellement advenu : <https://www.nytimes.com/1991/03/04/world/150-somalis-drown-fleeing-to-kenya.html?module=ArrowsNav&contentCollection=World&action=keypress&region=FixedLeft&pgtype=article>

atteste la description qu'elle en donne au début du roman :

« Credo che non si possa scrivere della comunità somala a Roma senza partire dalla stazione Termini, crocicchio, luogo delle nostre nostalgie. Mi sono anche voluta convincere, per un periodo, che fosse un posto squallido, buono solo per turisti e sfollati, dove stare attenta alla borsa e alla catenina. Preconcetti dei miei risentimenti. Chi poteva non desiderare quel fermento ? Quello che ti scuoteva avvicinandoti appena, nel corridoio centrale, al lato dei binari, al bar come un altro, il bar dei somali. Non perché ci fosse qualche insegna, né il gestore era dei nostri, ma semplicemente perché lì di somali ce n'erano davvero tanti. Soprattutto quando l'esodo era al culmine, nove anni fa. Bastava andare alla stazione Termini per incontrare il mondo. L'atmosfera vibrava per l'attesa di notizie, tutti ad aspettare tenendosi stretti. Pensavamo : tra un po' si torna. Chi poteva mai immaginare. [...] »⁵⁹⁵

Est soulignée l'importance de la gare au sein de la communauté somalienne et sa transformation au fil du temps et de la destinée collective de la diaspora. Termini apparaît d'emblée comme un espace double : initialement décrit lieu désiré de par sa dimension de carrefour, et plus encore, de porte préfigurant le retour en Somalie, celui-ci se mue au présent en lieu d'exil. La métamorphose de la gare en tant que paysage affectif et émotionnel est due aussi bien à sa modernisation qu'à la transformation d'une diaspora amoindrie, dont les voyages se font désormais par la traversée de la Méditerranée et où l'Italie occupe une place de plus en plus marginale. Alors que Barni décrit les réfugiés déboutés, la gare apparaît non seulement comme dépeuplée, mais surtout comme un espace d'errance où ceux-ci sont contraints à l'errance :

« Ora molte cose sono cambiate : la galleria centrale restaurata con sgargianti negozi, Benetton, Nike, Intimissimi, Levi's, Sisley, fast food, call center, bagni pubblici con monetina, biglietterie automatiche, scale mobili, megaschermi pubblicitari, tabelloni aggiornati. Veramente una stazione moderna. I somali rimasti – pochi – continuano a incontrarsi in quei luoghi. Soprattutto da quando hanno incominciato ad arrivare con gli sbarchi. Approdano sulle coste siciliane, sono stipati nei centri di permanenza temporanea. A qualcuno danno il permesso per motivi umanitari, rimangono a piede libero con pochi spiccioli e nessun luogo dove andare. Prima che iniziasse la storia delle impronte, tutti cercavano di proseguire verso nord o nord-ovest [...]. Ma da quando è iniziata la storia delle impronte ci provano lo stesso, sperano nella fortuna. Quelli che hanno fallito si riconoscono subito, quelli rimandati indietro. Girano per la stazione, con uno zaino sporco, fagotto carico di sofferenza. Dio abbia pietà di loro. Ma quando voglio riaffondare il braccio nel liquido che brucia, liquido di ricordi e di distacchi, quando

⁵⁹⁵ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 27-28.

sento questo bisogno, ecco che ci torno. Giusto per respirarne un po' l'aria. »⁵⁹⁶

La description de Termini se renverse : de carrefour à refouloir, du retour au vagabondage. Cette description (qui présente de nombreuses analogies avec celle de *La mia casa è dove sono* de Igiaba Scego) reprend également la dualité propre au *topoi* de la gare, seuil ou terminus, espace de rencontre et de séparation, en la stratifiant au fil du temps et des sentiments multiples de Barni. Le passage se conclut sur une dernière ambivalence, où Barni exprime le besoin de revenir occasionnellement : des retours qui apparaissent alors sous l'image d'une immersion partielle (le bras) dans un liquide brûlant, où l'oxymore suggère la coexistence de sentiments et des trajets contradictoires (souvenirs, départs) qui se font et défont à partir de ce carrefour. Cette digression nous ramène au chapitre de notre analyse, alors que Barni évoque son rapport à la gare en discutant avec Domenica Axad. Ici aussi, le rapport au lieu semble stratifié, et construit autour de valeurs conflictuelles, qui cette fois-ci font s'alterner des bouleversements initiaux à une sérénité obtenue avec le temps :

« [S]to cambiando con gli anni, con le esperienze. Posso già dire che si invecchia ? Maturazione di passioni, è questo. All'epoca erano marasmi che mal controllavo. A Termini ora mi avvicino con leggerezza, una volta era così differente. Percorsi da evitare. Ma ci dovevo pur passare due volte al giorno, andando e tornando dal lavoro, attraversandola per tutta la lunghezza dei binari dal capolinea del trenino in via Giolitti, avanti avanti fino alla Metro B diretta verso il Policlinico. È stato un pomeriggio, verso le cinque, appena dismesso il camice bianco, mentre vagavo in apnea nei sotterranei di Termini. Mi assentavo con il pensiero, nel tunnel impermeabile, guardando fissa i miei piedi mobili. »⁵⁹⁷

Le regard rétrospectif de la narratrice montre la stratification émotive de la gare, où se joue l'évolution du moi dans le temps, en même temps que celle de son rapport à la diaspora, dans un entrelacement de souvenirs. Comme le souligne Vittorio Roda, la gare en tant qu'espace littéraire entraîne la rencontre avec quelqu'un qui « n'est pas seulement [...] un ami ou un partenaire ; mais aussi une image de soi, un profil consolidé mais qui n'est plus aimé ou plus actuel, un vieux soi-même qui se retrouve à devoir faire les comptes avec un soi alternatif, et qui sort vaincu et liquidé de la confrontation »⁵⁹⁸. La narration laisse voir, derrière l'apaisement de la narratrice, la charge émotionnelle du lieu et les formes de déplacement qu'il suscite : présentée dans le premier chapitre comme un lieu *désiré*, puis fréquenté occasionnellement,

⁵⁹⁶ Cristina Ubx Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 28-29

⁵⁹⁷ Cristina Ubx Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 162

⁵⁹⁸ « [N]on è soltanto [...] l'amico o il partner; è anche un'immagine di sé, un proprio profilo consolidato ma non più amato o non più attuale, un vecchio se stesso che si trova a fare i conti con un sé alternativo, e dal confronto esce sconfitto e liquidato. [...] », Vittorio Roda, « La stazione », dans éd. Gian Mario Anselmi, *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori Bruno, 2003, p. 352-61, p. 353

Roma Termini devient ici un lieu à éviter, mais que Barni est obligée de traverser pour ses déplacements quotidiens.

Au sein du parcours de Barni pour rejoindre son lieu de travail (le Policlinico), la « traversée » de Roma Termini constitue une deuxième étape après le *trenino*. Les deux expériences entrent en contraste ici : là où le train facilitait le passage et constituait une expérience d'éveil progressif au monde, la déambulation dans les couloirs de la gare semble davantage coïncider avec l'anonymat des espaces de transit. Comme le soulignent Enzo Colombo et Gianmarco Navarini dans leur étude sur la gare de Milano Centrale :

« La moltiplicazione e la dispersione nello spazio dei luoghi rende [...] sempre più frequente e inevitabile l'esperienza di trovarsi in spazi di transito, in spazi vuoti, in spazi di semplice collegamento, da percorrere in modo rapido, senza eccessive perdite di tempo.

Parte dello spazio metropolitano è divenuta, nell'esperienza soggettiva quotidiana, semplice spazio da attraversare, privo di connotazioni che lo rendano particolarmente significativo, privo di particolari in grado di richiamare e fissare il nostro interesse. La dimensione fenomenologica fondamentale di questi spazi è l'attesa, la sospensione. [...]. [N]ella maggioranza dei casi, questi spazi assumono un aspetto minaccioso perché è qui che si può incontrare la diversità, fare l'esperienza dell'alterità, dell'incontro inatteso e indesiderato. »⁵⁹⁹

Là où la spécificité du « trenino » permettait un passage, ce second temps du parcours recoupe les traits mentionnés par les deux auteurs : l'entre-deux, l'interstice, l'insignifiance et la suspension⁶⁰⁰. Cependant cette expérience typique du non-lieu urbain n'est pas « neutre », puisqu'elle s'inscrit dans le lieu déjà connu et familier de Roma Termini : le *somnambulisme urbain et souterrain*⁶⁰¹ de Barni se présente plutôt comme une tentative de neutraliser l'impact émotionnel de la gare, de ne pas s'y attarder en évitant les implications du lieu. La description de la traversée renoue du reste avec la métaphore liquide employée dans le premier chapitre et plus tôt, lors de l'interaction avec Ardo : Barni affirme se déplacer en *apnée* et circuler au sein des tunnels *imperméables*. Le passage par les souterrains se présente non seulement comme une forme de déambulation dans les non-lieux de la ville, mais aussi comme immersion dans un

⁵⁹⁹ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 37-38

⁶⁰⁰ À ce sujet, voir également un peu plus loin : «Le zone non controllate e non controllabili che costituiscono gli spazi di transito sono, nell'esperienza della maggioranza degli abitanti della metropoli postmoderna, zone vuote, interstizio, parentesi. Sono spazi da attraversare per raggiungere luoghi significativi non adiacenti, "spazi-privi-di-senso", semplici soglie dilatate il cui significato sta solo nel trasferimento, nel prima e nel dopo nell'esperienza dell'essere-tra. ». Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 40

⁶⁰¹ La dimension souterraine et anonyme du métro s'oppose ici clairement à la surface de Roma Termini comme lieu largement approprié par la diaspora.

environnement hostile qui renoue avec l'imaginaire de la frontière aquatique.

Le dialogue comme scénographie de la suspicion

A travers ce champ lexical de l'eau, le parcours de la narratrice prolonge donc, de façon plus implicite, le lien entre expérience du passage quotidien et traversée d'une frontière. Le découpage narratif fait intervenir à deux reprises, et à deux étapes d'un parcours unique, le pouvoir déstabilisant d'une rencontre sur les trajets quotidiens. A l'espace *transitionnel* du petit train suit le *passage obligé* par Roma Termini. C'est dans ce contexte que se produit la seconde rencontre avec Ardo, dont l'interpellation a valeur de réveil :

« E improvvisamente, come per risvegliarmi, ho sentito una voce chiamarmi alla spalla, scrosciante, di soppiatto.

Barni.

Barni. Una voce umida, quasi fosse acqua fredda al risveglio. Era Ardo, giallo canarino, come evitarla ? E lei rideva, eccitata per l'incontro. Cosa ci faceva tutta sola a Termini ? Era venuta a prendere un'amica che arrivava dalla Svizzera, però il treno di questa amica stava tardando, così' Ardo aveva del tempo da perdere [...], andava al call center di Xassan, perché non la accompagnavo ? Volevo, avrei voluto dirle che avevo da fare, inventarmi una scusa qualsiasi – sto andando a lavorare [...] - invece mi è uscita una frase così', incontrollata : Xassan ? Io da quel porco non ci vado, le ho risposto.

Ardo sembrava scesa dalle meraviglie. Non ne sapeva nulla ? Forse faceva finta. Ho pensato: magari è perché ha qualcosa a che fare con lui, per questo ci va. Sì', ho pensato questo, parentele, cose del genere. Perché è comune : hai visto a Londra, ora non hanno neppure vergogna di ammetterlo. Due ristoranti somali nello stesso quartiere, nella stessa via, con la stessa bandiera, con quasi lo stesso nome. La differenza è solo in chi li frequenta. Un ristorante per noi, un ristorante per loro. Genealogie. Un negozio per noi, un negozio per loro. Parentele, ho pensato questo [...]. »⁶⁰²

La rencontre rend explicite l'hostilité de Barni envers la jeune femme, en même temps qu'elle articule une pluralité d'espaces : à l'espace matériel de la gare, répond ainsi l'espace (intersubjectif) de la conversation, et enfin l'intériorité de Barni (qu'elle met en scène en discutant au téléphone avec Axad). La mise en scène du dialogue construit ainsi un *espace de la voix*, pour reprendre la formulation de Marie-Thérèse Huglo et Serge Cardinal, qui définissent ainsi la notion :

« Les espaces *de la voix* renvoient aussi à toutes les scènes imaginaires (même si elles sont

⁶⁰² Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 146

génériquement codées et techniquement configurées) projetées *par* la voix dans la mesure où, de même que le texte peut construire une situation d'énonciation vraisemblable ou invraisemblable, assignable à une voix, de même telle voix peut sensiblement ouvrir un espace de parole, de sociabilité ou d'émotion qui, d'un même souffle, l'excède et la comprend. »⁶⁰³

En ce sens, davantage que la gare, c'est la conversation elle-même qui apparaît comme espace de référence. Un espace-frontière : la scène d'énonciation joue en effet sur la non-coïncidence entre l'intériorité des pensées de la narratrice et « l'extériorité » du dialogue avec Ardo. Les soupçons de Barni induisent une césure entre dedans et dehors qui apparaît d'emblée comme instable : d'une part, parce que son langage la trahit, et que des mots témoignant de son hostilité lui échappent et « sortent ». D'autre part, parce que l'impossibilité de connaître ce que l'autre pense alimente les conjectures à l'égard de Ardo, de sorte que, dans la répartition entre dialogue et imagination, le premier s'étiole au profit de l'expansion des fantasmes projetés par Barni sur son interlocutrice.

La conversation est traversée par un questionnement qui touche à la conception même de l'identité dans le contexte de la diaspora : l'inscription dans un nouvel espace (et plus précisément dans une nouvelle ville) implique-t-elle une relation nouvelle à l'autre, ou la reproduction des logiques préexistantes ? La suspicion de Barni – qui naît de la tension entre nécessité et impossibilité de connaître autrui – la conduit ainsi à inscrire l'autre au sein d'une altérité « idéologique » : Ardo est suspectée d'obéir à des logiques de clan auxquelles elle-même est étrangère et qu'elle rejette. Ce modèle identitaire amène aussitôt l'évocation d'une autre ville, Londres, qui apparaît comme un modèle de ville divisée, emblème d'une diaspora où le clanisme se pratique au grand jour. La description d'une rue anonyme prise comme échantillon urbain sert d'exemple à ces pratiques où la communauté laisse apparaître à l'œil avisé ses propres divisions : le voisinage entre deux restaurants somaliens semble ainsi transposer au sein du tissu urbain le rapport de dédoublement et de ressemblance perturbante qui caractérisait la première rencontre avec Ardo. Derrière l'adéquation et la *mêmeté* du double, un écart se fait jour, à commencer par la propre structure du texte en chiasme (« ho pensato questo, parentele », devenant « parentele, ho pensato questo »). La narration insiste sur l'effet de miroir entre les deux restaurants, aussi bien par leur emplacement que par les signes extérieurs qui servent de marqueurs à leur identité somalienne. Mais précisément, le reflet trahit une différence (déjà pressentie avec les deux noms *presque* identiques), qui n'investit pas les lieux mais leurs acteurs, non le quoi mais le *qui* : le redoublement n'affirme pas l'identité, mais

⁶⁰³ Marie Pascale Huglo et Serge Cardinal, « Les espaces de la voix », *Revue des Sciences Humaines*, n° n°288, décembre 2007, p. 170

bien sa fragmentation sous l'effet d'une répartition *nous/eux* qui se joue en deçà des signes d'une *somalité commune* (le drapeau, la langue) et les court-circuite. Si les marqueurs externes de l'espace urbain parlent de Somalie, les pratiques de la diaspora trahissent au contraire la présence de la guerre civile comme facteur structurant de la communauté en exil. La ville est le terrain où advient la reproduction d'une frontière d'autant plus forte qu'elle est indécélable, disjointe de signes externes car présente dans les esprits.

La référence à Londres pose les bases d'un imaginaire urbain de la diaspora où la capitale anglaise incarne un modèle de coexistence dystopique placé sous le signe de la division et de l'évitement, les lignes *généalogiques* semblant se déployer sur des axes parallèles. Un modèle que l'on retrouve dans le second roman de l'autrice, *Il comandante del fiume* dont le protagoniste Yabar, « développe une profonde méfiance à l'égard de la façon dont la communauté somalienne de Londres a construit son sens d'identité – fondé sur une division en clans qui reproduit les dynamiques sociales qui ont conduit à la guerre civile en Somalie [...] ». (Romeo 2018, 135)⁶⁰⁴. L'évocation de Londres interroge aussi le statut de Rome à l'échelle du réseau urbain de la diaspora : Rome à qui la marginalité confère un statut ambivalent, zone grise où justement une confrontation sur le fil semble pouvoir advenir.

Réminiscences et séparations : la gare comme frontière

Cette ambivalence de la rencontre se trouve démultipliée au sein de la gare, qui par sa fonction même de carrefour provoque la rencontre entre les deux femmes, mais aussi en écho l'émergence chez Barni des souvenirs d'autres rencontres et séparations advenues dans ce même lieu qui toutes renvoient à la guerre. Comme le souligne Vittorio Roda, la gare, « luogo composito e contraddittorio », « figur[a] con sintomatica frequenza da cornice di situazioni di divisione, di lacerazione, di conflitto, che possono limitarsi all'addio fra chi parte e chi resta ma possono anche, oltrepassando quello scontato rituale, svilupparsi in forme più sottili e articolate. »⁶⁰⁵ (Roda, 352-353). L'agencement est ici plus complexe, puisque la narration offre une superposition de rencontres venant hanter l'interaction avec Ardo : le *carrefour* en tant qu'espace de rencontre n'abolit pas les délimitations, mais au contraire les démultiplie, faisant de la gare un espace strié, ou mieux, lacéré, dont les divisions se réactivent au sein de l'échange. Les souvenirs de Barni affleurent donc au fil du dialogue, où se succède la réminiscence des

⁶⁰⁴ « [S]viluppa una profonda diffidenza nei confronti del modo in cui la comunità somala di Londra ha costruito il proprio senso di identità - basato su una divisione in clan che riproduce le dinamiche sociali che in Somalia hanno portato alla guerra civile [...]. ». Nous traduisons.

⁶⁰⁵ Vittorio Roda, « La stazione », art. cit., p. 352-53

retrouvailles avec Taagere, puis le départ de son mari :

« Quando è partito da Termini con la sua borsa di poche cose, dopo avermi detto delle pressioni della sua famiglia, che con tutti gli assassinii che avevamo commesso – la mia genealogia – non riusciva più a dormire nel mio stesso letto, io gli ho creduto, ho creduto alle sue parole invece di riconoscere la verità che era solo protratta umiliazione, colpa di non potersi occupare della moglie, nausea di dipendere da una donna. [...] » ⁶⁰⁶

La frontière en tant que symptôme du clanisme révèle ses ramifications à toutes les échelles, investissant jusqu'au lit nuptial. La logique de la division *nous/eux* révèle ainsi sa capacité de fagociter l'identité et d'en pénétrer les sphères, au point de recouvrir d'autres conflits et désarrois : elle apparaît ainsi comme un prétexte permettant de mettre de côté la reconfiguration de genres et de statuts causée par l'émigration. Les choix de Barni et son mari s'avèrent ici diamétralement opposés. Le premier constitue un vivant exemple de l'adoption de cette logique, au point d'aboutir à un emprisonnement volontaire :

« Mio marito andava costruendo barriere che dividevano gli uomini e il mondo in fette sempre più piccole, sempre più sottili. Si muoveva dentro quegli spazi angusti e filiformi credendo di sentirsi a suo agio. » ⁶⁰⁷

La seconde, qui s'y refuse, éprouve inversement une profonde incertitude, où les injonctions claniques suscitent une angoisse de l'entre-deux, à la confluence des discours symétriques et opposés de son mari et de son cousin Libeen (ancien amant d'Axad). Elle montre aussi son pouvoir contaminant sur la gare même, relai de discours et d'affects venimeux que l'on découvre être une conséquence du naufrage :

« Axad, sorella mia, dopo che mio marito è partito io ho odiato profondamente Termini. Ci avevo provato a scacciare quel ronzio di voci, veleni diffusi nell'aria dopo il naufragio. Libeen diceva che se sua madre, le sue sorelle e i suoi nipoti erano morti nella nave era per colpa di quelli che ci avevano costretti a fuggire. Ma quelli chi, se l'uomo che amo è di quelli ? Io mi sono sposata, ignorando il ronzio, tappandomi il naso per non respirare quell'aria malsana. [...] E ora, dopo aver combattuto con quelle voci, quale condanna maggiore che sentire parole identiche dalle labbra di chi amo di più al mondo, noi e voi, assassini e vittime, vittime e assassini, chi è chi se basta solo spostare il punto di vista ? » ⁶⁰⁸

La narration décrit la dissémination des rumeurs via un registre olfactif et sonore : un

⁶⁰⁶ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 180

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 166

champ lexical de la putréfaction qui fait de la gare un espace contaminé, inscrivant l'image du naufrage et de ses miasmes au cœur de Termini. Cette construction *sonore-olfactive* du lieu au sein de la narration souligne son emprise sur les sujets qui le traversent, eux-mêmes pénétrés et traversés par ses « émanations » : les éléments pulvisculaires des bruissements (*ronzii*) et des odeurs (*veleni*), prolongent l'expérience *d'apnée* dont Barni parlait peu avant, qui répond ici non seulement au manque d'air, mais bel et bien à un empoisonnement métaphorique. Termini abrite alors la fosse de victimes sans deuil, et une hantise collective qui envenime les relations au sein de la communauté.

Le naufrage comme obstacle au dialogue

Ce lent affleurement des traumatismes montre à quel point le naufrage a transformé la gare en un lieu à éviter, où Barni peut enterrer et refouler ses souvenirs aussi bien que les accusations traversant la diaspora, et où la rencontre avec Ardo l'oblige à séjourner provisoirement. C'est cette réminiscence qui réapparaît explicitement comme obstacle au dialogue entre les deux femmes :

« Termini, lì dovevo seppellire tutto. Spazio che esala pestilenze, crocicchio da evitare. E ora a Termini mi toccava imbattermi in quel giallo canarino di dolcezza nauseabonda. Cosa voleva da me, non sentiva ribollire quella parete d'acqua tra noi, come uno strato che soffoca i suoni ? Ardo era affettuosa. Io invece avvertivo qualcosa di strano quando si avvicinava, come un odore di amore consumato. E poi, l'ho visto subito, aveva ancora quegli occhi di tigre che le pendevano dalle orecchie, occhi da cui non riuscivo a distogliermi. Io guardavo i suoi occhi e lei la macchia che ho in mezzo alla fronte. Mi faceva girare la testa questo dondolare di sguardo. »⁶⁰⁹

L'image du mur d'eau prolonge et reconfigure le motif de l'eau brûlante, cristallisant le lien entre naufrage et guerre civile. La frontière réapparaît alors au sein de l'interaction, s'inscrivant *entre* les deux femmes, par le biais d'une image qui parvient à figurer sa densité symbolique et affective en liant frontière naturelle et bâtie (mer/mur), en mêlant par l'oxymore l'eau et le bouillonnement intérieur de la narratrice. L'échec de la discussion tient, on le voit, à l'impact émotionnel qu'exercent conjointement la vision des boucles d'oreille et les affects sédimentés dans la gare : la réaction de Barni face à la *douceur nauséabonde* de la jeune femme marque ainsi une transformation de la nausée subie tout au long du récit (depuis le malaise jusqu'au lexique de la putréfaction dans la gare) en une *nausée-dégoût*, projetée. Barni apparaît

⁶⁰⁹ *Ibid.*

comme contaminée malgré ses efforts par les émotions ambiantes, sous l'effet d'une *possession* qui n'est plus celle du traumatisme, mais d'une « organisation de la haine » (Ahmed 2004) résultant des discours internes à la diaspora et de leur injonction à distinguer entre *nous* et *eux*, discours dont Termini apparaît comme la caisse de résonance.

Dialogue et frontière : deux souvenirs de Mogadiscio

Le dialogue est ainsi marqué par une mésentente qui se cristallise au moment où les deux femmes évoquent leur ville d'origine, Mogadiscio :

« Abitavi a Mogadiscio ? Sì. Fino al 1993. Poi sono riuscita a partire. Anche tu sei di Mogadiscio, vero ? mi ha chiesto. Stava facendo la stessa domanda che le avevo fatto io ? Sei di Mogadiscio e abiti a Mogadiscio è la stessa cosa ? Per me, in quel momento non era la stessa cosa. Erano quei ronzii e quel luogo così malaugurato. Così le ho risposto ci abitavo, ma non sono di lì. Me ne sono dovuta andare subito, all'inizio del '91. Sai com'era la situazione per quelli come noi. Quelli che sono rimasti a Mogadiscio sono stati tutti ammazzati. Solo le famiglie che controllavano la città sono potute restare.

Ardo ha avvertito l'accusa. Si è girata verso un bar e mi ha chiesto se ci fermavamo a bere un *kabushiini*. [...]

Sai cosa mi ha detto ?

La cosa più brutta che ha creato questa guerra è l'odio tra di noi. Mogadiscio era una città grande, c'erano *gaal* e indiani, yemeniti e cinesi. Tutti vivevano lì.

Io la sentivo amplificata, la sentivo e rimanevo da una parte, di nuovo in silenzio. Da una parte, mentre bevevo lentamente il *kabushiini* che bruciava. Una schiuma leggera ai lati delle labbra.

Schiuma ai lati delle labbra, Axad, può essere di rabbia repressa? Bocca schiumante, Axad, può essere quella stessa bocca che io guardavo fissa, ruminare e ruminare foglie di *jaat* con gli occhi iniettati di sangue ? »⁶¹⁰

L'évocation de Mogadiscio fait écho à celle de Londres, en ce que la ville y apparaît comme un espace symbolique cristallisant l'image d'une communauté et d'un mode de coexistence. L'enjeu de l'échange tient alors à la manière dont il confronte deux visions de la capitale somalienne : celle de la guerre civile portée par Barni, et celle de son passé cosmopolite par Ardo. Or, l'échange se solde par l'incapacité d'écoute de la première, sous la forme d'incompréhensions qui relèvent moins du malentendu que de l'inscription volontaire d'une conflictualité souterraine (en ce que sous-entendue) dans le langage. La distinction entre *habiter*

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 166

à Mogadiscio et *être de Mogadiscio* devient ici le corrélat langagier de ce « mur » que la narratrice ressent et installe vis-à-vis de son interlocutrice, de sorte que le glissement entre les deux termes reproduit le jeu entre « même » et « autre » déjà évoqué au sujet des restaurants somaliens, et laisse voir à travers l'interstice langagier, la béance de la guerre civile.

Ville et identité se trouvent liées ici : la ville comme lieu symbolique intervient dans la conversation, à nouveau figurée ici comme un espace sonore que Barni divise. On retrouve une multiplicité d'indices qui trahissent l'impossibilité de dépasser les haines laissées par le conflit, alors qu'une réminiscence se fait jour à travers l'image du cappuccino bouillant sur les lèvres de la narratrice. Cette écume, nouvelle variation sur le bouillonnement, cristallise une *rage* qui s'empare de Barni comme par contagion des événements auxquels elle renvoie, lors de son départ de Mogadiscio : l'écume du riz sur le feu alors qu'elle quitte la maison, puis la bave des miliciens mâchant des feuilles de *jaat* qui arrêtent la narratrice et son ami Saciid Saleeban à un check-point alors qu'ils sont en chemin pour aider la sœur de ce dernier à accoucher. Le comportement des soldats, altérés par les feuilles psychotropes, laisse voir à nouveau le rôle de la division *nous/eux* dans la guerre civile :

« Scommetto che sei di quei luridi porci che meritano di essere tutti massacrati! E questo perché incominciavamo già con la storia di chi era chi, e questo perché gli uomini, sempre e ovunque, hanno bisogno di decidere chi è nemico e chi no. »⁶¹¹

C'est au cours de cet épisode, qui se termine avec la mort de la jeune femme enceinte, que les boucles d'oreilles ayant appartenu à la mère de Barni sont volées par les miliciens, ce qui la conduit à suspecter Ardo d'avoir reçu ces boucles d'oreille volées :

« Quante volte ci incolpiamo di tragedie che sono al di fuori della nostra portata. Saciid Saleeban te ne ha mai parlato ? Muraglie invalicabili.

Io credo che fosse questo. Perché scavando, scoprivo ciò che mi allontanava da Ardo, un timore inconfessato. Ciò che temevo era la ripetizione di quel blocco, di quell'abbandono, di quel naufragio. Fantasie contorte che costruivo. Come poteva avere i miei occhi di tigre, gli stessi occhi di mia madre, occhi che mi erano stati strappati ? Ardo li aveva ricevuti da uno dei boscagliosi come pegno d'amore ? Tu ora ridi, ma era questo ciò che pensavo: se Ardo aveva quegli orecchini era sicuramente una di loro, una di quei boscagliosi che ci chiamavano luridi porci. Una di loro che si era impossessata dei miei occhi di tigre, occhi miei di diritto.

Quello che mi disgustava faceva parte di me? Ragionavo in modo malsano?

Era quell'oppressione, il fatto che tutti continuassero a sapere chi era chi e quel rancore: idea di qualcosa di sottinteso, complotti impronunciabili. Tutti sapevano chi era chi, pur fingendo di non

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 169

curarsene, segnavano a mente i nomi nel libro del bene e del male, costruivano trame e fili lanciando sentenze dai buchi più remoti di mondo e tu singolo restavi solo con quella paura di rimanere un filo sospeso, senza appigli, senza reti. Forse Ardo mi doveva far capire quanto tutto è collegato nella nostra vita. Per questo non desisteva, inseguendomi, mentre io cercavo di sfuggirle. »⁶¹²

Barni retranscrit l'expérience d'être *hors-d'elle même*, sous l'effet hypnotique des boucles d'oreille et des discours ambiants : une dimension poreuse de l'affect qui se prête à être analysée à travers la notion « d'économie affective » employée par Sarah Ahmed. Dans cette approche, l'affect n'est pas *situé* dans un objet ou un signe, mais résulte au contraire d'une circulation entre les uns et les autres (Ahmed 2004, 45), de sorte que les émotions « n'habitent rien ni personne à proprement parler, au sens où 'le sujet' est simplement un point nodal dans [cette] économie, plutôt que son origine et sa destination. » (Ahmed 2004, 46)⁶¹³. En soulignant l'injonction à identifier l'autre comme ami ou ennemi, Barni décrit ici une logique de la haine qui *structure* paradoxalement la diaspora. Une logique dont le refus la conduirait à l'isolement, à n'être qu'un « fil suspendu », et qui est ici exacerbée par l'incapacité de déceler l'identité de Ardo, dans la zone grise que constitue l'interaction entre les deux femmes. C'est cette impasse qui conduit la narratrice à répondre par la fuite, en même temps qu'elle se révèle de moins en moins apte à écouter son interlocutrice : un refus de l'écoute qui se précisera lors d'une troisième entrevue aux abords de l'arrêt du tram, puis dans la décision de ne plus répondre aux appels de Ardo. Face aux sollicitations du passé, Barni répond par la distance, refusant de s'aventurer dans l'espace du dialogue ouvert par son interlocutrice.

Échec du dialogue

L'interaction entre Ardo et Barni analysée dans ce chapitre donne à voir le surgissement d'*expériences de frontière* au sein des espaces du quotidien, sous l'effet déclencheur d'une rencontre problématique. Le regard y joue un rôle central : c'est d'abord à un *salut manqué* que réagit Barni, obsédé par l'idée que son interlocutrice ait fait semblant de ne pas la voir ; alors que c'est elle, dans un second temps, qui essaiera de ne plus la voir et de l'esquiver ; et enfin, qu'elle la reconnaîtra à l'hôpital lorsque celle-ci viendra accoucher. Ces expériences s'inscrivent étroitement dans une double dimension spatiale, qui convoque aussi bien le cadre de la gare de Roma Termini, que l'espace métaphorique de la rencontre, la frontière advenant

⁶¹² *Ibid.*, p. 174

⁶¹³ "[E]motions do not positively inhabit *anybody* or *anything*, meaning that 'the subject' is simply one nodal point in the economy, rather than its origin and destination." Sara Ahmed, *The cultural politics of emotion*, Second edition, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 45

en première instance au sein d'une *tentative de dialogue* entre les deux femmes.

L'espace est ici à la fois réel et symbolique : il vaut précisément par son caractère instable, son évolution, la multiplicité d'expériences qu'il fait réapparaître (le naufrage, le check-point). Ces niveaux de spatialité montrent la textualisation complexe de la ville à laquelle se livre la narration, en brouillant les chronotopes de la ville présente et passée (de Rome à Mogadiscio), de la Somalie en guerre et du naufrage. Discussion *dans la ville* à laquelle il faut ajouter l'évocation *de la ville*, les mentions de Londres et Mogadiscio figurant comme autant de *métaphores rivales* chacune porteuses d'un idéal de communauté diasporique. La rencontre devient alors lieu d'une tension entre les tentatives de dialogue d'Ardo et la réticence de Barni, entre le recommencement incarné par la jeune femme et les réminiscences de la narratrice, débouchant sur une impasse qui ne se résoudra que lors de l'accouchement de la première (et non par les ressources de la parole justement). Malgré cela, le texte de Ali Farah utilise la métaphore de la maternité comme aboutissement d'un parcours de pacification entre les deux femmes en même temps que de reconnaissance mutuelle qui permet à Barni de se réconcilier avec son passé et avec Roma Termini.

Conclusion

Les textes examinés plus haut racontent, à travers la rencontre urbaine, de plus profondes lignes de fracture qui marquent non seulement l'espace urbain en Italie, mais également ce qui pour les migrants est la maison et l'espace national, de sorte que l'expérience de la rencontre urbaine questionne les espaces réels-et-imaginaires (pour reprendre l'expression de Edward Soja) entre lesquels ils évoluent. *Ligne de couleur* dans le cas de Zero, qui raconte l'expérience de la rencontre quotidienne comme point de départ d'une plus vaste expérience d'exclusion dans la ville. Le récit des circulations dans l'espace urbain est ainsi un récit de discrimination qui renvoie à l'idée d'une ville inaccessible, à un espace urbain définitivement fracturé entre centre et périphérie, et à une impossibilité d'appartenir à la nation italienne. Si l'échange de regards entre Tony et Samir renvoie lui aussi à une ligne de couleur, celle-ci entrecroise l'histoire migratoire de Milan et la stratification de ses communautés migrantes, renvoyant plutôt à une conflictualité et un antagonisme entre les habitants de deux *Suds* différents. Enfin, elle renvoie aux lignes de séparation clanique et à l'héritage de la guerre civile dans *Madre piccola*. Trois formes de conflit, donc, qui investissent à la fois l'expérience du

contact avec l'autre, les formes du regard et la relation à l'espace en montrant sa complexité.

C'est notamment le cas dans les rencontres mises en scène par Kuruvilla et Cristina Ali Farah, qui si elles diffèrent profondément, mettent toutes deux en scène des mécanismes de *production de l'autre* et d'identités opposées. Il est question de part et d'autre, de la reterritorialisation de conflictualités au sein de nouveaux contextes : transposition dans le centre-ville de Milan des conflits entre italiens et migrants qui se jouent dans les périphéries de la ville, et réminiscences de la guerre civile dans la gare de Roma Termini pour *Madre piccola*. Cette reterritorialisation semble avoir plusieurs conséquences : elle rend tout d'abord perceptible la constellation d'espaces dans lesquels les subjectivités migrantes de ces récits évoluent, aussi bien en raison de leur expérience migratoire que de leur inscription dans la ville. Dans le même temps, elle montre la façon dont ces lignes de fracture ne sont pas données mais bien créées, ou mieux, reproduites par les protagonistes des deux récits (respectivement Tony-Samir et Barni-Ardo) comme des stratégies de démarcation d'autant plus fortes qu'elles prennent place dans un vacillement général de leurs cadres identitaires. Autrement dit, les protagonistes des deux romans qui nous intéressent ici ne font pas que transposer ou revivre dans un nouveau lieu une hostilité venue d'ailleurs (leur pays d'origine, leur quartier) : ces personnages manifestent un sentiment de la frontière d'autant plus fort qu'ils se trouvent dans une situation de transformation où la distinction d'avec un autre proche et inquiétant n'est pas acquise.

En somme, les rencontres montrent la relation étroite qui se joue entre espace urbain et relation à l'autre, et surtout, le caractère instable de ces relations. C'est parfois le rapport à l'autre qui s'impose sur l'espace et en bouleverse la signification, laissant voir le caractère avant tout « imaginaire » des frontières plutôt que leur inscription dans des espaces spécifiques. Mais inversement, ces rencontres dans la ville sont aussi la cristallisation de ce qui se joue ailleurs : dans les conflits hérités d'une autre ville telle que Mogadiscio, ou dans les autres quartiers de Milan. C'est dès lors la capacité à dépasser l'éclatement des référents communs qui constitue l'enjeu de ces rencontres : reconstruire une idée de Sud, ou l'idée d'une nation, et un imaginaire qui s'émancipe de la *ville divisée* pour produire une ville commune.

Chapitre 4. Localités et coexistences

Ces questionnements sur la rencontre nous conduisent au deuxième temps de notre réflexion sur la ville comme zone de contact dans les textes postcoloniaux, qui s'intéressera cette fois-ci aux différentes formes de localité racontées dans les œuvres et aux modes de coexistence qui s'y construisent. Là où l'espace public apparaît comme lieu d'une expérience disséminée et fragmentaire, où les multiples interactions anonymes avec autrui font resurgir les obstacles auxquels font face les migrants dans la société italienne, les espaces de la localité constituent une autre facette centrale de la ville. La localité est cet espace ouvert à l'appropriation, où la présence des migrants peut s'inscrire de manière reconnaissable, en même temps qu'un espace relationnel où se construisent des processus de cohabitation et de côtoïement.

Un premier enjeu de la représentation de l'espace est ici, contrairement à l'espace public évoqué précédemment, la manière dont la localité est souvent racontée comme un microcosme où confluent différentes échelles et qui revêt une dimension structurante pour les personnages. Si comme le rappelle Agustoni, « [l]es structures domestiques et urbaines sont, en même temps, cosmos et corps », le traitement littéraire des espaces locaux insiste sur sa dimension symbolique et métonymique, dès lors qu'il devient toujours la figuration d'autres espaces à d'autres échelles, plus vastes comme la ville ou la nation, ou plus restreintes et intimes comme le corps et la psyché.

Mais si l'espace local est un espace intimement approprié, il est aussi lieu de la relation à l'autre. La métamorphose urbaine n'implique pas seulement une resémantisation des espaces mais bien leur transformation relationnelle : de nouveaux voisinages se créent et portent avec eux des enjeux de coexistence. D'où la nécessité de s'écarter de l'« image des migrants comme nouveaux sujets sociaux suspendus et en transit entre des non lieux anonymes, nourris seulement de liens virtuels et à longue distance selon des modèles culturels homogénéisants et globaux pour tenir compte des *voisinages réels* qui se construisent dans les villes »⁶¹⁴. La localité revêt plusieurs dimensions ici : en tant qu'espace habité, elle apparaît comme stable et ouverte à la transformation, matérielle et relationnelle, partagée entre soi (ouvrant à des sentiments d'appartenance) et la présence d'autrui. On peut dès lors identifier des *zones de contact* à l'intérieur de la ville, et voir quelles formes de coexistence les textes y mettent en scène. Quelles dynamiques affectives se créent à des échelles plus précises, comme celle du

⁶¹⁴ Pietro Cingolani, « Spazi urbani e migrazioni in Italia », art. cit., p. 610

quartier ou de l'espace partagé du *condominio* ? Le voisinage spatial débouche-t-il sur une proximité réelle (qui se construit dans les affects, les rencontres, la relation) ou au contraire y-a-t-il césure entre vivre côte à côte et entrer en relation ? L'espace *local* est-il neutre, ou terrain d'interaction, voire de conflit ? On distinguera donc une proximité matérielle que l'on dénommera par commodité le « voisinage », de la « proximité » comme processus relationnel, affectif et potentiellement politique, à partir de la réflexion de Graziella Parati dans *Migrant writers and urban space in Italy, Proximities and affects in Literature and Film* (2017). Le passage de l'un à l'autre est loin d'être donné, et cède souvent la place à des alternatives : celles d'une coexistence sans relation (le voisinage peut ainsi rendre patente l'impossibilité du contact et un *statu-quo* fondé sur l'isolement réciproque), ou de malaise identitaire, où l'espace partagé est traversé de frictions et de tensions. C'est qu'en effet la conflictualité demeure l'un des enjeux fondamentaux de la coexistence urbaine comme le rappelle l'urbaniste Giovanni Attili, pour qui « [l]a pluralité des mondes qui s'entrecroisent dans la ville est surtout représentation des conflits qui animent et signifient le vivre urbain. Le conflit, dans ses formes multiples, constitue l'essence de la collectivité. »⁶¹⁵ Mais si les textes postcoloniaux laissent voir de multiples formes de conflits latents, de contacts, et de malentendus, leur signification reste bien plus complexe que celle de l'affrontement pur et simple, hypothèse qu'ils semblent systématiquement battre en brèche.

Enfin, la question du contact se pose aussi dans la relation de la localité urbaine au corps. Comme le rappelle Agustoni, « [l]e lien symbolique entre le corps et la ville (de même qu'entre le corps et la maison) dépend, entre autres choses, de la pertinence du schéma dedans/dehors : l'expérience la plus précoce de soi-même passe à travers la peau, élément de séparation de l'intérieur et de l'extérieur du corps, du soi du non-soi »⁶¹⁶. Les expériences de l'espace domestique et de la maison sont étroitement liées à celle de l'intimité, aussi bien envisagée dans sa dimension d'imaginaires de la maison que comme rapport au corps, et réciproquement, l'expérience des frontières se répercute dans la corporéité des protagonistes comme on le verra.

Le présent chapitre doit donc s'intéresser à la manière dont les textes mettent en scène la localité et l'expérience de la *limitrophie* en tant qu'expérience du contact. En effet la proximité avec autrui et le partage d'un espace commun posent l'enjeu d'une réaffirmation ou d'un dépassement de la différence, d'une séparation ou de la production de nouvelles formes

⁶¹⁵ Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti*, op. cit., p. 61

⁶¹⁶ Alfredo Agustoni, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, op. cit., p. 50

de communauté dans « un espace qui n'est pas divisé entre ceux qui appartiennent et ceux qui n'appartiennent pas »⁶¹⁷⁶¹⁸. D'où le choix ici de se focaliser sur certaines zones de contacts spécifiques, en commençant par les trois échelles du quartier, de l'immeuble et de la maison, comme trois dimensions étroitement connectées sur lesquelles nous mettrons l'accent tour à tour.

Le quartier constitue ici le premier espace de référence, notamment dans la mise en scène de nouvelles cohabitations entre habitants italiens et migrants. Les zones de contact que nous examinons ici s'insèrent dans la tension soulignée par Teresa Fiore dans son ouvrage *Pre-Occupied Spaces : Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, entre espaces *preoccupés* (déjà habités) et *preoccupés* au sens d'inquiets, d'instables. Comme le souligne Caterina Romeo en reprenant cette double signification, si « les cohabitations et les coexistences donnent lieu à de nouvelles dynamiques sociales et culturelles », les « nouvelles occupations [...] rendent souvent les habitants autochtones préoccupés ("preoccupied"), surtout si l'on génère le mythe de l'invasion au niveau politique »⁶¹⁹⁶²⁰. Le quartier apparaît ainsi comme un espace dynamique, stratifié socialement et historiquement par les migrations : des mobilités et des réagencements qui sont vecteurs de nouvelles coexistences et de nouveaux conflits. Il s'agit aussi d'un espace polémique, notamment dans les nombreuses narrations qui en font un lieu de conflictualités entre habitants migrants et italiens, ou relaient les imaginaires de dégradation (*degrado* en italien) qui lui sont associés. Raconter ces espaces signifie aussi raconter des formes malaise urbain ou *disagio*, pour reprendre une notion centrale dans l'œuvre de Gabriella Kuruvilla notamment⁶²¹, ainsi que des manières de construire un *compromis* où se définissent les frontières du commun et de l'intime. En effet les textes interrogent la relation

⁶¹⁷ Graziella Parati, « Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio" », *Arizona State University, Annali d'Italianistica*, Vol. 28, n° Capital City: Rome 1870-2010, 2010, p. 431-46, p. 423

⁶¹⁸ La dichotomie que formule Parati entre *those who don't belong* and *those who do* à Graziella Parati est formulée à partir des réflexions politiques de Giorgio Agamben, au sujet de la communauté à venir : « The "whatever being" that Agamben describes is that entity that cannot trespass because in a "coming community" space is not divided between those who belong and those who do. » (Parati 2010, 423).

⁶¹⁹ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 123

⁶²⁰ « Tali nuove occupazioni, però, spesso rendono gli abitanti autoctoni preoccupati ("preoccupied"), specialmente se a livello politico e comunicativo viene generato il mito dell'invasione ». (Romeo, 2018, 123)

⁶²¹ Sur la polysémie du terme *disagio*/malaise et ses nombreuses utilisations (« trouble, difficultés, pauvreté, gêne, [...] incomfort ou embarras »), qui touchent notamment aux problèmes de santé mentale, de difficultés sociales (le terme employé comme substantif, *disagiato*, pourrait se rapprocher du français « cassos »), et enfin au mal-être du à la coexistence urbaine, et sa portée politique dans le cas du personnage de Anita Patel, nous référons à la définition que donne Parati du terme à partir de *Milano, fin qui tutto bene* dans Kuruvilla : « *Disagio* is a very peculiar word in Italian, and its meaning changes according to the context. *Agio* means ease, and *disagio* could be translated as "ill at ease". However, depending on the context, *disagio* could also mean inconvenience, trouble, hardships, poverty, embarrassment, awkwardness, discomfort or embarrassment. If we use the term *disagio mentale*, it becomes a euphemism for mental problems or disease. A *strada disagiata* means that one should take an easier route. A *persona disagiata* could have mental problems or be poor and live in an area where *disagio sociale* is widespread. Anita's neighbourhood contains many embodiments of the multitude of the term's meaning. Many "native Italians" may feel a *disagio* among the diversity that immigration has brought, or could be *disagiati* because of their own financial difficulties or mental issues. Many immigrants may feel a *disagio* when surrounded by hostile natives, or be *disagiati* for the same reasons affecting the "natives", because a life of migration can cause both financial and health problems. » Graziella Parati, *Migrant writers and urban space in Italy : proximities and affect in literature and film*, s. l., coll. « Italian and Italian American studies », 2017, p. 187

entre la maison et l'extérieur, dedans et dehors, la circulation de l'espace domestique à l'espace public et la manière dont celle-ci conditionne la relation à la ville. Ils mettent en valeur le rôle capital du seuil, espace « médiateur » qui « instaure de l'interaction et permet de gérer la relation à l'autre [...] »⁶²², dont on sait aussi l'importance comme topos littéraire. Le seuil est le lieu charnière du passage dans et hors de la maison, lieu de la confrontation et de la rencontre avec l'autre : un espace matériel et symbolique qu'on retrouvera à plusieurs reprises.

I. La ville comme lieu du malentendu et du conflit – le quartier multiethnique

i) Perspectives italiennes sur les quartiers migrants : entre rencontre et invasion

La mise en scène du quartier multiethnique comme zone de contact et d'interaction nous invite à interroger plus précisément les regards qui construisent la représentation de cet espace. La question de la coexistence urbaine se prête particulièrement à une analyse comparative entre perspective migrante et italienne dans la manière dont les espaces locaux sont vécus : il semble ici impossible de ne pas tenir compte des multiples représentations non seulement externes du quartier construites dans le discours médiatique mais également des points de vue *autochtones* sur celui-ci, et la manière dont ceux-ci sont traversés par des enjeux sécuritaires. De fait, les points de vue d'habitants italiens se livrant à la défense de leur quartier – et notamment les références aux comités de quartier nés au début des années 1990 – est largement incluse tant dans le corpus migrant (on pense à *La memoria di A*, ou encore au personnage de Bellezza, animateur d'un comité de quartier dans *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* de Amara Lakhous) que dans les narrations d'auteurs italiens⁶²³.

Pour cerner quelques aspects de ce point de vue « autochtone », on analysera ici deux textes racontant des quartiers multiethniques d'un point de vue italien comme *Non sulle mie scale* de Italo Fontana et *Il mondo in una piazza* de Fiorenzo Oliva, qui mettent en scène une expérience traumatisante de la migration et son dépassement : pour Italo Fontana, « la lutte douloureuse contre une bande de dealers étrangers qui envahissent les marges de l'habitation,

⁶²² Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou CCI, coll. « Alors », 1, 1983, p. 143-44

⁶²³ Ces figures reviennent ainsi dans *Il mondo in una piazza* de Fiorenzo Oliva, où à peine arrivé à Porta Palazzo le narrateur se lie d'amitié avec « Il Fascio », et sur un registre fictionnel dans le personnage de Sergione, gérant raciste du bar où se rend le détective Contrera dans la série de Christian Frascella. Pour une analyse de la naissance des comités de quartier à Turin dans les années 1990, voir Laura Maritano, « Immigrazione, nazionalismo e concezioni discriminatorie di luogo a Torino », Milan, *Il saggatore*, 2007, p. 74-90.

occupant avec un désordre sauvage les mansardes et les caves, violant l'édifice avec leurs entrées et sorties arrogantes »⁶²⁴ ; pour Fiorenzo Oliva, un déménagement « thérapeutique » d'un an à Porta Palazzo après avoir été victime collatérale quelques années avant d'un jet d'acide entre trafiquants maghrébins. La figure de l'habitant italien fait de ces textes des lieux privilégiés où examiner la construction d'un regard sur l'immigration, et ce d'autant plus que tous deux, malgré leurs postures très différentes⁶²⁵, semblent partager un ensemble de thématiques focalisées sur des problématiques comme la micro-criminalité et à la dégradation des lieux où ils vivent.

L'enjeu sécuritaire est omniprésent ici, notamment dans l'opposition entre espace domestique et public et dans la tension entre la maison comme refuge et les risques associés à la rue. D'où la centralité du thème de la marche dans *Il mondo in una piazza*, où à peine arrivé à Porta Palazzo et descendu de sa voiture le narrateur est victime d'un racket, tandis que le récit (et le déménagement loin du quartier) se conclut de manière éloquente : « Io adesso, quando scenderò dalla macchina, semplicemente, mi incamminerò indisturbato verso casa. »⁶²⁶. Entre ces deux étapes, un parcours d'apprentissage où le narrateur raconte la transformation qu'il entreprend pour combattre un traumatisme lié à la microcriminalité maghrébine (c'est d'ailleurs à travers le regard des pickpockets qu'il croise que se joue paradoxalement l'intégration de Fiorenzo au quartier et la possibilité d'en devenir un habitant, dans un processus raconté comme une initiation et une guérison).

On peut aussi souligner, à l'inverse, le rôle que revêt un espace de l'entre-deux comme le balcon, appendice de la maison, « espace de transition qui met en relation un extérieur et un intérieur »⁶²⁷ mais surtout espace *d'observation d'autrui* où se joue une confrontation implicite entre résidents italiens et migrants, et qui contribue dans le même temps à mettre en scène l'immigration comme spectacle. Tant *Il mondo in piazza* que *Non sulle mie scale* font du balcon, dans leurs quartiers respectifs, un espace qui n'assure pas la séparation avec le dehors, mais au contraire d'où le dehors peut faire irruption, au sens figuré mais aussi au sens propre. C'est ainsi sur son balcon que Fiorenzo fait la connaissance d'un immigré albanais, « Tigre », qu'il

⁶²⁴ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 70

⁶²⁵ Celle d'Italo Fontana se présentant comme le cri d'alarme d'un citoyen face à la micro-criminalité, celle de Fiorenzo Oliva, comme une immersion « choisie » qui s'attaque aussi aux représentations négatives du quartier de Porta Palazzo : ces postures semblent faire émerger des dimensions plus larges d'un point de vue « autochtone » partagé entre les peurs de l'invasion migratoire et un désir d'exploration, voire de pseudo-ethnographie.

⁶²⁶ Fiorenzo Oliva, *Il mondo in una piazza*, op. cit., p. 197

⁶²⁷ « Dans la gestion quotidienne de la limite, il y a dans la maison un dispositif qui peut être compris comme un seuil. Il s'agit ici non pas d'un passage matériel de franchissement physique mais du cheminement du regard. En effet, la fenêtre commande toute l'organisation de l'espace domestique. [...]. Élément technique dont les fonctions sont l'aération, la vue, l'ensoleillement, la fenêtre est également un espace de transition qui met en relation un extérieur et un intérieur. » Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou CCI, coll. « Alors », 1, 1983, p. 145

accueille chez lui un soir après l'avoir vu tenter d'escalader une balustrade dans la cour de son immeuble. Le récit de cette rencontre est précédée par une longue description de l'immeuble mitoyen de celui où vit le protagoniste :

« Al numero 13 di piazza della Repubblica, di fianco al condominio dove abito, c'è un palazzo dove non abita nessuno e in cui è proibito l'ingresso. « È il punto più caldo di Porta Palazzo. Il cuore del mercato magrebino, il marciapiede della ricettazione, l'angolo delle risse con i coltelli in mano » si leggeva in un articolo della stampa di qualche anno fa. Sta proprio all'angolo con via Cottolengo, nel punto in cui svetta l'insegna nera di una tabaccheria, anch'essa chiusa da tempo. [...] Anni fa il Comune aveva promesso che l'edificio sarebbe stato addibito a stazione dei carabinieri. Nessuno ci aveva creduto. Gli abitanti di Porta Palazzo avevano fatto bene a diffidare, perché non si è mai visto un geometra, neppure un architetto, né tantomeno un muratore.

Tuttora il palazzo langue nel degrado. Spesso, passando, vedi giovani stranieri che si infilano all'interno, arrampicandosi sulla grondaia fino a una finestra al primo piano senza vetri né infissi. Si nascondono o scappano da qualcuno, spesso dalla polizia. Il palazzo, infatti, è ottimo per le fughe: disabitato, sicuro, e soprattutto, con molte vie d'uscita. Si può fuggire dal retro, dal cortile di via Lanino, o si può scappare dai bassi fabbricati del vecchio salumificio, dietro via Cottolengo. La maggior parte dei fuggitivi però si introduce furtivamente sulle scale, sale sui ballatoi, quindi, per scappare, scavalca la recinzione, passa di corsa su uno dei ballatoi del mio palazzo, scende ed esce dal portone. Il viavai è continuo. Scavalcare è pericoloso: le inferriate non sono tanto alte, ma sotto c'è il vuoto. Se cadi non c'è nulla da fare. È un gesto che puoi fare giusto se non c'è altra scelta. C'è chi un'altra scelta non ce l'ha.

È così che conosco Tigre. »⁶²⁸

En s'attardant sur la description de l'immeuble abandonné, le narrateur semble vouloir montrer un espace représentatif du quartier, et plus précisément du fossé entre les discours officiels (ceux des médias et des pouvoirs publics) et les pratiques des habitants de Porta Palazzo. Dans l'ironie de son destin – puisque censé devenir une caserne de policiers, il tient en réalité lieu d'issue de secours pour la micro-criminalité locale – l'immeuble rend ainsi visible l'écart entre les promesses des pouvoirs publics et la réalité de leur inaction, mais surtout entre les discours d'en haut et les pratiques d'en bas qui en font un espace emblématique d'une activité *délinquante*, là où le délinquant est cette figure « qui n'existe qu'en se déplaçant, [qui] a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, [qui] se caractérise par le privilège du *parcours* sur *l'état* [...] »⁶²⁹. Or, cette réappropriation délinquante renverse diamétralement la signification assignée au lieu par les autorités. Là où les pouvoirs publics inscrivent des limites et des frontières, les délinquants créent des passages : transformant la fermeture en ouverture, l'impasse en lieu de circulation

⁶²⁸ Fiorenzo Oliva, *Il mondo in una piazza : [diario di un anno tra 55 etnie]*, s. l., coll. « Eretica », 2009, p. 54

⁶²⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, Arts de faire, 1990, 2 vol., p. 190

stratégique, l'espace *interdit* (par le discours sensationnaliste de la presse qui le présente comme un point chaud à éviter, mais aussi littéralement) en une porte de sortie. Ainsi l'immeuble est-il à plusieurs égards une illustration des pratiques et discours antagonistes qui investissent le quartier, mais aussi plus généralement de ce qui semble être une certaine spatialité propre à Porta Palazzo : l'absence de fermeture, le caractère communiquant de ses espaces, la porosité.

L'autre dimension centrale du passage tient à la posture du narrateur, lequel se met en scène à plusieurs reprises non seulement comme témoin de son quartier, mais aussi en tant que *spectateur participant* conscient du sentiment d'aventure ou de plaisir esthétique qu'il éprouve devant ce à quoi il assiste, y compris s'agissant de la petite délinquance du quartier et de ses courses poursuivies. En l'occurrence, c'est sa curiosité qui constitue le point de départ de la rencontre avec Tigre :

« Tigre è un ragazzo di vent'anni, slanciato, magro ma muscoloso. Parla un buon italiano. È miope, ma ha appena perso i suoi occhiali da vista. Lo conosco per puro caso. Io sono sul ballatoio di casa mia e sto fumando una sigaretta. Generalmente fumo in casa o vado sul balcone che dà su via Mameli. Sul ballatoio non ci vengo mai a fumare, ma oggi ho voglia di vedere se ci sono movimenti nel cortile. Ne sono ricompensato: vedo un ragazzo che corre. Sta scappando, da cosa non mi è dato sapere; si intrufola nel palazzo disabitato, sale velocemente le scale fino al quarto piano e scavalca la recinzione. Lì succede l'imprevedibile: inciampa, cade, gli occhiali cascano nel vuoto. Ma con un guizzo riesce a tenersi a uno spuntone arrugginito della recinzione. Sul cappello di lana, ben stretto sulla sua testa, compaiono macchie di sangue.

Vedo la scena, protetto dalla semioscurità. Lo guardo in faccia: capisco che vorrebbe urlare per il dolore e per la paura, ma sa che non se lo può permettere. Corro verso di lui e gli tendo una mano, lui me la stringe e con fatica si tira su. È spaventato e non sa dove andare. Mi fa pena, ha appena rischiato di morire. »⁶³⁰

La suite du passage montre à quel point cette rencontre, où le narrateur se sent pris à partie par la réalité qu'il observe du balcon, est racontée comme une aventure urbaine dont il est à la recherche, ce que confirme du reste sa résonnance avec l'imaginaire du roman policier (le narrateur échange ensuite quelques verres de vodka avec l'homme blessé, qui ne livre pas son prénom, avant de disparaître emmené par une voiture). La mise en scène de cette entrée d'un étranger dans l'espace domestique, oscillant entre frisson et angoisse, laisse deviner *l'horizon d'attente* qui caractérise le regard sur Porta Palazzo, marqué par une forme de fascination pour cette réalité hors de l'ordinaire. Elle est d'autant plus significative qu'elle inaugure une relation avec Tigre (qui repasse par l'appartement à plusieurs reprises) dont les balancements révèlent certes l'hospitalité du narrateur, mais aussi sa tentative de domestiquer cet étranger en devenant son ami – quitte à se vexer que Tigre ne lui dise ni son nom ni ce qu'il

⁶³⁰ Fiorenzo Oliva, *Il mondo in una piazza : [diario di un anno tra 55 etnie]*, s. l., coll. « Eretica », 2009, p. 55

fait, ou lorsqu'il suspecte qu'il se sert de son appartement comme d'un refuge sans être intéressé par son amitié – et en voulant percer le mystère de ses activités (un mystère *in fine* inexistant puisque Tigre n'est pas un dealer contrairement à ce que le narrateur s'imagine, mais un ouvrier)⁶³¹. Le texte met ainsi en scène le balcon comme un espace ouvert où peut advenir une rencontre, et implicitement, une forme d'aventure. Mais cette mise en scène laisse indirectement voir à quel point la curiosité voire la fascination du narrateur conditionnent, dans une forme d'exotisme, son regard sur le quartier et ses habitants.

Visions du balcon

Mais la mise en scène du balcon s'inscrit d'abord dans un registre sécuritaire, comme en atteste toujours dans *Il mondo in piazza* le chapitre *A casa mia non oso guardare dal balcone* où le narrateur relate sa peur de regarder à la fenêtre un soir d'émeutes, avant de tomber le jour suivant sur une femme âgée espérant que quelqu'un tire depuis son balcon sur les dealers maghrébins et citant d'autres exemples à San Salvario :

« Qualcuno dovrebbe sparare dalla finestra e ucciderne uno » mi dice un'anziana meridionale, « esattamente come aveva fatto quella signora due anni fa. Solo che lei purtroppo aveva sparato con il fucile a canne mozze e non era riuscita ad ammazzare nessuno. Anche a San Salvario quest'estate qualcuno ha sparato dal balcone di casa su uno spacciatore. »⁶³²

Le balcon apparaît ainsi comme un espace double : à la fois un appendice peu sûr vu la dangerosité de l'extérieur, mais aussi, de manière opposée, un avant-poste dans une hypothétique guerre contre l'autre. Il revêt un rôle encore plus décisif dans le texte de Italo Fontana, puisque c'est depuis le balcon qu'advient la première vision de *Non sulle mie scale*, présentée comme un épisode traumatique et un tournant personnel. Dès les premières pages de son récit, le narrateur situe l'origine de son combat contre les trafiquants dans ce qu'il nomme « un épisode tout particulier » situé sur « l'espace sûr » de son balcon⁶³³, à savoir le fait d'observer une vente de drogue en bas de chez lui⁶³⁴, moment apparemment anodin qui produit pourtant un déclic :

« Oggi posso dire, dopo averci pensato molto che, mentre osservavo quella scena di spaccio, qualcosa dentro di me andava cambiando in modo radicale [...]. Fino a quel momento dovevo entrare

⁶³¹ « E così Tigre è un onesto lavoratore, e si dà da fare nella vita sicuramente molto più di quanto faccia io. Mi rendo conto che vivendo a Porta Palazzo comincio a dare per scontato che tutti gli immigrati che si aggirano tra queste vie siano delinquenti. Certo, ho anche le mie buone ragioni per rimuginare queste sciocchezze, però sicuramente c'è tantissima brava gente. » (Oliva 2009, 130-131)

⁶³² Fiorenzo Oliva, *Il mondo in una piazza : [diario di un anno tra 55 etnie]*, s. l., coll. « Eretica », 2009, p. 149

⁶³³ Italo Fontana, *Non sulle mie scale. Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità*, s. l., Donzelli, 2001, p. 21-22

⁶³⁴ « L'episodio si ambienta in uno spazio sicuro. Esco con mia moglie Elena sul balcone di casa a Torino, in una zona critica del quadrilatero di San Salvario [...] Erano le prime ore di un pomeriggio pieno di luce e avvolto in un caldo gradevole [...] Certamente posso dire che mi

a patti con la situazione di disagio e di grande degrado ambientale in cui vivevo. Ciò significava che ero costretto a sopravvivere a contatto con una sporcizia esterna, che poteva coincidere con il sozzume di un cortile o di un androne, di un marciapiede o di una via [...] Ora invece, dopo essere stato sul balcone, avevo subito dentro di me come una scossa insopportabile. Lo sporco che stava fuori di me è come se mi fosse entrato dentro con violenza. Quella scena a cui avevo assistito non aveva più a che vedere con l'inciviltà, aveva invece a che vedere con la morte: con l'inciviltà era diventato sciaguratamente facile convivere; con la morte, o meglio con quel tipo di morte, no.»⁶³⁵

A tous les égards, la vision constitue une expérience *d'inquiétante étrangeté* où les limites entre imagination et réalité s'effacent⁶³⁶ et d'où un refoulé peut surgir, à savoir ce que le narrateur présente comme une image de mort (lecture psychanalytique confortée par la formation d'Italo Fontana, lui-même psychanalyste). Surtout, le texte met en scène, à travers ce moment où la « saleté » que le narrateur observe finit par entrer en lui, un traumatisme advenant par le regard qui résonne avec la dimension anthropologique de la saleté comme *désordre* et du sale comme entité «supravisible» dont la visibilité excessive tient justement à son caractère contaminant⁶³⁷. Censé permettre de voir les choses à distance et surplomb, et n'empêchant pourtant pas le narrateur-spectateur de subir sans aucun filtre la violence de la réalité, le balcon apparaît comme une frontière fragile qui cède devant ce que Fontana nomme une *invasion* intérieure, dans une résonance explicite avec un imaginaire de l'invasion migratoire mobilisé dans le livre. Ici aussi, donc, l'espace du chez-soi devient une frontière qui donne sur une réalité extérieure menaçante, comme le confirme la suite de la scène où le narrateur raconte qu'à partir de ce moment, lui et sa femme cesseront de se rendre sur leur balcon pour revenir observer la rue de *derrière leur fenêtre*, dans ce qu'il nomme un « saut qualitatif négatif qui avilit l'homme »⁶³⁸. Reclus dans son espace domestique, l'habitant autochtone est un étranger dans une réalité qui le dépasse.

Tant *Il mondo in piazza* que *Non sulle mie scale* s'attardent sur le rôle du balcon ou de la fenêtre comme espace de surveillance, convergeant même dans la mise en scène d'une

embrava di trovarmi in una situazione nota, sicura e piacevole. Dunque esco sul balcone con mia moglie e vedo sotto in strada, sul marciapiede davanti al portone di casa, cinque persone disposte in cerchio [...] Stiamo assistendo, mia moglie e io, a uno dei tanti piccoli spacci di droga di routine [...] Tutto avveniva come se fosse un fatto di vita quotidiana, in una situazione di perfetta normalità.» *Ibid.*, p. 23

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 24-26

⁶³⁶ Comme le souligne Julia Kristeva, l'*Unheimliche* est un retour du familier qui « n'en nécessite pas moins l'impulsion d'une rencontre nouvelle avec un extérieur inattendu : éveillant les images de mort, d'automates, de double [...], l'inquiétante étrangeté se produit lorsque s'effacent les "limites entre imagination et réalité" ». Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 278. Je reprends dans cette section les analyses développées dans mon article *Filmare dal balcone : una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale di Italo Fontana* (Brarda 2020).

⁶³⁷ «Dirt corresponds to disorder in a system of symbolic classification (Douglas 1970). Dirt is threatening and excessive; it is supravisible. The supravisibility of dirt is linked to its contaminating nature. Dirt as disorder is a *skándalon*, a snare [...]. Therefore, disorder offers a problematic visibility that has to be managed in some way». Andrea Mubi Brighenti, *Visibility in Social Theory and Social Research*, op. cit., p. 56

⁶³⁸ «C'è stato anche, in quello che era successo dentro di noi, un terribile salto di qualità nello spostarci automatico dal balcone alla finestra. Quello che avevamo visto dal balcone ci aveva così sconvolti da costringerci a non farci più visibili testimoni – se così si può dire – di quella

tentative de filmer le trafic de drogue, bien qu'avec des objectifs différents (pour Fiorenzo, de tourner un documentaire⁶³⁹, pour Italo Fontana, d'obtenir des preuves contre les trafiquants). Dans le premier cas, la tentative échoue comiquement alors que, n'arrivant pas à obtenir les images qu'ils cherchent, les deux colocataires pensent à provoquer une scène où l'un des deux irait volontairement se faire agresser dans la rue pour que l'autre puisse filmer cette authentique scène de vie à Porta Palazzo, mais n'arrivent pas à s'accorder sur lequel des deux⁶⁴⁰. Le second en revanche constitue l'un des épisodes les plus saillants et traumatiques de *Non sulle mie scale*, puisqu'après avoir été aperçu par les trafiquants, le narrateur fera face à des rétorsions et à des menaces personnelles. Par-delà cette différence de registre, les deux textes interrogent l'expérience d'habitants italiens à travers des stratégies similaires, en montrant comment leur regard se construit dans des espaces et des positions spécifiques à l'intérieur du quartier, et à quel point cette expérience est structurée par ce *sentiment dominant* de la métropole moderne qu'est la peur⁶⁴¹, relatée ironiquement dans *Il mondo in piazza*, ou dramatisée dans *Non sulle mie scale*. Dans cette optique, le balcon apparaît comme un espace mobile, susceptible de produire une rencontre avec l'autre dans le texte de Fiorenzo Oliva, mais avant tout symptôme d'une réalité menaçante, jusqu'à adopter explicitement dans le texte de Fontana les caractéristiques du discours sécuritaire qui en font un lieu « de frontière, un lieu où est en cours une opposition avec un 'autre' barbare et envahisseur qui essaie de conquérir nos espaces en les ramenant au chaos et à l'indétermination des anti-lieux, des lieux extérieurs à la colonisation et au contrôle de la culture. »⁶⁴²

ii) Le quartier migrant comme lieu de compromis urbains

Ces deux textes montrent ce en quoi peut consister une narration sécuritaire du quartier

scena. Stare sul balcone significava non solo vedere, ma dichiarare a tutti di vedere. Nascondersi dietro una finestra significava vedere senza essere visti, cioè, più esattamente spiare. È un salto di qualità negativo che avvilisce l'uomo. » Italo Fontana, *Non sulle mie scale. Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità*, Roma, Donzelli, coll. « Interventi », 2001, p. 61

⁶³⁹ « Sì, perché ormai sappiamo un sacco di cose su Porta Palazzo e quotidianamente assistiamo a eventi che la maggior parte dei nostri concittadini ignorano. E così, tutti i giorni, tentiamo di filmare la vita di questo luogo di frontiera, per farne una specie di documentario. » Fiorenzo Oliva, *Il mondo in piazza*, op. cit., p. 169..

⁶⁴⁰ « [N]on possiamo stare sdraiati lì fuori tutta la notte in attesa che qualche passante venga derubato. Finalmente, un'idea risolutiva: uno dei due deve scendere di casa e andare sotto il nostro balcone, e lì attendere la sua sorte, mentre l'altro con la telecamera rimane sdraiato sotto la coperta, preparato a riprendere tutto dall'alto.

“Così però è poco reale” mi dice Ruben.

“Non è mica vero” rispondo: “Noi mica paghiamo un attore che venga a derubarci. La scena è vera. Semplicemente uno fa da cavia per dimostrare quello che succede.”

“Ok, Fiorenzo. Se la metti in questi termini hai ragione. Scendi tu ?” mi chiede Ruben. » *Ibid.*, p. 169..

⁶⁴¹ Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 67

⁶⁴² Les deux anthropologues ajoutent : « Un lieu où se joue la possibilité de notre survie en tant que porteurs d'une culture et d'une identité distincte. Un lieu où la portée et la violence de la menace demandent une intervention active de contrôle et la capacité de frapper les premiers, de repousser l'invasion [...]. Un lieu où l'on expérimente la faible efficacité et l'inutilité de nos efforts de contrôle, [...] l'impression d'une capitulation imminente. » *Ibid.*

multiethnique, où le point de vue « italien » se construit dans le retranchement d'un espace domestique menacé et où la fenêtre-balcon apparaît explicitement comme frontière. De tels imaginaires sécuritaires sont largement contestés dans le corpus postcolonial, où « l'insécurité » prend on le verra des formes totalement différentes. Le quartier est ainsi raconté comme lieu de cohabitation dans le corpus postcolonial, et plusieurs auteurs ont su mettre en scène à quel point il était en mesure d'incarner un « compromis » pour ses habitants. Cette idée se retrouve dans la description de Primavalle vu par le personnage de Barni dans *Rhoda* de Igiaba Scego, qui construit le point de vue d'un personnage migrant et son attachement vis-à-vis du lieu où elle habite. Dans le roman, c'est une promenade urbaine de Barni qui sert de prétexte à une réflexion sur le quartier et son évolution, laquelle s'oppose frontalement aux discours stigmatisants et sécuritaires sur celui-ci. Ainsi la description de Primavalle s'inscrit-elle d'abord dans une opposition avec les zones aisées des Parioli dans le centre-ville où Barni travaille comme femme de ménage et qu'elle voit avec aversion⁶⁴³, tandis que le quartier constitue le seul espace de la ville vis-à-vis duquel elle éprouve une forme d'attachement. Dans cette opposition entre périphérie et centre, c'est le centre qui devient un lieu inaccessible et fermé, là où la périphérie apparaît comme relativement accueillante. Le quartier est ainsi raconté comme un espace en amélioration, dont la pauvreté et l'émargination sont en train de diminuer avec le temps :

« Poi pian piano le cose erano cominciate a cambiare, stranamente in meglio. Forse era la città stessa che stava cambiando in meglio, sta di fatto che giorno dopo giorno il quartiere diventava meno fosco, meno minaccioso. Cominciarono a sorgere come funghi: bar, negozi, empori, associazioni sociali, due cinema e addirittura una biblioteca. Questo cambiò il volto del quartiere. Le famiglie decisero che Primavalle non era poi un così brutto posto dove crescere i figli. E come se niente fosse il quartiere si popolò. »⁶⁴⁴

Surtout, il est décrit comme un contexte à la fois ouvert à la différence et porteur d'une identité locale forte. Primavalle se caractérise par ses « visages colorés » et les multiples nationalités de ses habitants, en même temps que par la présence d'italiens « plus sympathiques » qu'ailleurs :

« A Barni piaceva (e anche alla nipote Aisha) soprattutto vedere tante facce colorate nel quartiere. C'erano filippini, polacchi, egiziani, rumeni, peruviani, etiopici, argentini, indiani e tanti altri che non aveva la forza di nominare. Non si sentiva tanto lontana da casa quando camminava per le strade

⁶⁴³ « Di solito il nome Primavalle per quelle dame dei Parioli o di Prati o di qualche altra zona chic della città produceva un sacro terrore. » Igiaba Scego, *Rhoda*, op. cit., p. 82

⁶⁴⁴ *Ibid.*

del suo quartiere. Non provava quella sensazione di freddo alle budella che la lacerava quando puliva i cessi chic di gaal chic. »⁶⁴⁵

On retrouve ici la description du quartier comme un espace *moins étranger* dans la ville – comme filtre, lieu de familiarisation et refuge des subjectivités migrantes qui y évoluent. Mais ce topos s’accompagne aussi de la réflexion sur les formes de voisinage et de relation qui se nouent avec des habitants italiens. La *borgata* apparaît comme un microcosme autant marqué par le caractère migrant de la ville que par la présence de personnages types qui construisent un voisinage accueillant et auprès desquels Barni peut s’exprimer « dans un italien lent, mais sans défauts »⁶⁴⁶, où réapparaît sa maîtrise d’une langue apprise depuis l’enfance en Somalie. En somme, le quartier est un espace de médiation où Barni se sent moins étrangère non seulement en raison de la présence effective d’étrangers, mais aussi d’un voisinage d’italiens avec lesquels la pratique de la langue la rapproche de sa propre histoire en tant qu’italophone. Le quartier est donc non seulement un espace cosmopolite, mais aussi un espace où réélaborer l’italianité. Espace de médiation et de réconciliation entre les différentes facettes de son identité, Primavalle matérialise aussi l’idée du renouveau urbain que peut apporter la présence migrante par opposition à l’association systématique entre migration et *degrado* : la mise en scène de Primavalle cristallise ainsi les éléments d’un imaginaire « heureux » et multiculturel du quartier migrant et des voisinages qui s’y construisent.

Mais la mise en scène du quartier implique aussi la tentative de voir justement sa dimension d’espace tiers et liminal, impossible à assimiler dans un discours du simple dépaysement exotique, ni dans une requalification élogieuse. C’est une telle tentative que l’on retrouve dans un récit court consacré au même quartier, à savoir *Primavalle* du recueil *E’ la vita dolcezza* de Gabriella Kuruvilla, que l’on peut lire dans une optique comparative. Kuruvilla raconte Primavalle à travers le regard d’une mère de famille venue y vivre depuis Milan, autrement dit par une protagoniste choisissant d’habiter un espace plus marginal que celui dans lequel elle évoluait par le passé – en adoptant un point de vue « allogène » (celui rappelle

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ « C’era il cartolaio dove comprava i quaderni per Aisha, il fruttarolo all’angolo che ogni giorno le regalava gli “odori”, il giornalista che l’aggiornava sugli ultimi eventi globali. E c’erano tanti altri ancora: la ragazza bionda del bar, l’ottico barbuto, la vicina che rideva sempre, il tifoso romanista ultraottantenne che la mattina non rinunciava al suo zuccherosissimo croissant al miele. Quei personaggi aggiungevano qualcosa alla sua giornata. Si esprimeva con loro in un italiano lento, ma senza difetti. Dopotutto lei aveva fatto scuole italiane o, come si diceva dalle sue parti, era un “tipo italiano”, aveva studiato Dante, Ariosto e Leopardi [...] » *Ibid.*

Westphal « propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier ») qui sera aussi caractéristique de *Milano, fin qui tutto bene*.

Le récit du quartier semble avoir justement comme enjeu le dépassement des registres dichotomiques, pour construire l'image de Primavalle comme un tiers espace qui confond les coordonnées géographiques et avec elles l'opposition entre centre et périphérie, ville et campagne. Ainsi Primavalle est décrit en analogie avec Milan, comme ce qui pourrait être un *paesino dell'hinterland*, mais dont la situation géographique le rend bien plus semblable à un village sicilien qu'à la banlieue de Rome :

« E una cosa che a guardarla bene sembra un paesino della Sicilia, poco distante dal mare. Tipo Pachino, per esempio. Ci mancano solo le serre di pomodorini intorno. Per il resto, ha lo stesso aspetto sgarrupato e sfatto [...]. »⁶⁴⁷

Comme le souligne Buonanno, le quartier est présenté à travers une structure ternaire qui renvoie au modèle de l'hybride et du compromis⁶⁴⁸, où la narration fait « converger trois lieux dans un espace unique à travers deux comparaisons négatives, et à l'allusion constante à un ailleurs dans l'intérieur de la ville : Primavalle est dans Rome, mais il n'est ni Rome ni Milan, et dans ce village on peut retrouver Pachino [...]. ». Cette dimension tierce se retrouve à son tour dans la *qualification* du quartier, autrement dit dans ce qui fait fait de Primavalle non seulement un lieu autre, mais aussi un lieu désirable par sa capacité à incarner un compromis urbain. Ce compromis diffère de celui qu'on retrouve dans *Rhoda*, dans la mesure où il se construit moins sur l'amélioration du quartier par la présence que sur une esthétique de la dissonance qui intègre plutôt qu'elle ne résorbe le *degrado*. La narration multiplie les images ambivalentes qui traduisent ce compromis : comme celle des devantures des magasins se donnant au spectateur, dans un renvoi explicite à la prostitution, qui dans le même temps s'opposent aux vitrines milanaïses hors de prix, rappelant que l'accessibilité de Primavalle vient précisément de sa pauvreté et de sa dégradation⁶⁴⁹. Surtout, le compromis investit la vie en commun, qui ici implique à la fois la relation à l'autre et l'effacement de toute distinction entre public et privé, puisque comme dans un village, toute *privacy* est impossible, de sorte que

⁶⁴⁷ Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 93

⁶⁴⁸ « Primavalle est un quartier de la périphérie de Rome et Kuruvilla le présente selon la structure « *X n'est pas Y mais il n'est pas non plus Z* », pour indiquer que le site choisi comme cadre est un hybride, un compromis [...]. » {Citation}

⁶⁴⁹ « I negozzi sono sbragati, si danno all'esterno, offrendo come prostitute la loro mercanzia sul marciapiede, e ogni prodotto ha un cartellino con il prezzo scritto troppo grande. A Milano la merce si espone in vetrina, e i prodotti o non hanno il cartellino o hanno il prezzo scritto troppo piccolo. » Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 95

Primavalle est un lieu où l'on met « tout en commun »⁶⁵⁰. Ce sont ces dimensions entrecroisées qui en font un quartier-monde :

« Primavalle non è Roma : è un paesino della Sicilia, poco distante dal mare, dove approdano tutti: napoletani, rumeni, giapponesi, peruviani... E ragazze madri indiane. È melting pot, altro che Londra. »⁶⁵¹

Primavalle incarne une autre forme d'urbanité heureuse précisément parce que c'est dans ses dissonances qu'elle peut se faire lieu d'accueil et de coexistence. La *liminalité* du quartier multiculturel est ainsi non seulement esthétique, mais aussi politique, dans la mesure où celui-ci constitue un lieu où se réélaborent les formes de communauté et de vie collective.

iii) Conflictualités et espaces pré-occupés

Mais le récit peut aussi être défini rétrospectivement comme un récit « laboratoire » où l'on retrouve les prémices d'une réflexion esthétique et politique sur la coexistence urbaine dans l'œuvre de l'autrice, qui trouve sa forme la plus développée dans *Milano, fin qui tutto bene* et notamment dans le premier chapitre raconté par le personnage de Anita Patel.

L'écriture de Gabriella Kuruvilla se distingue au sein du corpus non seulement par son extrême « urbanité », mais aussi par l'attention que l'autrice prête à la démystification des stéréotypes d'un multiculturalisme heureux, son attention aux formes de conflits et sa réflexion sur des modalités possibles de coexistence urbaine. Kuruvilla raconte Milan en écrivant le *disagio* (malaise urbain) d'une ville fermée à la relation, où la question du contact, de la rencontre mais aussi de la coexistence apparaissent aussi centrales qu'abrasives : lieu de coexistence forcée avec l'autre, d'une proximité subie, où les contacts et les frictions structurent le quotidien. Les sujets mis en scène dans les textes sont ainsi, de manière prédominante, traversés par le manque et le besoin de relations qu'ils n'arrivent pas à construire, et dans le même temps, par les multiples contradictions de leurs identités et de leurs héritages souvent

⁶⁵⁰ Le quartier est ainsi un lieu où l'on met tout en commun tout, à commencer par les dialogues : « Comunque qui metti in comune tutto, a partire dai dialoghi: pure quelli privati, pure quelli domestici. I muri di casa sono talmente sottili che è impossibile non sapere cosa dicono, e a volte fanno, nell'appartamento a fianco. E, se non lo sai, te lo riferisce il vicino di fianco : quello che ha sentito meglio. » *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

pris entre différentes cultures. Milan apparaît comme un espace de la différence « malheureuse », marqué par la séparation des existences et des corps.

La ville montre dès son architecture une crise de la coexistence mise en évidence par les typologies spatiales qui reviennent systématiquement dans les récits⁶⁵², fruit d'une sensibilité à l'espace à laquelle la formation de l'autrice comme architecte n'est pas étrangère. Surgissent ainsi des géographies carcérales et marginales comme celles que l'on retrouve dans *Aborto*, où la narratrice décrit son immeuble comme un ensemble de « [p]arallélépipèdes en ciment gris à la peinture écaillée, troués ça et là par de petites fenêtres de verre opaque. Ruches de l'humanité, cellules de prisonniers. De la pauvreté et du précarat »⁶⁵³, et qui reviennent dans la description qu'Anita donne de son immeuble via Padova dans *Milano fin qui tutto bene*⁶⁵⁴. La description du bâti montre une crise de la vie en commun, alors que les anciens espaces de cohabitation s'avèrent incapables de recréer les liens de voisinage existants dans le passé, mais exposent juste par absence d'intimité les habitants à leurs difficultés réciproques, comme la *casa di ringhiera* à travers les yeux de la protagoniste indienne de *Stupro* :

«Dicono che le case di ringhiera, un tempo, erano piccoli paesi, luoghi di socializzazione. Socializzare non puo' essere sentire i litigi, le urla e i pianti delle famiglie che ci circondano. Socializzazione non è sinonimo di mancanza di insonorizzazione. Anche se sentire il dolore e la rabbia degli altri non fa che ricordarti il tuo dolore e la tua rabbia. Ti tappi le orecchie pur di non ascoltare, pur di rimanere nel tuo sordo isolamento.»⁶⁵⁵

L'immeuble collectif constitue une première image du mal-être urbain, qui apparaît aussi dans un deuxième espace à savoir la ville péri-urbaine matérialisant le départ hors de la ville et le refus de la coexistence, et se retrouve associée dans *Media chiara noccioline* à la figure du père de l'autrice.

La difficulté du contact structure l'écriture de Kuruvilla, traversant les personnages, leurs espaces, leurs corps et leurs manières d'entrer en relation. *E' la vita dolcezza* en explore les facettes : le contact y est impossible (*Dancehall*), destiné à l'échec (*Aborto*), à la violence ou à l'exploitation (*Stupro*, *E' la vita, dolcezza*). Ainsi dans ce portrait d'une ville fracturée, le rapport à la différence ne prend pas la forme heureuse du cosmopolitisme, de l'hybridation ou du métissage, mais suit plutôt les deux alternatives de la conflictualité latente ou de

⁶⁵² Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 113

⁶⁵³ « Parallelepipedi in cemento grigio scrostato bucherellati qua e là da piccoli inserti in vetro appannato. Alveari dell'umanità, celle di prigionieri. Della povertà e del precariato. » Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 73

⁶⁵⁴ «Storie intrecciate di ottanta appartamenti di cui trenta sotto sequestro, accalcati uno all'altro e stipati oltre la loro capienza, allineati su più piani a delimitare un rettangolo di cemento, che non è un giardino: non ci sono alberi ma immondizia e non ci sono fiori ma biciclette. Dei nanetti non se ne parla neanche. [...] Mi sento piccola e incapace, mentre sto immobile al centro di questo imbuto che chiamano cortile: alzo la testa torcendomi il collo per vedere il cielo, sono circondata da muri scrostati e ballatoi cadenti, parzialmente nascosti dalle stoffe colorate dei panni stesi all'aria aperta.» Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 11

⁶⁵⁵ *Ibid.*

l'exotisation-marchandisation de la différence (*Barbie*). Enfin, c'est moins dans la distance que dans la proximité que le conflit et les frictions sont les plus évidentes – un exemple emblématique est celui du racisme auquel a recours la colf d'origine indienne pour se distinguer de son employeuse noire dans *Colf*, en réagissant à sa situation de subalternité par le recours à une distinction raciste entre *nera* (pour se désigner) et *negra* (pour désigner son employeuse).

C'est précisément cette attention aux crises de la coexistence urbaine qui rend d'autant plus significative la manière dont le roman *Milano, fin qui tutto bene* met en scène les formes du conflit et de la relation dans la ville en partant justement du récit de quatre quartiers périphériques de Milan. La manière dont l'autrice raconte les dynamiques de ces espaces frontaliers offre ainsi une puissante réflexion au sujet de la coexistence urbaine, où le quartier devient le lieu décisif de la relation et de la confrontation à l'autre. Le roman de Kuruvilla interroge les manières d'habiter la ville à travers l'éventail de points de vue et de positions portées par ses quatre protagonistes, dont chacun habite non seulement un quartier différent mais se positionne différemment à l'intérieur de celui-ci, vivant à la première personne des formes de dépaysement aussi bien que d'appartenance. A la fois étrangers et partie intégrante des quartiers où ils vivent, les personnages doivent tous interroger cette relation entre anciens et nouveaux habitants et leur place à l'intérieur de cette dichotomie.

Sans pouvoir aborder cet enjeu de manière exhaustive, on se focalisera sur le premier chapitre qui raconte le quartier de via Padova à travers le point de vue d'Anita Patel, mère célibataire italienne d'origine indienne, venue s'y installer après la mort de ses parents en louant son appartement du centre-ville : une trajectoire qui fait écho à celle de la narratrice de *Primavalle*, et montre la perspective d'une italienne en partie déclassée choisissant délibérément d'habiter un quartier plus périphérique⁶⁵⁶. Le regard décentré d'Anita sur via Padova est particulièrement significatif ici parce qu'il met en scène un quartier travaillé par la présence de l'autre ou plutôt des autres, en explorant les multiples implications de cette présence avec laquelle la narratrice doit apprendre à cohabiter. La description que fait Anita est

⁶⁵⁶ Le premier chapitre de *Milano, fin qui tutto bene* a fait l'objet de plusieurs analyses approfondies. Nous signalons et reprendrons au fil de cette section les analyses du cinquième chapitre de l'ouvrage de Graziella Parati dans *Migrant writers and urban space in Italy*, et les analyses de Fiorangelo Buonanno, pp.314-325.

celle d'un quartier périphérique dont l'expérience est source de dépaysement, ce qu'elle exprime à travers une perception du quartier qui passe d'abord par l'ouïe :

« Sto in un posto dove tutti si salutano, e si parlano : è tutto un gran vociare, in tutte le lingue, in questo posto. È come ascoltare una radio che passa continuamente da una frequenza all'altra, mischiando elettronica, jazz, classica, rap, funk, lirica, reggae, pop, techno e drum and bass, con il gracchio di sottofondo anche. E a volte mi vien voglia di spegnerla. Ma non posso, ci sono in mezzo, a questo gran casino : di persone, di tutti i tipi. « Il troppo stroppia », avrebbe detto mia madre. »⁶⁵⁷

Le choix de raconter la ville à travers une géographie sensorielle auditive est significatif ici, car comme le souligne Walter Ong :

« La vue isole, le son incorpore. Là où la vue situe l'observateur en dehors de ce qu'il regarde, à distance, le son se déverse dans l'auditeur [...] Le domaine du son ne s'étend pas devant moi, il est partout autour de moi. »⁶⁵⁸

Cette prééminence du son traduit une autre expérience de l'espace – une expérience totalisante, immersive, qui rend compte de l'altérité du quartier par rapport au reste de la ville. Via Padova est placée sous le signe du « trop », comme un espace intensif dont il est à la fois impossible de se préserver et de sortir : y habiter signifie alors, comme le souligne Anita, être « au milieu » voire au fin fond (« nello sprofondo »), dans un *dedans* dont l'expérience est si absolue qu'elle semble suspendre l'idée même d'un dehors.

Mais la géographie sonore revêt aussi une dimension esthétique qui est celle d'un espace liminal. A travers les métaphores acoustiques, via Padova apparaît comme un tout, mais une totalité qui ne produit pas l'ajustement de ses parties, en contrepoint de l'idéal du quartier multiculturel comme *melting pot* ou comme vitrine de la différence. La comparaison avec une radio détraquée, si elle évoque une idée de musicalité, s'inscrit justement en contrepoint de toute « harmonie » au sens de combinaison « d'éléments divers et séparés » pris dans un « rapport de convenance »⁶⁵⁹, pour refléter au contraire le désordre et l'hétérogénéité qui sont propres au quartier, dans une esthétique de coexistence comme hybridation, contamination, friction.

Surtout, les sons sont le signe de la présence de l'autre et de l'impossibilité, pour les habitants de via Padova, de mettre cette présence à distance. La dimension sonore renvoie donc à une expérience passive de l'espace où transparaît l'emprise du quartier sur l'individu. Cette

⁶⁵⁷ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 6

⁶⁵⁸ Walter Jackson Ong, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, trad. Hélène Hiessler, 1982, Paris, les Belles lettres, coll. « Graphê », 2, 2014, 1 vol., p. 91-92

⁶⁵⁹ Nous reprenons ici la définition fournie par le CNRTL de la notion d'harmonie : « Combinaison spécifique formant un ensemble dont les éléments divers et séparés se trouvent reliés dans un rapport de convenance, lequel apporte à la fois satisfaction et agrément. ».

attention aux sons de la ville implique aussi de cerner la différence du quartier à travers les rythmes qui racontent le mode de vie de ses habitants, ce que montre la narratrice quand elle évoque son rapport au sommeil :

« [N]on faccio molto e dormo poco. "Le ore di sonno devono essere otto", avrebbe detto mia madre. Ma vaglielo a spiegare che qui dentro è impossibile dormire il giusto. Qui il giusto ha altri parametri, altre esigenze e altri ritmi. Qui c'è sempre un andirivieni continuo, rumore non solo di voci ma anche di porte, di sciacquoni, di piatti e di passi. Di gente che abita anche in dieci in venti metri quadri: qui i letti a castello sono più gettonati dei futon e il futon si chiama semplicemente materasso per terra, e lo hanno in molti. Tutti quei molti che entrano ed escono continuamente dai loro appartamenti, e che spesso lavorano a qualsiasi ora del giorno e della notte.

Io mi adeguo ai loro parametri, alle loro esigenze e ai loro ritmi. Anche se io non lavoro, vivo di eredità, con mio figlio: due in venti metri quadri, avessi il letto a soppalco staremmo anche più larghi [...]. Non c'è privacy, nel mio appartamento.

È per questo che gli ho dato quel biglietto [à Samir], perché ho bisogno di prendere le distanze.»⁶⁶⁰

On voit ici à quel point les sons auxquels Anita est exposée rendent compte d'un espace traversé par le mouvement, où clôture et séparation sont impossibles : un environnement qui court-circuite toute distinction entre un appartement et l'autre, entre public et privé, mais aussi plus généralement entre l'habitant et le quartier en tant que sujet collectif⁶⁶¹. Via Padova est le lieu des *autres*, multitude à laquelle Anita n'appartient pas mais à laquelle elle s'adapte, en même temps qu'un lieu *autre* dont le rythme s'inscrit en porte à faux par rapport aux cycles et aux divisions productives (notamment celle entre jour et nuit, travail et repos)⁶⁶² valant ailleurs. L'altérité du quartier ne résulte pas seulement de sa différence, mais aussi du fait qu'il s'écarte

⁶⁶⁰ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 9

⁶⁶¹ « En abordant le rythme comme un objet politique, c'est l'organisation de la société qui est interrogée et sa capacité à produire et maintenir du tissu social malgré le processus d'individualisation qui redéfinit les modalités des rapports sociaux. En effet, la question de la fin des rythmes collectifs interroge en premier lieu les nouvelles formes de solidarité sociale « faites de liens faibles, voire fragiles, changeants et diversifiés, mais nombreux et largement choisis (électifs), qui associent des individus aux appartenances sociales également multiples, dans une société ouverte (non convexe). » (Ascher & Godard, 1999, p. 22). L'électivité, la multiplicité, la faiblesse des liens sociaux qui, par leur diversité, rendent finalement le tissu social solide, ne signifient pas la fin de la participation individuelle à des rythmes partagés socialisants, de l'identification à des groupements physiques, du besoin grégaire de sociabilité collective. Si ces liens peuvent se rompre, ils sont surtout plus élastiques et donnent au tissu social une grande souplesse qui permet son extension, mais aussi son resserrement selon des rythmes saisonniers. » Benjamin Pradel, « Le rythme : une question de recherche urbaine | Rhuthmos », *Rhuthmos*, septembre 2016, <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article460>, consulté le 11 mai 2024

⁶⁶² « La société salariée a longtemps imposé ses rythmes et ses espaces dans la plupart des sociétés industrielles. Dans ce cadre dominant, l'espace quotidien des hommes, leurs espaces de vie, s'organisent généralement du plus proche au plus lointain, dans des séquences rythmées par les périodes de travail et de repos, l'alternance jour/nuit, etc. » Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou CCI, coll. « Alors », 1, 1983, p. 232

d'une norme définissant implicitement, pour reprendre les maximes de la mère d'Anita, ce qui est *juste* et ce qui ne l'est pas.

Ce premier aperçu suffit à montrer combien l'expérience du quartier est celle d'une *exposition à l'autre* qui implique le court-circuit de toutes ces limites qui régissent la vie « normale » dans l'espace urbain, comme l'attestaient déjà les narrations de Fiorenzo Oliva et Italo Fontana, lesquelles mettaient en scène des expériences de circulation, de passage et de contamination. Et comme dans ces textes, le seuil, instrument de la distinction entre la maison et l'extérieur, le privé et le public, est mis à mal. La narration raconte ainsi un affaissement des limites : limites matérielles et « sensorielles » tout d'abord, puisque l'immeuble où vit Anita est un espace où la clôture même est impossible, qu'il s'agisse du manque d'insonorisation ou, plus significativement encore, du fait que toutes les portes de l'immeuble soient cassées. Murées, brisées ou entrouvertes comme celle d'Anita⁶⁶³, les portes représentent une crise du seuil qui abîme la distinction entre l'intime et le collectif. La neutralisation de la porte en tant que forme archétypale de la frontière⁶⁶⁴, fait émerger une figure spatiale qui plus que tout autre définit le rapport du personnage à ce qui l'entoure : celle non de la clôture mais du *filtre*, signe d'une connexion ininterrompue qui se joue dans le rapport sensoriel au quartier. C'est à cet *entre-deux* permanent et à cette relation symbiotique qu'Anita se réfère en décrivant le dépaysement heureux qu'elle y ressent :

« E continuo a sentirmi spaesata, anche. Come se fossi un viaggiatore in terra straniera, che vede, tocca, annusa, assaggia, ascolta e vive tutto per la prima volta. Come mio figlio. Eppure io vedo, tocco, annuso, assaggio, ascolto e vivo tutto da ormai più di vent'anni, con la porta accostata, mai chiusa e mai aperta. Tutto filtra. E io temo che da un momento all'altro tutto mi possa cadere addosso, sommergendomi: come in questo piccolissimo negozio, stipato di merci, che saturano anche l'aria.»⁶⁶⁵

La relation d'ouverture de la protagoniste à son quartier est donc à la fois subie et choisie, à la fois expérience d'un lieu dysfonctionnel dont elle ne peut s'isoler, et réceptivité vis-à-vis d'un espace-monde, d'un ailleurs dans la ville qui apparaît comme une zone de nouveauté. Mais cette relation au quartier ne se limite pas à l'ouverture sensorielle. Elle provoque aussi plus largement le malaise d'une proximité forcée avec l'autre, où le besoin de

⁶⁶³ “Guardo le porte delle case: porte sigillate, porte cementate e porte divelte. Quasi tutte le altre, di porte, sono aperte o accostate, anche la mia lo è. Non perché lo voglia, ma perché la serratura è rotta. Spero che nessuno entri: odio che qualcuno mi venga a trovare all'improvviso. È già tutto troppo promiscuo, tra gli sconosciuti in questo palazzo, perché io possa accettare anche la promiscuità, tra i conoscenti, dentro il mio appartamento.” Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 11

⁶⁶⁴ Michel Costantini, *Sémiotique des frontières: art & littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Eidos », 2014, p. 8-10

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

distance ne peut se concrétiser que de manière très partielle : dans la recherche d'un lit superposé, ou dans les rares moments où Anita se rend sur le toit de son immeuble pour obtenir un peu de surplomb. L'affaissement des limites physiques implique donc plus largement celui de la frontière entre privé et public, entre individu et multitude. Ainsi le quartier est-il un espace où advient une forme de dépossession de l'individu, où « en disant à *moi* tu communicates à *nous* et tu participes à un monde », à un « contexte qui te contamine, toujours »⁶⁶⁶.

Anita montre ainsi comment la vie dans le quartier implique la mise à mal des frontières qui ailleurs régissent l'ordre urbain : frontières spatiales du seuil, frontières temporelles (les rythmes du quartier), entre individu et collectivité, mais aussi frontières « morales », dès lors que la narratrice aborde explicitement la question du *degrado* urbain et de la stigmatisation de via Padova. En effet, y vivre signifie être inclus dans la réputation du quartier et exposé aux problématiques de ses habitants, comme le souligne Anita à propos de la rue où elle habite :

«Già negli anni 50 via Clitunno, insieme a via Arquà che le sta attaccata, parallela e simile, veniva considerata "la via dei ladri degli assassini delle puttane": una fama che si tiene ancora stretta addosso.

Beh, io non rubo, non uccido e non mi vendo, ma altri sì. Fatti loro comunque. Anche se qui i fatti degli altri ti si appiccicano addosso, attraverso la vista il tatto l'olfatto il gusto e l'udito. I cinque sensi sono sempre sopra esposti, ai fatti degli altri. Ma io gli altri non li giudico. "Chi è senza peccato scagli la prima pietra" è una delle frasi del Vangelo che preferisco, intuizione popolare più che regola religiosa. Io sono atea. Ma vedo, tocco, annuso, assaggio e ascolto. Impossibile non farlo, in questo palazzo, dove tutto si mescola.»⁶⁶⁷

Il est question, ici comme dans le récit d'Italo Fontana, de contamination, et Anita décrit une réalité visqueuse qui s'impose à l'individu et met à mal l'étanchéité entre celui-ci et ce qui l'entoure. Mais la perspective du personnage diffère de la dénonciation pour adopter une autre posture qui souligne comment, dans ce contexte marqué par l'impossibilité de construire une distance, la position de juge devient inaccessible. Ainsi, à la *surexposition* aux corps et aux vies des autres, Anita répond en réaffirmant la dimension privée de son point de vue et les limites de ce qu'elle peut juger, dans un refus d'adhérer au regard externe et dominant porté sur le quartier.

Ce refus d'adopter un regard externe est aussi celui de s'identifier au regard de la majorité des « Italiens » sur via Padova, et de sanctionner l'opposition entre anciens et nouveaux

⁶⁶⁶ «Esco dal mio palazzo di tutti e vado nel mio bar di tutti. Mio è nostro: non è privato ma è sempre pubblico, in questo quartiere. Quando dici mio comunichi nostro e partecipi a un mondo. Non sempre ti piace, quello a cui partecipi, anche se ti ostini a fare lo spettatore esterno. Ma il ti contamina, sempre. Se non il corpo, almeno la mente. » Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 12-13

⁶⁶⁷ *Ibid.*

habitants. C'est donc aux rhétoriques de la préférence nationale qu'Anita s'oppose, comme le montre son comportement vis-à-vis de certains commerces italiens :

« [M]i piacciono le sigarette [...], ma nella tabaccheria che sta di fianco alla roulotte degli zingari non torno più, da quando sopra le pareti hanno affisso dei cartelli con scritto: «Prodotti italiani, qualità italiana, professionalità italiana, personale italiano». Che è evidentemente un modo per prendere le distanze, dagli altri negozianti: quelli stranieri. Io prendo le distanze da chi prende le distanze dagli stranieri. Sono passiva, non attiva: non dico niente, me ne vado e non torno più. » ⁶⁶⁸

La formule « se distancier de ceux qui prennent leurs distances » montre à quel point la posture de la narratrice n'est pas un entre-deux neutre, mais une prise de position où apparaît une *proximité affective et politique*, comme l'explique Graziella Parati, avec les habitants immigrés. Habiter signifie ici co-habiter, dans une acceptation du malaise urbain propre à toute coexistence dans un quartier pauvre et marginalisé, et se positionner du côté des habitants en réfutant toutes les rhétoriques prônant l'appartenance nationale et construisant la distinction *eux-nous*.

En somme, via Padova apparaît comme un territoire où les règles du centre se délitent et où les limites de l'ordre urbain – aussi bien celles physiques qui séparent l'individu de son environnement que celles morales qui définissent la norme et le « juste » – sont mises à mal. Y vivre revient d'abord à faire l'expérience de l'inconfort qui naît du manque de distance et de la proximité forcée avec autrui. Cela revient aussi – comme le montre le dialogue intérieur qu'engage la narratrice avec le *sur-moi* maternel – à éprouver la dissonance entre dedans et dehors, entre le regard extérieur et un *ici* comme lieu de vie qui est aussi un lieu d'énonciation. Mais précisément, la manière dont Anita habite le quartier et vit ce *disagio* ne se limite pas à une tolérance passive, mais implique plus profondément un effort constant de négociation des limites physiques et morales que nous avons vues, qui se lie étroitement aux rapports qu'elle tisse avec les habitants du quartier. Les choix d'Anita convergent ainsi vers un refus de la distinction qui devient refus de la discrimination : entre le privé et le collectif, entre le *juste* et le faux, entre identité italienne et étrangère. C'est ce refus qui constitue la forme spécifique d'un compromis urbain à travers lequel le personnage participe, de manière essentiellement

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 21

passive, à la réalité de via Padova, et à travers lequel il définit les bases d'une coexistence possible dans la ville.

II. Espaces partagés, espaces divisés

i) Accéder à la maison entre frontières domestiques et linguistiques

Après le quartier, une deuxième *zone de contact* est celle constituée par les lieux de vie, espaces de la rencontre quotidienne qui jouent le rôle de chronotope urbain pour de nombreux récits migrants construits autour de ces microcosmes⁶⁶⁹. L'espace commun, qui donne aussi l'accès à la maison, est non seulement un terrain d'échange où se pratique la rencontre avec les voisins et une forme de civilité quotidienne : il constitue pour les migrants une charnière où se jouent des mécanismes d'inclusion-exclusion qui conditionnent en partie leur possibilité d'habiter la ville et de s'y sentir chez eux. L'association entre *maison* et *nation* se fait sentir avec force dans l'expérience des lieux de vie, de sorte que le microcosme de l'immeuble est chargé d'une dimension symbolique⁶⁷⁰ qui en fait une plus vaste métaphore des formes de coexistence et de la position d'étranger dans laquelle se retrouvent les protagonistes. C'est dans l'immeuble et ses alentours que se fait le plus sentir la nécessité pour les migrants de s'adapter à l'espace social italien et d'y conformer leur présence.

Les situations du quotidien, à commencer par les multiples expériences de malentendu, sont loin d'être anodines. Elles témoignent de l'importance du lien entre maîtrise du langage et accès à l'espace social, déjà mis en évidence par Graziella Parati à propos de *Scontro di civiltà per un ascensore in piazza Vittorio* de Amara Lakhous⁶⁷¹. On peut citer entre autres exemples plusieurs « fra-intendimenti » racontés par Kaha Mohamed Aden dans *Fra-intendimenti* comme *Xusein, Suleyman e Loro*, *Eddo Maryan*, ou encore *Il dizionario*. Le premier de ces récits met en scène le malentendu dans un ascenseur entre des jeunes somaliens et une vieille dame italienne qui leur demande à quel étage ils vont en utilisant la personne de politesse *Loro*. Or, Xusein et ses amis ne connaissent pas l'usage de cette personne de politesse – et prennent donc l'expression *loro* utilisée par la dame comme une référence à des esprits, causant la perplexité et la peur de cette dernière qui s'en va « d'un air déconcerté », et finit par descendre

⁶⁶⁹ Chiara Mengozzi, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione" », art. cit., p. 4

⁶⁷⁰ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit.

⁶⁷¹ Voir Graziella Parati, « Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio" », art. cit.

au premier étage (au lieu du quatrième où elle habite), pour ne pas courir de risques⁶⁷². *Il Dizionario* approfondit cette réflexion sur le malentendu et ses implications non seulement pour les rapports avec le voisinage, mais aussi dans l'intimité de l'espace domestique. Le texte montre les conséquences de la gaffe de la narratrice qui, ne sachant pas que *mancato* est synonyme de mort, ne présente pas ses condoléances à la gérante de la copropriété où elle vient d'emménager après avoir appris le décès de son mari. Le texte commence par la description de la maison où elle emménage : une *casa di ringhiera* dont elle souligne « qu'on a l'impression d'y vivre en communauté même si la seule chose que l'on a en commun c'est une cour intérieure »⁶⁷³, et configurée de telle sorte que la narratrice doit passer devant la maison de l'administratrice de la copropriété pour se rendre chez elle. Ainsi le malentendu linguistique ne provoque pas seulement ici une gêne passagère et la difficulté à traverser cet espace, mais a aussi des répercussions plus importantes. En effet la description de la maison italienne s'accompagne d'une incise sur le fait qu'elle possède, contrairement aux maisons en Somalie, « des lieux qui peuvent conserver, entre autres choses, aussi ces souvenirs concrets qu'on ne veut pas perdre mais qu'on veut garder loin de soi : les caves »⁶⁷⁴. Or, la propriétaire possède les clefs de la cave que la narratrice voudrait utiliser, et qu'elle se refuse à lui demander après s'être aperçue de son erreur : la *gaffe* débouche sur une amputation de certains espaces, en l'occurrence ceux associés à la mémoire. On voit ici deux dimensions de l'expérience de la maison à l'intérieur des œuvres : d'une part, la dimension horizontale du voisinage où se joue aussi la possibilité de passer dans les lieux communs, et d'autre part, la dimension « verticale » de l'espace intime, du rapport à la mémoire comme partie indispensable de l'identité⁶⁷⁵. Ces deux dimensions sont étroitement connectées dans le récit, où le malentendu linguistique implique non seulement la difficulté à circuler dans le lieu commun, mais aussi celle d'habiter pleinement la maison en mettant, à travers la cave, le passé à une distance choisie. Elles renvoient à un constat plus important, à savoir que l'accès à l'intimité envisagée comme le rapport à l'identité d'origine des protagonistes, à leur mémoire, détermine la possibilité ou non d'habiter la ville. L'expérience intime des frontières se traduit dans ces multiples images de

⁶⁷² « Xuseyn e Suleyma durante il tragitto in ascensore con l'anziana, al sentire "Loro" senza un riferimento preciso, hanno pensato agli spiriti, ai demoni, che tanto li avevano divertiti quella sera a Mogadiscio. Dopo un silenzio di qualche secondo, finalmente risposero in coro, contemporaneamente: "Dove vanno Loro non lo sappiamo. Noi andiamo al terzo piano." Questi ragazzi sanno esprimersi in italiano, pensa l'anziana, ma la loro risposta non è chiara. "Sarà meglio che scenda al primo piano anche se abito al quarto". La signora si dilegua con un aria stranita. » Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 111

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ La cave revient bien sur comme espace de référence dans d'autres textes, comme *Amiche per la pelle* de Laila Wadia : « Un autre endroit présent dans ce bâtiment, en tant qu'hétérotopie domestique par excellence, est la cave qui, bien qu'elle ne fasse pas vraiment partie de l'appartement, a toujours une valeur symbolique énorme, représentant l'inconscient familial, l'endroit où se cacher, ou restaurer la mémoire mise de côté. » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit.

maisons incomplètes, métaphores de la fragmentation de sujets qui se retrouvent coupés d'une partie d'eux-mêmes.

Ces questionnements sur le *condominio* comme zone de contact où se construisent les coexistences dans la ville sont aussi au cœur de plusieurs ouvrages largement analysés par la critique comme *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*⁶⁷⁶ de Amara Lakhous ou *Amiche per la pelle* de Laila Wadia. Si l'on ne peut que revenir brièvement sur ces textes – en raison de l'imposant nombre d'analyses déjà existant – soulignons cependant que c'est précisément la mise en scène du microcosme de l'immeuble et de l'ascenseur *en tant qu'espace frontalier* qui constitue le cœur de la démarche du roman de Lakhous. Frontière, l'ascenseur est aussi par la même occasion un espace surdéterminé dont le roman exploite pleinement la charge symbolique, où l'on retrouve « le croisement des axes directionnels dedans-dehors et haut-bas qui organisent, avec une forte valeur symbolique, la représentation de la spatialité domestique y compris dans la littérature migrante »⁶⁷⁷ et les glissements de l'échelle micro à macro⁶⁷⁸, pour en faire une métaphore des fractures de la nation italienne (entre habitants italiens et immigrés, mais aussi entre Nord et Sud). L'immeuble est en somme un espace radicalement segmenté où l'ascenseur devient lieu de reproduction des démarcations symboliques plutôt que de passage, matérialisant de manière (apparemment) comique le *devenir-frontière* d'un espace commun.

L'ascenseur est aussi pour cette raison le lieu systématique du malentendu – comme en témoignent les litiges entre la concierge Benedetta et l'iranien Parviz qui prennent respectivement les mots *guaglio* et *merci* qu'ils s'adresse réciproquement pour synonymes de *cazzo* – mais surtout objet d'un conflit de sens qui oppose ceux qui tentent d'en restreindre l'accès (comme la concierge et l'ingénieur milanais Marini) et les habitants migrants pour qui il constitue une porte vers la ville et le statut de citoyen à part entière. Le contraste est net entre des personnages italiens pour qui l'ascenseur est un enjeu de *civiltà*, voire de *civilisation* d'autant plus important qu'il perd toute valeur d'usage, et celui des personnages migrants comme Parviz et Maria Cristina, pour qui l'ascenseur s'inscrit en revanche au cœur de besoins psychiques et

⁶⁷⁶ Pour l'analyse du roman de Lakhous, on se reportera notamment à R. Derobertis, « Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in scontro di civiltà per un ascensore a piazza vittorio di amara lakhous », art. cit., Raffaele Taddeo, « Il condominio spazio ritrovato nella letteratura della migrazione? », https://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=06_26&section=6&index_pos=2.html, consulté le 15 mai 2021, Graziella Parati, « Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio" », art. cit. Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit. et Jennifer Burns, *Migrant imaginaries*, op. cit..

⁶⁷⁷ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 64

⁶⁷⁸ « The novel juxtaposes macro-space and micro-space, for it deals simultaneously with the urban entity of Rome and with one apartment building and its inhabitants. » Graziella Parati, « Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio" », art. cit., p. 433

corporels qui résultent de la *négarion d'une spatialité intime*⁶⁷⁹. Pour Parviz, qui s'en sert en montant et redescendant les étages, son usage rend possible la méditation, la rêverie et l'accès au territoire métaphorique de la mémoire. Il cesse d'être un lieu anonyme de transit pour devenir *lieu de transition* et de reconnexion du protagoniste avec son pays d'origine. Pour Maria Cristina, en revanche, l'ascenseur constitue la seule porte de sortie métaphorique hors d'un espace domestique étouffant où elle est étrangère, puisqu'elle travaille comme aide à domicile pour une Italienne âgée. Il est mis ici en relation avec le corps de la jeune femme, qui ne peut plus y accéder en raison de son obésité, et qui prend du poids du fait de vivre enfermée dans le domicile. On retrouve cette relation d'emboîtement (contenant-contenu) mais aussi d'analogie (le corps comme espace et l'espace comme corps) que nous avons déjà pu analyser dans *Linea B* de De Caldas Brito. Et c'est dans le corps (ou plus précisément, à travers l'analogie offerte par le corps et ce qu'il retient-expulse) que l'expérience des frontières comme fragmentation de l'espace intime, et impossibilité simultanée d'accéder au reste de la ville, se manifestent explicitement.

L'analogie entre l'immeuble et le corps est particulièrement évidente dans les symptômes de Maria Cristina, qui dans les rares moments de liberté, se rend à Roma Termini pour avoir des relations sexuelles avec ses compatriotes, suivies ponctuellement par des grossesses non désirées et des avortements. La captivité du personnage s'exprime dans le dérèglement du passage corporel (dans les fonctions alimentaires mais aussi les grossesses), de sorte que l'intériorité devient le lieu où se répercute la tension entre dedans et dehors. L'expérience des frontières que vivent les deux personnages se traduit ainsi par une privation d'espace où la mémoire, le corps, le désir du pays d'origine deviennent inaccessibles, voire interdits. L'espace segmenté de l'immeuble et la logique des frontières apparaissent ainsi comme une négation des besoins migrants, une amputation dont leurs corps et leur psyché subissent les contrecoups.

Ce sont ainsi les conséquences intimes des frontières sur la manière d'habiter la ville et la possibilité d'y construire un *chez-soi*, ainsi que leur manière de redéfinir le rapport au corps et à l'identité, que le texte de Lakhous illustre. Les protagonistes migrants du *Scontro di civiltà* traversent les frontières autant qu'ils sont traversés par elles. Ce constat vaut aussi et peut-être surtout pour Ahmed-Amedeo, protagoniste du roman, qui se définit par contraste avec les autres habitants comme une figure idéale de migrant parfaitement intégré (ce qu'exprime sa

⁶⁷⁹ « La condizione dell'altro è segnata costituzionalmente da inferiorità e diversità, assenza e imperfezione, che non a caso rispondono alla negazione di una spazialità intima, e alla costruzione di pratiche subordinate al circuito criminalizzante degli spazi pubblici di strada [...] » Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 113.

connaissance de la cartographie de Rome, ses contacts administratifs, son ascension sociale et sa maîtrise de la langue jusqu'à faire disparaître toute trace de non-italianité). Mais l'intégration du personnage de Ahmad semble précisément se construire sur l'effacement de son identité et sa conformation aux fantasmes ou aux projections de ses interlocuteurs. *L'inbetweenness* est le lot de la voix principale du récit, et montre toutes ses limites dès lors que l'acceptation de Ahmad tient à la disparition des marques de son identité migrante, ou à leur exotisation par sa compagne italienne. Contrairement aux autres personnages migrants, Ahmed peut se soustraire aux frontières, notamment en refusant de prendre l'ascenseur, mais il ne les intériorise pas moins, comme en témoignent les refoulements sur lesquels il a construit sa *persona* en Italie, dans une amnésie de son identité et du traumatisme qui l'a conduit à quitter l'Algérie. Les frontières qui traversent le condominio comme espace politique (métaphore de la société et de la nation) se répercutent dans l'intimité de l'espace domestique, où domine ici aussi le lieu secret et inaccessible des toilettes, symbole du refoulement du passé. Il en résulte un espace domestique structuré par les figures de l'enfermement, de la tombe, de la clôture, qui montrent comment les frontières se répercutent dans l'intimité.

ii) Nouveaux voisinages et formes de communauté

En même temps qu'ils mettent en évidence la position malaisée des protagonistes migrants dans les lieux de vie, les textes du corpus postcolonial n'en insistent pas moins sur la manière dont la présence migrante peut reconfigurer des formes de voisinage et de communauté dans la ville. C'est cette dimension *transformatrice* que Vincenzo Binetti avait déjà mis en évidence dans *Pantanella. Canto lungo la strada*, en soulignant comment la transformation du bar près de la Pantanella, mais aussi d'autres moments comme les rencontres de Ahmad avec deux jeunes femmes, une touriste belge et l'étudiante Mary, constituaient un horizon d'alliance, ouvrant la voie à des solidarités nouvelles⁶⁸⁰.

C'est aussi le choix de raconter la copropriété comme espace de coexistence dans *Amiche per la pelle* de Laila Wadia, où « les habitants d'un vieil immeuble de Triste destiné à

⁶⁸⁰ Binetti rappelle que « [la] vivibilità diversa e *rizomatica* del non-luogo che permette non solo una contaminazione reciproca tra i confini della "città" del migrante e quelli dello spazio urbano della capitale, ma anche e soprattutto una "re-invenzione" continua di una comunità multietnica e multilinguistica capace di stabilire nella pratica transitoria e zigzagante del quotidiano un momento felice di aggregazione spontanea: '[...] Il bar era pulito e bello, era diventato un circolo culturale mondiale. Si parlavano cinque o sei lingue, arabo, francese, inglese, urdu, panjabi, hindi e italiano. E anche se i baristi parlavano solo italiano non era un problema, c'era sempre chi traduceva.' » Vincenzo Binetti, « Le passioni di sinistra - numero 14 settembre - dicembre 2006 », https://digilander.libero.it/lepassionidisinistra/n_14/lacitta.htm, consulté le 23 septembre 2018

la démolition réussissent par eux-mêmes à fonder une harmonie multiraciale qui sauve leur existence et au sein de laquelle pas même le vieux ‘fasciste’ ne constitue un élément de perturbation »⁶⁸¹. Sans revenir là aussi sur l’imposant corpus critique déjà existant, il faut rappeler comment ces textes ont su proposer des imaginaires et des visions de cohabitation, notamment par un usage du malentendu comme ressource plutôt que simple obstacle. C’est le cas dans le roman de Wadia, qui gomme en partie la conflictualité entre italiens et étrangers en « intégrant » la figure raciste du signor Rosso, et ce dès le moment clef où Lule, la voisine albanaise, se rend chez lui pour remettre en ordre son appartement :

« Lule si è tirata su le maniche della maglia ed è entrata nell'appartamento del signor Rosso con sguardo da ora-decido-io. Ha chiesto dove teneva l'aspirapolvere, il secchio, il mocio e il detersivo, ma il signor Rosso era sprovvisto di tutto e aveva solo una scopa. Nel giro di quattro ore Lule ha spazzato via dieci anni di ragnatele e l'odore di stantio dall'appartamento. [...] Dalla stanza da letto sentiva borbottare: «Chi se ne frega delle pulizie! Sono vissuto benissimo senza per dieci anni, e ora viene questa negra a dirmi cosa fare. Bah! Vedrai che faccia farà quando non le darò niente». [...]

« E non lo faccio per soldi. Non voglio niente in cambio ». Il signor Rosso ha mugugnato qualcosa tipo: «Vedremo. Non mi farò mettere i piedi in testa dall'ultima negra arrivata», ma ha messo giù il suo libro e ha mangiato di gusto la minestra di fagioli e le verdure che Lule aveva scaldato e portato su un vassoio. Da quel momento Lule è diventata una delle grucce del vecchio signor Rosso.

L'altra gruccia è mia figlia Kamla. »⁶⁸²

L’extrait montre la domestication du personnage du vieil italien, dont le racisme (dans une détestation des *negri* qui en réalité vaut pour tous les étrangers indistinctement) outrancier finit par être atténué ou « gommé » pour participer avec d’autres caractéristiques (son vieil âge, son mauvais caractère, son absence d’hygiène) au portrait d’un personnage misanthrope, dont le caractère bourru met justement en relief la capacité des migrants à le tolérer et même à prendre soin de lui. Le passage présente le grand ménage de Lule comme une forme de réappropriation à travers le soin, où la capacité à s’occuper de l’espace domestique lui ouvre les portes de l’appartement de Rosso. De manière significative, le nettoyage s’inscrit (de par le refus de Lule) hors de toute relation économique, et donc hors des rapports de pouvoir et d’exploitation qui se jouent dans les formes de travail domestique des femmes migrantes. En évacuant et en renversant cette réalité, le roman construit une scène avant tout symbolique,

⁶⁸¹ «[G]li abitanti dell’immobile triestino destinato alla demolizione di L. Wadia riescono per parte loro a fondare un’armonia multirazziale che salva loro la vita e per la quale nemmeno il vecchio “fascista” costituisce un elemento di disturbo.” Lucia Quaquarelli, « Rappresentazione del conflitto nella letteratura italiana dell’immigrazione », art. cit.

⁶⁸² Laila Wadia, *Amiche per la pelle*, Roma, Edizioni e/o, coll. « Dal mondo », 2007, p. 19

idéalisée, où l'entrée d'une femme migrante dans l'appartement du vieillard italien a pour vocation de l'intégrer, lui, à la communauté de via Ungaretti.

iii) Rejouer et déjouer le script de l'invasion domestique : *Morte di un personaggio* de Elvis Malaj

On le voit : si le seuil apparaît, plus rarement, comme espace de rencontre et de contact entre subjectivités migrantes et italiennes, c'est précisément à condition que ce contact réussisse à déjouer et à dépasser les imaginaires de l'invasion qu'il suscite. C'est ce questionnement qui est au cœur de *Morte di un personaggio*, récit conclusif du recueil de Elvis Malaj *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, en mettant face à face l'imaginaire de l'invasion domestique, et ses conséquences concrètes sur la vie de ceux qui ne sont jamais complètement inscrits dans la nation. Le texte de Elvis Malaj, arrivé adolescent en Italie et dont ce recueil constitue la première publication, interroge dans la perspective d'un jeune italo-albanais toutes les frictions et les dangers qui guettent la communication avec l'autre. Le texte suit la rencontre entre Kastriot, jeune écrivain albanais vivant avec sa mère dans une ville italienne non précisée, et Veronica, la fille de sa voisine. Une rencontre qui se déroule dans des circonstances rocambolesques, puisque Kastriot rencontre Veronica après être entré par effraction dans son domicile sur demande de sa mère, qui l'oblige à aller arroser les fleurs de la voisine absente pour éviter qu'elles ne se dessèchent complètement.

Le script d'une invasion de domicile est ainsi repris et dans le même temps dédramatisé par la narration. D'une part, parce que Kastriot dit comiquement à sa mère qu'elle ne devrait pas l'inciter à commettre un délit, et d'autre part, parce que cette escapade l'interrompt en pleine écriture alors qu'il est aux prises avec un problème narratif bien particulier : celui de faire mourir le personnage principal de son histoire. Le texte joue ainsi sur les va-et-vient entre le casse-tête du protagoniste et la situation qu'il rencontre, comme lorsque, après être entré dans l'appartement pour brancher le tuyau d'arrosage, la vision d'un set de couteaux stimule son imagination et il en saisit un⁶⁸³.

Ce ressort méta-narratif permet de gommer encore davantage le caractère transgressif du geste de Kastriot, persuadé d'être seul dans la maison, et contribue à créer ainsi le sentiment

⁶⁸³ « Sur l'angle de la cuisine, enfilés dans un bloc en bois, il y avait un set de couteaux. Il prit une lame et la regarda : ça oui, ça aurait tué son personnage, un seul coup dans le dos et fini les tribulations. » Elvis Malaj, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, op. cit., p. 141

d'une situation anodine, qui se transforme totalement quand la fille de Maria, Veronica, apparaît dans le hall d'entrée alors que Kastriot tient le couteau entre ses mains. Le face à face qui s'ensuit, initialement surréaliste, prend un tour inquiétant lorsque Veronica menace d'appeler la police. C'est ce basculement par lequel une situation initialement drôle et décalée devient angoissante qui est mis en scène dans leur dialogue :

"Quindi, vuoi farmi credere che ti trovavi a passare di qui, hai visto i fiori appassiti e hai scassinato la porta perché volevi inaffiarli?"

"A parte il fatto che non ho scassinato la porta ma sono salito dal terrazzo, si' è così, però tu lo stai dicendo con ironia".

"E come dovrei dirlo?"

"Abito dall'altra parte della piazzetta, dal tuo terrazzo si vede casa mia." Veronica lo guardò per un attimo senza capire.

"E quindi?"

« Il fatto che tu sia albanese dovrebbe rassicurarmi ? »

« Ma sei razzista ? »

“Dammi pure della razzista, ma se mi ritrovo in casa un albanese armato di coltello di sicuro non penso che sia un benefattore. [...]”

Ma non ci posso credere. Tu ce l'hai con gli albanesi.

Veronica non rispose.

"Sì, ce l'ho con gli albanesi", disse Veronica "anzi li odio. “Tu non sei il primo albanese che entra qui. Erano in tre, sono entrati di notte”... »⁶⁸⁴

Pour justifier sa méfiance, Veronica raconte alors avoir vécu dans le passé une invasion domestique où elle avait manqué être violée, avant de s'apercevoir qu'une de ses camarades de classe d'origine albanaise portait un des pulls volés chez elle le jour d'après, à l'école. Comme il ressort de l'échange, la rencontre est présentée comme un moment profondément ambivalent. Initialement ironique et décalée, elle devient source d'angoisse de part et d'autre : pour Veronica, chez qui elle réveille le souvenir de l'invasion domestique. Mais aussi pour Kastriot, qui en cas d'arrivée de la police se retrouverait dans une situation délicate, son permis de séjour devant encore être renouvelé. Le texte montre donc à quel point les deux constituent une menace l'un

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 137

pour l'autre tout en suggérant une inversion du rapport de force, car si Kastriot tient un couteau dans la main, c'est bien Veronica qui est une menace pour lui plutôt que l'inverse. Seul le jeune homme semble conscient du caractère ironique de la situation, qui rejoue sur un mode parodique une invasion de domicile où il occupe le rôle d'un délinquant albanais armé de son couteau. Mais le fait que Veronica menace d'appeler la police et le place dans une position d'accusé abolit cette ironie, comme si le protagoniste se retrouvait dépassé par le script anxiogène qu'il a réveillé involontairement, associé de force à l'imaginaire du *voleur-voleur* étranger⁶⁸⁵. Le véritable danger dans cette situation dominée par les faux-semblants, est donc celui du discours dont Veronica se fait porteuse, par la manière dont il abolit la contingence de leur rencontre pour la réinscrire dans une opposition générale entre italiens et albanais, dans la confrontation entre un *nous* et un *vous* où Kastriot ne se reconnaît pas, mais dont les conséquences policières sont potentiellement réelles.

Ainsi le fait que Kastriot soit perçu comme délinquant montre, malgré son intégration, la précarité de sa position dans la société italienne, en raison à la fois de sa situation administrative et de la persistance sous une forme latente des fantasmes et de l'imaginaire criminalisant associés à son identité albanaise⁶⁸⁶. Le texte met ainsi en scène le glissement d'un geste de transgression perçu comme anodin à une situation-limite qui réveille un imaginaire de l'invasion : une situation où l'on passe du jeu à la réalité, d'une sortie un peu amusée hors de la vie quotidienne au risque pour Kastriot risque de basculer *hors de la société* en redevenant l'autre, l'étranger, l'intrus menaçant. Malaj montre ainsi à quel point le geste d'entrer dans un espace italien réveille, pour les subjectivités migrantes, l'association entre frontières domestiques et frontières nationales.

Cette situation de crise passagère où les identités se décident et dont l'issue reste incertaine jusqu'au moment où Veronica interrompt son appel à la police, interroge aussi la notion même de voisinage, en montrant les conséquences en partie imprévisibles d'une rupture du *statu quo* fondé sur la distance réciproque : celui de deux maisons proches mais n'étant jamais véritablement entrées en contact. La phrase que Kastriot adresse à Veronica : « Depuis ta terrasse on voit ma maison » (« Dal tuo terrazzo si vede casa mia ») et qui donne son titre au recueil, revêt ici une importance particulière. En effet, par-delà la relation entre les deux

⁶⁸⁵ Le texte montre dans le même temps l'impossibilité pour lui d'atténuer ou de neutraliser la portée de son geste, d'empêcher qu'il ne réveille chez son interlocutrice tout un imaginaire de l'invasion.

⁶⁸⁶ Le ressort narratif est ici le même que celui du récit d'ouverture du recueil, *Vorrei essere albanese* : la mise en scène d'un protagoniste s'apercevant de la persistance du racisme et de son pouvoir de nuisance sur sa propre vie, alors même qu'il s'était mis à l'envisager avec une forme de désinvolture et d'humour.

maisons, c'est bien le voisinage ambigu de l'Italie et de l'Albanie qui est réévoqué par l'entremise de cette phrase. Les deux terrasses se faisant face ici sont ici une figure de la relation entre les deux pays, rappelant leur proximité mais également l'asymétrie qui les sépare : non seulement parce que l'une semble surplomber l'autre (la terrasse donne sur la maison), mais aussi parce que là où Kastriot se présente comme un voisin, Veronica le perçoit comme une menace.

La terrasse devient alors, dans ce déroulement narratif, non seulement le lieu d'où se regarder de loin mais bien celui d'une relation possible, à condition de désamorcer les scripts anxigènes que toute rencontre convoque. Elle apparaît alors comme un espace médiateur, où se joue entre les deux personnages un processus d'apprivoisement réciproque : passé le choc de la première rencontre, le contact entre Veronica et Kastriot en inaugure d'autres qui constituent le fil rouge du récit, comme autant d'étapes d'une relation quelque peu instable mais où un rapprochement se produit entre les deux. Elle devient en somme le véritable seuil de la maison, puisque dans ses allers-et-venues de Kastriot oublie comiquement de se servir de la porte, comme lorsqu'il passe par le bar pour aller chez Veronica dans l'indifférence générale :

« Un sabato, nel tardo pomeriggio, Kastriot decise di fare una pausa, si mise una maglietta e uscì. Per strada c'era un po' di movimento e davanti al bar salutò i due tipi di cui non ricordava il nome [...] e salutò anche la donna [...]. Siccome Kastriot indugiò un po', la donna si sentì in dovere di chiedergli se si fermava a bere qualcosa.

“Ah no, grazie. Salgo a innaffiare i fiori”, disse indicando il terrazzo sopra il bar. “Vi chiedo di spostarvi perché ogni tanto viene giù acqua, basta che andate più in là”.

“Finiamo di fumarci le sigarette ed entriamo” disse la donna. E del fatto che Kastriot non usava l'ingresso del palazzo, come ogni altro condominio, ma si arrampicava sull'inferriata del bar, a nessuno venne in mente di chiedergli spiegazione. A parte quando stava per scivolare, quando gli domandarono se aveva bisogno di una mano. » ⁶⁸⁷

L'espace suspendu de la terrasse est alors métaphore d'une autre manière d'envisager le seuil, comme un espace indécis et pour cette raison en tension : tension dans l'agonie des fleurs que Veronica se refuse à mouiller, tension dans l'imminent retour de sa mère qui ne revient pas, tension dans la relation imprévisible entre elle et Kastriot. Mais l'indécision et la tension sont moins génératrices de conflit que désir : un désir renouvelé et inassouvi que le texte se plaît à mettre en abyme sur un plan méta narratif à travers les essais répétés de Kastriot de « tuer » son personnage, et dont la première apparition (qui coïncide avec le début du récit) a justement lieu

⁶⁸⁷ Elvis Malaj, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, op. cit., p. 144

sur une terrasse d'où il tente de se suicider. Du reste, le protagoniste est bien conscient de l'analogie entre lui et son héros (« avrebbe potuto benissimo essere il protagonista di un suo racconto »), pris à son tour dans une relation avec une étonnante femme fatale, et dont la mise à mort signifierait la fin de tous ses tiraillements. Dans la trajectoire de Kastriot, le sens de l'ouverture de l'espace domestique, des gestes d'entrer et d'accueillir l'autre n'est jamais fixé par avance : au contraire, il apparaît comme ouvert aux significations que lui donnent les protagonistes, matérialisant une possibilité d'investir le seuil comme lieu du rapprochement.

Déjouer les scripts et les spectres de l'invasion migratoire pour penser la rencontre, voilà l'enjeu décisif d'une autre représentation de la ville. Cet enjeu résonne avec d'autres mises en scène, notamment celle filmique des frères De Serio dans *Sette opere di misericordia*, leur premier long-métrage, qui s'attaque justement au fantasme de l'invasion domestique pour mettre en scène la rencontre entre un retraité italien et une jeune immigrée roumaine. Il renoue dans le même temps avec une image utopique du balcon que l'on trouve sous la plume d'autres auteurs et notamment dans le récit *1982 fuga da casa* de Kaha Mohamed Aden. La conclusion du texte de Kaha Mohamed Aden, qui est consacré à son exil, se termine par le geste de bâtir une maison par l'écriture, renouant avec l'idée d'une demeure littéraire et de la littérature comme pont et dépassement des frontières (c'est aussi sur cette image que se conclue le documentaire mettant en scène l'autrice, *La quarta via*⁶⁸⁸). La maison rêvée se construit à travers cet espace de reconnexion symbolique et métaphorique, entre autrice et lecteurs mais aussi entre l'autrice et son passé. Enfin, il est impossible d'évoquer cette image du balcon sans citer la trajectoire de Maksim Cristan, devenu musicien et initiateur du « Concertino dal balconcino » à Turin – initiative artistique qui a transformé depuis 2011 le balcon et la cour

⁶⁸⁸ *La quarta via* - *Openddb*, 5e6 film, 2012, <https://openddb.it/film/la-quarta-via/>, consulté le 12 avril 2024

intérieur d'un petit immeuble de via dei Mercanti, dans le centre-ville de Turin, en lieu de performance artistique et de reconstruction d'une autre relation à la ville⁶⁸⁹.

III. Repenser la maison, repenser le seuil

i) Imaginaires de l'expulsion

En déplaçant l'analyse du quartier migrant aux échelles plus restreintes du condominio (copropriété) ou de la maison, il faut rappeler combien les lieux de vie apparaissent comme précaires dans le corpus postcolonial. Si le thème de l'intrusion et de la violation de l'espace domestique revient, il donne lieu à une expérience « d'insécurité » opposée à celles analysées plus haut. C'est ce que l'on retrouve dans le récit court *Apriti sesamo* des *Fra-intendimenti* de Kaha M. Aden, qui débute alors que la narratrice ouvre la porte à un groupe de jeunes qui lui demandent de l'eau, étonnée par cette requête peu habituelle en Italie mais commune dans son pays d'origine⁶⁹⁰. Devant l'irrespect des jeunes, la narratrice décide d'appeler la police pour les faire sortir de chez elle, mais l'arrivée des policiers confirme le caractère perturbant de la scène, puisque ceux-ci entrent à leur tour et se mettent à vérifier son identité au lieu de chasser le petit groupe de son domicile :

⁶⁸⁹ Après le succès du livre, Maksim Cristan est parti vivre à Berlin, avant de revenir en Italie à Turin – où il réside depuis et anime le Concertino avec sa compagne Daria Spada, formant le duo MCCS Punklirico. Le groupe a également adapté sous forme de morceau un poème qui figure dans le livre, avec la vidéo *FANCULOPENSIERO*, 2019, <https://www.facebook.com/watch/?v=203144651130534>, consulté le 5 octobre 2024. Cette vidéo reprend un titre de l'album *Dérangement* intitulé « Fanculopensiero », lui-même repris du roman. Sur la page FB, la vidéo est précédée d'un post qui est consacré aux conflits domestiques et à la difficulté du confinement pour les personnes les plus fragiles psychologiquement. Ci-dessous la traduction du post : « Le silence de nos villes est de temps en temps déchiré par des cris inhumains. Ce sont nos concitoyens les plus fragiles. Ceux qui même en temps normal supportent avec difficulté le caractère impitoyable de la vie quotidienne. Depuis le début de l'isolement le recours au TSO (Traitement sanitaire obligatoire ou Hospitalisation sans consentement en français) a augmenté de 20 fois. Comme si la solidarité, l'unité et l'humanité qui se sont réveillées ne touchaient pas ceux qui dans cette situation en auraient le plus besoin. FANCULOPENSIERO de l'album "Dérangement" – MCCS Punklyrique inspirée au roman homonyme de Maksim Cristan. #fanculopensiero #iorestoacasa (#jeresteàlamaison) #notso »

⁶⁹⁰ « "Ragazzi: Senti, ci potresti offrire un goccio d'acqua ? Che richiesta strana. Non è un uso comune di questa città quello di bussare a una porta e chiedere acqua. Ma lo era nella mia vecchia città e forse per questo ragazzi non considerano la mia una porta qualunque. Ho aperto la porta. Sono entrati, si sono accomodati sulle sedie. Erano una decina e avevano uno sguardo del tipo : "Allora perché non ti spicci a darci l'acqua?" [...] » Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 82

« Poliziotto B : Come sono entrati in casa ?

Io: Li ho fatto entrare io in casa.

Poliziotto A: Adesso noi entriamo in casa. Lei intanto ci mostri i suoi documenti.

Entriamo, io non capivo più niente. Ero molto ansiosa perchè è da due settimane che sto cercando di rinnovare il mio permesso di soggiorno e non ci riesco a causa della fila lunghissima che bisogna fare. » ⁶⁹¹

Alors que les policiers s'aperçoivent que ses documents n'ont pas été renouvelés et la conduisent au poste, la narratrice s'interrompt pour révéler que l'épisode est en fait un rêve, dont elle suggère qu'il constitue le « rêve typique des immigrés ». Si le texte met bien en scène une expérience d'invasion, celle-ci revêt un sens tout à fait différent, puisque le récit glisse d'un geste d'hospitalité vers une dépossession absolue de l'espace domestique : la maison n'est pas tant l'endroit où *l'autre* pourrait rentrer, que celui où la narratrice – renvoyée à son statut d'étrangère – se voit contrainte de sortir. Là où les angoisses sécuritaires se construisaient sur la dichotomie entre la rue et la maison, distinction recoupant l'opposition entre *résidents-citoyens* et *étrangers*, le rêve se conclut ici par l'assignation à son statut d'étrangère, signe de l'impossibilité à élaborer une véritable « maison » en l'absence de régularité administrative.

L'intrusion d'autrui rime moins avec l'invasion d'un désordre extérieur dans un espace que l'on tente de protéger, qu'avec une angoisse de dépossession qui remet en question l'idée même que la narratrice soit *chez elle*, faisant réémerger le lien indissociable entre la maison et les papiers, entre la fragilité du statut administratif et celle de l'espace domestique. Si les limites de l'espace domestique sont à la fois frontières de la *civilité* (du vivre ensemble) et de la *citoyenneté*, elles représentent ici non pas la fragilité de l'habitant italien en état de siège, mais celle du migrant à l'intérieur d'une ville et d'une nation susceptible de l'inscrire dans une extériorité permanente.

Cette question de la dépossession se décline dans la mise en scène des espaces communautaires migrants, dont la portée utopique est d'autant plus forte qu'ils sont toujours racontés comme provisoires, pris dans une relation d'altérité à la ville environnante, et sous le couperet de l'expulsion⁶⁹². La mise en scène des voitures de police devant ces espaces, dont on

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Concernant cette menace et cette fracture entre espace communautaire et reste de l'environnement urbain, on peut renvoyer ici au parallèle que trace Buonanno entre *Pantanella...* et *Amiche per la pelle* de Laila Wadia : « On peut dire que le milieu de la copropriété de Laila Wadia n'est pas structurellement différent de la Pantanella de Melliti : une véritable mythification d'une communauté babélique, compromise par l'intervention extérieure des Italiens. En même temps nous assistons à une vraie retraite dans le monde intérieur, à une renonciation au monde extérieur. La Babel interculturelle semble possible, mais uniquement dans des environnements limités, fermés. La ville extérieure s'oppose à l'intérieur du bâtiment dans une dichotomie fondamentalement irréductible. » Nous divergeons en revanche sur l'interprétation que cette « cette exaltation de la petite communauté de migrants est, de façon plus ou moins inconsciente, une confirmation positive du stéréotype des autochtones selon lesquels les migrants constituent une seule communauté. », dans la mesure où elle repose (en

a vu le poids symbolique dans *Pantanella. Canto lungo la strada*, revient aussi dans *M* de Ron Kubati, comme le signe du caractère toujours précaire des installations migrantes et de la réaffirmation des frontières entre ces lieux et le reste du contexte urbain :

« Davanti a quell'ingresso sostava quasi sempre almeno una volante della polizia. I numerosi inquilini dello stabile suscitavano di frequente simili attenzioni. Prof. Andea li aveva sempre osservati con una certa ostilità. Ai suoi occhi loro assomigliavano a dei guardiani della miseria. [...] L'irruzione in un momento in cui le forme del reale, che proteggono il nostro senso comune, sono pressoché annullate dal buio, investiva le loro presenza di un qualcosa di lugubre e sublime degno di una sorta di metafisica del male. Invalidati i contorni del suo mondo, l'uomo si trova a vive una condizione di estrema vulnerabilità in cui tutto è possibile. Qualcosa al di là del prevedibile, al di là dell'immaginazione può partire da chissà dove per venire a punirlo. Scopre così una condizione in cui si sente un evaso consapevole del mandato di cattura emesso da sempre nei suoi confronti. [...] "Speriamo che stanotte non bussino alla mia porta", sembravano dicessero i volti silenziosi degli inquilini del nostro popolare colorato condominio.»⁶⁹³

Ce sont donc surtout des imaginaires de l'expulsion et non de l'invasion qui informent la mise en scène des lieux de vie dans les textes du corpus postcolonial et qui s'y déclinent de différentes manières.

ii) Domesticités et captivités : la maison comme espace incomplet et fragmenté

On voit combien la maison n'est pas à l'abri, bien au contraire, des logiques de frontière qui déterminent l'appartenance ou non à un espace et une communauté donnée. Les lieux de vie, loin de constituer un lieu sûr, sont aussi traversés par les contrecoups de ces expériences et s'en retrouvent fragmentés, rendus incomplets, incapables d'assurer une véritable intimité.

La maison italienne, plus que les autres espaces, est zone de contact entre réalités distantes, lieu où les fractures et les contrastes de la société se manifestent avec évidence. Elle apparaît souvent inatteignable dans l'expérience des primo arrivants, tant le contact avec les Italiens reste rare. On pourra citer ici la partie conclusive de *Immigrato*, où c'est seulement en devenant vendeur porte-à-porte à Padoue que le protagoniste peut voir les maisons des Italiens,

tout cas pour le roman de Melliti) sur la conscience très nette que les migrants forment une communauté de destin malgré leurs différences culturelles, nationales et de vie. Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, op. cit., p. 285

⁶⁹³ Ron Kubati, *M*, op. cit., p. 157

ou encore le moment dans *Fiamme in paradiso* où Karim, tout en cherchant un endroit où dormir la veille de Noël, s' imagine les maisons des Italiens :

« Quanti pensieri nuovi nascono quando si incontra un amico! Così pensava Karim. Andava un po' alla cieca alla ricerca di un posto per dormire. [...] Decise che la stazione Garibaldi poteva dargli un po' di caldo e qualche sicurezza. [...]. Camminava e provava a immaginare cosa stessero facendo gli italiani nelle loro case in quella in quella specialissima notte. Stanno mangiando, bevendo, il vino naturalmente. »⁶⁹⁴

En somme, l'existence se fait souvent en parallèle, loin des habitants Italiens, et les mondes respectifs des migrants et italiens se touchent rarement, lors de rencontres ponctuelles ou d'interactions professionnelles⁶⁹⁵. Quant à l'espace domestique en lui-même, il constitue à de nombreuses reprises pour les protagonistes masculins une conquête fragile. La maison est parfois frappée d'étrangeté, traversée par les angoisses des protagonistes qui donnent lieu à des trajectoires de *fuite hors de la maison* que l'on retrouve sous la plume de Mohammed Lamsuni, Younes Tawfik, Amor Dekhis ou encore Milton Fernandez (ce que l'on verra dans le chapitre ultérieur consacré aux mouvements urbains). Nombre de récits thématisent une impossibilité de rester ou *rentrer* chez soi, ou, comme dans le cas de *L'Argonauta*, n'offrant aux protagonistes que l'errance urbaine en alternative.

Le thème de la maison comme espace étrange ou étranger est tout aussi fort dans l'expérience des travailleuses domestiques ou *badanti*, contraintes de travailler et parfois de vivre comme étrangères dans la maison d'autrui. Ces personnages reviennent dans une multiplicité de textes d'autrices migrantes et de deuxième génération parmi lesquels Cristiana de Caldas Brito, Amara Lakhous, Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Amara Lakhous ou encore Ron Kubati (où c'est cette fois le protagoniste de *M* qui travaille comme aide à domicile). Une telle inscription dans la maison d'autrui devient expérience de dépossession et d'enfermement à la fois. Le personnage de Nadifa, dans la nouvelle *Nadia* de Kaha Mohammed Aden, exemplifie les multiples seuils de visibilité et de conformisation qui rendent acceptable la présence d'une domestique étrangère dans la maison italienne bourgeoise où elle travaille. L'inscription de Nadia dans cet espace est synonyme de conformation de son identité vis-à-vis des attentes de la propriétaire, jusqu'à la rendre familière dans son apparence physique (elle ne peut porter des tresses) et dans le glissement nominal de Nadifa à Nadia où se joue une

⁶⁹⁴ Abdelmalek Smari, *Fiamme in paradiso*, op. cit., p. 112

⁶⁹⁵ Une exception à ce constat se retrouve dans *Fanculopensiero*, où la société italienne s'avère en partie ouverte, ou tout du moins le monde bohème et marginal où Maksim évolue, où l'hospitalité des personnages féminins joue un rôle clef, depuis la veuve qu'il rencontre sur le *tram delle vedove*, jusqu'à sa dernière rencontre amoureuse. Mais cette exception confirme la particularité du texte, sa distance avec les autres récits de vie, et surtout l'importance moindre de l'expérience migratoire à l'intérieur de celui-ci.

domestication de son identité somalienne. C'est ce que souligne, avec la vivacité métaphorique et imagière habituelle de l'autrice, la fin du récit qui s'attarde sur le moment où Nadia s'apprête à rentrer à la maison :

« Chiusa la borsa prende fiato, si concentra sul suo nome.

Nella sua mente, lo srotola dispiegandolo tutto : NADIFA. Stacca la F, come fosse una spilla e se la mette frettolosamente in una tasca della memoria. “Dopo la sistemero con cura” dice fra sé e sé [...].

È da un po' che porta il nome Nadia [...]. Così il nome Nadia per lei è stato un modo per non sentirsi estranea, per essere in qualche modo omogenea a tutte quelle facce che potrebbero guardarla con un punto interrogativo in attesa di una risposta. Cosa vuol dire il tuo nome ? Nadia, un nome “simile” al suo Nadifa, bello e orecchiabile ! » ⁶⁹⁶

D'autre part, Nadia subit la double contrainte qui s'applique aux femmes migrantes travaillant à domicile, se retrouvant à évoluer dans un espace qui à la fois invisibilise sa présence et dans le même temps lui empêche toute sortie. Pour obtenir un congé d'un weekend à Milan, la jeune femme doit s'assurer que sa propriétaire, elle-même sur le point de partir en vacances, n'oublie pas sa requête. Alors qu'elle doit préparer un apéritif pour la propriétaire et ses amies, elle choisit ainsi de contourner son invisibilité en utilisant la cuisine et notamment la préparation de sauces épicées pour les amener à parler d'elle, afin que celle-ci n'oublie pas sa demande :

« Attraverso le spezie, vuole intruffolarsi nella loro conversazione, incanalando il dialogo verso una rotta chiamata Milano.

Insomma, è un modo per segnalare la sua presenza. » ⁶⁹⁷

Mais cette tentative échoue et la ramène en dernière instance à l'arbitraire de la maitresse de maison : si les protagonistes peuvent jouer et agir sur les attentes linguistiques et culturelles qu'on a d'eux, gagnant ainsi une forme d'agentivité, celle-ci demeure toujours précaire.

iii) Quitter ou contester la maison chez les autrices de deuxième génération

On le voit, habiter la ville revient à la fois à investir les contextes de proximité où se joue l'existence quotidienne et en même temps à donner sens aux espaces intimes et domestiques. Ce questionnement sur l'articulation entre le domestique et le public se poursuit dans les œuvres d'auteurs et autrices de deuxième génération. La maison devient symbole de la

⁶⁹⁶ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, op. cit., p. 130

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 127

consolidation d'un espace propre et d'une autonomie dans la grande ville, sur fond d'une précarité domestique tellement pervasive qu'on retrouve ce thème des années 2000 jusqu'à l'immédiate actualité du film *Autumn Beats* de Antonio Dikele Distefano, que l'auteur introduisait dans une récente interview pour Vanity Fair en racontant avoir changé quinze fois de domicile en trente ans ⁶⁹⁸.

D'autre part, la recherche d'un nouveau lieu de vie signifie parfois la recherche d'émancipation par rapport aux modèles familiaux qui investissent la maison d'origine. Plusieurs textes mettent ainsi en scène des personnages vivant l'espace domestique comme espace d'enfermement et cherchant à le quitter et à le contester. La divergence générationnelle autour de *l'ouverture-fermeture* de la maison traverse ainsi l'œuvre de Gabriella Kuruvilla, se traduisant par une typologie d'espaces⁶⁹⁹ qui sont réélaborés d'un texte à l'autre. La « villetta » lombarde, qui est aussi l'habitation paternelle dans le premier récit autobiographique *Media chiara noccioline*, en constitue sans doute l'exemple le plus emblématique – et cristallise le paradoxe d'un immigré ayant réussi et reproduisant par mimétisme les modèles de la petite bourgeoisie lombarde, avec leur idéal d'isolement et de sécurité. La conception de la maison et de sa fermeture montre ainsi un premier malentendu entre la narratrice et son père dans *Media chiara noccioline* :

« Mentre tu rimani immobile in sala, vicino all'ingresso, di fronte alla finestra, rivolgendomi le spalle. Guardi fuori e dici che i ladri possono entrare dal balcone. No, grazie, non voglio trasformare la mia casa in una prigione, non voglio mettere le grate ai vetri come hai fatto tu nella tua villa che è tutta un sistema d'allarme, un luogo programmato per difendersi dal pericolo esterno. Le mille insidie della vita. E io da dietro ti dico, ti imploro: "Vai a farti un giro". Guarda la casa che hai comprato a tua figlia, guarda dove vive, tua figlia. Partecipa. Ancora una volta trovo distacco, e tristezza: i tuoi passi si muovono legati sul mio pavimento, i tuoi occhi sorvolano ciechi il mio spazio. » ⁷⁰⁰

La fracture père-fille se matérialise ainsi dans la figure de ce qu'on peut nommer une *maison-prison*, espace isolé et protégé des dangers du monde urbain. De même, la non-entrée du père dans l'appartement domestique raconte l'incompatibilité entre deux manières d'habiter

⁶⁹⁸ Nadeesha Uyngoda, « Antonio Dikele Distefano: «Ho cambiato 15 case in 30 anni» », <https://www.vanityfair.it/article/antonio-dikele-distefano-autumn-beat-casa>, consulté le 13 avril 2024

⁶⁹⁹ « Senza dubbio l'elemento chiave che materializza questo essere *out of place*, questa impossibilità coattiva alla stabilità vitale, è rappresentato dal rilievo che le ambientazioni domestiche assumono in ciascuno dei racconti, un universo di tipologie variate, dalla cadente casa di ringhiera, alle raffinate ville dell'hinterland. » Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 113.

⁷⁰⁰ Viola Chandra, *Media chiara e noccioline*, op. cit., p. 36

qui traversent l'œuvre de l'autrice, où la *villetta* s'oppose au choix de vivre en ville et donc d'accepter, quand bien même difficilement, la coexistence urbaine.

Ce motif de la *maison-prison* circule dans les œuvres ultérieures, notamment dans *E' la vita dolcezza* – où la maison est un espace tellement sécurisé qu'il en devient carcéral pour les jeunes protagonistes de *Fratelli* et *Nero a metà*. Dans *Nero a metà*, cette maison-prison est un lieu de blessures, dont l'obsession de protection contre un danger extérieur finit par se retourner contre le protagoniste, victime des mécanismes de sécurité qui ont failli l'éborgner durant son enfance :

« Prima di uscire prendo le chiavi, e la memoria. Apro le serrature della porta d'ingresso, sopra e sotto, e digito il codice di sicurezza sul pannello elettronico, posto di fianco alla maniglia. È a questo che mi serve la memoria : se dimentico il codice d'uscita o d'entrata, non esco e non entro più in casa. Vorrei tatuarmeli sulla mano destra, quei maledetti numeri. Ma la gente penserebbe che sono un ex-carcerato : d'altronde, ci siamo quasi. A parte l'ex. Si dice prigioniero domestica, mio padre continua a chiamarla prevenzione. Ha messo anche delle sbarre in metallo scorrevoli davanti alle porte del salone, che dà sul terrazzo. Ho una cicatrice sopra l'occhio sinistro: da piccolo, correndo, sono andato a infilzarmi nel meccanismo di apertura e di chiusura di quei magnifici cancelletti. Se fossi stato un po' più alto, ma anche solo di mezzo centimetro, il meccanismo di apertura e di chiusura di quei magnifici cancelletti mi si sarebbe conficcato nella retina. E addio occhio sinistro. » ⁷⁰¹

Ce sont ces espaces clos et leurs règles que les protagonistes contestent, en tentant d'y échapper ou de les « contaminer » avec les autres espaces qu'ils fréquentent. En aménageant la chambre selon une esthétique urbaine qui en fait un espace antagoniste vis-à-vis du reste de la maison, comme la protagoniste de *Fratelli*. Ou sur un mode fantasmatique dans *Nero a metà*, lorsque le protagoniste rend visite à son père qui habite dans une *villetta* à la campagne. L'entrée dans cet espace dominé par la présence et le discours raciste du père, est ainsi contaminée par des fantaisies soudaines qui créent un court-circuit avec les deux autres lieux fréquentés par le narrateur, la maison maternelle et le *dancehall*. C'est ainsi qu'en regardant le nouveau stéréo, il s' imagine son père et sa nouvelle compagne respectivement en dj et *pole-danceuse*, et ce dernier qui « hurle à l'ex-secrétaire [sa nouvelle compagne] en soutien-gorge, petite culotte et bottes : “Tu es chaude ? Tu es prête ?” » (28). C'est aussi le cas quand après l'énième phrase raciste de son père, il rêve de coller sa tête contre le miroir (comme sa mère avec lui après qu'il ait vomi dans les toilettes) pour le mettre face à la contradiction entre son racisme et sa couleur

⁷⁰¹ Gabriella Kuruvilla, *E' la vita, dolcezza*, op. cit., p. 26-27

de peau⁷⁰². L'étanchéité de la maison paternelle peut ainsi être parodiée dans la fantaisie du narrateur, et mise en relation avec d'autres lieux qui en révèlent les contradictions. Les stratégies de résistance des jeunes protagonistes tentent ainsi d'hybrider les espaces où ils vivent, sans pour autant y parvenir véritablement.

Si certains personnages veulent quitter la maison, d'autres s'y enferment ou s'y retranchent. On retrouve dans l'œuvre de Kuruvilla une attention constante aux formes et figures du seuil, comme expression d'une relation ambivalente à l'espace urbain, partagée entre désir et impossibilité du contact dans la grande ville. A cet égard, le motif de l'interphone traverse ici aussi l'œuvre à commencer par *Media Chiara noccioline*, comme métaphore de la difficulté des relations :

« Oggi la mia casa è protetta, difesa e chiusa: il suono inaspettato del citofono è un imprevisto, e puo' provocare curiosità o timore. Posso rispondere, accettare di scoprire chi è l'altro e ospitarlo, con la paura di non poter decidere io quando lasciarlo. Oppure fingere di non esserci, eclissarmi e negarmi, quando la solitudine mi sembra preferibile a qualsiasi

compagnia. Il videocitofono selezionerebbe i rapporti. Tanto quanto la segreteria telefonica filtra i dialoghi: con te sì, con te no. Tu?!?: boh, magari ti richiamo più tardi. E le relazioni affettive vengono tutte codificate, delineate. Impacchettate in sacchetti a basso dosaggio. [...]»⁷⁰³

L'interphone matérialise un désir de retraite à l'intérieur de la maison qui, d'élément autobiographique, travaille successivement les personnages de l'autrice jusqu'à devenir décisif dans *Milano, fin qui tutto bene*, où l'image d'un interphone cassé raconte l'inscription ambivalente d'Anita à Milan⁷⁰⁴, entre recherche de l'anonymat et désir de relations.

iv) L'espace domestique à l'épreuve du racisme dans *Ladri di denti*

La maison, sa fermeture et sa relation à la ville se font métaphore de l'inscription de ces protagonistes de deuxième génération dans la société italienne. Si le seuil traduit dans l'œuvre de Kuruvilla les figures d'une oscillation dans ce rapport à l'extérieur, l'espace domestique apparaît comme un lieu traversé et bouleversé par les crises, les conflits et les résistances dans

⁷⁰² « “Che schifo”, commenta. “Negri di merda, si trovassero un lavoro, così di notte, invece di fare casino in giro, andrebbero a dormire, perché la mattina devono svegliarsi presto”, conclude. Ecco, un po' di qualunque mi mancava. Mi appoggio a una colonna in gesso, mi stappo una Ceres e non posso neanche fumarmi una sigarette : gli ho detto che ho smesso. Tossisco. Nessuna reazione. Vorrei prendergli la testa, come ha fatto mia madre per farmi annusare la puzza di vomita che sgorgava dal water. Vorrei prendergli la testa e schiaffargliela contro lo specchio e poi urlare: “Di che cazzo di colore sei ? Dimmi. Di che cazzo di colore sei?” » *Ibid.*, p. 27-28

⁷⁰³ Viola Chandra, *Media chiara e noccioline*, op. cit., p. 126

⁷⁰⁴ «Tanto il citofono non funziona, è stato stradicato. Tanto non mi chiamo Paola Rossi, ma Anita Patel. Quindi gli ho dato quel biglietto, sapendo che non riuscirà a scovarmi. Non ho alcuna voglia di rivederlo, forse. [...]» Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 6

le récent *Ladri di denti* de Djarah Kan, qui interroge tout particulièrement l'inscription de subjectivités noires au cœur d'espaces blancs et leur difficulté à s'y construire. De fait, le recueil embrasse souvent le point de vue d'une jeune femme pour qui ce côtoiement est signe d'une inclusion différentielle laquelle, loin d'être une véritable acceptation, traduit une expérience insidieuse et omniprésente du racisme. Une inclusion qui, dans le même temps, confère au regard des protagonistes un privilège heuristique, une compréhension intime des mécanismes des espaces blancs par une subjectivité circulant à l'intérieur et à l'extérieur de ceux-ci, et témoin du racisme qui s'y exprime.

La relation entre la maison et l'extérieur se fait miroir de l'inscription précaire des protagonistes dans un contexte urbain (et plus largement une société) dont ils perçoivent autour d'eux la violence latente. Ainsi la maison s'inscrit-elle souvent dans un voisinage perturbant : on pense au centre d'accueil près duquel vit la narratrice dans *Topo*, ou au fait que la famille italienne adoptive de la narratrice de *Gli ultimi giorni di agosto* habite à proximité d'un squat occupé par des migrants où celle-ci fait la rencontre de son amie Fati. Ces proximités viennent rappeler la fragilité d'un espace domestique menacé par l'extérieur, et notamment par différentes figures spectrales qui trahissent les multiples refoulements sur lesquels cet espace repose (dans le cas de la maison italienne) ou qui représentent les dangers encore présents pour les subjectivités migrantes et non blanches (pour l'histoire de *Topo*).

Le motif de l'irruption de l'étranger sur le seuil de l'espace domestique se trouve ainsi renversé dans *Santa e Jess*, pour exprimer la nécessité de protéger l'espace intime contre l'irruption de la société italienne. Dans ce récit, le passé revient littéralement frapper à la porte alors que Santa, ancienne amie intime de la narratrice Jess, se représente devant chez elle. Le dialogue de part et d'autre de la porte, où filtre la voix faible de Santa, met alors en scène la relation entre les deux femmes et l'irruption d'un passé commun de toxicomanie et de marginalité, tandis que du premier étage s'élève la voix de la mère en vidéo-conversation avec la famille restée au pays :

« “Santa” grido a voce piena, dando un calcio alla porta di casa, ancora chiusa a chiave. “Che tu sia maledetta!” “Jamilah! Chiudi quella bocca !” fa mia mamma, dal piano di sopra. “*You don't have any respect for your family abroad. Mtcheew!* Sto parlando al telefono, *are you mad?*” Santa si alza in piedi. Non la vedo, ma so che si è schiacciata contro la porta dell'entrata. Vuol sentirmi meglio. »⁷⁰⁵

En même temps qu'il met en scène l'exclusion de Santa hors de l'espace domestique, le récit évoque les moments passés par Jess dans la maison de son amie en y montrant le racisme

⁷⁰⁵ Djarah Kan, *Ladri di denti*, op. cit., p. 99

ambient, révoqué par la narratrice à travers le souvenir d'une après-midi où elle rencontre le père de Santa pour la première fois. Le texte met ainsi en miroir deux espaces domestiques, la maison de Santa et la maison familiale où la narratrice – qui fréquente une communauté pour sa désintoxication – est revenue vivre, et d'où Santa se retrouve exclue, aboutissant ainsi à une véritable scénographie du seuil. C'est dans ce seuil qui est un espace vocal, tactile et affectif qu'advient le détachement progressif de Jess vis-à-vis de son amie alors qu'en montant à l'étage pour rejoindre une conversation Skype, elle « détache lentement l'oreille, la joue et puis le cœur de cette porte » (Kan 2020, 103) pour rejoindre la conversation alors que le récit se termine par le bonjour adressé aux parents (« “Hello? It's me, Jamilah.” » (104))⁷⁰⁶. La configuration rend évidente la tension entre un extérieur italien et un espace intérieur migrant et transnational, où dominant les voix anglophones de la famille et de la mère prise dans les préparatifs d'un voyage de retour au pays. Elle laisse voir aussi l'ambivalence du retour à la maison de la narratrice, qui semble revenir sous la tutelle d'un espace domestique et culturel dont elle s'était en partie émancipée.

Ici aussi, comme voire davantage que chez d'autres auteurs de deuxième génération, les personnages construisent leur rapport à l'espace familial à travers des mouvements de fuite, des départs et des retours où se jouent des fractures vis-à-vis de leur histoire personnelle. Rentrer à la maison s'avère complexe, et les récits montrent surtout des parcours de déracinement. On retrouve le thème de la fuite dans *Gli ultimi giorni di agosto* : un parcours inverse où ce n'est plus le retour mais le départ hors de la maison qui est raconté, alors que la protagoniste-narratrice se décide à connaître les circonstances exactes dans lesquelles est morte son amie Fati après sa disparition dans un naufrage en Méditerranée. La nouvelle de la mort de Fati bouleverse le quotidien de la narratrice et met à jour les contradictions des lieux où elle évolue, prise entre l'espace domestique où elle vit avec sa famille adoptive italienne, et le monde des immigrés africains à Naples auquel Fati l'avait introduite.

Le texte fait le portrait d'une ville divisée entre habitants italiens et non, et de voisinages où s'exacerbent les tensions. C'est ce qu'attestent les discussions de la mère avec le père de la protagoniste, qui « dit qu'avoir une supérette dans un endroit comme celui-ci est un vrai suicide, que tous les jours il se retrouve à se disputer avec ses voisins pour quelque chose. Je dis que ce

⁷⁰⁶ « “Jamilah” urla mia madre dal piano di sopra. “Tua cugina Precious ti vuole salutare. *Come and greet your family*”. “Mom, I'm coming” rispondo, staccando lentamente l'orecchio, la guancia e poi il cuore da quella porta. Santa che mi grida contro, che grida contro di sé, contro i propri mostri e le proprie menzogne. Santa che si agita come un'anguilla senza testa, Santa che dice “sono Santa, non sono quello che credi”. Santa che si spegne poco a poco. Santa che non c'è più. Urla ancora fuori dalla porta di casa, quando ormai non distinguo più le sue parole. Silenzio.

La videochiamata è appena cominciata, stanno tutti bene.

“Hello? It's me, Jamilah.” » *Ibid.*, p. 103-4

sont des bêtises, que tout peut se résoudre, mais il répond qu'avec les Chinois et les Sénégalais il n'y a rien à discuter. Ce sont des animaux »⁷⁰⁷. Dans ce contexte urbain fracturé, la maison italienne apparaît comme un espace doublement étranger, pour la mère et sa fille adoptive. Etranger tout d'abord puisqu'il s'agit d'une maison familiale où la mère de la narratrice fait retour après avoir elle-même émigré durant son enfance en Vénétie, une maison « ennemie », « qui ne [lui] appartient pas »⁷⁰⁸. Mais la maison est aussi un espace cloisonné par les angoisses maternelles, qui ont pour objet une ville de Naples présentée comme chaotique et envahie par la présence menaçante des migrants :

« Napoli, ai suoi occhi era pericolosa. Il problema non erano neppure i napoletani in sé, lei in quella città c'era nata e cresciuta, seppure amasse scordarselo. Il problema reale erano tutti quegli immigrati fuori controllo, quei neri che sbucavano fuori e pisciano agli angoli della strada e che si comportavano come se la città gli appartenesse intimamente. I neri, attenta a loro, ai neri, stai attenta, resta a casa, oggi non uscire, ho visto i neri, negri ovunque ! »⁷⁰⁹

On peut parler ici d'un espace hanté et assiégé, où s'expriment à la fois la xénophobie, les angoisses de contrôle de la mère de famille et son propre déracinement. Le rapport problématique à un voisinage perçu comme perturbant et autre prend alors une forme exacerbée, puisque la narratrice révèle que c'est son propre père, sur incitation de sa mère, qui a dénoncé son amie Fati à la police⁷¹⁰. Le récit construit donc subtilement, à l'intérieur de l'espace domestique, la relation mère-fille comme celle entre deux subjectivités déracinées tout en montrant comment la relation avec le voisinage rend tangible les crises et fractures qui parcourent la ville entière. La maison est hantée par les souvenirs et les angoisses de la mère, mais aussi par une altérité migrante qu'elle échoue à mettre à distance, dès lors que les frontières (et Fati avec elles) réapparaissent à la télévision, faisant irruption dans le domicile familial.

⁷⁰⁷ « [D]ice che avere una merceria in un posto come quello è un vero suicidio, che ogni giorno si trova a litigare coi suoi vicini per qualunque cosa. Io dico che sono sciocchezze, che tutto è risolvibile, ma lui dice che con cinesi e senegalesi non c'è nulla di cui discutere. Sono animali. » *Ibid.*, p. 26-27

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 22

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 41-42

⁷¹⁰ « E' stato mio padre a denunciarla. Lui ha chiamato la polizia, lui ha detto che nella palazzina di fronte alcuni africani avevano occupato un appartamento, e si erano messi a spacciare e a fare altri casini. E mia madre è stata complice, ha attizzato la sua rabbia ogni giorno, per due anni, prima che succedesse quel che poi è successo. » (Kan 2020, 19)

Mais elle n'est pas le seul exemple d'espace domestique mis en scène dans le texte. A cette maison hantée par les souvenirs et la présence spectrale de Fati, la narration oppose la maison de Zia, une immigrée nigérienne chez qui la protagoniste trouve refuge :

« La casa è piccola, come dicevo, ed è già un casino di suo. Vi racconto che è successo. È successo che la Zia non fa in tempo ad aprire una delle ante, ed ecco che un gabbiano maldestro ci svicola dentro e si schianta sullo specchio del bagno, spaccandolo in due. La Zia si mette a pregare, si mette a imprecare, lo prende e con un gesto veloce, come un va' al diavolo avvolto attorno al polso, gli rompe il collo, gli spezza le ali e ci sputa sopra.

Era uno spirito maligno venuto a portare messaggi di morte, mi dice. Io ci credo, non faccio troppe storie. Da quando vivo in questa città credo a tutto, mi risulta difficile non prestare fede a quest'aria così densa e lenta, sono confusa. *Wahala* si dice, in pidgin english. Me lo ha insegnato lei. Da quando ci conosciamo cerca di insegnarmi parole che non conosco. Lei sa poco o niente di italiano, eppure vive qui da trent'anni. Quando le chiedo come sia possibile, lei non mi risponde, quasi si offende, poi mi passa un cosciotto di pollo e io lo mangio. [...] Scappo di casa e mi ritrovo col culo al caldo, a casa della mia Zia preferita che deve liberarmi da questo male che mi perseguita, prima che io impazzisca come è successo a ... » ⁷¹¹

Ici aussi, le texte décrit un espace radicalement clos, dont la fermeture cependant exprime non pas la xénophobie de la maison maternelle, mais une déconnexion et un isolement volontaire par rapport au contexte environnant. La maison est un lieu où se manifestent la résistance et la persistance des identités migrantes à l'intérieur de la ville, où s'expriment la culture animiste de Zia et le pidgin nigérien qu'elle essaie de transmettre à la protagoniste. C'est donc un refuge pour cette dernière et l'espace d'une reconnexion, aussi précaire soit-elle, à une culture d'appartenance possible.

Enfin, le dernier de ces lieux n'est plus de l'ordre du domestique, puisqu'il s'agit de la boutique ethnique tenue par Mohammed, où la protagoniste se rend pour avoir des nouvelles de son amie. Il s'agit pourtant bien d'un espace que la narratrice présente comme familier, et où elle se sent en y entrant comme à la maison (« Quando entro dentro, la porta cigola forte, rumore di casa, sono passati sei mesi. » ⁷¹²). Or, la mise en scène du monde migrant est aussi celle d'un monde fermé et en conflit latent avec le reste de la ville, d'où la narratrice se retrouve exclue à son tour. Cette circulation entre les lieux montre, en définitive, l'absence de place pour un personnage qui évolue à la croisée de deux mondes inconciliables. Loin de construire un

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 13

⁷¹² *Ibid.*, p. 39

imaginaire conciliatoire de la maison, les textes montrent un horizon fait de ruptures, de fuites et du difficile travail d'élaboration d'une identité.

Conclusion : une ville fracturée ?

La réflexion menée ici a investi la ville comme *zone de contact*, en prêtant particulièrement attention aux multiples formes de la rencontre urbaine dans l'espace public, et aux rapports de coexistence se construisant dans les contextes du quartier, de l'immeuble et de la maison. Les exemples cités dans le troisième chapitre montrent l'omniprésence d'une critique de l'espace public qui sonde la quotidienneté de la vie en Italie pour laisser émerger de multiples formes d'altérisation et de discrimination, tout en racontant les mécanismes de résistance qu'y opposent les subjectivités migrantes. Ils soulignent en somme les frontières d'un espace public dont les subjectivités postcoloniales vivent la violence.

Dans ce même chapitre, nous avons également thématiqué la rencontre comme événement révélateur, moment charnière où se construisent le regard de l'autre en même temps que le regard sur l'autre. Les textes laissent voir l'importance des rencontres anonymes, et des manières dont celles-ci font émerger la question du regard – comme en attestent les expériences de *rencontre étrange*, et de *rencontre avec l'étranger* dont nous avons montré qu'elles constituaient le vecteur d'une interrogation des sujets migrants (mais surtout de deuxième génération) sur leur propre inscription dans la société italienne. Enfin, le topos de la rencontre touche aussi à la confrontation entre identités différentes, aux formes de conflictualités qui se jouent dans la ville. Les œuvres de Gabriella Kuruvilla et Cristina Ali Farah font de Milan ou Rome le théâtre de rencontres inattendues qui interrogent les regards et les positionnements respectifs des protagonistes et de ceux qui leur font face. La rencontre cesse dans ces textes d'être un événement ponctuel pour structurer l'organisation des parcours narratifs et redéfinir par la même occasion la cartographie urbaine, en montrant comment les personnages transforment, à travers la présence de l'autre, leur relation avec les lieux où ils évoluent. Ces faces-à-faces dévoilent les conflits qui traversent souterrainement l'espace urbain et la *recartographie* qu'en font les protagonistes : comme le geste d'esquiver ou de traverser « en apnée » Roma Termini pour Barni, symbole du déchirement de la diaspora somalienne dans la capitale, ou à l'inverse le choix de Tony dans *Milano fin qui tutto bene* de s'écarter d'une présence migrante voisine et donc menaçante pour déménager dans un quartier en voie de

gentrification, où la migration fournit un contour exotique aux lieux fréquentés par des habitants italiens.

Le quatrième chapitre de l'analyse a prolongé ce questionnement sur la ville comme *zone de contact* en le recentrant sur la représentation de la localité et des lieux de vie à différentes échelles. On a vu l'importance que revêtait la mise en scène du quartier multiethnique comme espace d'interaction, mais aussi de friction, et les différentes manières d'envisager la coexistence quotidienne qui émergent des narrations. La question des frontières urbaines se décline ici dans l'expérience de la limitrophie, du rapport de proximité avec l'autre et des différentes manières d'éprouver cette proximité comme vectrice de conflit ou au contraire d'y construire une proximité affective et politique comme le fait le personnage de Anita Patel dans *Milano, fin qui tutto bene*.

Enfin, le questionnement sur la localité investit les lieux de vie et la maison, eux-mêmes traversés par le thème de la coexistence et des formes de conflit. La mise en récit de ces lieux montre les multiples formes d'appropriation excluantes des espaces communs et la difficulté pour les migrants d'y avoir accès, en même temps que la manière dont les frontières sociales et spatiales impactent leur expérience du foyer domestique. Il ressort de l'analyse des images de maisons fragmentées et incomplètes, qui se déclinent de différentes manières selon les subjectivités mises en scène (en termes de genre et selon la différence entre premières et deuxième générations). Cependant, comme on l'a vu dans le chapitre, les espaces n'ont pas seulement valeur de microcosmes où se déroule l'intrigue : ils constituent aussi des pôles à partir duquel s'organise l'existence des protagonistes. Dès lors, la question du rapport à la maison pose aussi directement la question des parcours urbains, des mouvements qui se jouent hors de l'espace domestique ou qui au contraire y reviennent. Après l'identification de certains des principaux chronotopes spatiaux, il reste dès lors à examiner plus en profondeur la forme que prennent les parcours urbains dans les œuvres du corpus.

Troisième partie. Mouvements et frontières urbaines

Chapitre 5. Mobilités et déplacements urbains : « Sconfinare », franchir les limites de la ville

Après avoir étudié les rapports entre espace et identité en termes de lieux, puis de relations à l'autre, nous abordons désormais le dernier temps de notre étude, qui se consacre à la question du mouvement dans la ville. L'ampleur du thème, en même temps qu'il rend impossible un traitement exhaustif, implique d'en distinguer les principales dimensions à l'intérieur des œuvres. On commencera ainsi par séparer la question du déplacement urbain de celle des trajectoires des personnages ; à savoir d'une part la mobilité comme mise en scène du mouvement dans les textes, et d'autre part la mobilité sociale et spatiale des protagonistes (laquelle apparaît quand l'on cartographie leurs mouvements). C'est en tenant compte de cette double dimension que l'on entend analyser une pluralité de parcours urbains à travers les œuvres, en voyant la manière dont ceux-ci interrogent l'expérience des limites dans la ville.

Ce chapitre s'intéresse plus particulièrement à la portée symbolique et esthétique du parcours urbain en tant qu'il permet une reconfiguration du rapport à la ville, où la marche apparaît comme une contestation ou une tentative de contestation des frontières urbaines, tandis que le chapitre suivant poursuivra cette réflexion sur les formes de parcours urbain pour interroger la dimension mémorielle et historique de l'espace urbain, en voyant comment les textes peuvent mettre en évidence les *passés* (au pluriel) enfouis à l'intérieur de celle-ci à travers différentes stratégies d'écriture.

i) Se déplacer dans la ville : la marche

Sandra Ponzanesi soulignait déjà l'importance de la marche à l'intérieur du corpus migrant, tout en relevant les questionnements inhérents à ce thème et notamment les asymétries liées au genre à l'intérieur du corpus :

« La marche dans la ville est un motif constant dans la fiction écrite par des immigrants Nord-Africains en Italie. Pap Khouma, Salah Methnani, Mohamed Bouchane et Nassera Chohra, entre autres, se représentent toujours en mouvement : parfois en train, parfois en voiture, mais le plus souvent à pied.

L'espace et le mouvement dans la ville est, cependant, hautement genré [...]. Nous entendons rarement parler de femmes qui marchent dans les rues – excepté dans le rôle d'objets publics. Le thème de la marche soulève plusieurs questions significatives sur la relation entre immigration, genre et race en tant qu'elles façonnent l'expérience de marcher dans les villes. »⁷¹³

Or, cette question est d'autant plus centrale que si la marche est effectivement l'apanage de personnages masculins dans les récits d'auteurs de première génération, elle constitue un thème central chez plusieurs autrices du corpus qui interrogent à travers la réappropriation de ce thème la place et l'accès des femmes à l'espace urbain. On pourra même pousser le constat jusqu'à souligner que ce sont les autrices de deuxième génération qui accordent le plus d'importance à la marche, comme en atteste l'omniprésence du thème dans l'œuvre de Gabriella Kuruvilla et Igiaba Scego.

S'il est question d'analyser les parcours urbains, il faut d'abord rappeler que la marche revêt ici la place la plus importante, et l'on retrouve dans nombre de textes d'importantes séquences centrées sur l'expérience de la marche urbaine et ses implications narratives et symboliques. La critique, notamment Burns, Buonanno et Godioli, a déjà souligné comment la marche constitue un thème privilégié de la représentation littéraire dont les implications sont multiples. La réflexion de Michel de Certeau sur la marche comme vecteur de transformation du regard sur la ville est ici le point de départ de réflexions qui montrent le pouvoir transformateur de la marche sur la perception et l'appréhension urbaine, laquelle ne se fait plus depuis la perspective surplombante du planificateur urbain, mais à travers l'horizontalité de celle du marcheur⁷¹⁴.

Du fait même de cette horizontalité, la marche est travaillée par l'expérience des limites. Limites spatiales tout d'abord, puisque le mouvement urbain renvoie à l'expérience du passage : c'est en marchant que les protagonistes font l'expérience des discontinuités de la ville, de ses frontières internes ou externes. On peut ainsi retrouver dans les textes une syntaxe du mouvement faite d'espaces traversés, évités, de limites subies ou franchies : comme le rappelle

⁷¹³«Walking through the city is a constant motif in the fiction written by North African immigrants in Italy. Pap Khouma, Salah Methnani, Mohamed Bouchane, and Nasser Chohra, among others, represent themselves as always on the move : sometimes traveling by train, some by car, but mostly on foot. Space and movement through the city is, however, highly gendered, and the three novels selected restate this condition. We rarely read about women walking in the streets – unless in the role of public objects. The theme of walking raises several significant questions on the relation between migration, gender and race as shaping the experience of walking through cities” Sandra Ponzanesi, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. In R. Lumley & J. Foot (Eds.) », art. cit., p. 189

⁷¹⁴ Nous faisons référence au chapitre VII des Arts de faire, *Marches dans la ville*, où l'auteur oppose la vision zénithale de la ville que l'on peut avoir depuis un lieu comme le World Trade Center, et au contraire la rue, en rappelant que : « C'est « en bas » au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmannen*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte » urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. » Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 141

Bertrand Westphal, « [l]a transgression est coextensive à la mobilité »⁷¹⁵. Et parce qu'il implique une confrontation aux limites, le parcours est aussi l'occasion d'appréhender l'espace urbain de manière critique. Marcher permet l'élaboration d'un point de vue minoritaire qui interroge les divisions sociales et spatiales de la ville, ainsi que la possibilité pour les protagonistes de circuler dans celle-ci.

Comme le rappelle Westphal, « [l]orsque l'espace est perçu dans sa mobilité il alimente une réflexion sur la crise du centre et stimule l'émergence d'une vision minoritaire. »⁷¹⁶ : celle, ici, de sujets subalternes exclus du discours sur l'espace urbain. C'est dans le mouvement que peut advenir cette *relecture critique* et que la marche peut devenir un « instrument pour chercher une justice spatiale (Soja), c'est-à-dire pour interroger le lien inhérent entre justice sociale et l'organisation institutionnelle de l'espace »⁷¹⁷ : une recherche de justice qui, comme on le verra dans le chapitre ultérieur, est aussi présente lorsqu'elle touche à la dimension mémorielle et historique de la ville.

Le mouvement représenté est aussi étroitement articulé à la perception, à la vie intérieure des protagonistes et plus généralement à leur expérience de la réalité. La critique a souligné à quel point la marche offre un autre mode de relation et de connaissance, « une épistémologie de l'urbain qui réunit l'expérience spatiale et temporelle », rappelle Burns, pour qui « [l]'aspect peut-être le plus frappant est l'expérience sensorielle ouverte par la marche, qui met en valeur intensément l'intimité du contact entre l'individu et le tissu urbain [...] »⁷¹⁸. En même temps qu'elle reconfigure la perception de la ville, elle constitue l'un des principaux modes à travers lequel les migrants tentent de se la réapproprier, sans toujours y parvenir. Émerge ainsi sa dimension comme « une activité constructive, ouvrant et développant des espaces qui ont le potentiel de satisfaire les aspirations des marcheurs et donc de servir de réalisation spatiale des projections individuelles, même si celles-ci demeurent en dernière instance uniquement des projections ou des visions [...] »⁷¹⁹. En tant qu'expérience résonnant sur le plan perceptif,

⁷¹⁵ Bertrand Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 82

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 110

⁷¹⁷ «The contrast between the walker's perspective and the "panoptical" view frequently adopted by architects and institutions is a leitmotif running throughout our corpus; in most of the selected texts, the walking tour of an area sets the basis for an open critique of contemporary urban and infrastructure planning and of its tendency to neglect the specificities of the context, thus overlooking the negative impact that abstract or inconsistent projects may have on the lives of actual human beings (as well as on the environment). Therefore, walking often becomes a tool for seeking spatial justice (Soja), i.e. for interrogating the inherent link between social justice and the institutional organization of space." Alberto Godioli, « Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice », art. cit., p. 383

⁷¹⁸ Jennifer Burns, *Migrant Imaginaries : Figures in Italian Migration Literature*, Italian Modernities (Oxford: Peter Lang, 2013), 133-35. Nous traduisons.

⁷¹⁹ « This sense of continual, restless movement is expressed very prominently in the texts through the activity of walking. These tend not to be fixed journeys from a defined location to another, for a specific purpose, but rather walking in search of opportunities or encounters, or away from risks, wandering without a fixed itinerary, or simply filling time and space. » *Ibid.*, p. 134

affectif et imaginaire, la marche articule étroitement les frontières de l'espace et de la conscience, et c'est ce chevauchement qui rend pertinente l'analyse des figures de la limite dans l'économie des parcours urbains.

ii) Le parcours quotidien

On peut d'emblée mettre en évidence certaines des principales formes que prennent ces parcours. La première est celle du parcours quotidien, dont il faut rappeler le rôle déterminant qu'il joue pour les protagonistes, notamment migrants, dans la construction d'une familiarité avec la ville. La marche est ainsi le moment où se construit l'appréhension non seulement perceptive mais aussi *affective* de la ville. C'est dans le parcours quotidien que s'expriment adhérence ou au contraire extranéité vers l'environnement extérieur. Ainsi, c'est le voyage en bus vers son lieu de travail qui permet au personnage de Barni dans *Rhoda* d'exprimer son mal être dans une Rome qu'elle perçoit avec hostilité :

« Camminava per le strade di una città estranea, nemica, indifferente. [...] Accelerò il passo. Voleva scaldarsi. Arrivò a Largo Argentina in un battibaleno. Le sue mani, nonostante la lunga camminata veloce, erano intirizzite. Era gennaio e faceva un freddo boia a Roma. Barni non riusciva ad abituarsi al clima di quella città ostile. Freddo intenso d'inverno, caldo ardente d'estate. Non c'erano mezze misure. [...]. Le doleva la testa quando il freddo diventava insopportabile. Una volta a casa si sarebbe corroborata con una bella tazza di tè al cardamomo, chiodi di garofano e cannella. Il calore del tè e la sua esuberanza avrebbero rotto il ghiaccio che si era raggruppato in parti piccole, infinitesimali dentro di lei.

Il 46 era in ritardo. Come al suo solito. Sul 46 non ci si poteva contare. [...] Odiava prendere gli autobus. La gente puzzava. Puzzavano le ascelle, puzzava l'alito, puzzavano anche quelle cose che per decenza Barni non aveva il cuore di nominare. La gente poi era frenetica, rabbiosa, infelice. Mai nessuno gentile, mai nessuno che si fosse svegliato con la luna giusta. Si era scelta come asilo una città di persone depresse, accasciate e deluse dalla vita. Ma che cavolo volevano quelli? Avevano tutto: avevano la pace, avevano i soldi, avevano l'universo e non erano nemmeno grati al Signore. [...] Ah, quanto le sarebbe piaciuto far vedere a tutta quella gente la sofferenza. La vera sofferenza. »⁷²⁰

Le passage rappelle combien le mouvement dans la ville produit une appréhension perceptive et affective de celle-ci, ainsi qu'une adhérence ou une fracture entre les personnages et leur environnement. On retrouve dans ce parcours l'une des fonctions des parcours

⁷²⁰ Igiaba Scego, *Rhoda*, op. cit., p. 82

quotidiens racontés dans nombre d'œuvres, à savoir d'affirmer une relation, ou au contraire une séparation, entre le personnage et la ville qui l'entoure avec ses habitants.

Le parcours routinier devient le lieu où ceux-ci élaborent la construction d'une cartographie personnelle, par un jeu de sélection et d'exclusion d'espaces qui dessinent les limites d'un contexte familial. C'est dans ces parcours qu'on retrouve le plus nettement les éléments d'une syntaxe du déplacement urbain où se joue une négociation constante des frontières dans le passage d'un espace à l'autre (ou au contraire dans le respect de certaines limites et lieux à éviter). Ce type de parcours distingue les espaces familiers et non, les espaces explorables et ceux à éviter, le permis de l'interdit. Le moment charnière où l'on quitte les limites du quartier peut ainsi impliquer une forme de transgression morale, comme le souligne ironiquement le récit *Haj e la mela* dans *Porta Palazzo mon amour* de Mohammed Lamsuni, qui met en scène la tentation de Haj lorsqu'il rentre chez lui après la prière en passant par Porta Nuova où il croise toutes les semaines une prostituée :

« Ogni volta che scende dal tram e attraversa questa zona rossa, Haj Omar si sente male nella sua pelle. Ogni venerdì, dopo la preghiera a Porta Palazzo, quando si trova in questo campo, tra i frutti di tutti i colori, una Porta Nuova si apre in lui dal profondo. Deve passare per forza da lì, deve attraversare via Sacchi, entrare nella stazione, uscire, andare oltre via Niazza per raggiungere la sua camera dove coabita con almeno quattro persone. Non può fare a meno di questo tragitto da sei mesi, da quando è stato costretto a vivere a San Salvatorio. [...] » ⁷²¹

Le texte joue sur la cartographie morale du quartier, comme le montre le jeu de mots sur la *porta nuova* qui représente l'irruption du désir sexuel dans la vie de Haj, tout en la redéfinissant ironiquement, dès lors que la gare, lieu associé on l'a vu à la perdition et au danger, devient ici le lieu d'une tentation et, après que Haj y ait cédé, un « paradis » qui s'oppose ironiquement à la porte *religieuse* de Porta Palazzo⁷²².

C'est sur ce canevas du parcours comme délimitation d'un territoire familial que peuvent se construire des descriptions urbaines particulièrement denses comme celles que l'on retrouve dans *M* de Ron Kubati, où dominant contrairement à bon nombre d'œuvres les moyens de transport (voiture, bus, métro, trains) plutôt que la marche. Mais surtout, le parcours prend sens dans le besoin du protagoniste immigré de consolider l'image d'une ville qui lui apparaît

⁷²¹ Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo*, op. cit., p. 44

⁷²² «Ogni venerdì, quando scende dal tram, dopo il dovere, Haj ha un abbonamento settimanale e uno sconto magnifico nel paradiso della stazione. Dio è Clemente e Misericordioso !» *Ibid*, p. 46.

comme irrémédiablement précaire, susceptible de disparaître d'un instant à l'autre. La ville anonyme de *M* n'est pas une ville connue topographiquement mais bien dans les parcours urbains, et par une attention perceptive qui trouve peu d'équivalents dans l'ensemble du corpus. Le roman donne une telle prédominance à la perception de la ville que les parcours semblent d'abord avoir but d'attester son existence :

« Gli intervalli che collegavano i rispettivi tempi e spazi tendevano a diventare automatici, come il biglietto che, timbrandosi, mi apriva la strada per scendere le scale, girare a sinistra verso la metropolitana verde, scendere alla terza fermata, prendere la coincidenza con la rossa, scendere alla seconda fermata, farmi trasportare su, all'uscita, dalle scale mobili, prevedere esattamente il paesaggio e giungere a destinazione, quasi a occhi chiusi, senza sbagliare mai la strada. [...] I miei pensieri orbitavano, oramai, intorno a poche persone, a pochi spazi, a pochi eventi [...]. Da questo enorme contenitore avevo estratto poche persone, pochi spazi, e avevo costruito la mia città, il mio rifugio, la mia dimensione, la mia routine provvisoria. I miei pensieri nascevano là dentro, la mia realtà si cristallizzava là dentro. Le mura della mia miracolosa routine, con Claire al centro, costruivano il necessario e mi difendevano dalle contingenze. Sapevo ormai bene, però, che la solidità di tutto questo poteva venir meno da un momento all'altro. » ⁷²³

Le parcours comme élément structurant de l'organisation des œuvres

Le parcours peut aussi devenir non plus un motif mais un élément structurant des œuvres comme dans *Milano, fin qui tutto bene*, où chaque chapitre est construit autour d'un parcours à travers lequel les protagonistes racontent le quartier où ils vivent et, en même temps, font une sorte hors de celui-ci pour se confronter à d'autres lieux de la ville.

On peut citer aussi la complexité de cette cartographie urbaine à travers la marche dans la manière dont Samir raconte sa relation au quartier de viale Monza. La description faite par le personnage dénote une appréhension nuancée et complexe de la ville, où les déplacements révèlent sa propre trajectoire sociale. En effet Samir raconte avoir quitté viale Monza pour emménager dans une traverse, via Venini, et plus précisément dans une partie plus aisée et plus calme de cette rue. Mais cette prise de distance d'un espace perçu comme ghettoisé (ce dont parle Pezzoni dans les cartographies migrantes du reste) s'entrechoque avec un attachement profond pour *l'autre via Venini*, où Samir se rend tous les lundis lors de son jour de libre :

« Ho cercato di tenermi lontano da viale Monza, però, rimanendo il più possibile in via Venini. In via Venini c'è la mia casa, c'è il mio lavoro e c'è il mio parchetto. Fiha hayati: c'è la mia vita, concentrata nel tratto di strada che va da piazzale Caiazzo a viale Brianza. Un tratto che raccoglie la via

⁷²³ Ron Kubati, *M*, op. cit., p. 82

Venini più calma: quella della media borghesia, dite voi. Beh, ci sono anch'io: tra i molti italiani, dentro le case antiche o dentro i pochi negozi. Mi piace stare qui: nel ghetto preferisco andarci ogni tanto, non viverlo sempre. E infatti ogni tanto ci vado: nell'altra via Venini. Quella più caotica, quella parallela al primo pezzo di viale Monza, quella che sembra il primo pezzo di viale Monza: solo più stretto e più corto. [...] Quando vado in quella via Venini, solitamente il lunedì che è il mio giorno libero, frequento sempre gli stessi posti e faccio sempre le stesse cose. Biyahtahni: è rassicurante. E io ho bisogno di sentirmi rassicurato. Prendo il caffè all'enoteca-bar Lidia, un posto gestito da cinesi che dentro è tutto in legno e assomiglia a una baita di montagna ma fuori quando c'è bel tempo mette i tavolini all'aperto e ci puoi stare per ore anche solo a guardare la gente che passa. Saluto gli amici che hanno aperto la Biglietteria etnica Amrun Travel, una stanzetta spoglia con le pareti gialle e rosa, due divani, una scrivania, tre computer, musica araba di sottofondo, una mappa della Giordania, una bandiera palestinese, un bassorilievo della moschea di Gerusalemme: chiedo il prezzo dei voli Milano-Cairo, sognando di tornarmene a casa, almeno per un periodo, come fanno tutti i loro clienti. [...] Questa piazza è un bivio: tarik muftari'. Se vado dritto non trovo niente che mi interessi, se giro a destra entro in via Varanini e mi ritrovo di fianco al Tempio d'oro e a un passo da viale Monza mentre se vado a sinistra passo sotto il ponte della stazione Centrale, supero quello che scavalca la Martesana e arrivo in zona Greco dove c'è il Leoncavallo. Ultimamente vado a sinistra. Se non rimango fermo al bivio prima di tornare sui miei passi, nella mia via Venini: dove c'è la mia casa, il mio lavoro e il mio parcheggio. » ⁷²⁴

Le récit construit un véritable reportage urbain autour de ce segment de rue, fait d'une multiplicité de descriptions de lieux qui soulignent la diversité du quartier et en interprètent les espaces. Bien sûr, cette densité d'informations extérieures laisse entrevoir, derrière le point de vue de Samir, celui camouflé de l'autrice, comme le montre aussi l'usage de termes italiens *mis dans la bouche* du lecteur (« quella della media borghesia, dite voi »). Mais il faut aussi souligner comment les déplacements du personnage ne se bornent pas au simple décryptage sociologique, mais révèlent la complexité du rapport de Samir à son quartier et ses différentes facettes, à commencer par la distinction entre *deux* via Venini (selon un modèle qui revient chez d'autres personnages).

Mais le texte ne se contente pas de produire une cartographie personnelle du quartier, comme le révèle l'insistance de Samir sur piazza Morbegno et son rôle de carrefour, qui révèle une cartographie *symbolique* de la ville et des déplacements du personnage, dès lors que la place matérialise l'alternative entre plusieurs choix existentiels. La dualité gauche-droite est celle entre le Leoncavallo et le restaurant Tempio d'oro qui renvoie explicitement à sa rencontre-

⁷²⁴ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 82-83

relation avec Laura, un bar que Samir décrit peu avant comme un compromis « à mi-chemin entre ce que j'étais et ce qu'elle était »⁷²⁵.

Non seulement le parcours urbain se divise, comme on l'a vu dans le roman, entre le *chez-soi* (le quartier) et la sortie qui implique circulation dans le territoire de l'autre, mais on peut résumer la trajectoire des personnages à ce balancement entre repli individuel et construction d'une relation dans la ville : une hésitation qui se conclut le plus souvent par la première option et par le retour déceptif à la maison⁷²⁶. Il y a donc bien une symbolique du parcours et de la capacité ou non à franchir les limites, ou de rester au contraire sur le seuil, qui structure l'ensemble du roman.

I. Egarements : impossibles départs et impossibles retours

A ces exemples de parcours urbains routiniers, il est possible d'opposer les multiples séquences d'exploration, ou à l'inverse de vagabondage que l'on retrouve dans les œuvres, et particulièrement dans les textes d'auteurs de première génération. Comme le rappelle J. Burns, le « sentiment de mouvement continu et sans repos » qui caractérise l'existence des migrants en Italie « est exprimé de manière centrale dans les textes à travers l'activité de la marche [...] », dans des parcours qui « tendent à ne pas être des périple d'une location définie à une autre, pour un but précis, mais plutôt une marche à la recherche d'opportunités ou de rencontres, ou loin des risques, un vagabondage sans itinéraire fixe, ou simplement un remplissage du temps et de l'espace. »⁷²⁷

Le thème de la marche renvoie, dans sa complexité, au thème plus vaste de la captivité dans le rapport à l'espace urbain. Il rend compte également de la tension entre les différents espaces physiques et imaginaires (souvenirs, rêveries, projections) où les protagonistes évoluent : en un mot, de la tension entre ici et ailleurs, présent et passé, et du thème lancinant

⁷²⁵ « Il Tempio d'oro era la via di mezzo: alwast. Non stava solo a metà strada tra casa mia e casa sua ma stava anche a metà strada tra quello che ero io e quello che era lei. E anche Renato, il proprietario, stava a metà strada: era nato a Tunisi da genitori siciliani e a vent'anni si era trasferito a Milano. Mi ha salutato, appena sono entrato. » *Ibid.*, p. 74.

⁷²⁶ On pourra citer également la conclusion du parcours de Anita, qui justement retourne à la maison alors qu'elle pourrait croiser le personnage de Samir lorsqu'elle passe devant la mosquée : « È talmente frequentata che il venerdì devono smistare i fedeli in altri posti perché lì dentro non ci stanno tutti. Cerco tra di loro il ragazzo egiziano che ho incontrato per caso al Leoncavallo: è come trovare un ago in un pagliaio. È tardi, seguo la corrente, torno a casa. Camminando sotto le luminarie accese, con la scritta "Auguri" in tutte le lingue, camminando di fianco alle saracinesche abbassate, per la chiusura anticipata dei negozi, camminando in mezzo alle forze dell'ordine, a causa della militarizzazione della strada, camminando solo tra uomini. Non è un bel camminare, questo. È un camminare tra aspettative tradite, anche. Non c'è nessuno ad aspettarmi sotto al mio palazzo, non c'è nessuno ad aspettarmi davanti al mio appartamento. » *Ibid.*, p. 48.

⁷²⁷ "[T]he activity of walking through the city is in fact constructive, opening up and developing spaces which have the potential to satisfy the walker's aspirations and thus serving as a spatial realization of individual projections, even if these remain ultimately just projections or visions, rather than concrete buildings or marked-out places." ⁷²⁷ *Ibid.*, p. 134

du retour à travers les écritures migrantes⁷²⁸. Ainsi la marche constitue-t-elle davantage que la réponse à un désir d'évasion expérimenté par tous les citoyens : elle revêt dans les parcours migrants une dimension critique, où le besoin de sortir de la ville s'articule à celui de rentrer à la maison.

C'est ce qu'on retrouve dans le thème de la marche nocturne comme déambulation urbaine, moment de suspension, de rêverie mais aussi d'égarement potentiel. Cette tension intérieure associée au mouvement est celle du narrateur de *Stato di distrazione* dans le recueil *Porta Palazzo mon amour*, qui s'inscrit d'emblée sous le signe de la déambulation urbaine : « Ho cercato per me uno spazio tra i grandi alberi. Ho pensato a delle cose troppo vecchie, poi sono tornato in città »⁷²⁹. Cette recherche d'une évasion dans la nuit résulte du bouleversement intérieur causé par la nouvelle de la guerre en Irak qui fait de la chambre (et de la télévision) un espace où il se refuse à rester et qui l'entraîne dehors :

« Uno di loro mi ha chiesto se il mio stato d'animo aveva rapporto con l'Irak. Ho risposto : - Può darsi ! Ho continuato il cammino e nelle mie orecchie suonava "Vado, ora, da chi ?" di Um Kalthum, come se quella canzone venisse da lontano mescolandosi all'odore di olio bruciato e alla pioggia. »⁷³⁰

La déambulation nocturne est une recherche de « distraction » au sens d'évasion mentale et d'ivresse, selon un topos consolidé. Mais une fois dehors, cette recherche d'ivresse bute contre le prosaïsme de la réalité alentour, alors que le narrateur finit par être repoussé hors de chaque lieu où il se rend, de la rencontre brève avec une prostituée à l'entrée d'un bar où les regards des Italiens le font s'enfuir, à une déambulation dans la rue qui se termine par sa chute dans une flaque d'eau accompagnée d'insultes. La marche nocturne n'est pas l'occasion d'une connexion avec la ville, mais au contraire ravive chez le protagoniste l'expérience d'une fracture aussi bien interne qu'externe, expérience d'être étranger et de se voir comme un

⁷²⁸ Sayad propose ainsi la notion de retour « au centre de ce que peut être ou de ce que voudrait être une anthropologie totale de l'acte d'émigrer et d'immigrer » : « La question du retour, qu'il y a lieu de constituer en un véritable objet d'étude car elle est plus de l'ordre du fantasme qui hante les consciences, constitue une des dimensions essentielles de cette anthropologie dans la mesure où elle implique nécessairement plusieurs modes de relations : une relation au temps, le temps d'hier et le temps à venir, la représentation de l'un et la projection de l'autre étant étroitement dépendantes de la maîtrise qu'on a du temps présent, c'est-à-dire du temps quotidien de l'immigration présente [...] » Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité. Tome 1 : L'illusion du provisoire*, éd. Alexis Spire, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », 2006, 1 vol., p. 101.

⁷²⁹ Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo: mon amour: racconti*, San Mauro Torinese, Avicenna, 2003, p. 50

⁷³⁰ Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo, op. cit.*, p. 51

étranger, à tel point que sa vision dissocie son corps et l'environnement alentour (« Vedevo il mio corpo ora arrancare nel buio, ottopede nella fredda notte italiana. »).

C'est précisément cet « échec » de la marche qui s'avère être un thème fertile pour enquêter sur le rapport à l'espace urbain, et à cette tension entre l'horizon libérateur du mouvement et le poids des limites qui l'entravent. Les textes montrent la récurrence d'expériences d'enfermement où les protagonistes se retrouvent pris au piège d'une réalité d'où ils ne peuvent sortir, et qui *in fine* renvoie à leur condition migrante. La marche urbaine, et plus précisément la marche nocturne, est d'abord une réponse à ce sentiment de captivité, d'oppression ou de « claustrophobie » qui pousse les protagonistes à sortir dans la ville⁷³¹. L'impasse dans laquelle ils se retrouvent peut même prendre les formes d'une véritable crise qui s'exprime dans une distorsion du rapport à la réalité, dans un brouillage de l'espace et du temps, voire dans des formes d'hallucination. La ville devient alors un lieu d'enfermement, cadre dont les protagonistes voudraient mais ne peuvent s'échapper. Les déplacements mettent en scène une tension fondamentale entre dedans et dehors, et l'exigence impossible de franchir les limites (l'italien *sconfinare* comme geste de dépassement des frontières, n'a pas d'équivalent français) d'un espace urbain qui apparaît comme fermé.

Un fil commun apparaît alors : la question du mouvement et de son impossibilité s'articule à celle de la fragilité psychique et aux conséquences radicales du « dépaysement » auquel font face les migrants. Les états d'errance n'expriment pas seulement un désir de s'abstraire de la ville, d'y échapper provisoirement – mais bien plutôt l'exacerbation d'une condition d'exil, et le risque du basculement dans la marginalité ou dans une forme de folie.

i) Crise et besoin d'évasion : la fuite hallucinatoire

Le besoin d'évasion peut ainsi prendre les formes, plus exacerbées, d'états hallucinatoires. Qu'il s'agisse de préoccupations politiques liées à l'actualité ou plus simplement de la nostalgie du pays natal, ces *altérations* sont d'autant plus fortes que le cadre de la ville semble plus étouffant. D'où la fréquence de moments de rupture, où se joue aussi bien un affaïssement des frontières perceptives (par exemple dans les expériences

⁷³¹ C'est ce que souligne Buonanno en parlant de claustrophobie pour caractériser les déplacements nocturnes du personnage de Ahmad dans *Pantanella. Canto lungo la strada* : « Un traumatisme donné peut entraîner, chez les personnages migrants, des comportements qui ont tendance à être presque tous une réponse à la claustrophobie. [...] Marcher la nuit, pour Ahmed, signifie littéralement fuir devant la peur de s'endormir pour trouver une nouvelle liberté grâce à l'anonymat que l'obscurité lui accorde. » Buonanno, *Le milieu urbain...*, op. cit., p. 414.

d'hallucination) et des déplacements erratiques. Ainsi dans *fanculopensiero* Maksim, au paroxysme d'une crise, prend-il la rue pour un terrain de football :

« Fui travolto da un caldo soffocante. Mi misi a correre. Di colpo. Dovevo correre, per rinfrescarmi con l'aria e la pioggia. Cominciai a fare dei brevi ma veloci scatti in mezzo alla strada. Poi mi rinfrescai con l'acqua di una pozzanghera e corsi ancora. A un tratto mi sembrò di essere in un campo di calcio. Giocavo sulla tre quarti. Quindi porto palla, accelero, rallento, evito gli avversari... Uno sguardo sulla fascia... uno in avanti...vai, vai...salto un uomo... ehi, sei troppo lento per me amico...ne salto un altro all'altezza di un semaforo lampeggiante arancione...lampeggia lampeggia, adesso te lo infilo... cambio idea... [...] entro in area... fingo il tiro... il portiere va a vuoto e scivola sul prato... avrà perso qualcosa per terra, perché la palla ce l'ho sempre io.... ah ah ah, ma non voglio tirare in porta... sarebbe troppo facile... la passo al numero nove... vai! Infila! Lui non aspetta altro e in scivolata la butta dentro. Rete! Vittoria”

Quattro ragazzi in macchina esultarono con me a suon di clacson: “Ueh! Ti vuoi fare ammazzare ?!”

*Per un goal così, da piccolo, davo la vita sì. »*⁷³²

Il n'est pas juste question d'une divagation ici, mais bien d'une crise hallucinatoire où le protagoniste sort d'une réalité qui lui est insupportable pour *rentrer à la maison*. La sortie hors du réel se traduit par un mouvement délirant dans l'espace urbain, d'autant plus significatif ici qu'il advient dans un lieu symbolique : le feu rouge et la rue, lieux de la marge, sont transformés en un espace associé à l'enfance, le terrain de football où Maksim revit ses souvenirs.

ii) Le dépaysement migrant et le rapport onirique à la ville

L'articulation entre perte des repères spatio-temporels et déplacement aux limites de la ville réapparaît, sous une forme délibérément onirique, dans la nouvelle *Ali-eno* de Amor Dekhis (incluse dans l'anthologie *Babel Hotel*). Le protagoniste, Ali, voit l'apparition dans sa chambre d'un pain formé d'une substance qu'il n'arrive pas à définir. Cette découverte troublante le pousse alors à faire le tour des boulangers pour en savoir plus, dans une balade qui le conduit à s'approcher des limites de la ville avant de rebrousser chemin :

« In questa anomala passeggiata, ho sfiorato il confine della città. Alla mia sinistra si estendono campi di grano appena mietuti le cui stoppie rimangono come una sconfinata distesa arancione, delimitata in fondo dalla maestosa catena montagnosa dell'Atlante [...] A qualche centinaio di metri da me, due

⁷³² Maksim Cristan, (*Fanculopensiero*), op. cit., p. 41

cammelli che pascolano da soli mi fanno subito accorgere dell'allestimento in pieno corso di un accampamento. »⁷³³

La nouvelle, où apparaissent peu après des soucoupes volantes et où il est question de l'abduction possible de Ali, remobilise le double trope du migrant comme *alien* et *aliéné*. La perte de contact avec le réel se joue en premier lieu dans le brouillage des référents spatiaux-temporels : brouillage du rapport à l'espace domestique dont la stabilité est perturbée par l'apparition du pain étrange, mais aussi et surtout, brouillage géographique de la ville italienne aux limites de laquelle apparaît un paysage du Maghreb. Cette fusion entre les deux pays anticipe le paradoxe auquel Ali se retrouve confronté : alors que ce dernier réalise incrédule qu'il a quitté son pays depuis dix ans (« Io, qui da dieci anni ? »), il se voit répondre par sa famille qu'il n'est pas parti, mieux, qu'il n'a jamais été hors des frontières de son pays⁷³⁴.

La consultation chez des psychologues rend alors tangible le mal dont il souffre :

« Mi sarebbero venute delle gravi allucinazioni ed è a causa loro se confondo i dati della vita reale e la nozione del tempo. È sempre a causa delle allucinazioni, pare, che le lancette dell'orologio si muovono per me in modo errato; che altro da dire, ah, anche il mappamondo per me diventa un altro. »⁷³⁵

L'apparition étrange du pain dans la chambre du protagoniste marque un parcours de défamiliarisation avec la réalité, dont l'aboutissement est la prise de conscience par le protagoniste de sa condition d'étranger et, dans le même temps, la crise du rapport au réel qui en résulte. Une crise de la mappemonde où le pays d'origine et le pays de destination se confondent, où l'existence dans l'Hotel House devient un état de limbes dont il n'est plus possible de sortir.

Dans ce parcours de défamiliarisation onirique, la ville apparaît en arrière-plan, mais l'acte d'en longer les limites est révélateur : la marche d'Ali constitue un moment où il quitte le réel, dans un geste qui le conduit vers les limites métaphoriques de la mémoire et de la raison. L'onirisme fonctionne ainsi comme révélation détournée d'une vérité à laquelle le migrant ne peut faire face par ses propres moyens, et dont la prise de conscience le laisse *ailleurs*, dans un état de perpétuel dépaysement. Les textes révèlent ainsi à travers le filtre onirique des troubles

⁷³³ Amor Dekhis, « Ali-eno », 2010, p. 84-95, p. 78

⁷³⁴ « "Sono andato via per dieci anni!" urlo a loro il mio tormento. [...] Tu ..., non sei mai andato via, da nessuna parte! Sei stato qui, mai fuori il confine del tuo Paese!" – E' la loro risposta all'unisono, tutti quanti increduli." » Amor Dekhis, « Ali-eno », art. cit., p. 80

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 83

identitaires qui cristallisent les symptômes de la condition migrante – par le danger de l’amnésie, de la dissociation – qui se répercutent dans la perception de l’espace.

iii) Trajectoires d’errance et délires spatiaux : la ville comme frontière

On peut retrouver de telles expériences d’errance à l’intérieur des trajectoires romanesques. Le déplacement urbain apparaît alors comme un geste désespéré, résultat et symptôme d’une crise où s’effaissent les frontières de la conscience (au sens de frontières cognitives et perceptives qui constituent le cadre de la réalité), d’un *état limite* vécu par les protagonistes. Le dépaysement se manifeste dans un déplacement dont l’enjeu est d’accéder à ce qui est inaccessible spatialement, de pénétrer dans une dimension perdue : la tentative impossible de franchir les frontières non de l’espace, mais du temps.

C’est cette tentative vaine de *revenir en arrière* qui marque l’épilogue de *La straniera* alors que l’architecte, devenu fou, erre dans les rues de la ville en essayant d’y retrouver Amina, son amante disparue, et les paysage de son pays natal :

« Ancora una volta sei solo. Cammini per le strade come sperduto, con le mani nelle tasche e senza guardare nessuno. Ancora una volta se solo in un mondo che non ti appartiene. Un mondo che non hai mai voluto accettare. Senti di essere stato tradito e abbandonato. [...] Giri per le strade senza meta. Vai deciso come se stessi cercando qualcosa o qualcuno. [...] Cerchi continuamente e ripeti sempre gli stessi percorsi. [...] La città oramai è tua. La percorri per l’intera giornata, dal mattino alla sera, e la penetri con irruenza. Irrompi nei negozi per curiosare, nei locali e nei cortili. Passi lo sguardo sulle facciate dei palazzi, sui pali della luce e sulle linee dritte delle strade. Cerchi di ricostruire dei pezzi frantumati della tua memoria. [...]»⁷³⁶

Dans cet épilogue jugé peu crédible par Silvia Contarini en raison de sa dimension « surréelle »⁷³⁷, l’errance urbaine exprime le caractère définitivement fracturé de l’identité du narrateur. Elle dit son statut paradoxal, celui d’être redevenu étranger et vagabond dans une ville qui en apparence *lui appartient*, mais qui, espace traversé par la recherche vaine d’Amina, est irrémédiablement manquant. La marche urbaine exprime la tentative impossible de retrouver la jeune femme et, à travers elle, non seulement un passé irrémédiablement perdu, mais l’identité même du protagoniste qui, symboliquement, perd la mémoire et se retrouve à vivre

⁷³⁶ Younis Tawfik, *La straniera*, op. cit., p. 196

⁷³⁷ Contarini justifie ainsi son jugement par deux motivations : l’épilogue de *La straniera* est “Poco credibile non solo perché rompe la struttura alternata, ma perché introduce una dimensione surreale in un romanzo fino a quel momento realistico. Poco credibile anche per l’evoluzione psicologica dell’architetto, di cui si suggerisce un suicidio poco motivato dall’amore impossibile e dai rimorsi.” Silvia Contarini, « Ricomposizioni identitarie: genere, etnia e classe in *La straniera* di Younis Tawfik », *Italogramma [online]*, 2, 2012, p. 233-44, p. 238

uniquement au présent. La disparition d'Amina fait basculer l'architecte dans une condition absolue d'étranger, à la fois à l'égard de la société italienne où son intégration apparaît comme vaine, que vers ses origines dont il s'est désormais coupé en prenant ses distances avec la jeune femme. Le désir régressif de *revenir à la maison* s'exprime de manière ouvertement hallucinatoire dans la conclusion du roman :

« La tua memoria si apre: volti, immagini, odori e voci. La piazza si colma di suoni provenienti da molto lontano. Suoni e voci che solo tu riesci a comprendere. Rumori di mercati, di piazze e di cortili corrosi dal tempo e dall'umidità. [...] Ti alzi di scatto e, con passi decisi, ti dirigi verso l'albero che si slancia verso il cielo, al centro della piazza. Ti fermi sotto di esso e alzi gli occhi verso il punto più alto. L'impresa per te non è impossibile. Per te è come tornare a casa. »⁷³⁸

Dans une scénographie quelque peu escomptée, l'arbre apparaît comme un portail vers l'au-delà, où l'apparition des sonorités *lointaines* rend enfin accessible la ville du passé à l'intérieur de la ville du présent. Il est bien question ici d'atteindre les limites de la ville : non pas au sens de ses marges extérieures, mais à travers la porte de sortie verticale constituée par l'arbre, du reste situé dans la place face à la gare de Porta Nuova (par où l'on rentre et sort de Turin)⁷³⁹.

Qu'il s'agisse d'une impossible évasion, ou d'un impossible retour, ces parcours d'errance articulent l'altération perceptive et le déplacement spatial, la recherche des limites dans l'espace et l'état-limite vécu par les protagonistes. Le roman de Younis Tawfik se sert de l'errance comme manière d'exprimer un bouleversement psychologique dont on a vu le caractère diffus à l'intérieur des parcours migrants, et qui ici se réinscrit dans la structure romanesque comme signe de l'échec du protagoniste à concilier les deux dimensions de son existence en Italie. Le "surréalisme" du texte renvoie ainsi à une expérience de dépaysement où convergent les différentes dimensions de l'errance et du désir de retour, de la perte du rapport au temps, et de l'altération du rapport à l'espace.

iv) Mirages et errances : la trajectoire d'un « argonaute »

Dès lors, c'est l'espace urbain lui-même qui apparaît comme une frontière infranchissable, le lieu d'où les protagonistes veulent mais ne peuvent s'enfuir. Ce thème

⁷³⁸ Younis Tawfik, *La straniera*, op. cit., p. 199

⁷³⁹ Au sujet du suicide de l'Architecte, Burns souligne : « It is significant that his newly dismantled perception of the city, privileging its remnants and anomalies rather than its grand design, allows him to turn the place which has – in some senses – confined him into the location which contains the means or medium for him to escape into infinite and satisfying space. » (Burns 2013, 158)

transversal de l'impossibilité de sortir de la ville trouve dans le roman *L'Argonauta* de Milton Fernandez l'une de ses élaborations narratives les plus denses et les plus complexes, jusqu'à devenir un motif structurant du roman tout entier.

Dans un Uruguay dominé par la dictature militaire, Julio, simple employé, rencontre la dissidente Estela et noue avec celle-ci une relation, avant d'être contraint de fuir le pays pour l'Italie avec la jeune femme. C'est à Milan que se réinscrit la trajectoire de Julio dans la seconde partie du roman, dans une métropole immédiatement envisagée à travers la métaphore de la marche et le rythme frénétique de la métropole italienne qui s'oppose à celui de Montevideo, l'autre grande ville où était située la première partie du récit. Ville de l'exil pour le couple formé par Silvia et Julio, Milan est une ville largement étrangère (le protagoniste y a pour seuls interlocuteurs sa compagne et une petite communauté latino-américaine vivant sur place) où Julio n'a de cesse de se déplacer : d'abord à pieds puis en voiture lorsqu'il devient colleur d'affiches nocturnes.

Le rythme de la vie milanaise s'impose dès les premiers chapitres au couple, alors que Silvia « [arpente] la ville comme une forcenée, sautant d'un tram à l'autre, plus aguerrie que jamais », tandis que le protagoniste s'occupe de la maison et essaie de régulariser sa situation⁷⁴⁰. Dans le même temps qu'il met en évidence la frénésie de la routine milanaise de Silvia, le texte souligne la dissimilarité de la situation des deux membres du couple à travers un partage espace domestique-ville (Silvia parcourt la ville, Julio est cantonné à l'appartement) qui est aussi le fruit de leur différence de statut administratif, puisque contrairement à sa compagne, lui n'a pas pu bénéficier d'un passeport des Nations Unies et se retrouve obligé d'obtenir un permis de séjour. C'est donc en tant que clandestin qu'il vit à Milan, et son rapport initial à la ville est dominé par l'opposition entre la maison et un dehors hostile où le seul repère tangible est la préfecture. Il en résulte une relation fondamentalement dynamique à l'espace urbain, dans la mesure où Julio – tout comme sa compagne mais pour des raisons différentes – n'a pas d'autre choix que de marcher :

⁷⁴⁰ «Silvia faceva quello che poteva, insegnava spagnolo e correggeva traduzioni. Girava la città come una forsennata, saltando da un tram all'altro, agguerrita più che mai. Io mi occupavo della casa e cercavo di districarmi tra carte e certificati, cercando di ottenere quel benedetto permesso di soggiorno che mi avrebbe consentito di trovare un lavoro qualsiasi. (Fernandez 2006, 103).

« E allora era meglio cominciare a camminare. Era meglio starsene buoni e riprendere la lucidità, sistemarsi i capelli e la cartella sotto il braccio ed evitare le strade poco trafficate dove c'era più possibilità d'incappare in una macchina della polizia e in un controllo dei documenti. » (Fernandez 2006, 104)

On le voit, la marche revêt à la fois une dimension concrète et métaphorique, dans la mesure où marcher signifie aussi bien l'acte physique de la marche que le fait « d'aller de l'avant », de survivre. Julio décrit le quotidien de Silvia et son propre quotidien, comme une marche forcée, en employant par ailleurs une suite de métaphores militaires⁷⁴¹. Mais là où Silvia, qui incarne une forme de résilience dans l'exil, se déplace de jour pour des raisons de travail, Julio évolue d'une façon différente. La marche n'est pas liée pour lui à des raisons professionnelles, mais devient un défouloir face à ses préoccupations :

«Ero diventato un camminatore formidabile. Da Corvetto a Fatebenefratelli in poco più di mezz'ora. E di ritorno prendevo la verdura nel mercatino di Corso Lodi, che dopo mezzogiorno cominciavano a calare i prezzi e appena passata l'una ti tiravano la roba in testa.

Se camminavo non pensavo, e quindi mi obbligavo al movimento. Sembravo uno di quei topolini in gabbia che girano senza sosta sulla ruota, fino allo sfinimento.

Forse per non vedere la porticina sbarrata. Forse per non guardarsi attorno ed essere costretti a capire che da lì non si esce. »⁷⁴²

Le mouvement de Julio semble pris dans une tension entre fuite et enfermement, comme en attestent ses parcours qui au début se limitent à un seul itinéraire repris de manière incessante, de son domicile dans le quartier périphérique de Corvetto à la préfecture située via Fatebenefratelli. C'est dans la réitération de ce parcours en vase clos qu'il devient, comme il le dit ironiquement, un « marcheur formidable ». De fait, la narration souligne d'emblée l'opposition entre l'activité forcenée du protagoniste et son impossibilité de sortir de la situation où il est pris. Dans ce parcours en boucle, la marche ne mène nulle part : elle a pour but de suspendre provisoirement une conscience douloureuse de la réalité. Ce n'est pas une marche exploratoire, où la découverte du réel est possible, mais une marche exutoire qui est décrite ici.

⁷⁴¹ L'image est d'ailleurs récurrente. Julio évoquera un peu plus tard les efforts requis par la vie quotidienne, «la forza di riaccendere la luce, di acchiappare pantalone, maglia, maglietta, maglione, di afferrare la chiave, di tuffarmi fuori dalla porta e di cominciare a macinare strada, un -due, un - due, cammina stronzo!, un - due, un - due, un piede dopo l'altro» (Fernandez 2006, 170)

⁷⁴² Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 104

Hallucination, mirage : la vision de la mer

Si le texte représente la marche à travers le prisme de cette tension entre fuite et enfermement, celle-ci s'amplifie alors que surviennent, leitmotiv récurrent du texte, des hallucinations où Julio s' imagine pouvoir atteindre la mer :

« A volte, quando sapevo che Silvia non sarebbe tornata a pranzo, andavo oltre, senza una meta precisa, fino a Rogoredo, e pure al di là, anche se non so cosa ci sia dopo. Mi prendeva la smania di vedere il mare. Sentivo il suo odore, il vento sulla faccia, la sabbia negli occhi.

Camminavo e mi dicevo che doveva esserci più in là, dietro i palazzoni, che bastava uno sforzo e poi sarei arrivato, perché da qualche parte ci doveva essere ed era soltanto questione di prendere la direzione giusta, il mare a est, Tritone, andiamo avanti, ancora un po'...

Poi, quando le gambe non reggevano più, salivo su un autobus e cominciavo a ritornare. A ritornare. Allora la città si succedeva in fotogrammi sfocati davanti agli occhi e prendevo, finalmente, coscienza di essere qui e da nessun'altra parte. E tornava il sudore freddo. La sensazione di essere sprofondata nel pantano mentre dormivo e di svegliarmi ora, quando non è più possibile liberarsi e non resta altro che lasciarsi affogare. E tremavo come un bambino smarrito. E allora arrivava Silvia. » ⁷⁴³

Se détournant soudain de son parcours quotidien, le protagoniste raconte une série de tentatives de fuites animées par une recherche de la mer qui, telle un mirage, se situerait par-delà les immeubles et les limites de la ville. Le va-et-vient – où la marche à pied jusqu'à l'épuisement est suivie du retour en bus, apparaît comme un « mirage », une évasion impossible suivie d'un violent retour à la réalité.

On retrouve ici la première occurrence de ces moments de distorsion que Fiorangelo Buonanno a défini comme des « renversements onirico-expressionistes »⁷⁴⁴, et qu'il présente comme l'une des deux stratégies narratives dominantes dans le corpus migrant pour exprimer un sentiment d'extranéité (*straniamento*) face à la ville italienne. Dans ce cas précis, la dimension symbolique est redoublée par l'évocation, en filigranes, des références mythologiques qui traversent le roman. En effet, les hallucinations de Julio coïncident avec un changement d'interlocuteur : non plus le docteur (unique destinataire de l'ensemble du texte, qui se présente comme une longue séance de psychanalyse imaginaire) mais Triton. Or,

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ À propos de *L'Argonauta* en particulier, que Buonanno cite à l'intérieur des textes, celui-ci affirme : « La percezione alterata qui è intesa come risoluzione fisica di un'angoscia causata dal senso di colpa e come tentativo di ricreare sensazioni perdute. Il personaggio descritto da Fernandez, alla ricerca di qualcosa che non c'è, e che lui identifica con il mare, inizia ad avere delle vere e proprie allucinazioni: l'autore descrive quindi il modo in cui la percezione del protagonista si altera, come gli odori vengono confusi, e come davvero si aspetti di vedere il mare comparire improvvisamente dietro i palazzi di Milano. In un certo senso la città e il personaggio si somigliano: entrambi sono per certi versi irreali: il personaggio, donchisciottesco nella sua percezione folle di un mare al di là dei palazzi giganteschi che gliene impediscono la vista, si contrappone alla città, che assume l'aspetto di un distopico labirinto per la sua inumana grandezza. » Fiorangelo Buonanno, « La percezione della città nella letteratura italiana della migrazione », *Études romanes de Brno*, n° 2, 2016, p. 17-30, <https://doi.org/10.5817/ERB2016-2-2>, p. 25

l'identità de ce compagno, confident et alter-ego du narrateur, reste prise dans une forme d'entre-deux : le nom de Triton est à la fois celui du dieu grec qui accueille les Argonautes, et celui d'un poisson rouge acheté par le protagoniste à Montevideo. Ce double sens mythologique et trivial qui parcourt le roman reflète une relecture mineure de la mythologie grecque : Triton n'est plus une figure bénévole accompagnant les voyageurs, mais un symbole d'emprisonnement, comme le hamster sur sa roue⁷⁴⁵. Les métaphores mythologiques et animales réaffirment donc ici la question de l'exil, et les thèmes de l'enfermement, de la fuite, de l'errance qui lui sont reliés.

Cette tentative manquée d'atteindre la mer, et partant, la possibilité du départ et du retour, apparaît comme une crise passagère dans le rapport au réel : un moment où le protagoniste tente, sans y arriver, de franchir une limite entre le monde où il se trouve et celui qu'il a quitté. Les frontières de la ville deviennent alors un absolu, une *finis terrae*, comme cela apparaît plus tard dans une question éloquente du protagoniste : « Cosa ci sarà al di là del mare ? Che minchia c'è oltre Rogoredo? »⁷⁴⁶

On retrouve la narration d'une expérience-limite dont la dimension hallucinée cristallise le dépaysement du protagoniste : il n'est plus seulement question d'une évasion mentale, mais bien d'une mise en suspens du réel, puisque Julio « perçoit » son pays natal à travers un ensemble de sensations physiques (l'odorat, le vent sur le visage) tandis que sur le chemin du retour, il regarde la ville comme « une succession de photogrammes flous » défilant devant lui, autrement dit comme une projection. Les tentatives de fuite aboutissent ainsi à une conscience douloureuse d'être ailleurs que chez soi, un sentiment d'être ici et nulle part ailleurs que Roberto Beneduce décrit dans *Frontiere dell'identità e della memoria* :

« Nel momento in cui l'ovvio del nostro territorio immaginario non è più attingibile come tale (le persone e i nomi, le distanze corporee, i sapori e tutto quanto Rouchy definisce appropriatamente come

⁷⁴⁵ Le même procédé s'applique au titre du roman – *L'Argonauta* – qui fait référence non seulement à Jason et à Médée, mais aussi à un mollusque céphalopode du même nom « errant » dans l'océan : « Quando appoggiai la mano sul tuo ventre, spalancasti gli occhi e capii che in quel preciso momento saresti stata capace di uccidermi. Che forse lo avevi già fatto. Che tutto era stato nient'altro che un sogno, l'ultimo viaggio dell'argonauta, piccolo mollusco incatenato alla sua conchiglia, coglione di un cefalopode imbrigliato senza speranze tra infiniti tentacoli di acciaio blu, aspettando, con i polmoni che scoppiano, quella smorfia, quel sorriso gelido che tentasti di abbozzare giusto un istante prima di cominciare a scioglierti, a scomparire, fino a lasciare soltanto un mucchietto di sabbia salmastra tra le mie dita impotenti. » Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 138

⁷⁴⁶ « Vai Tritone, vai avanti. A est c'è il mare. Dalle fogne imborrate al fiume e il più è fatto. Poi viene Playa Ramirez, Malvin, El Buceo, Pocitos, Carrasco e si è già all'oceano.

Senti. Senti l'aria diafana, il sole, il sale sulle squame che trascina via il fango e l'immondizia? Ci sei già, non mollare, senti, senti l'aria diversa, siamo quasi arrivati Tritone, non mollare ora, è lì, a due passi, dietro i palazzi; dal puerito del Buceo a Rogoredo e il più è fatto. Cammina, vai avanti, trattieni l'aria, trattieni il fiato, trattieni il pianto. Non mollare. Cammina.

Fin quando avrai consumato le scarpe. E i talloni. E le caviglie. Fin quando avrai consumato l'anima.

Se sei in grado di camminare sei ancora vivo. Se cammini non pensi. Se cammini ci sei ancora. E allora vai, non fermarti, vai avanti, non importa dove, chiudi gli occhi, punta dritto verso est. Li vedi i palazzoni?

Cosa ci sarà al di là del mare? Che minchia c'è oltre Rogoredo? » *Ibid.*

‘incorporati culturali’), allorquando tutto quanto invisibilmente riempie gli interstizi della nostra quotidianità deve essere abbandonato e un altro ordine di ‘fatti-emozioni’ si impone alla percezione, qualcosa di singolare attraversa il campo esperienziale di colui che è emigrato, obbligandolo alla coscienza smisurata, feroce, che pervade il suo presente ed il suo sonno, insistente, ossessivamente insistente e tale da costringerlo ad una presa di coscienza totale dell’*essere in un dato luogo e in un dato tempo*: questa consapevolezza interrompe la naturale fluenza delle emozioni e degli atti (gli incidenti così frequentemente riportati nella anamnesi degli immigrati che presentano disturbi psicologici potrebbero essere in qualche caso interpretati anche come la spia di questa gestualità inceppata, di questa innaturalità che prende silenziosamente possesso del loro corpo una volta che ci si trova ad interrogare continuamente se stessi e il proprio modo di essere). » ⁷⁴⁷

La marche est donc investie d’un sens symbolique fort dans le texte, non seulement comme réponse à une nécessité de « s’activer » pour survivre dans la grande ville, mais aussi comme geste symbolique exprimant le désir de fuite du protagoniste. Elle s’articule étroitement à une impossibilité de sortir qui matérialise dans le même temps l’impossibilité de revenir.

L’impossible retour à la maison

Le parcours du protagoniste rejoint ainsi celui des multiples subjectivités « errantes » vues plus hauts - mais son incidence se répercute aussi sur la structure du roman, dans la mesure où cette impasse traduit ce qu’on nommera une *crise du passage* qui investit la trajectoire romanesque de Julio et l’écriture même du texte. En effet les déplacements de Julio font apparaître non seulement des tentatives d’évasion hors de la ville où surgit le mirage de la mer (et donc du retour au pays), mais aussi une difficulté à rentrer dans l’appartement où il vit avec Silvia, tant et si bien que le franchissement du seuil de la maison apparaît comme l’autre image décisive dans le roman, qui articule ainsi l’impossibilité de sortir de la ville et d’accéder au territoire imaginaire du pays natal, avec l’impossibilité de rentrer et de trouver sa place dans la concrétude de l’espace domestique⁷⁴⁸. Cette complémentarité entre ces deux figures intérieures

⁷⁴⁷ Roberto Beneduce et Mahfoud Boucebc, *Frontiere dell’identità e della memoria*, op. cit., p. 33

⁷⁴⁸ L’image de l’ouverture de la porte apparaît ainsi de manière récurrente tout au long du récit, comme le montre ce passage dès le début du texte : « Sa una cosa, Dottore ? Spesso, quando finisco qui e torno a casa, a volte camminando, cercando di ritardare quel momento fatidico in cui s’infilava la chiave nella serratura e lasciamo che la porta si schianti alle nostre spalle, a volte dicevo, mi scappa da ridere. » Milton Fernandez, *L’Argonauta*, op. cit., p. 17

et extérieures de la limite, est d'autant plus significative que la maison apparaît au long du texte comme un espace menacé par une violence imminente⁷⁴⁹.

Au fil de la deuxième partie du texte, l'appartement devient ainsi de plus en plus excluant pour le protagoniste avec la grossesse de Silvia, enceinte de son précédent compagnon, un militant uruguayen capturé par la police. Cette grossesse reconfigure radicalement les espaces et rôles respectifs, laissant à Silvia l'appartement alors que Julio trouve un travail au noir comme poseur nocturne d'affiches avec un petit groupe d'exilés latino-américains, traversant la ville de nuit dans une camionnette. L'appartement devient alors, en raison de la grossesse et des rythmes alternés du couple, un espace où il entre comme un étranger :

« Imbacuccato, ingommato, lercio, col sacchetto delle brioches appena comperate dal prestinaio di Piazza Bonomelli che si fa un sacco di menate perché in verità non potrebbe venderle e se lo pescano è un guaio ma te le vende lo stesso, e a volte c'è la fila alle cinque del mattino. Con le scarpe in mano. Quella troia di una serratura che non c'è verso di farla scattare piano. Lascio il pacchetto sul tavolo e lo copro con uno straccio. O meglio lo metto in forno. No, anche quello fa casino. Mi spoglio piano e appendo tutto sulla porta del bagno. La casa ronfa. Il giorno comincia a infiltrarsi da tutte le fessure. Il ticchettio della sveglia. Silvia tra le coperte, estesa, sparsa sull'intera superficie del letto. [...]

La notte senza me. »⁷⁵⁰

La transformation du rapport à l'espace domestique coïncide avec un sentiment progressif d'exclusion débouchant sur une crise du protagoniste, qui éclate en réaction à un double évènement : la naissance de la fille de Silvia, Maria Isabel, et la fin de la dictature. Ainsi après avoir appris la nouvelle, Julio ne se réjouit pas, mais témoigne au contraire d'un sentiment d'éparpillement intime, d'être partout et nulle part à la fois⁷⁵¹. Ni ici ni ailleurs, ni en Italie ni en Uruguay, l'impossibilité de se situer dans un espace matériel et imaginaire marque une impossibilité de construire l'identité, ce dont atteste un véritable réseau d'images qui renvoient toutes à l'idée d'un entre-deux négatif (au sens de *betwixt and between*). C'est cet entre-deux que traduisent les déplacements de Julio, qui avoue s'arrêter à mi-chemin quand il marche, et

⁷⁴⁹ C'est le cas à Montevideo dans la chambre où Julio et Silvia se réfugient, pensant que la porte va être défoncée par la police, puis à Milan alors que Julio manque d'être frappé par Silvia la première fois qu'il rentre à la maison tard le soir. Tout au long du texte, le seuil de la maison est un espace menacé.

⁷⁵⁰ Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 127

⁷⁵¹ « Avevi la faccia rovente, Silvia. Di luna piena. Avevi saltato come un grillo durante tutto il pomeriggio, incurante delle ragnatele. Il mondo era un piccolo satellite che ti gironzolava attorno. Sul muro, con la bomboletta, avevi scritto: «ora puoi nascere, Maria Isabel». Era questa sensazione, questo disagio strisciante, questo maledetto senso di inadeguatezza che alitava incessante sulla mia testa, sulle mie singole parole, movimenti, tentativi di avvicinamento, tra semplici, ripetuti, quotidiani gesti che tutti hanno sempre tracciato senza pensarci e che si dileguano quasi subito, svaniscono senza lasciare indizi, vuoti a perdere che non impensieriscono se non ci caschi dentro, ma se succede sono guai ; era questo stare qui e da tutte le parti contemporaneamente e allo stesso tempo da nessuna parte, parti che sono parti di chi, quando , come, perché, e ora ? Ora che si fa ? Dove si va ? Dopo la sbornia. Dopo gli abbracci. Che preludono sempre l'infelicità. Dopo tante parole che ingrassano la lingua e predispongono a sbocciare del nulla, l'inesorabilità del silenzio, le mille bocche senza ugola che sussurrano instancabili all'orecchio, gli incessanti fantasmi delle notti senza sonno che continuano a rovistare le tue tempie, che ti bucano i timpani, con una mano gelida che abbranca la nuca e ti costringe a essere, a restare, a sopravvivere a te stesso e a tutti quanti. » *Ibid.*, p. 155-156.

plus tard, être resté à « moitié de tout »⁷⁵². C'est aussi à l'entre-deux que renvoie le motif récurrent du brouillard, et notamment le brouillard qui entoure ses souvenirs (« questa fottuta foschia che arriva da lontano, che ingarbuglia ogni cosa »). Et c'est à un entre-deux que renvoie la recherche de la mer et l'impossibilité de franchir les limites de la ville. Le déplacement urbain pointe vers une marche symbolique, où se construit la figure de Julio comme exilé absolu dont l'errance est une condamnation à survivre à tout, et dans le même temps, à disparaître :

« Dov'era lei [Dottore], quando tutto è cominciato ? Quando sparivo senza lasciare tracce. Quando giravo attorno alla muraglia senza decidermi a fermarmi. Quando cambiavo pelle, ossa. Quando cambiavo dieta, abito, sguardi, scarpe. Quando mi squagliavo sull'asfalto. Quando masticavo ghiaia. Quando camminavo verso il mare e il mare non c'era. »⁷⁵³

Non seulement Julio semble s'inscrire *hors de l'espace*, c'est-à-dire nulle part (que ce vide spatial s'incarne dans le sentiment d'être partout à la fois, ou dans une marche infinie vers une mer inexistante) mais il est également *hors du temps*, comme le soulignent les images d'une vie éternelle et, symétriquement, celles d'une liquéfaction du moi (qui semble hanter du reste la totalité du texte) à travers un changement incessant. De fait, sa trajectoire semble incarner un exil dans l'exil : là où l'ensemble de la communauté qui gravite autour du protagoniste traverse une phase de passage et de transformation, y compris Silvia avec la naissance de sa fille, ce dernier est le seul à en être exclu. Sa trajectoire n'est pas un devenir : elle n'aboutit pas à une nouvelle identité mais à une non-identité qui s'exprime par l'éclatement du moi.

Mise à mort et inexistence

Cette impossibilité d'exister culmine dans le dernier temps du récit, qui coïncide avec la mort de Maria Isabel, la fille de Silvia, alors que Julio colle des affiches de nuit avec son équipe. La scène du retour à la maison et de la mort de l'enfant est ainsi racontée par un court-circuit où elle se superpose à la rixe qui éclate, dans la camionnette même, entre les deux

⁷⁵² « Sì, lo so, tergiverso. O forse no. Il fatto è che spesso mi fermo, a metà strada, mentre cammino, perché torno a piedi, credo di averglielo già detto, non c'è forza al mondo capace di mettermi su un tram a quest'ora del mattino, e poi, a quest'ora, Silvia è già andata, sarà anche lei tra i coltelli affilati, in affanno tra la calca con la sua rotondità di pesce luna, a casa troverò un biglietto, forse, «ci vediamo stasera, riposati, un bacio da parte di noi due», a casa non saprò come stare, mi cambierò e tornerò sulla strada fino a sera, poco prima di sera, e di nuovo indietro a preparare la cena, a disfare il letto in modo da raccontare di avere dormito come un ghiro, ma quante notti sono, ormai, quanti giorni ad aspettare Silvia, a rimontare il castello, attento ai passi falsi, alle false parole ? [...] ». *Ibid.*, p. 104. L'image de celui qui est resté à mi-chemin revient, de manière éloquent, dans la lettre finale du protagoniste à Silvia : « Dice il tale che bisogna ricrearsi il mondo. Una parola! Io gli dico che prima o poi, qualcuno dovrà fondare un mondo nuovo per gente come noi, rimasti a metà di tutto [...] ». *Ibid.*, p. 190.

⁷⁵³ Milton Fernandez, *L'Argonauta*, op. cit., p. 156-57

collègues de Julio⁷⁵⁴. Cette superposition-confusion de deux espaces clos permet de suggérer, à travers la violence de la bagarre, celle infiniment plus grave qui s'est déroulée dans la maison. Surtout, la fin du roman laisse comprendre que c'est Julio qui est coupable de l'infanticide, suite à une dispute et probablement à l'annonce par Silvia de son départ. La mise à mort de la petite fille, cœur indicible et inavouable du récit, marque alors l'exil définitif du protagoniste, et son impossibilité à exister.

Ainsi le parcours spatial de Julio, et ses deux pôles que sont la déambulation urbaine et le retour à la maison, exprime-t-il plus généralement l'échec du protagoniste à définir son identité dans l'exil. Anti-héros pris dans une histoire étrangère à la sienne, homme sans qualités et présence provisoire, y compris dans la vie de Silvia, ce dernier témoigne de ce qui semble à tous les effets être une crise du passage, laquelle intervient non seulement dans le rapport à l'espace (échec des sorties et des entrées), sur le plan existentiel (impossibilité de franchir les étapes d'une nouvelle vie), mais également dans la structure même d'un texte qui se construit comme une consultation psychanalytique avortée, où se multiplient les circonvolutions, les errements et plus généralement les impasses dans la parole d'un protagoniste incapable d'avouer son crime. L'ouvrage se termine ainsi à la fois sur la confession et sur une possible prise de conscience par Julio de sa situation :

« Non so, dopo, cosa sia successo, quanto tempo sia passato ancora, quanto tempo sono rimasto lì, ma poi sono uscito, ho preso la porta, la strada. Fuori mi sono sentito strano, l'ammetto. Avrei dovuto essere triste, incazzato con me stesso, io che mi ero giurato tante cose, fatto tante promesse, io che avrei dovuto sentire di nuovo sulla pelle e nelle mani la rabbia, nessun altro sopruso, ora basta, nessuno mi toglierà mai più quello che è mio, nessuno, e invece niente, camminavo e non sentivo niente, ho trovato gli altri, ho attaccato manifesti, ho scherzato, imbrattato, ho preso due calci di quelli destinati al Chino, e invece niente, niente sulla pelle, sulle mani niente, niente tranne un formicolio sul palmo, non un formicolio, piuttosto una carezza, qualcosa di molto morbido, soffice, nel palmo della mano, ma nient'altro, lo giuro, anche se forse l'ho pensato, anche se mi era passato per un attimo in mente, come una fitta...

⁷⁵⁴ « Dentro, c'era un puttanaio demenziale. Se le davano di gusto e alla fine le prendevamo tutti quanti, perché una scazzottata in una scatola di ferro è una cosa che può far ridere, ma se ci sei dentro e dentro non c'è un maniglia per aprire la porta non ti diverti per un cazzo... Nello scricchiolio sommerso dei cardini, lo scatto della serratura, il colpo d'aria densa sulla faccia, il silenzio, le scarpe in mano, nel ripercorrere a memoria i sentieri della casa - a destra il tavolino, portacenere, fotografie, di fronte i cappotti appesi, la saletta da pranzo, una sedia accostata al muro, il carrello del televisore - cerco a tastoni la maniglia e la porta del bagno, con le mani avanti perché il buio confonde le distanze, mi spoglio, mi lavo le mani [...] socchiudo la porta, m'infilo nel letto tastando lo spazio, ce l'ho fatta, mi allungo lentamente e cerco di rallentare il fiato, respiro a bocca aperta, nel silenzio buio [...]. Non riesco a scaldarmi, stasera, stanotte. Silvia preferirebbe che dormissi nel divano. Per farmi riposare, dice. Ma non ci penso. Che ore sono? Alle sette si sveglia. Forse alle sei e mezza. È meglio che cerchi di dormire. Ho un brivido di freddo. Il letto, stasera, stanotte, mi sembra enorme. Un casolare pieno di spifferi. I piedi gelati. Mi tremano le labbra. Dov'è? Dove sono? E ora? Qualcosa dentro mi urla di accendere la luce. Di capire. Ma il corpo non ubbidisce. Trema. I denti si sfracellano l'uno contro l'altro. La morsa nelle tempie. Cazzo, cazzo, cazzo. Silvia. Estela. Di qualcosa. Qualsiasi cosa, non importa. Perché non si muove nulla? [...] Accesi la luce ed era lì, nell'angolo di fronte al letto, seduta per terra, accanto al lettino con la copertina rosa. L'urlo le era rimasto sospeso sulla faccia e dalla bocca spalancata fluiva, sottile, un rigagnolo di saliva. Tra le sue braccia, il corpicino inerme si distingueva appena. » *Ibid.*

Addio, Dottore. Non so perché ho scritto questa lettera che non arriverà mai nelle sue mani. Lasciamo le cose come stanno. Lasciamo che la vita trovi le sue buone ragioni. Lei si è fatto un'idea e va avanti per la sua strada. Io continuo a camminare senza meta e per quanto mi riguarda l'una vale l'altra. I giorni si susseguono e non cambia nulla. Ieri o domani per me pari sono. Anche se quella d'oggi, devo dire, è una giornata diversa delle altre. Perché arrivato a Rogoredo ho continuato a camminare. E mi sono guardato da tutte le parti finché la nebbia ha cominciato a far sparire lentamente i confini. E comincio ora a pensare, che il mare qui non c'è. »⁷⁵⁵

L'Argonauta construit ainsi un parcours urbain où le seuil domestique et les limites externes de la ville deviennent deux frontières infranchissables, qui sanctionnent l'impossibilité pour le protagoniste de construire une nouvelle identité mais également de revenir à l'ancienne. Cette trajectoire présente un point d'arrivée semblable à celle de l'architecte dans *La straniera* : dans un texte et l'autre, le motif de l'errance urbaine agit comme révélateur d'un échec qui signe la fracturation définitive de l'identité. Reste alors le basculement déceptif dans l'hallucination, et un mouvement urbain qui traduit une tentative de revenir en arrière d'autant plus illusoire que les protagonistes semblent enfermés dans un éternel présent, pris dans la tentative de revenir à un espace-temps inaccessible. A une différence près : là où le décrochage de l'architecte se concluait par son suicide, *L'Argonauta* nous laisse face à une image finale plus ambiguë, où malgré la brume (qui fait « disparaître » les frontières) et l'indifférence au temps, signes de l'errance définitive du protagoniste, le protagoniste semble enfin prendre conscience de sa condition.

Le motif de l'errance urbaine et de l'impossibilité de franchir les limites de la ville apparaît ainsi comme révélateur de la manière dont celle-ci devient le théâtre et le symbole des crises traversées par les protagonistes migrants. Le « mirage » du retour à la maison, de l'évasion hors d'un contexte d'exclusion et de marginalité, est signe de la difficulté pour les protagonistes de faire coexister l'ici et l'ailleurs, les espaces imaginaires relégués dans la mémoire et l'existence au présent. Ce motif est largement transversal – et la dimension onirique et hallucinatoire de nombreux textes migrants exprime avec une force particulière l'ampleur du dépaysement ressenti par ces derniers.

Mais il se concrétise aussi, comme nous l'avons vu, dans des parcours d'errance plus complexes qui matérialisent précisément ces formes de dépaysement extrêmes, où la difficulté de la condition migrante et le désir de retour contribuent à créer une crise de la perception et du

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 192-93

rapport à la réalité. L'analyse a montré que ce motif ponctuel pouvait aussi jouer un rôle clef dans la structure de certaines œuvres, comme en atteste l'exemple de *L'Argonauta*. La ville devient alors labyrinthe, dont l'impossibilité de s'évader atteste de leur échec à construire une identité dans un nouveau pays.

II. *Lignes de fuite* : contester et réinventer les frontières dans les trajectoires de deuxième génération

Notre analyse des multiples formes d'errance urbaine a montré la portée symbolique de la marche et du déplacement dans la ville. Cet enjeu se prolonge et se transforme dans les œuvres d'auteurs de deuxième génération, où le mouvement joue lui aussi un rôle décisif. On peut ainsi montrer à côté des mouvements *sans issue* analysés plus haut, la portée transgressive d'autres déplacements, bousculant les hiérarchies et les limites de la ville et réinventant sa cartographie : d'impossible évasion, le déplacement urbain devient alors ligne de fuite impliquant une rupture. Le geste de franchir les limites occupe une place particulière dans plusieurs textes d'auteurs de deuxième génération, dont les protagonistes semblent à la fois refuser la place qu'on leur impose et rechercher un espace à eux, qu'ils puissent s'approprier. La mobilité à l'intérieur des textes est donc traversée par des tensions souterraines : elle laisse voir des formes d'errance, de quête, de transgression où le rapport à la ville est étroitement lié à la définition de l'identité.

i) Subjectivités en mouvement : entrées et sorties, déplacements

De manière analogue à ce qui advient dans les textes d'auteurs de première génération, la question du déplacement apparaît comme fondamentale, et le caractère erratique du mouvement urbain traduit l'instabilité d'identités en manque d'ancrage. Le voyage devient ainsi, souligne Pezzarossa, la dimension fondamentale d'une quête identitaire :

« Personaggi dunque di forte contraddizione e attraversati da una decisa tensione verso il movimento, il viaggio: laddove non si realizza una accettazione sociale piena, queste figure tendono a mettersi in movimento spinte dalla necessità di continuare a ricerca una loro collocazione, una loro

soddisfazione, che la società autoctona gli nega; sino a esibire l'idea di un mondo alternativo, circoscritto da segnali di una riconoscibilità specifica per i gruppi e le bande che lo animano. »⁷⁵⁶

La recherche des limites se traduit ainsi pour ces protagonistes, d'abord, dans la multiplication des mouvements d'entrée et de sortie susceptibles de traduire une difficulté de trouver sa place dans la ville aussi bien que, spéculativement, un désir d'en sortir. Un besoin d'évasion constat revient comme un leitmotiv chez ces personnages de deuxième génération, comme montré dans *Rapdipunt*, ou dans *Verso la notte bakonga* juste avant le départ de Mika pour Paris, où Mika s'élance derrière un rapace :

« Gobbo e lento arrivò l'ottobre. Compravo hascic da un tizio quando fui attratto dal volo di un rapace, perciò lasciai cascare la roba e montai sulla bici. Dovevo rincorrere quel rapace, non farmelo assolutamente scappare. Lui aveva l'infinito dei cieli a sua disposizione. Non doveva superare nessuno, nemmeno era forzato a seguire una strada. Io, invece, avevo rischiato d'investire i pedoni e di farmi schiacciare dalle macchine invidiose. Osservavo il volatile che apriva e chiudeva le ali, spigliato, con la sfrontatezza di Elena. Poi planava mentre io pedalavo, invano e grondando. Per lui la vita era un gioco. Cantava, questo spudorato, con la destrezza di chi, se avesse voluto, avrebbe potuto velare Dio, oppure planare nella densa vicenda umana per raggiungermi a suo piacimento. Avrebbe potuto farlo, a differenza di me, che mai lo raggiunsi. La mia strada si batteva contro enormi palazzoni grigi. Non potei far altro che voltare la testa, e gridare : - Rapace, tu sei Mika ! – e osservarlo sparire, leggero nei pensieri. »⁷⁵⁷

A l'échelle narrative, ces déplacements marquent, pour reprendre les concepts ethnocritiques, des moments de « rupture » et de « réagrégation » des protagonistes aussi bien avec la société italienne qu'avec le pays de leurs parents. Le mouvement, pour ces personnages qui souvent tournent en rond et sont pris par une forme de stase, exprime ainsi le double désir de sortir des espaces familiers et d'une reconnexion avec leurs origines. La sortie du pays revient ainsi de manière systématique, qu'il s'agisse de voyages à l'étranger comme celui de Mika qui le conduira en France et en Espagne, ou bien des déplacements à l'intérieur d'une cartographie de la diaspora qui comprend non seulement la Somalie mais aussi les grandes villes européennes telles que Londres dans les récits de Cristina Ali Farah et Igiaba Scego. C'est aussi le cas des voyages réitérés alternant avec le retour à Milan qui rythment *Media chiara noccioline* de Gabriella Kuruvilla.

Il faut souligner cependant que le retour en Italie est rarement « heureux » pour les protagonistes, et qu'il n'amène pas directement une acceptation et une réinscription d'une

⁷⁵⁶ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 91.

⁷⁵⁷ Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 49-50

réinscription dans la société italienne : au contraire, les retours des personnages précipitent les crises latentes auxquelles ils font face et s'accompagnent souvent d'une exclusion redoublée :

« Ne risulta per la gran parte di questi protagonisti la necessità di un rientro definitivo, e più consapevole, in Italia, nonostante le immense difficoltà di inserimento che le storie narrano, con le problematiche dell'integrazione e l'infittirsi degli ostacoli, che generano la spinta ad un'inevitabile dimensione di marginalità. L'ingresso nella nuova realtà d'"accoglienza", quando avviene, è comunque laterale, e comporta la raffigurazione di personaggi portatori di devianza: quasi mai si narra di piena e riuscita assimilazione. »⁷⁵⁸

C'est ainsi que Mika revient vaincu d'Espagne, et que l'ouverture du troisième chapitre du roman le met en scène alors qu'il est arrêté et menotté au sol avec d'autres dealers de drogue, dans le centre-ville de Bologne⁷⁵⁹ (durant ce qu'il décrit comme « un tratto tremendo della mia vita, agonizzando come un pesce sulla sabbia. Dio, se stavo male »⁷⁶⁰). Le retour *manqué* revient aussi dans les romans de Cristina Ali Farah. C'est ainsi que dans *Madre piccola* Domenica Axad, de retour de Mogadiscio, décide à l'aéroport de Fiumicino de ne pas retrouver sa mère et d'adopter la vie de la diaspora, ne revenant à Rome qu'après de nombreuses années. Et c'est aussi une forme de retour manqué qui advient à Yabar lorsque celui-ci, de retour à Fiumicino après son séjour anglais, fait face au racisme policier et se retrouve à nouveau confronté à la non-acceptation de son identité en Italie.

Déplacement *dans et hors* de la ville aussi, qui se construit dans des allers-et-venues constants où se lit aussi le rapport difficile d'appartenance vis-à-vis de l'espace urbain d'origine. C'est le cas de Mika, dont le mouvement entre Bologne et Settefonti qui structure *Verso la notte bakonga*, ou du mouvement *dans et hors* de la ville imaginaire de Verogna de Giulio dans *Rometta e Giulio*, soit qu'il se rende à la périphérie de la ville soit, plus loin encore, qu'il aille dans le Sud de l'Italie. Et c'est enfin une tentative de sortir du centre-ville de Bologne pour aller dans un théâtre occupé qui constitue le point de départ de *Com'è se giù vuol dire KO ?* du même auteur. On retrouve ces déplacements dans et hors de la ville également chez les figures d'adolescents mises en scène par Cristina Ali Farah dans *Rapidipunt* ou encore

⁷⁵⁸ Fulvio Pezzarossa, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », art. cit., p. 52

⁷⁵⁹ La transition est éclairante entre le retour en Italie qui marque la fin du séjour espagnol (« Quella stessa notte. Senza niente. Spoglio. Ancora sconfitto. ») et le début de la troisième partie une fois de retour à Bologne (« Dopo aver mangiato un intero supermercato e bevuto litri di bibite chimiche, schiacciare lo stomaco sull'asfalto era come stare in piedi su un pallone da mare. I poliziotti ci avevano fatto mettere le mani dietro la testa e la pancia al suolo. »). Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 88-89

⁷⁶⁰ Jadelin Mabiala Gangbo, *Verso la notte Bakonga*, op. cit., p. 93

Il comandante del fiume qui se termine aussi sur une réconciliation avec la ville de Rome après la longue hospitalisation de Yabar.

Enfin un dernier type de mouvement significatif est celui qui se joue dans et hors de l'espace domestique, notamment lorsque les protagonistes en refusent les contraintes et les injonctions. D'où la présence de trajectoires de fuite ou de rupture vis-à-vis de la maison et de ses règles, qui expriment la tension entre culture d'origine et société italienne. On peut citer ici les nombreuses remises en question de l'espace domestique qui reviennent chez les jeunes protagonistes de *E la vita dolcezza* (Kuruvilla), lesquels en demeurent en définitive prisonniers, ou n'en sortent qu'au prix de la marginalité. La maison apparaît à la fois comme un espace désiré, et comme lieu contraignant, dont les protagonistes cherchent à s'émanciper ou qu'ils contestent, comme on le verra à travers les fugues récurrentes des personnages de *Ladri di denti*, ou des protagonistes de *E' la vita dolcezza*. Le mouvement rythme alors la relation à une ville à la fois matricielle et mal-aimée : il réaffirme la recherche d'un espace à soi et de formes de quête, tout en laissant voir le risque de l'errance et de l'exclusion. Les mouvements d'entrée et de sortie structurent ainsi le déplacement urbain et permettent de l'inscrire dans une signification symbolique plus vaste.

ii) *Rapdipunt* : lignes de fuite

Le mouvement urbain des personnages de *Rapdipunt* apparaît comme un premier exemple de ces mouvements transgressifs dans et hors de la ville. Ils prennent une forme particulière, alors que les protagonistes se mettent en quête de plantes dont les vertus et les usages renvoient les protagonistes à leur héritage culturel. Dans ces déplacements se joue la recherche de formes d'initiation les poussant à se réapproprier leurs origines et leur identité. Le récit oppose ainsi ce qu'on pourrait nommer deux *quêtes botaniques* : la première, peu concluante, qui conduit le petit groupe à Ostia à la recherche de figues de barbarie pour faire des dreadlocks.

Après cet échec, la protagoniste retrouve Mauro au jardin botanique de la ville. La conclusion du récit introduit alors ce qu'on peut nommer une *ligne de fuite* :

« Ora Mauro se ne stava sotto l'albero e così gli ha chiesto se sua madre gli ha mai raccontato la storia l gigante Gedi Babow che portava due grossi bracciali d'oro, il gigante Gedi Babaw, quello che ha scoperto l'incenso e l'ha cominciato a coltivare in venti valli. E invece di dirmi come al solito : “Ma che

stai a di ? Ma a te che te capisce ?” mi dice che il giorno dopo vuole andare a vedere se hanno aperto la serra e che quasi, quasi se la ruba quella pianta, però poi veramente non sapeva dove metterla.

Allora siamo andati, io e lui soli, perchè questa volta non era come per la storia del cactus.

Mauro controlla per vedere se c’è qualcuno, poi con le sue due lunghe braccia tira su il vaso. Inizia a correre in mezzo alle piante con l’incenso tra le braccia e prende la strada verso l’alto.

« Seguimi », mi dice. »⁷⁶¹

Le récit se clôt sur la découverte du jardin botanique comme d’un lieu interne et non plus externe à la ville— un espace qui par son caractère hétérotopique encourage les protagonistes à passer de la quête d’un *ailleurs* géographique à un réinvestissement de leur histoire, comme le montre aussi le glissement du cactus à l’encens. Mais l’épilogue s’accompagne de la fuite soudaine de Mauro qui part avec la plante, dans un geste où se joue à la fois une réappropriation de son passé et un désir de l’arracher à l’enceinte du jardin botanique, subvertissant cet espace muséal et clos pour libérer la plante et, implicitement, trouver une forme de liberté à son tour. Dans la fuite hors du jardin se lit la tentative par les protagonistes de se réapproprier leur passé et leur histoire : s’enfuir signifie libérer la plante d’une captivité qui est aussi, métaphoriquement, la captivité de leur héritage somalien à l’intérieur de la ville. La fin ouverte de *Rapidipunt* réaffirme pour ses jeunes protagonistes la nécessité d’un mouvement émancipateur et subversif, en même temps qu’elle rappelle combien la recherche d’initiation de ces jeunes protagonistes ne trouve pas de contexte où prendre place, et ne se voit donc pas offerte de possibilité de *réintégration* dans la société italienne.

iii) La fracture centre-périphérie : impossibles mobilités dans *Non ho mai avuto la mia età* de Antonio Dikele Distefano

Mais la mobilité et le déplacement ne sont pas qu’affaire de *geste* : ils structurent également plusieurs œuvres et par contrecoup, leur réflexion sur l’espace social et politique où les protagonistes évoluent, en même temps que, d’un point de vue plus étroitement narratologique, sur le rôle de la mobilité dans l’économie du roman de formation.

C’est un tel questionnement sur la mobilité que l’on retrouve au cœur du roman de Antonio Dikele Distefano *Non ho mai avuto la mia età*, et notamment à partir de la manière dont le roman décrit une ville scindée entre la périphérie où évolue le protagoniste et le centre-

⁷⁶¹ Cristina Ubax Ali Farah, « Rapidipunt », Cadmos, dans éd. Igiaba Scego et Claudio Oliva, *Italiani per vocazione*, Fiesole (FI), 2005, p. 42

ville. Le rapport périphérie-centre, et le passage ou plutôt les passages de l'un à l'autre apparaissent comme un enjeu central. La fracture périphérie-centre et l'impossible ascension de l'un vers l'autre semble structurer la trajectoire de Zero et de ceux qui l'entourent, en même temps qu'elle recoupe étroitement des différences qui renvoient à la couleur de peau et au genre. Le centre est à la fois cet espace nécessaire vers lequel tendre à la recherche d'émancipation et d'opportunités professionnelles, et dans le même temps lieu de discrimination redoublée – où les protagonistes font comme on l'a vu plus haut l'expérience du *regard blanc* qui semble fonctionner parallèlement à la violence policière vécue dans leur quartier d'origine.

En termes de mobilité sociale et spatiale, l'entrée dans le centre-ville n'advient pour les habitants de via Gulli que de manière ponctuelle, qu'il s'agisse des petits métiers précaires du père de Zero ou de sa sœur (qui elle aussi subit les insultes d'une cliente chez le glacier où elle travaille (196)), ou transgressive, comme c'est le cas pour les amis de Zero qui choisissent la délinquance⁷⁶². Les trajectoires de Zero et ses trois amis Inno, Sharif et Claud, semblent ainsi incarner autant de manières de négocier cette fracture, et autant de réponses au paradoxe causé par un profond attachement pour via Gulli, et dans le même temps la nécessité-impossibilité d'en sortir.

Le seul à quitter via Gulli est Claud, mais sa sortie hors du quartier est aussi une sortie hors de la nation, puisque sa famille quitte l'Italie pour la France après une agression raciste. Les trajectoires de Zero, Inno et Sharif, en revanche, montrent un rapport opposé et spéculaire à leur quartier. Ainsi, Inno et Zero entreprennent-ils un parcours d'ascension sociale destiné à échouer – l'un comme footballeur et l'autre en se fiançant avec une jeune femme et en travaillant dans l'entreprise de ses parents, tandis que Sharif, resté au quartier, devient le pôle conservateur du groupe mais aussi le porte-parole d'une certaine radicalité, convaincu de l'impossibilité de dépasser les démarcations entre blancs et non-blancs dans la société italienne. Il est notable de ce point de vue que la fracture centre-périphérie s'exprime, dans le discours de Sharif, par une perte d'identité qui n'est pas juste une critique de l'embourgeoisement mais un renoncement à la couleur de peau, et ce d'autant plus qu'il s'agit du seul protagoniste non-noir du récit (étant d'origine bengalaise)⁷⁶³. Un échange, qui advient au moment où les trois se retrouvent avec Inno pour fêter son succès en tant que footballeur dans une boîte de nuit, montre

⁷⁶² “In quel periodo i furti erano aumentati, continuavano a sparire scooter e auto e qualcuno erano anche entrati in casa. La nostra fortuna, se così si può dire, era che molti dei ragazzi che commettevano i furti vivevano in quartiere e ricordo che chiesi a tutti di non andare a rubare dove lavorava papà. Loro mi rassicurarono facendomi però sentire in colpa perché avevo pensato a una cosa del genere.” Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 180

⁷⁶³ Il est significatif que le personnage de Sharif soit complètement remanié à l'intérieur de la série Zero, aussi bien dans la radicalité de son discours clivant que dans ses origines, puisque le *cast* des protagonistes est entièrement afro-descendant.

ainsi cette critique de la blanchité dont Sharif se fait porteur :

« “Meno male che non bevedi” commentò Sharif e aggiunse “bravo Inno, hai mantenuto la promessa. E io che pensavo che ti stessi sbiancando.”

“Un giorno mi spiegherai che problema hai con i bianchi” rispose lui.

“Gli stessi problemi che avevi tu con loro tempo fa.”»⁷⁶⁴

A cet égard, l'un si ce n'est *le tournant* qui ponctue la fin du roman coïncide justement avec la fréquentation d'un espace du centre-ville, et plus précisément d'une soirée du groupe au bar Bukoswki pour fêter le retour imminent de Claud et la consécration de Inno comme footballeur. C'est dans ce « bar de gauche plein de blancs », vu avec dédain par Sharif (qui s'adresse à Zero en ces termes : « quando non eri scemo noi questa gente la derubavamo »⁷⁶⁵), que non seulement le groupe passe une soirée à la suite de laquelle Inno est accusé de viol et voit la fin de sa carrière de footballeur, mais que Zero trahit sa petite amie Anna⁷⁶⁶.

Mais la réflexion sur la mobilité et le rapport à l'espace social s'incarne aussi ici dans l'expérience de la marche urbaine, et plus précisément dans le segment final où Zero rentre dans son quartier et est victime d'une bavure policière qui lui coûte la vie. Ce passage conclusif prend place après une rupture sentimentale qui acte aussi l'échec de la tentative d'ascension sociale de Zero et la nécessité pour lui de quitter le centre-ville de Ravenna pour revenir dans son quartier périphérique de via Gulli. Il est significatif, à cet égard, que le long passage où Zero retourne chez lui à pied, en passant de la zone industrielle au centre puis via Gulli, constitue la seule et unique traversée de la ville dans le roman, qui se conclut par un épisode de violence policière où le protagoniste trouve la mort. L'expérience de la marche, dont le récit se sert véritablement ici pour la première fois, apparaît comme efficace pour connecter et rendre visible les discontinuités de l'espace urbain que Zero traverse (de la zone industrielle au quartier universitaire avant d'arriver via Gulli) tout en révélant son point de vue subjectif sur celles-ci :

« Era la prima volta, da quando lavoravo nella zona industriale, che a quell'ora mi facevo a piedi tutta quella strada. Come all'andata mi feci coraggio dicendomi che avevo bisogno di camminare,

⁷⁶⁴ Antonio Dikele Distefano, *Non ho mai avuto la mia età*, op. cit., p. 287

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ Ici aussi, l'échange avec Sharif laisse voir une forte invective raciale : « Perché ai bianchi non gliene frega un cazzo dei negri, perché quel coglione lentigginoso dovrebbe essere in carcere al posto di Inno. E tu mi volevi far credere che basta sistemarsi per stare bene in mezzo a loro, vero? Mi dicevi che non dovevo odiarli, che non erano tutti uguali. Dov'è ora la tua Anna ? Ti crede quando le dici che il tuo amico negro non ha stuprato quella scema? Ti crede ? » urlò così forte che spostai il cellulare dall'orecchio. » *Ibid.*, p. 305. Soulignons entre parenthèses que la narration du viol comme accusation infondée, détruisant la carrière de Inno en tant que joueur noir, nous semble problématique tant l'enjeu des violences sexuelles semble passer en second plan dans le texte.

osservare i luoghi in cui ero cresciuto e i punti dove quando ero più piccolo andavo a rifugiarmi. Alle mie spalle, dietro le pareti di stucco macchiate, altre voci concitate e confuse continuavano ad accavallarsi. [...] Camminavo a passo svelto per la via fangosa popolata di fabbricche abbandonate e indicazioni stradali arrugginite. [...]

Come tutti i sabati gli universitari che restavano in città occupavano i pub e i locali notturni riempiendo le vie del centro. A volte i residenti si lamentavano per la confusione e qualche rissa. La polizia interveniva tempestivamente, ma nessuno di loro veniva arrestato. Gli uomini in divisa cercavano il dialogo, non costringevano nessuno a sdraiarsi per terra con una pistola puntata alla testa. Odiavo gli sbirri. Nel mio quartiere i più grandi li chiamavano “i negri” perché i negri nella società in cui eravamo cresciuti erano il livello più basso, lo schifo, e per noi chi portava la divisa era quello. [...]– Avevamo imparato da piccoli a odiarli, quando violavano le nostre proprietà e trattavano i nostri genitori come stupidi. Il mio quartiere era lontano dal centro, dove per tutte quelle persone ben vestite la città finiva. Camminavo pensieroso accanto agli studenti. » ⁷⁶⁷

La vision du centre est dominée par la question de la présence policière et du rapport à la police comme réapparition de cette *ligne de couleur* qui marque l’expérience du protagoniste. Si le caractère répressif de la police revient dans le texte, il est explicitement formulé ici en termes de discrimination raciale : les policiers, symboles d’un ordre « blanc », sont ainsi surnommés *negri* par les habitants du quartier, terme qui souligne à quel point la stigmatisation de l’identité noire est intériorisée. Zero circule dans le centre-ville comme un étranger qui observe les dynamiques d’un monde autre que le sien. Par opposition à ce centre qu’il perçoit d’un point de vue extérieur et critique, l’arrivée via Gulli apparaît comme un long passage introspectif :

« Le luci gialle e bianche che arrivavano da dentro le case mi davano l’idea che il posto dove ero cresciuto, a differenza del centro dove tutti mi guardavano sospettosi, fosse troppo stanco per accorgersi di me. Un po’ come se la mia essenza si mimetizzasse con il degrado. Mi guardai attorno e iniziai a ricordare tutti quei momenti passati in ogni angolo e metro quadro di ogni marciapiede, di ogni panchina e parco. Mi venne in mente quando, da ragazzini, la notte era un momento tutto per noi e andavamo sul tetto del mondo a urlare come matti. Avevamo quattordici anni e credevamo fosse un vanto essere “di strada”.

Lo mostravamo a tutti, mostravamo ogni nostra mancanza, le ossa sotto la pelle e gli occhi rossi. Ci sentivamo eredi di panchine consumate e cucine con al centro fornelli arrugginiti. Guardavamo gli altri come a dire “tu non sei di strada”. Parlavamo di lei come fosse nostra madre, come se ci avesse cresciuto. In parte era vero. [...] Mentre mi avvicinavo provai un forte senso di nostalgia. Nostalgia per la

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 313-14

convinzione rassicurante di mio padre quando diceva che l'unico modo per garantirsi un futuro era andarsene via dal quartiere.”⁷⁶⁸

La représentation de via Gulli est ainsi construite par opposition avec celle du centre, comme un espace où le protagoniste se connecte émotionnellement avec l'environnement qui l'entoure. On retrouve ici une forme d'adhérence entre le protagoniste et son quartier, retrouve dans l'image maternelle de la rue et dans l'analogie entre les corps porteurs de *manques* et l'environnement marqué par le *degrado*.

Mais malgré cette connexion émotionnelle avec les lieux de son enfance, le protagoniste apparaît déjà comme pris dans un entre-deux, entre la distance qui le sépare désormais de via Gulli, et la conscience que la tentative d'en sortir est destinée à l'échec. La marche urbaine et la traversée de la ville viennent ainsi parachever sa trajectoire comme ascension manquée vers le centre-ville, qui se conclut brutalement : c'est lors de cette marche qu'il assiste au vol d'une voiture (en reconnaissant Sharif parmi les voleurs) avant d'être arrêté et de mourir sous les coups des policiers. L'épilogue apparaît à la fois comme totalement inattendu – et ce notamment parce qu'il est suivi d'une brève de journal en italiques où est mentionnée sa mort – et dans le même temps, comme la confirmation de la dévalorisation des vies noires qui traverse tout le roman et que Zero n'a de cesse de souligner. Il matérialise aussi l'impossibilité pour Zero de toute mobilité sociale, et sa réassignation à une identité ghettoïsée. Ce faisant, la fin du texte subvertit la logique du roman de formation, en montrant le caractère infranchissable des frontières internes à la ville : c'est dans ce renversement, qui plus est à l'intérieur d'un récit pour adolescents et jeunes adultes, que se joue sa radicalité.

En montrant les discriminations et la ghettoïsation dont souffre une jeunesse d'origine immigrée dans une petite ville de province, en exposant l'impact du regard blanc et de la violence policière sur celle-ci, le texte de Dikele Distefano réinvestit avec force la question de l'exclusion des jeunes de deuxième génération à l'intérieur de la société italienne. En soulignant le lien étroit entre exclusion hors de la nation et hors de l'espace urbain, il dessine aussi une ville divisée où émerge une vision plus explicite de la périphérie résonnant avec les expériences de ségrégation urbaine hors d'Italie (et notamment en France). La fracture périphérie-centre est d'autant plus significative que c'est justement dans les moments de sortie ou de retour au

⁷⁶⁸ *Ibid.*

quartier que se scelle non seulement l'impossible ascension sociale des protagonistes, mais aussi le destin de Zero.

iv) Réinvention de la limite et expérience de la frontière dans *Com'è se giù vuol dire K.O.* de Jadelyn Mabilia Gangbo

La question de la déambulation urbaine des jeunes de deuxième génération, de leurs expérience de la violence policière et de la discrimination est aussi au cœur du récit de Jadelyn Mabilia Gangbo *Com'è se giù vuol dire KO* – publié dans l'anthologie *Italiani per vocazione* (2005) – dont la critique a très tôt remarqué l'originalité et l'importance aussi bien esthétique que politique. Le récit de Gangbo exacerbe la dimension du mouvement comme quête identitaire que nous avons déjà vue plus haut – et plus précisément comme « réinvention de la frontière » (pour citer Colombo et Navarini) qui implique aussi bien la recherche du *limen* (des zones liminales et émancipatrices de l'espace urbain) que la volonté de redéfinir son identité. Dans le même temps, il raconte aussi les conséquences de cette tentative de transgression en mettant en scène la violence policière et plus largement la violence des villes italiennes à l'encontre de jeunes italiens d'origine étrangère. C'est cette tension entre désir d'émancipation et répression qui est au cœur du récit, qu'il faut brièvement résumer ici avant d'en faire l'analyse.

Le texte de Gangbo suit la déambulation de deux jeunes italiens de dix-neuf ans, Aziz et Antonio, à Bologne la veille de Noël. Insatisfait par la réalité qui les entoure, Antonio livre à son ami une réflexion sur leur condition et les manières de sortir d'un ordre social qu'ils jugent oppressant. Selon lui, le secret pour échapper à l'aliénation collective serait d'explorer ce qu'il nomme des « espaces en friches », des espaces métaphoriques qui désignent les autres manières de vivre, les *possibles* existant à l'écart des automatismes de la vie quotidienne. Poursuivant cette idée, Antonio expose à son ami une intuition : en explorant ces autres espaces, ils pourraient accéder – à l'image de la Cabale – à des « codes » révélant le sens caché du réel, et trouver parmi ces codes le secret pour devenir riche.

Les « espaces en friche » dont Antonio parle abstraitement prennent une tournure bien réelle lorsque le duo rencontre Filippo, un ami commun qui leur explique qu'il se rend au TPO (Teatro Polivalente Occupato), pour aider des familles maghrébines à la recherche d'un logement depuis plusieurs semaines. Filippo, qui se moque du désintérêt d'Aziz pour le sort de la communauté maghrébine, suscite chez lui une réaction piquée : après une halte dans un bar

où Antonio se voit refuser l'accès aux toilettes (soi-disant parce que celles-ci sont ne fonctionnent pas), les deux amis décident sur impulsion d'Aziz d'aller eux aussi sur place. Mais peu avant d'arriver, ils sont contrôlés par deux policiers dont le comportement raciste vis-à-vis d'Aziz pousse les deux jeunes à se rebeller d'une façon insolite, puisqu'Aziz insulte les policiers en improvisant un freestyle de rap, ce qui débouche sur leur arrestation. Ils sont ensuite emmenés dans la voiture hors de la ville pour être passés à tabac, jusqu'au moment où Antonio, qui n'avait pas pu aller aux toilettes jusqu'alors, défèque dans la voiture : poussés hors du véhicule, ils doivent rentrer en ville à pied.

S'il partage avec les textes cités plus haut un même questionnement sur la place des jeunes de deuxième génération dans la ville et sur les obstacles auxquels ils font face, *Com'è se giù vuol dire KO ?* se caractérise par l'attention qu'il prête à l'espace. La spatialité est au cœur du récit, qui l'explore à différents niveaux – tout d'abord en racontant un parcours dans la ville de Bologne (attentivement retranscrit dans la topographie de la ville) qui va du centre-ville jusqu'aux abords du T.P.O. Mais aussi parce que ce parcours s'articule à une réflexion politique sur l'espace, qui semble opposer la réinvention des limites voulue par les deux jeunes, et la réalité de l'ordre urbain auquel ils font face, et plus largement deux « modèles » d'espace : la recherche d'un espace tiers s'opposant à une logique binaire et dichotomique de compartimentation qui règne dans l'ordre urbain.

La notion d'*espace tiers* est omniprésente dans le texte, qui l'évoque dans le texte par une constellation de termes – ceux d'interstices, d'écart (scarto) d'espaces en friche (spazi incolti) – et d'images spatiales. Elle recouvre à la fois ce qu'Antonio désigne métaphoriquement comme les « interstices », les possibles de la vie quotidienne, et un espace mental, une autre manière de penser échappant à la logique binaire de l'ordre existant, pris entre un ordre bourgeois et le conformisme de la contreculture (y compris celle hip-hop à laquelle tous deux adhèrent). L'*espace tiers* que désirent les deux jeunes est celui du possible, de l'inattendu, du nouveau : un lieu métaphorique d'où élaborer une nouvelle compréhension du réel et de nouvelles manières de vivre. Mais la notion n'est pas que métaphorique : parallèlement, ce désir d'échapper aux logiques du monde qui les entoure se matérialise à travers leurs pas, puisqu'Antonio et Aziz déambulent dans une ville qui leur semble à la fois familière et différente, une ville étroite qu'ils connaissent trop, mais aussi une ville hostile qui continue de les exclure. L'espace tiers abstrait devient alors un espace réel dès que leur trajectoire bifurque en direction du Teatro Occupato : initialement errant, le parcours se transforme en la quête d'un ailleurs dans la ville. Ce parcours exprime un désir de rupture et un désir de franchissement, la

tentative par les deux jeunes de dépasser les limites de la ville – et ainsi, métaphoriquement, les limites de la réalité qu'ils connaissent. Mais il faut immédiatement ajouter qu'un tel parcours n'aboutit pas, puisque Antonio et Aziz, loin d'arriver au T.P.O., rentrent à pied en ville après avoir frôlé un passage à tabac par la police. Cette mise en scène du rapport entre transgression, frontières et conflit est d'autant plus décisive que, comme l'a souligné Caterina Romeo⁷⁶⁹, le texte de Gangbo s'inspire explicitement du film de Matthieu Kassowitz, *La Haine* – mais pour en faire une réécriture sur un mode mineur, en remplaçant son dénouement tragique par une chute suspendue. La nouvelle de Jadelyn Mabilia Gangbo exprime donc, plutôt qu'un simple parcours, une tension et une crise. Tension entre une tentative d'échapper à l'ordre urbain et la confrontation avec cet ordre, entre la tentative d'accéder aux limites internes de la ville et la rencontre avec les gardiens de ces limites, entre une tentative de franchissement et l'expulsion qui en résulte : bref, entre une tentative de *réinventer la limite* pour sortir du déjà connu, et *l'expérience des frontières* comme réaffirmation des logiques de pouvoir et de contrôle qui traversent l'espace urbain.

A la recherche d'un tiers espace

Notre analyse de ce parcours se focalisera en premier lieu sur la manière dont le texte construit un idéal d'espace autre à travers le dialogue de ses protagonistes. Le raisonnement d'Antonio introduit une métaphore centrale dans le récit, à savoir l'idée qu'il existe une autre dimension du réel à explorer : cette métaphore des espaces cachés traverse le texte tout entier à différents niveaux, désignant des espaces mentaux, des « interstices » de la vie quotidienne, et enfin de manière indirecte, des lieux réels. C'est la question de l'articulation entre cette dimension figurée de l'espace et sa dimension concrète que nous analyserons dans un deuxième temps, en voyant comment la recherche de nouveaux espaces par Antonio et Aziz répond à leur inscription problématique à l'intérieur de la ville de Bologne. Enfin, dans un dernier temps, nous verrons la confrontation des deux jeunes à la police en temps que mise en scène d'une expérience des frontières. Une expérience qui prend la forme d'un moment *liminal* de conflit, de nouveauté, d'émergence où Aziz et Antonio donnent vie à un conflit créatif, s'écartant radicalement du script attendu. Une expérience qui, dans sa totalité, y compris l'expulsion hors

⁷⁶⁹ Pour la contribution, décisive dans le cadre de cette réflexion, de Caterina Romeo, voir Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 137-41.

des murs et le retour des deux jeunes, prend la forme d'un rite de passage où l'identité des adolescents se transforme définitivement.

Com'è se giù vuol dire K.O. ? mobilise la notion d'espace à plusieurs niveaux, en montrant comment une idée fantasmée d'espace dans une discussion d'adolescents se transforme en un parcours dans la ville où l'idéal entre en collision avec le réel. C'est tout d'abord cette réflexion sur l'espace qu'il nous faut donc examiner ici en voyant comment elle émerge dans le texte. Le récit suit Aziz et Antonio alors qu'ils flânent dans le centre-ville de Bologne une après-midi la veille de Noël, observant la foule prise par la frénésie des achats. C'est cette vision qui fournit le prétexte à une réflexion politique d'Antonio :

« Antonio considera la domenica un giorno tetro. Una miscela di perverse aberrazioni collettive. [...] La dimostrazione ufficiale dello stato delle cose. Il monito immateriale sulla schiavitù mondiale. Si chiede e dice ad Aziz :

“Se nei giorni feriali la morsa del lavoro, gli impegni sociali e quelli casalinghi legittimano l'uomo all'automatismo delle azioni fisiche e mentali, perché nel giorno del riposo, quello del libero arbitrio, si ripropone lo stesso automatismo?”.

Sebbene in forme diverse pare sia questo che accade ogni domenica. Agli occhi di Antonio, nel giorno del Signore, l'uomo rivela la sua vera natura di cane nel recinto elettrificato [...], di un cavalluccio marino che si muove verticalmente lungo un asse orizzontale in un area di venti metri cubi nell'Oceano Pacifico. [...] Lui e Aziz stanno passeggiando per il centro di Bologna. È Antonio la fonte delle analisi. Aziz fa il possibile per seguire le congetture del suo amico. Antonio si chiede se mai un atto sovversivo potrebbe cambiare le cose. Si chiede se la condizione è da sempre stata la stessa, se è maturata nel corso dei secoli o se è nata in seguito a una decisione perentoria del creatore quando ha costituito regole, termini e parametri dei sette giorni. »⁷⁷⁰

On retrouve dès l'incipit une critique radicale de la société, qui commence par une critique du dimanche où Antonio dénonce une journée de faux repos qui consolide l'ordre social, produit la passivité collective et un consentement de tous vis-à-vis de leur oppression. Ce faisant, il emploie pour décrire les mécanismes aliénants du quotidien des images de captivité et de servitude volontaire : celle d'un chien dans son enclos électrifié, mais aussi, plus significativement encore, celle d'un hippocampe qui se limite par étroitesse d'esprit à son périmètre de vingt mètres cubes dans l'immensité de l'Océan. On pourrait voir dans la réflexion aux accents anarchistes d'Antonio le point de vue d'un jeune militant politisé. Il n'en est rien, comme le montre la suite de leur promenade alors que les deux entrent dans le quartier

⁷⁷⁰ Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », Fiesole (FI) [i.e. Firenze], Cadmo, 2005, p. 137-85, p. 139-40

universitaire. S'il défend l'idée d'une révolution possible, et la recherche d'autres manières d'être et de vivre pour se soustraire à l'«ordre des choses» autour d'eux, Antonio est aussi particulièrement critique vis-à-vis des réponses alternatives au modèle bourgeois, qu'il juge elles aussi conformistes et prévisibles, comme il le dit à Aziz en indiquant une étudiante :

« C'è un intero strato sociale di studenti, di persone che allo scopo di distinguersi dalla massa, che allo scopo d'impersonificare un'ideologia dissidente si sono rifatti a un'altra massa dominante. Guardala, cazzo. [...] Perchè rispondere bianco al nemico che ti chiede nero, perché fermarsi all'opzione più scontata, al diversivo più immediato. E tutti gli altri colori ? Perchè accontentarsi della seconda opzione ? È chiaro che se ne fai un dogma, se lo accetti a occhi chiusi taglierai fuori una miriade di realtà alternative. Uno più uno invece deve fare tre, B. »⁷⁷¹

En somme, la prise de conscience qu'il préconise à son ami n'est pas collective mais individuelle. Au fil d'une longue discussion avec Aziz, il expose le débouché quelque peu surprenant de sa théorie en lui expliquant une idée pour devenir milliardaire, idée qui commence par une critique du loto :

« [Accettando il meccanismo della lotteria] [...] è sulla sorte che ti concentri e non su di te, è in questa suprema entità, la sfiga, la fortuna, che ti riversi per tutta la vita con devozione, stima e gratitudine. Tralasciando automaticamente, per forza di cose, una miriade di alternative possibili, abbandonando alla mercé del nulla voragini di spazi potenzialmente rigogliosi ma rifiutati per sola ottusità, per la sola ostinazione a concentrare tutte le forze tutte le risorse individuali sul fronte unico della vanagloria. Se l'ottuso abbandona uno spazio non vuol dire che abbia scelto in seguito a un'appurata perizia, ma solo per ottusità, per tanto è possibile che quegli spazi siano semplicemente spazi incolti, non privi di valore, ma semplici spazi incolti abbandonati a scatola chiusa. Il punto di svolta è nascosto in quegli spazi, B. Lì si trovano le indicazioni per un metodo di vita alternativo a quello prefissato dagli archetipi. Lì, nelle pieghe di questi spazi incolti sono racchiuse spiegazioni, significati, sono racchiusi i codici opzionali, capisci, è questo il fattore determinante, i codici opzionali: una serie di realtà, di situazioni, di possibili combinazioni alternative che vivono incustodite in un luogo di nessuno da miliardi e miliardi e miliardi di ere. Una quantità illimitata di combinazioni motorie, fisiche, matematiche e verbali. Tipo abracadabra, et voilà. Cose tipo la Cabala. Sai cos'è la Cabala? ».

"Spiegamelo."

““È una serie di consonanti che formano il vero nome di Dio. È un codice del quale se ne vieni a conoscenza puoi accedere a tutto.

“È pesa, B, un tot pesa ‘sta storia.”

“Già, e io sono certo dell'esistenza di diversi codici, e giuro su mia madre che in breve troverò quello per diventare miliardario. Ma per fare questo devi concentrarti sugli interstizi delle opzioni che la

⁷⁷¹ Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », *op. cit.*, p. 166-67

vita ti riserva giorno per giorno, tu stesso dovrai essere opzionale per riuscire a reagire a quella matrice che ci spinge tutti in un'unica direzione. Altrimenti non c'è svolta. Occorrono ipotesi strettamente individuali, scremate da ogni forma di archetipo, depurate dai luoghi comuni e da quella zavorra di ineluttabilità tipica della coscienza collettiva, non ideologie indotte.»⁷⁷²

Ce long passage livre l'essentiel de la théorie d'Antonio, à savoir l'existence d'une autre dimension de la réalité à portée de tous. Pour y accéder, lui et son ami devraient explorer ce qu'il nomme les « espaces en friche » : des espaces situés hors des « archétypes », des « lieux communs », de la « conscience collective » et de « l'idéologie ». En somme, les espaces en friches désignent ces espaces délaissés de la vie quotidienne où réside une infinie réserve de possibilités, de savoirs et de situations : une autre porte d'accès au réel et derrière celle-ci, le fantasme d'un ensemble de *codes secrets* permettant de déchiffrer le monde. Voilà donc définie l'idée au sein du texte l'idée, presque métaphysique, d'un « tiers espace » une réalité absolument autre qui s'opposerait au binarisme et qui pourrait se résumer dans la formule *un plus un doit faire trois*.

La réflexion d'Antonio a beau apparaître contradictoire (le changement révolutionnaire débouche sur une solution individualiste tournée vers le profit), elle n'en inscrit pas moins au cœur du récit un questionnement sur l'idée d'*espace autre*. Cet espace est d'abord abstrait ici : il recouvre l'idée d'un espace mental (une manière de penser différente, qui s'éloigne des visions bornées du réel) et des possibles qui surgissent dans la vie quotidienne, ce qu'Antonio nomme « interstices ». A la fois totalement autre et porteur d'un sens caché du réel, il présente des analogies avec l'Aleph de Jorge Borges, dont Edward Soja s'inspire justement pour définir l'idée de Thirdspace (ou Tiers-espace). Pour Soja, l'aleph exprime « l'ouverture radicale » du Tiers-espace, « l'espace où se trouvent les lieux, l'espace que l'on peut voir de tous les angles [...] ; mais également un objet secret et conjecturé, rempli d'illusions et d'allusions, un espace qui nous est commun à tous et en même temps jamais complètement vu et compris [...]. *Tout* se réunit dans le Tiers-espace : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable [...]».⁷⁷³ Comme l'aleph de Borges, on retrouve ici une idée d'espace fantasmatique, à la fois une *alternative et une porte d'entrée* vers la réalité. Mais l'enjeu du récit de Jadelyn Gangbo semble moins, ici, de mettre en scène cet espace

⁷⁷² Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », *op. cit.*, p. 164-165

⁷⁷³ "[T]he radical openness of what I am trying to convey as Thirdspace : the space where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood, an "unimaginable universe", or as Lefebvre would put it, "the most general of products". *Everything* comes together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history." Edward W. Soja, *Thirdspace*, *op. cit.*, p. 56-57.

fantasmé que d'interroger le passage de la métaphore à la réalité, du figuré au concret : quelle est concrètement cette autre dimension du réel, à quoi correspondent les espaces en friche ?

Formes et modalités d'un parcours urbain

La question du lien entre métaphore de l'espace et espace concret nous renvoie, tout d'abord, à la manière dont la discussion abstraite des deux jeunes s'articule à un parcours urbain à l'intérieur de Bologne. A l'espace figuré répond une mise en scène de la ville qui se caractérise par trois choix : l'importance accordée à la marche, la retranscription attentive du parcours des deux, et enfin l'utilisation d'incises descriptives focalisées sur Bologne qui donnent à voir l'environnement où Aziz et Antonio évoluent.

La marche, tout d'abord, revêt ici une place fondamentale, imprimant son rythme au parcours urbain par de multiples aléas et interruptions (pauses dans un bar, détours, rencontres fortuites) en même temps qu'elle alimente la discussion des deux amis. Elle est le moteur d'une réflexion mobile qui se nourrit de la réalité alentour. Mais cette déambulation incertaine est aussi retranscrite attentivement dans le texte : les noms de rue rendent possible une cartographie d'un parcours urbain qui commence devant les vitrines huppées du centre-ville, longe l'ancien quartier juif en passant par via Marsala, avant d'entrer dans la zone universitaire, de s'arrêter dans un bar via Oberdan et de reprendre leur marche (via Mentana, via Belle Arti), sans compter le déplacement dans la voiture de police. Enfin, à côté de cette retranscription, on retrouve de nombreuses incises descriptives qui s'attardent sur l'atmosphère des lieux et dessinent le portrait d'une ville hostile :

« La luce artificiale occulta il colore reale delle cose. Ci sono languide correnti fredde e umide che spaccano la faccia. Solo nei vicoli concentrici dietro le strade principali fischiano come filtrassero dalle crepe dell'inferno di un'era glaciale. » ⁷⁷⁴

Comme le souligne Fiorangelo Buonanno à propos de ce même passage, Bologne apparaît comme duelle, partagée entre l'apparente joie de la veille de Noël et les éclairages, dont les vitrines joyeuses cachent une réalité brutale et froide (Buonanno 2016, 154-155). Les

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 142

parenthèses descriptives révèlent ainsi, sur un registre distancié, une critique de la ville et de ses contrastes, comme cette longue description des portiques dans la zone universitaire :

« I portici di Bologna sono tanto puliti, anche quelli degli isolati adiacenti alla zona universitaria. A parte le feci dei cani, l'aspetto è salubre. I portici offrono largo spazio di movimento, suddividono disciplinatamente lo spazio tra i pedoni e le autovetture. Aziz e Antonio vi si muovono senza produrre alcun rumore. Voltando su via Oberdan per poco non si scontrano con una coppia di vigili urbani a piedi. Ci sono due cabine telefoniche ai margini della strada, entrambe occupate da un gruppo di famiglie balcaniche. Antonio si ferma a guardare la vetrina di un negozio di alta cancelleria. Nel frattempo Aziz aspetta. Muovendo delle monete nelle tasche dei pantaloni, segue con gli occhi una Mercedes SLK parare lungo la strada e imboccare la piazza della pizzeria. »⁷⁷⁵

Élément architectural emblématique de Bologne, les portiques sont ambivalents ici : à la fois un instrument de propreté et une manière de discipliner l'espace en le divisant entre piétons et voitures. Cet ordre architectural harmonieux n'est pas la garantie d'une absence de collisions : Antonio et Aziz évoluent sans bruit, mais risquent de bousculer dans un virage un couple de vigiles. De même, il n'est pas sans présenter de contrastes : entre les vitrines de luxe et les familles des Balkans dans les cabines téléphoniques, entre les Mercedes et l'absence d'argent dans les poches de Aziz. Bref, en montrant un écart entre les apparences et le réel, entre l'intérieur des magasins et la rue, entre les différentes classes sociales qui évoluent dans un même décor urbain, la description nous restitue une image des tensions souterraines qui traversent le centre-ville.

Si le parcours urbain laisse émerger les tensions qui parcourent la surface apparemment lisse de Bologne, en même temps qu'il démystifie complètement l'idée d'une ville contestataire⁷⁷⁶, il révèle aussi un malaise plus profond qui touche le rapport des deux jeunes à leur ville. Tout au long de leur itinéraire, Antonio et Aziz traversent des environnements où ils détonnent, que ce soit le centre-ville aisé et consumériste ou la zone universitaire. Une multiplicité d'indices les renvoie ainsi à un entre-deux social et biographique qui les sépare des autres habitants : à dix-neuf ans, les deux ne sont plus des adolescents comme les « ragazzini » bourgeois qu'ils voient derrière les vitrines s'acheter des habits hip-hop, ni des étudiants comme ceux qu'ils croisent via Zamboni. Les deux garçons, trop vieux pour être des B-Boy, semblent

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 157

⁷⁷⁶ Fiorangelo Buonanno s'est intéressé au rapport de l'auteur avec sa ville d'origine, et a souligné la manière dont l'écriture de Gangbo écome le mythe d'une Bologne « rouge » (voir Buonanno 2013, 339-356), notamment dans *Verso la notte bakonga*. Ce thème de la disparition des espaces alternatifs revient aussi dans l'œuvre de Gabriella Kuruvilla : chez ces deux auteurs, la représentation de la ville fait une large place aux lieux de consommation (bars, restaurants, boîtes de nuits) et à la critique de la conformisation de ces espaces (*centri sociali* en particulier) qui avaient vocation à proposer une vision alternative de la ville.

à court de modèles auxquels s'identifier, dès lors que la vision des vitrines leur fait prendre conscience que le style hip-hop qui les distinguait s'est massifié et a perdu tout pouvoir de contestation⁷⁷⁷.

Ce portrait des deux jeunes en interaction avec l'environnement urbain rend évident le fait qu'ils doivent terminer leur transition vers l'âge adulte. Mais le sentiment d'être *fuori posto* dans la ville ne vient pas seulement d'eux, au contraire. Bologne apparaît comme un espace d'exclusion où ils revêtent un statut marginal, comme le montre le moment emblématique où Antonio se voit refuser l'accès aux toilettes d'un bar avec l'excuse des « toilettes hors service »⁷⁷⁸, et les souvenirs de discrimination que cette exclusion réveille chez Aziz⁷⁷⁹. Comme on le voit aussi dans la conversation, la place d'Antonio et Aziz dans la ville est incertaine : leur parcours met en scène une problématique identitaire dont ils ne perçoivent qu'en partie l'ampleur, et qui va devenir de plus en plus évidente.

Bifurcation : des mots à l'action

La recherche d'un *espace autre* résonne ainsi avec l'identité incertaine des deux jeunes et leur tentative de se redéfinir en réaction à un contexte excluant. C'est dans la ville que cette possibilité se fait jour, dès lors que la rencontre fortuite avec un ami commun introduit dans le récit l'existence d'espaces autres inscrits à même le tissu urbain, et pour le duo, la possibilité d'une action politique concrète à l'intérieur de ces espaces. Ainsi l'arrivée d'une connaissance commune, Filippo, apprend aux deux les soubresauts politiques qui traversent Bologne, et plus précisément la présence dans un théâtre occupé (le T.P.O., le Teatro Polivalente Occupato) de plusieurs dizaines de familles maghrébines expulsées et à la recherche d'un logement, et ce alors que Bologne, précise Filippo, compte 21.438 logements vides.

Les faits relatés inscrivent le récit dans un contexte historique précis et réel : la longue mobilisation de familles maghrébines en 1998 pour l'obtention d'un logement à Bologne,

⁷⁷⁷ « Altri bambini, altri ragazzini indossano abiti da rapper simili a quelli di Aziz e Antonio, prevalentemente più patinati. È da un po' di tempo che Antonio soffre nel rivedere se stesso in centinaia di esemplari. Non sono passati neanche dieci anni, pensa, e il processo di massificazione ha già divorato l'essenza di uno stile che lui, sin da ragazzino aveva amato e scelto come forma espressiva per distinguersi dalla massa bolognese. [...]» Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », art. cit., p. 142.

⁷⁷⁸ « "E dove sono andate a pisciare quelle ragazze? Ho visto almeno tre persone portarti le chiavi... ho i crampi allo stomaco. Ti chiedo solo di farmi andare al bagno." »

"Mi dispiace ragazzi, cercate un altro bagno, questo ve l'ho detto e non posso farci niente, è guasto."

La sentivano spesso la menzogna del bagno guasto. In una gelateria in via Zamboni l'estate scorsa ad Aziz non avevano venduto il gelato spiegandogli che un bar sull'altro lato della strada era stato chiuso dalla polizia a causa della clientela di spacciatori maghrebini. » *Ibid.*, p. 168.

⁷⁷⁹ « Nel racconto, il ricordo di quando « [l]a gelateria in via Zamboni non gli aveva venduto il gelato » ricorre più volte nel testo, sottolineando come siano piccoli gesti quotidiani di questo tipo a far salire la tensione che un giorno diventa violenza incontrollabile (il gelataio temeva che Aziz, maghrebino, potesse essere uno spacciatore e che questo avrebbe potuto creare a lui problemi con la polizia). » Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 140

affaire largement relayée par les médias notamment après l’occupation par ces familles de l’église San Petronio. Une partie de ces familles furent effectivement accueillies par le TPO, théâtre occupé depuis 1995 et autre laboratoire politique majeur dans la ville à cette époque. A l’intérieur du récit, l’arrivée de Filippo a ainsi valeur d’évènement déclencheur venant transformer le rapport des deux jeunes à la réalité environnante et ébranler leurs certitudes, celles d’Aziz particulièrement, chez qui la rencontre met à nu un ensemble de blessures identitaires dès le moment où Filippo lui reproche d’être trop « intégré » et de ne pas s’intéresser aux problèmes de la communauté maghrébine à Bologne ⁷⁸⁰. C’est sur l’impulsion d’Aziz que le duo se rend au T.P.O.

Cette déviation pourrait prendre l’apparence d’un simple détour, notamment en raison du fait que via Irnerio, où se trouve le T.P.O, n’est qu’à quelques minutes à pied de la zone étudiante du centre-ville où les deux se promènent, un détail qui nous rappelle que contrairement au film de Matthieu Kassowitz, « [l’]espace urbain où évoluent les personnages de Gangbo n’est pas articulé à partir d’une division rigide entre le centre de la ville et sa périphérie » ⁷⁸¹. Mais s’il est minime, le changement de direction n’en est pas moins significatif dans la mesure où il matérialise une volonté, chez les deux, de dépasser le périmètre d’un espace déjà connu. Dans leur réflexion sur la notion de *lieu liminal*, Colombo et Navarini soulignent que les lieux liminaux sont ceux où l’on vit l’expérience de *l’écart* (« scarto » en italien), et développent trois significations de ce terme. « Scarto » est d’abord ce qui est jeté – raison pour laquelle il se traduirait en français à la fois par *déchet* et par *écart*. Mais le terme a un deuxième sens :

« Una seconda accezione rimanda all’idea di brusco movimento e, per estensione, a una deviazione dal percorso prefissato, dalla traiettoria ideale. In senso figurato, scarto indica qui la trasgressione da una regola e, con connotazione morale più accentuata, infrazione, errore, sbaglio. Frequentare i luoghi di confine significa, in questo caso, sporsi all’esperienza dell’eccezione, della novità improvvisa che produce uno “scarto” rispetto alla routine quotidiana e alla norma; significa esporsi al rischio della meraviglia e dell’imprevisto, della rottura e della messa alla prova di sé. » ⁷⁸²

Cette idée d’écart semble moins s’appliquer ici à un lieu en particulier qu’à décrire le mouvement des deux jeunes : la bifurcation par rapport à un parcours établi, et une transgression qui les pousse à élargir leur carte mentale de la ville. La marche change de sens et passe du

⁷⁸⁰ En des termes assez crus : « rimane sempre il fatto che fai lo sborone con i vestiti fuchi e te ne sbatti dei problemi dei marocchini... » Jadelin Gangbo, « Com’è se giù vuol dire ko? », art. cit., p. 153

⁷⁸¹ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 138

⁷⁸² Enzo Colombo et Gianmarco Navarini, *Confini dentro la città*, op. cit., p. 42

statut de simple divagation (analogue au discours des protagonistes) à celui d'action politique potentielle. En somme, la rencontre avec Filippo concrétise les questionnements d'Aziz et Antonio, au sens où elle leur offre un débouché politique en même temps qu'elle les réinscrit à l'intérieur de la ville où ils habitent : la ville est ici le théâtre *dans lequel et par lequel* se construit le questionnement identitaire et la tentative de se réinventer.

i) Contrôle d'identité et expérience de la frontière

Comme on le voit, le texte de Jadelyn Gangbo utilise la forme du parcours urbain pour questionner l'insertion de ses deux protagonistes dans la ville de Bologne, et interroger la manière dont ils tentent de transformer leur rapport à la ville par un changement radical de trajectoire. Le discours et la discussion rencontrent ici la marche pour se transformer en une action potentielle : la quête d'un lieu liminal, d'un lieu à même de contester la société de l'intérieur, est aussi une *réinvention de la frontière*, un mouvement d'émancipation visant à franchir les limites internes de l'espace urbain pour accéder à un ailleurs. En un mot, le parcours cesse d'être une balade, une marche sans direction, pour devenir une quête.

C'est cette transformation qui nous amène au troisième temps du récit : l'interruption soudaine du parcours des deux jeunes par un contrôle de police alors qu'ils arrivent aux abords du T.P.O. La narration de ce contrôle inopiné et de ses suites, occupant pas moins de sept pages de narration, se configure comme un moment charnière où les événements basculent de manière inattendue. À tous égards, ce contrôle policier où surgit « l'existence de la question sociale liée à 'l'intégration' des secondes générations, y compris en l'absence d'une dichotomie spatiale urbaine »⁷⁸³, apparaît comme une expérience de frontière. Expérience de la frontière tout d'abord parce que les deux policiers apparaissent, sur un registre symbolique, en gardiens de l'accès au théâtre occupé. Expérience de la frontière aussi, plus profondément, parce cette confrontation agit comme un révélateur venant mettre les deux jeunes, et surtout Aziz en tant qu'italien de deuxième génération, face à l'ampleur du racisme et de la violence de la société dans lequel ils évoluent : leur transgression hors du périmètre qu'ils connaissaient les voit devenir soudain des sujets autres et étrangers à la merci de la répression.

Mais ce dernier temps du texte est moins la mise en scène de la réalité et de l'effectivité des frontières, dont Antonio et Aziz font brutalement les frais, que de leur réaction face à celles-ci et de la manière dont ils transforment le contrôle policier en théâtre d'une transgression

⁷⁸³ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 138

inattendue. Le contrôle policier n'est donc pas l'occasion d'un basculement dans la violence et l'affrontement comme dans *La Haine* (même si la violence est évitée de justesse), mais plutôt un moment *liminal* où Aziz et Antonio réinventent, en se servant de la culture qu'ils connaissent, le conflit avec la police. Il apparaît comme une césure, une interruption qui investit non seulement le parcours mais aussi l'identité des deux jeunes et les sépare. C'est autour d'Aziz que se focalise ce dernier temps de la narration, dès lors que celui-ci est ciblé par le policier qui fait plus attention à Antonio, soudainement devenu invisible⁷⁸⁴. Cette ligne de couleur qui divise les deux amis fait réémerger d'un trait toutes les discriminations évoquées implicitement par le texte :

« “Di’ un po’ cosa ci farebbero in Marocco se venissimo a occupare le vostre case. Ci tagliebbero le mani, i piedi o cosa ?”

“Io non occupo le case...”

“Ah no, tu non occupi le case? Scommetto che non spacci neanche. Che sei, un marocchino italiano?”

“Io non spaccio e non rompo i coglioni a nessuno.”

“Senti un po’ che accento bolognese ha, questo. Forza, svuota le tasche sul cofano Ali Babà e vedi di moderare il linguaggio se no te la sciacquo in candeggina la lingua. Anche tu, gli oggetti sul cofano, muoviti.”»⁷⁸⁵

Alors que Filippo se moquait de son intégration, Aziz est ramené en quelques phrases à toutes les identités excluantes évoquées au cours de la narration : celle d'un étranger, d'un vendeur de drogue, d'un immigré clandestin occupant des maisons. Le contrôle de police apparaît ainsi comme un moment révélateur où le racisme latent de la société italienne s'exprime explicitement, où l'identité d'Aziz, dans sa complexité et son entre-deux, devient purement étrangère. La sortie hors du centre correspond ainsi à une sortie *hors* du périmètre de la nation.

C'est dans ce contexte de discrimination explicite qu'une révolte surgit, introduite par la réaction d'Antonio qui pousse son ami à se lancer dans un freestyle d'insultes contre les deux

⁷⁸⁴ Pour une analyse plus détaillée de cette scène et de son déroulement, notamment eu égard aux dynamiques de racisme qui se produisent vis-à-vis d'Aziz notamment en raison de son italianité et de son accent bolognais, voir Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 138-139

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 173

policiers et donc à bouleverser le script de leur face-à-face. Il faut ici restituer – en partie – le long passage qui conduit à cette improvisation :

« “Muotivi cosa?” risponde Antonio.

Accade una cosa strana in quel momento, una di quelle classiche situazioni in cui di punto in bianco ci si scopre impreparati a causa di un imprevisto. La reazione di Antonio non rientra in nessuno dei comparti mentali del poliziotto. Non è programmato a quel “muoviti cosa” per cui ogni possibile reazione va cercata e tarda a venire. È come se Antonio avesse parlato in giapponese. È come se avesse parlato in giapponese cogliendo impreparato anche Aziz, l’altro poliziotto e se stesso. Quindi c’è da prima un obnubilamento nel cervello di tutti e quattro, poi un breve ma lungo gioco di sguardi, e infine una brusca netta e concitata attività cerebrale prima che il poliziotto realizzi.

“Scusa, come hai detto?”

Ormai Antonio ha preso lo slancio per precipitare a capofitto dalla cima di un grattacielo. È fisicamente impossibile evitare il collasso.

“Mi sciacquo i maroni col vostro abuso di potere.” Il tono è dissonante rispetto al concetto. Una vena di panico sale dal basso, prima gravando e poi rompendo la solidità con la quale Antonio si era lanciato in quella frase. Ma infinie non tradisce la sua determinazione. [...]

“Ho detto che muoviti lo dici a tua sorella quando glielo schiaffi nel culo. B, diglielo anche tu ! Non possono trattarci sempre come dei criminali del cazzo, diglielo ! Ci siamo rotti i coglioni!”

Aziz è titubante.

“Forza, B. Diglielo, meritiamo della qualità , cazzo. Siamo gente perbene. Tu sei un essere umano straordinario. Dovrebbero supportarti e invece ti denigrano, cazzo, diglielo che sei un fuoriclasse, non dargliela vinta.”

La morsa del panico ha ormai assalito completamente il giovane maghrebino. Arretra di qualche passo mentre sente le parole di Antonio amplificare il sentimento d’ira verso la forma di oppressione dei due poliziotti.

“Diglielo, B, almeno questa volta. Tu sei fondamentale per l’evoluzione culturale di questo paese e quindi meriti rispetto non palate di merda. Bona ! [...] Che si fottano loro e le loro allusioni xenofobe di merda !”

“ È vero, siete ingiusti.”

“No, non basta, B. Diglielo alla nostra maniera. Non ha senso preservarsi. Tira fuori le tue qualità. [...]

*Sì, avete rotto con le vostre allusioni xenofobe. Io sono un MC e voi dovete solo farvi fottere in culo dagli MC che spaccano il culo! [...]*⁷⁸⁶

⁷⁸⁶ Nous sautons les deux pages de freestyle retranscrites dans le texte.

Passa poco dal solenne momento in cui Aziz dal dito medio a due centimetri dal viso di uno dei poliziotti si trova con il suo migliore amico seduto nei sedili postérieurs della volante della polizia. »⁷⁸⁷

Le freestyle d'Aziz ouvre ainsi un espace d'indétermination qui semble faire écho à ce dont parlait Antonio au début du récit : une réponse *tierce, optionnelle, interstitielle* à une situation donnée, même si cette réaction garde une part ambiguë (faut-il y voir une réaction imprévisible d'Aziz ou une conduite dictée par son ami ?).⁷⁸⁸ La réaction des deux jeunes fait donc du contrôle policier un moment d'émergence et de bouleversement des attentes. On peut lire cette révolte créative à travers les notions de *liminalité* et de *drame social* élaborée par l'anthropologue anglais Victor Turner. Turner a consacré une grande partie de sa réflexion anthropologique à l'« analyse des situations sociales susceptibles d'amener à un radical bouleversement des structures, avec une attention particulière à la dynamique des événements, dynamique véhiculée par des individus, par leur habilité créative et par leur propension à manipuler leur patrimoine symbolique, à *jouer* avec les symboles de la culture, à alimenter la fracture entre règle et comportement, en réalisant ainsi une mise en question continuelle de l'ordre socio-politique »⁷⁸⁹. Le concept de *drame social*, élaboré par l'anthropologue anglais, se prête ainsi à rendre compte des processus de transformation à l'intérieur d'une société. Turner en distingue quatre phases : rupture, crise, ajustement et réintégration, dont les deux premières nous intéressent tout particulièrement ici. Comme le résume Ghislaine Galenga, la première phase, dite de rupture, est celle d'une « rupture manifeste et publique des relations sociales régulières, régies par le respect de normes, entre des individus ou des groupes qui s'inscrivent dans le même système (ou champ) social [...] », tandis que la deuxième phase est celle de l'extension et de l'intensification de la crise :

« Dans cette phase de danger et de suspense, les masques tombent, la vraie nature des relations sociales apparaît. La crise représente une marge, elle est dotée d'un caractère liminal. Ce n'est pas,

⁷⁸⁷ Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », art. cit., p. 177

⁷⁸⁸ Ce faisant, le récit semble rejouer d'une certaine façon les phénomènes de *ventriloquisme* ou d'incitation à la prise de parole dont Chiara Mengozzi a montré le rôle décisif dans la littérature de la migration Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese : vent'anni di scritture italiane della migrazione*, s. l., coll. « Lingue e letterature Carocci », 2013. Aziz est-il véritablement l'auteur de cette performance ou un exécutant ? L'influence et l'ascendant d'Antonio sur son ami rend cette question difficile à trancher.

⁷⁸⁹ Teodoro Patera, « Liminalité et performance », art. cit.

pourtant, la liminalité des rituels, dont les frontières sont bien tracées. Dans ce cas, la liminalité fait irruption dans des espaces qui lui sont normalement étrangers.»⁷⁹⁰

Si la bifurcation d'Antonio et Aziz et leur projet d'aide à l'occupation migrante pourrait avoir valeur de rupture, la réaction au contrôle policier, bien que strictement individuelle, est une *crise* comme moment liminal de révélation des antagonismes, de déstabilisation ou de « suspens ». Cette dimension est d'autant plus marquée que la phase liminaire du drame social, rappelle Patera, se caractérise par sa dimension performative, de sorte qu'elle constitue « un passage entre deux états où l'on joue, dit Turner, avec les éléments cristallisés dans les différentes formes culturelles en les décomposant et les recomposant selon des modalités inédites, en faisant du familier quelque chose de non-familier »⁷⁹¹. On retrouve cette dimension dans la performance d'Aziz. En utilisant un *diss* – forme codifiée du rap dont le but est d'insulter et d'humilier l'adversaire – contre les deux policiers, celui-ci déplace l'outrage et l'invective sur un registre symbolique et créatif. La performance d'Aziz joue non seulement avec les codes culturels du hip-hop, mais elle les réactualise dans un contexte qui les rend transgressifs, comme si elle répondait à cette *mainstreamisation* de la culture hip-hop que les deux avaient constaté dans les rues du centre-ville.

Cependant cette performance n'est ni acceptée ni comprise. Si la réaction d'Aziz ouvre la possibilité d'une révolte inattendue par le rap, l'« ouverture » est aussitôt refermée par la réponse répressive des policiers qui embarquent le duo. Les deux jeunes se retrouvent dans la voiture de police, et s'aperçoivent qu'elle quitte la ville au lieu de se diriger vers le commissariat. Alors qu'Aziz comprend que les policiers veulent les emmener hors de la ville pour les tabasser, il réalise avec effarement la différence qui les sépare lui et son ami des deux hommes :

« 'Quei due li suoniamo come due bonghi'.

E il collega acconsente col silenzio. Non c'è motivo di rispondere. Non è una domanda. Se vi fosse almeno trapelata una qualsiasi sorta di ironia su loro sarebbe valsa una risata da parte del collega. E quindi lui non ride. È in questo frangente che Aziz realizza cosa lo inorridisce : constatare che non c'è ironia in quei due uomini. Animi refrattari all'ironia della sua improvvisazione di poco fa. [...]

Aziz vorrebbe dire ad Antonio che ha capito. [...] Vorrebbe dirgli che gravita tutto attorno a un germe caratteriale, che è un fatto di compartimentazioni. E i due poliziotti ne sono l'esempio calzante. Molto probabilmente s'indignano davanti alla violenza di alcuni film. Avranno una catenina col crocifisso appesa al collo, o un santino della madonna nel portafogli di fianco alla foto della moglie del figlio[...]

⁷⁹⁰ Ghislaine Gallenga, « La grève comme drame social », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n° 13, ADR Temporalités, juin 2011, <https://doi.org/10.4000/temporalites.1545>, consulté le 20 décembre 2021

⁷⁹¹ Teodoro Patera, « Liminalité et performance », art. cit.

magari di tutto il commissariato al quale hanno giurato di servire la legge a costo della vita, eppure ora sono pronti a infrangere quelle stesse leggi. Nel loro cervello ogni microuniverso, ogni singola particella di situazioni è suddivisa all'interno di comparti stagni, che li salvaguarda da possibili contaminazioni, chiudendo così ogni canale di comunicazione tra una stanza e l'altra degli ambienti cerebrali. Questa è la ragione per cui possono picchiare due ragazzi senza infrangere i loro più profondi ideali e quelli della legge che rappresentano. Aziz realizza che gente di questo tipo non può trovare i codici opzionali racchiusi nelle pieghe degli spazi incolti di cui aveva parlato Antonio, mentre Antonio sì perché Antonio è pazzo. Per quanto riguarda se stesso Aziz non sa che pensare, mai avrebbe immaginato di poter improvvisare un pezzo hip-hop per insultare liberamente dei poliziotti [...]. Mentre ad Antonio sì. Aziz ne è certo perché realizza che Antonio è il problema, Antonio è il difetto, la sua mente ragiona in modo scorretto, rispetto alla norma le sue tesi provengono da una camera in cui la luce filtra al contrario provocando sulla realtà una stampa in negativo. Le fonti cerebrali di Antonio sono prive di protezione. Forse gli sono saltate le guarnizioni dei comparti, forse si tratta solo di qualche crepa data da un urto traumatico, ma sta di fatto che i codici opzionali li può scovare perché i canali suoi sono inquinati. Generano corti circuiti di qua e di là, reminiscenze usualmente interdette, riflessioni morbose seguite da lunghi segnali di feedback.

Vorrebbe dirglielo ma accade tutto in un attimo. Un attimo e le prospettive acquisiscono valori e significati espliciti, chiari per tutti. C'è puzza. Improvvisamente un odore pungente soffocante pervade l'abitacolo. Aziz capisce al volo e chiude gli occhi per sviare il dolore. [...] L'odore insopportabile, ora, riempie le narici. E cacca, cacca allo stato puro. Pervade l'abitacolo. »⁷⁹²

La focalisation narrative sur la réflexion d'Aziz reprend et étaye l'idée d'espace mental, qui n'est pas seulement évoqué ici mais *figuré* à travers des métaphores mécaniques, hydrauliques et radiophoniques opposant l'esprit des deux policiers et celui d'Antonio : d'un côté, des cerveaux « compartimentés », de l'autre une « défectuosité » qui rend possible des contaminations et des courts-circuits.

Cette question de l'étanchéité ou de la porosité est le dernier fil d'une métaphore qui traverse la totalité du texte, et s'étend plus largement à l'espace urbain à l'intérieur du récit. A plusieurs égards, la ville où évoluent les deux jeunes est un ordre masquant ses contradictions par un rigoureux compartimentage, comme le montre la multiplication des oppositions qui traversent l'espace urbain – aisance et pauvreté, *dedans* des vitrines commerciales et *dehors* glacial de la rue, espaces permis et interdits (Antonio et Aziz en font les frais), sujets désirables et non. Un *ordre duel* dominé par des oppositions complémentaires dont celle entre centre et périphérie, entre un espace du licite que les policiers sont censés protéger de la délinquance, et un espace de l'illicite où leur violence peut s'exercer à l'abri des regards. Un ordre binaire où

⁷⁹² Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », art. cit., p. 180

un tiers espace comme le TPO – par sa liminalité, par la convergence entre sujets exclus et invisibles qu’il permet –, une identité hybride comme celle d’Aziz, ou un « cerveau » comme celui d’Antonio sont une anomalie.

Cette opposition entre binaire et ternaire qui est le paradigme du texte se retrouve dans ce dernier temps du récit, à travers la tension entre le désordre créatif provoqué par les deux jeunes, et la réponse répressive des deux policiers qui consiste à les embarquer pour les emmener hors les murs. Là aussi elle se traduit spatialement, puisque par une sorte d’effet miroir, Aziz et Antonio ne sont pas les seuls à sortir de cet espace « strié » et normé qu’est la ville : les garants de l’ordre urbain font paradoxalement de même. Mais ces déplacements hors de la ville revêtent deux significations et deux rapports à la limite diamétralement opposés. La trajectoire des deux jeunes *réinvente* la limite, en les conduisant vers un espace – le TPO – venant contester l’ordre environnant de l’intérieur ; celle des policiers en revanche la *réaffirme*, en utilisant la périphérie de Bologne comme une partie complémentaire à l’ordre urbain, sa face cachée et son exutoire.

La compartimentation que les deux jeunes constatent effacement prend fin avec la diarrhée d’Antonio. Sur un registre grotesque, cette incontinence apparaît comme une deuxième performance (dont on ne sait cependant si elle est volontaire ou non) après celle d’Aziz, où le corps d’Antonio, nié dans ses besoins physiologiques, impose sa réalité aux policiers qui tentent de le discipliner et de l’expulser de la ville. Ironiquement, le corps « expulsé » expulse à son tour, le déchet (scarto) vient contaminer le véhicule qui servait à le mettre à l’écart. L’étanchéité n’est plus possible : la *merde à l’état pur* entre dans l’habitacle et vient le contaminer. Chassés de la voiture par les policiers, les deux jeunes doivent alors rentrer en ville en rebroussant chemin :

« Camminano su via Massarenti diretti in città senza voltare lo sguardo. Aziz non chiede niente ad Antonio. Lui non dice niente ad Aziz. [...] I passi sono incalzanti più che mai, come se i due ragazzi fossero in fuga da uno spettro alle calcagna che insiste a spingere le dita fredde sulle loro coppe per rammentare che è ancora lì, che è meglio non voltarsi, che è opportuno stare in riga e procedere a

dimenticare. [...] Procedono. Occhiate di sospetto scagliate ai passanti. Sale l'odio. Chiunque ne capirebbe le ragioni. [...]

“Ci stai?”

“Sì, ci sto un tot, B. L'affare mi prende.” [...]

Sale l'odio. Ne capiscono le ragioni. Tuttavia c'è tempo per molte cose. »⁷⁹³

La conclusion du récit renverse les attentes construites par le texte. En lieu et place d'une évasion à l'intérieur de la ville, les deux jeunes se retrouvent mis au ban de celle-ci, soumis à une expulsion qui les contraint à rentrer à pied et par là, à se réapproprier d'un espace dont ils ont été écartés. En lieu et place d'une *réinvention de la limite*, Aziz et Antonio vivent une expérience de la frontière qui, malgré leur désir d'oublier, apparaît d'emblée comme une césure ineffaçable. Il n'est donc plus question ici de sortir mais de revenir. La fin du texte présente une troublante ressemblance avec les trois temps du rite de passage mis en lumière par Arnold Van Gennep, à savoir les phases de *séparation*, *marginalité* et *réintégration*, mais sur une modalité accidentelle. Ce faisant, elle semble rejouer un rite de passage dont elle renverse la signification. Le retour des deux à la ville pourrait ainsi se lire comme une *réintégration*, dernier temps du rite de passage où les acteurs reviennent dans la société en accomplissant le passage à une nouvelle identité, mais sous une modalité inversée : non plus une intégration, mais une désintégration qui pousse les deux jeunes à reconnaître leur statut *d'autres dans la ville*.

Le récit s'ouvre et se clos sur une marche qui a entretemps changé de signification. Le retour apparaît en tension entre deux dynamiques : celle d'un retour à la norme, une fuite loin de la violence qui les a effleurés, et une dimension plus agressive où se manifeste la « haine » qui pointait à travers le texte. La « haine » des deux jeunes est un point d'aboutissement : une fin qui montre à quel point le texte de Jadelyn Mabiala Gangbo réécrit et transforme le script du film. Si *La Haine* se présentait sur une modalité tragique, comme une longue chute prélude à un affrontement hors-champ, *Com'è se giù vuol dire ko ?*, tout en ayant valeur de mise en garde⁷⁹⁴, oppose à cette structure une narration construite sur l'écart et l'inattendu, dont l'enjeu

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 184-85

⁷⁹⁴ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 140

est davantage de révéler à tous (à commencer par les protagonistes) ce que cela signifie que de sortir de « l'enclos électrifié »⁷⁹⁵ et de franchir le pas.

Conclusions : les parcours urbains entre fuite impossible et défi à l'ordre des villes

Les différents parcours urbains étudiés à l'intérieur de ce chapitre ont pu rappeler l'importance du thème de la marche et de la circulation spatiale à l'intérieur du corpus, en montrant par la même occasion à quel point ces parcours se construisent dans une relation symbolique à la limite. Ils révèlent une expérience de la ville prise dans la tension entre *enfermement* et *liberté*, faisant des motifs de la marche, de la fuite ou de l'exploration urbaine autant de manières de négocier un rapport complexe avec celle-ci. Le déplacement revêt un sens polysémique, où la marche urbaine est à la fois une modalité de réappropriation de l'espace et d'évasion, voire de fuite. La limite est toujours double, spatiale et imaginaire, limites de la ville mais aussi limites de la conscience chez des protagonistes en grande partie désorientés à l'intérieur des contextes où ils évoluent : les formes d'errance que nous avons pu analyser dans les parcours migrants attestent d'une relation flottante et fragilisée au réel, où la fuite manifeste les crises auxquelles sont sujets les protagonistes. Ainsi la mémoire des protagonistes joue un rôle fondamental, comme en attestent par contre-coup les exemples des trajectoires errantes de protagonistes définitivement séparés de leur passé. Le déplacement prend sens dans cette relation au contexte urbain comme manifestation du dépaysement et comme tentative de réponse à celui-ci : à travers les mouvements se lisent les thèmes de l'aliénation et du désir du retour, et l'écriture de la ville devient écriture de l'égarement, jusqu'à devenir le motif central d'un ouvrage comme *L'Argonauta*.

Mais en même temps qu'ils mettent en scène le caractère parfois infranchissable des frontières, précisément parce que celles-ci ont perdu toute concrétude physique pour symboliser une condition migrante, les textes peuvent aussi illustrer à travers le déplacement urbain la dimension transgressive de lignes de fuite qui viennent contester la grammaire de la ville. Le déplacement interroge la *traversabilité* de la ville, la possibilité d'y circuler, et révèle par la même occasion les multiples mécanismes de contrôle qui pèsent sur des protagonistes de deuxième génération ne s'inscrivant pas dans la norme de l'italianité.

Les quêtes et les fuites des personnages des textes étudiés disent ainsi à la fois l'instabilité, le besoin d'ancrage, et la capacité à transgresser les limites pour se réapproprier

⁷⁹⁵ Jadelin Gangbo, « Com'è se giù vuol dire ko? », art. cit., p. 139

une identité et un héritage (qu'il s'agisse de la mémoire du pays d'origine pour les protagonistes migrants, d'un héritage culturel pour les adolescents d'origine étrangère, ou encore d'un embryon de mobilisation politique et de solidarité avec une communauté nationale dans *Com'è se giù vuol dire KO*). Cette charge transgressive agit, dans le même temps, comme un révélateur à travers lequel le mouvement fait surgir les frontières rigides et répressives de l'ordre urbain. Mouvement et frontières dans la ville sont indissociablement liés : un aspect qui, on le verra, investit aussi le rapport au passé et à la mémoire des villes italiennes.

Chapitre 6. Les frontières du temps : parcours et mémoires urbaines

I. Mémoire du personnage, mémoires de la ville : réflexions autour des frontières mémorielles dans l'espace urbain

En même temps qu'ils interrogent l'organisation de l'espace urbain, son ordre social et matériel, les textes postcoloniaux sont aussi le lieu d'une intense réflexion sur l'histoire et la mémoire. Histoire personnelle et collective, puisque comme on l'a vu, la quête d'identité des personnages et leurs déplacements apparaissent comme une réponse à un sentiment de déracinement. Circuler dans la ville implique alors le besoin de reconnexion à une mémoire intime, comme celle du pays de départ pour les protagonistes migrants, ou bien à un héritage culturel et historique pour leurs descendants.

Cependant les textes n'interrogent pas seulement des mémoires *dans* la ville (au sens de la relation entre expérience urbaine et réminiscences), mais aussi des mémoires *de* la ville. C'est cette dimension qu'analysera la dernière étape de notre étude, centrée non plus sur la symbolique spatiale des parcours urbains, mais sur leur rapport à la temporalité, envisagée ici à travers les multiples facettes de la mémoire, du trauma, et de l'histoire postcoloniale. Les parcours urbains révèlent, outre un rapport individuel et personnel à la ville, la manière dont le regard et les trajectoires des personnages peuvent interroger le passé de l'espace urbain dans son évolution. En effet, la question de la migration se noue étroitement à la question du changement de la ville et à la manière dont celui-ci est perçu par ses anciens et nouveaux habitants : elle touche à la mémoire urbaine, aux récits collectifs qui construisent l'identité aussi bien des lieux que de leurs habitants. Elle renvoie d'autre part au passé de la nation *symbolisé* dans la ville comme celui de ses monuments, autrement dit aux traces et aux signes de l'histoire italienne qui apparaissent à l'intérieur du tissu urbain et participent à sa lisibilité.

Dans ces deux cas de figure, le (ou plutôt *les*) rapport à la mémoire matérialise des points de vue séparés sur le passé de la ville, où se jouent des frontières symboliques : celles qui séparent un passé reconnu et consensuel d'un passé oublié, ou refoulé, et qui par la même occasion excluent des habitants qui reconnaissent et portent ces mémoires minoritaires à l'intérieur du tissu urbain. On peut analyser différentes figures de ce que nous nommerons des *frontières de la mémoire*, dont trois nous intéressent plus particulièrement. La première et la plus évidente est celle qui concerne la mémoire locale, notamment lorsqu'on considère l'évolution et la transformation de certains lieux ou contextes spécifiques comme des quartiers,

et la manière dont celle-ci résonne avec la mémoire individuelle et collective de ceux qui y vivent ou les traversent. Une autre forme de frontière mémorielle touche à ces événements traumatiques apparemment distants qui toutefois se répercutent et laissent des traces dans la géographie urbaine : c'est le cas des traumatismes provoqués par les frontières géopolitiques, et notamment aux naufrages en mer, événements d'un passé et d'un présent refoulé, lointain, qui se remanifeste sous une forme spectrale à l'intérieur même de la ville. A ces deux figures du passé comme mémoire collective ou comme événement traumatique, il faut ajouter une troisième figure de frontière mémorielle, liée à l'histoire italienne : à savoir la question du passé colonial de l'Italie et de son héritage pour les italiens et les descendants des colonisés.

Soulignons enfin que cette confrontation avec le passé se matérialise, concrètement, dans les parcours des protagonistes, qui rencontrent non seulement l'espace mais aussi le *temps* urbain au fil de leurs déplacements. Ce constat nous ramène à l'importance du parcours comme forme narrative, où les mouvements des personnages produisent la rencontre et la confrontation avec la ville, et où le déplacement s'articule à l'élaboration d'un regard critique et d'une expérience intime de l'espace.

i) Retour à Corvetto : retour sur une mémoire refoulée dans *Milano, fin qui tutto bene*

Le premier aspect que l'on étudiera ici est celui qui a trait à la manière dont les œuvres littéraires peuvent interroger l'articulation ou les conflictualités entre la mémoire de la ville et celle de ses habitants. Pour ce faire, il faut souligner que la ville racontée est d'abord retranscrite à travers ce que Agustoni nomme les *lieux de la temporalité biographique*, lieux significatifs dans l'expérience individuelle (Agustoni 2000, 21). Dans ces lieux, souligne le sociologue, chacun fait à la fois l'expérience de la permanence dans le temps, et, dans le même temps, l'expérience d'une dissonance entre présent et passé qui découle à la fois du changement de la ville et des changements biographiques de l'individu⁷⁹⁶. La dissonance liée au changement de l'espace s'exprime à travers ce que De Certeau nomme la *présence d'une absence*, qui se dit pour l'habitant sur le mode du « ici, il y avait »⁷⁹⁷, et qui participe à l'identité des lieux dans la

⁷⁹⁶ « Poi ci sono i luoghi della temporalità biografica, che possono sovrapporsi ai luoghi storici nella misura in cui la storia individuale e quella collettiva si incontrano e si sovrappongono. Può risultare interessante, parlando di temporalità biografica, il riconoscimento di un luogo che si lega ad esperienze passate: come lo si riconosce, come lo si ricostruisce, come si utilizzano i suoi elementi nel rievocare le stesse esperienze quando ci si ritorna dopo tanto tempo, le sensazioni suscitate da mutamenti ventualmente intervenuti nel suo assetto. » Agustoni, *Sociologia dell'esperienza urbana*, op. cit., p. 21.

⁷⁹⁷ « [L]es lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous voyez, ici il y avait... », mais cela ne se voit plus. Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries

mesure où « [i]l n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut « évoquer » ou non. »⁷⁹⁸. Cette importance du passé rappelle la tension entre visible et invisible qui structure la mémoire urbaine des habitants, interpellés par le devenir de la ville et témoins significatifs de sa transformation.

C'est cette dissonance entre les mémoires singulières et collectives de la ville qu'on peut déceler dans les parcours urbains des protagonistes, qui en circulant dans la ville sont témoins de l'effacement d'une partie de son passé, et notamment de celui qui a trait aux figures subalternes et migrantes qui l'habitent. Un premier exemple emblématique est celui que l'on retrouve dans *Milano, fin qui tutto bene*, et plus précisément dans la manière dont le roman propose à travers le point de vue de ses personnages une vision critique de la transformation urbaine⁷⁹⁹. On identifiera sans peine, dans les parcours où les protagonistes circulent dans la ville et retrouvent les lieux de leur passé, le thème du dépaysement devant le changement urbain, du décalage entre une mémoire personnelle, subjective de la ville et sa transformation. C'est le cas, on l'a vu, pour le personnage de Tony avant de quitter Corvetto aussi bien que de Stefania au moment où celle-ci se rend dans le quartier Isola, destiné à disparaître. Alors qu'elle franchit le *cavalcavia Bussa*, Stefania observe ainsi « l'Isola qui n'existera plus, car ici se trouvera la Città della moda. L'entrelac vieux, chaleureux et confus de maisons d'époques, de trattorie typiques et de bars populaires est en effet sur le point d'être substitué par un réseau nouveau, froid et ordonné d'immeubles résidentiels, de restaurants fashions et de bars tendances. Brera 2, en gros. »⁸⁰⁰. Il s'agit là d'un premier exemple de regard critique sur la transformation de la ville, et en l'occurrence de sa gentrification, où l'on voit aussi comment le

de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs. » Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 163

⁷⁹⁸ Ibid.

⁷⁹⁹ L'attention à la transformation de la ville est relevée par Buonanno, qui souligne combien l'écriture de Kuruvilla est marquée « par l'extrême précision dans la description des espaces, dont la mémoire est récupérée avec une minutie presque stratigraphique » Fiorangelo Buonanno, *Le milieu urbain*, op. cit., p. 315

⁸⁰⁰ « Scesi dal ponte siamo atterrati in zona Isola. Nell'Isola che non ci sarà quasi più, perché qui ci dovrà essere la Città della Moda. Il vecchio, caldo e confuso intreccio di case d'epoca, trattorie tipiche e bar popolari sta infatti per essere sostituito da un nuovo, freddo e ordinato reticolo di palazzi residenziali, ristoranti fashion e locali di tendenza. Brera 2, in pratica. Molto è stato già fatto. Al posto della casa occupata di via Garigliano hanno costruito un moderno edificio stile lungomare di Rimini con balconi oscurati da tende da sole, sulle ceneri della Stecca degli artigiani di via Confalonieri stanno nascendo degli stabili residenziali di lusso, la riserva d'ossigeno del Bosco di Gioia è stata sostituita dal grattacielo in calcestruzzo armato, vetro e ferro della Regione Lombardia. L'ultimo spazio a crollare è stato il centro sociale di via Della Pergola, occupato nel 1989 e chiuso nel 2009. Nella memoria mi rimane il ricordo dell'ultimo party: il portone d'ingresso era un grande cuore, i fuochi d'artificio illuminavano il cortile e la musica dei dj set risuonava nelle stanze. In centinaia abbiamo ballato dalla notte fino all'alba, nella cantina piccola, buia e umida chiamata Bomboclat. È passato quasi un anno da allora, l'indirizzo è lo stesso ma lo scenario è cambiato. "Fermiamoci un attimo", dico a Pietro. Sono davanti all'entrata: le transenne sbarrano l'accesso al cantiere, fatto di ruspe, di betoniere e di cessi chimici, di pareti crollate a terra e di graffiti ancora attaccati ai muri. » Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 120

parcours d'un personnage peut impliquer le franchissement de frontières qui renvoient à une fracture entre passé et présent et interpellent la mémoire de l'individu.

Or, cet exemple assez conventionnel de retour du personnage sur les lieux de son passé laisse place, dans le parcours de Stefania, à un questionnement autrement plus problématique qui touche à la place des migrations dans l'histoire de la ville. À cet égard, il est significatif de noter que son parcours se déroule à travers trois quartiers : celui de via Sarpi tout d'abord, entièrement transformé par la migration chinoise ; puis Isola ; et enfin le quartier périphérique de Corvetto, sur lequel elle fournit un regard externe en contrepoint de celui de Tony qui y réside. Or, si la description de via Sarpi et de Isola raconte une ville en transformation, la découverte de Corvetto semble au contraire mettre en scène un quartier oublié par la transformation urbaine. Le passage de via Sarpi à Corvetto matérialise le passage d'une migration à une autre : la migration chinoise, vectrice de profondes transformations via Sarpi, et la migration italienne du Sud, dont une partie des habitants semblent coupés du reste de Milan.

Le récit de via Sarpi laisse ainsi émerger une réflexion sur le devenir de la ville. La première description que livre la protagoniste du quartier et de ses immeubles souligne l'impact transformateur de la migration chinoise, et le contraste interne au quartier entre les espaces transformés ou non par celle-ci :

« In questi edifici tutti simili, fine '800 primo '900, affacciati su ampi cortili interni dove a volte trovi anche dei magazzini e dei laboratori, ci abita la media borghesia milanese: fatta prevalentemente di free lance e professionisti, con un'età compresa tra i trenta e i cinquant'anni, che fanno lavori creativi. Tipo grafici, attori, artigiani, scrittori, registi, fotografi e architetti. Ci sono anche i pittori e i giornalisti, ovviamente. E non mancano neanche gli impiegati e i pensionati, che sono sparpagliati un po' ovunque. Quelli più poveri o più anziani, però, vivono nelle poche abitazioni non ancora ristrutturate, insieme ai nuovi immigrati, solitamente africani, a volte asiatici. E poi c'è un numero incredibile di negozi: che un tempo erano tutti italiani. »⁸⁰¹

La description rend ainsi compte de la stratification sociale du quartier, de sa différenciation économique, mais aussi des rythmes inégaux de sa transformation en faisant référence à ceux qui sont restés à l'écart : non pas la classe moyenne artistique milanaise, mais les retraités les plus pauvres, laissés pour compte dans l'évolution du quartier et vivant auprès des migrants. C'est précisément l'irruption des Italiens dans le champ d'attention de la

⁸⁰¹ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, Roma ; Bari, GLF editori Laterza, 2012, p. 102

narratrice que le texte met en scène, à travers une bifurcation inattendue dans son parcours quotidien, qui conduit Stefania, habituellement photographe de la diaspora chinoise, à suivre deux personnes âgées jusqu'à entrer dans la cour intérieure où elles vivent :

« Quelli che però oggi colpiscono la mia attenzione sono tutti miei compaesani, ma anziani: una signora che porta in giro un cane dentro a un passeggino come se fosse un bambino e un signore che cammina con una parabola appoggiata sulla spalla come se fosse una scimmietta.

Li seguo, girano in via Montello, passano davanti al triangolo verde abbandonato, pieno di macerie e di rifiuti, che un tempo accoglieva una scuola di circo e che adesso è diventato un mini campo rom. La vecchia e il vecchio entrano dentro una casa di ringhiera: l'unica in zona conciata davvero male. Spariscono dentro un androne, su per le scale, dentro il loro appartamento. Vedo la carrozzina parcheggiata di fianco alla parabola, tra biciclette, carrelli e televisori rotti. Muri scrostati e tettoie arrugginite. Giro per il cortile. A differenza degli altri, non ha il pavimento in pietra ma in asfalto e all'interno non ci sono magazzini o laboratori ma auto: una decrepita Panda bianca con la scritta "Viva la Calabria" sul parabrezza e un pulmino Mercedes marrone luccicante con i vetri oscurati. Dentro una scultura in pietra è incastrato un mozzicone di sigaretta mentre sotto una madonnina sono appoggiati dei fiori appassiti.

Un ragazzo si affaccia a una finestra e mi urla "Vattin, strunz!". È solo metà pomeriggio ma il sole è appena tramontato. Accolgo l'invito : mi allontanano, incamminandomi verso l'Arena. »⁸⁰²

Les deux vieillards incarnent des figures insolites qui renvoient presque à l'ancienne école de cirque disparue devant laquelle ils passent. Ces deux « petits vieux » de Baudelairienne mémoire conduisent Stefania dans la cour d'un immeuble qui, tout en se situant dans le même quartier, s'avère radicalement autre : non du fait de la différence culturelle ni de la transformation économique imprimée par l'entrepreneuriat chinois, mais précisément par leur absence. L'arrivée via Montello marque le passage soudain de la zone aisée de via Sarpi à la pauvreté et à la dégradation de quartiers encore habités par des italiens d'origines méridionales, comme en atteste le sticker « Viva la Calabria » sur la voiture et les mots en napolitain criés par le jeune depuis son balcon. Le parcours de Stefania l'amène ainsi à découvrir ce dont elle parlait : l'une des enclaves ayant échappé à la transformation du quartier, où les retraités les plus pauvres cohabitent avec la population migrante, *casa di ringhiera* dont la cour trahit l'usure du temps et les multiples signes d'une géographie de l'abandon.

Espace italien, l'immeuble de via Montello, où la narratrice est immédiatement reconnue comme une étrangère et chassée, apparaît paradoxalement comme moins familier que

⁸⁰² *Ibid.*, p. 108

via Sarpi. Là où Chinatown marquait la coexistence de deux mondes radicalement éloignés mais trouvant dans le commerce leur point de contact, la distance ressentie par la protagoniste n'est ici plus seulement culturelle, mais sociale, renvoyant aux contrastes propres à la société italienne et à l'histoire de Milan. Ainsi l'*altérité* de via Montello est perçue comme plus inquiétante que celle de Chinatown, dont Stefania souligne qu'elle « ne fait pas peur [...] ». Il suffit de rester dans son centre, de ne pas sortir de ses frontières. Pour les italiens Chinatown est un des quartiers les plus sûrs de la ville [...] »⁸⁰³.

Or, son parcours la conduit précisément à sortir des frontières de Chinatown où elle vit, dans un « voyage à Corvetto » qui poursuit la confrontation de la protagoniste au passé migratoire de la ville, et se termine significativement sur sa non-rencontre avec Tony. Ce déplacement la conduit dans un quartier dont la description extérieure recoupe celle des marges de via Montello, avec son paysage à l'abandon composé de « HLM qui tombent en ruines : murs éraflés, verres cassés et persiennes détruites. [D'antennes] paraboliques et [de] déchets »⁸⁰⁴. Un quartier familial qui renvoie dans le même temps la protagoniste à son propre passé, puisque celle-ci révèle que ses derniers déplacements à Corvetto remontent à l'adolescence :

« Corvetto lo frequentavo da adolescente: tutte le domeniche pomeriggio, io e le mie amiche andavamo a ballare al Parco delle Rose. Avevamo il permesso dei genitori: uscivamo dopo pranzo e rientravamo prima di cena. Truccate con rossetto, rimmel, fard e ombretto, piccole donne crescono, ci davamo appuntamento all'angolo tra viale Campania e corso XXII Marzo, di fronte al liceo scientifico Donatelli: in quella zona, nell'aria, all'epoca, si sentiva ancora il profumo dolciastro proveniente dal vecchio stabilimento della Motta. Stavamo a lungo davanti alla fermata della 93: il filobus arancione era come un miraggio, lo aspettavamo talmente tanto che quando arrivava non credevamo nemmeno che fosse vero. Invece, ovviamente, lo era, come i corpi tra i quali venivamo stipate. Ci infilavamo, spingevamo, ci stringevamo: guadagnavamo un posto in piedi e guardavamo fuori dal finestrino, mentre scivolavamo sotto il ponte.

Lasciavamo il nostro quartiere tranquillo e benestante, fatto di palazzi primo '900 e di villette con il giardino, ed entravamo in una zona pericolosa e povera, composta da casermoni popolari, dove abitavano alcuni dei nostri compagni di classe. Quelli che a quattordici anni ci facevano scoprire il fumo, mentre loro assaggiavano l'eroina. Quelli che noi leccavamo il cono gelato, mentre loro ci cadevano sopra con la testa. Quelli che adesso non ci sono più. Quelli che avevano i genitori meridionali e vivevano anche

⁸⁰³ «Non fa paura Paolo Sarpi, neanche a quest'ora. Basta rimanere nel suo centro, non uscire dai suoi confini. Per gli italiani Chinatown è uno dei quartieri più sicuri della città: te püdet segnass cul gumbet. Di fatto i cinesi vigilano su tutta la zona, mettendo anche delle sentinelle agli angoli delle strade.» *Ibid.*, p. 115.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 133

in sette in due stanze, dentro gli appartamenti che oggi ospitano anche molti extracomunitari. Turnover abitativo, si chiama.

Questo quartiere mi ricorda la mia adolescenza. Ma è da allora che non ci vengo. Esco dalla fermata della linea gialla della metropolitana, passo di fianco a una giovane zingara con un neonato nella fascia a tracolla che tenta di vendermi delle collane e mi trovo di fronte al cavalcavia che sventra in due parti piazzale Corvetto: riversando uno scampolo di autostrada dentro un lembo di città. »⁸⁰⁵

Dans ce souvenir, le glissement des immeubles aisés aux maisons populaires est associé aux premières transgressions et notamment à la découverte de la drogue, en compagnie des camarades de classe qui vivaient dans le quartier. Mais précisément, Stefania souligne la différence radicale de condition et de destin entre elle et ses camarades de classe, relégués aux marges de la ville, dans un quartier où elle n'est plus revenue. Dans ce passage d'un quartier à l'autre se joue le glissement principal de la trajectoire de la protagoniste : celui qui fait passer son attention de l'immigration chinoise à laquelle elle consacre ses photographies, à l'immigration méridionale à Milan. Un glissement où « l'autre » n'est plus incarné par la population étrangère, mais par les *autres milanais et les autres italiens* : où l'étranger n'est plus externe mais interne à la nation et à l'espace urbain. Dans une forme de dévoilement critique, le parcours met Stefania face aux zones d'ombre de sa mémoire, et à ses propres préjugés sur la périphérie milanaise et ses habitants. On peut donc souligner la manière dont ce parcours montre la complexité du temps urbain : la ville n'est pas marquée par un temps homogène, mais au contraire par différentes temporalités qui se lisent dans son évolution. Dans le même temps, le parcours est aussi un moment où interroger la mémoire personnelle et collective du personnage, en le confrontant à un passé mis de côté, tant dans son histoire personnelle, que dans l'histoire plus large de la ville.

ii) Enquêtes, traumas et parcours de mémoire : images du spectre et de la revenance comme figures du passé

Le parcours de Stefania nous offre un exemple de frontières de la mémoire qui interrogent directement le poids des migrations dans la transformation des villes italiennes, en montrant une première forme de confrontation au passé – passé de la ville mais aussi passé individuel – qui exhume, derrière la marche apparemment linéaire de l'évolution urbaine, les

⁸⁰⁵ Gabriella Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, op. cit., p. 130-31

enclaves, les espaces abandonnés et les sujets oubliés du récit collectif. Mais les narrations postcoloniales ont aussi su mettre en valeur d'autres abandons et d'autres mémoires problématiques qui elles renvoient directement au passé postcolonial et à l'actualité des migrations. Ces problématiques mémorielles se manifestent notamment comme une temporalité traumatique qui exacerbe l'imaginaire de la *revenance*, de la spectralité, de la possession en tant que « retour de l'histoire dans le récit, retour imprévu qui perturbe l'ordre établi, qui entretient des liens avec la filiation, enrichit la question du rapport au temps et à l'histoire ainsi que celle de la représentation de l'histoire sous forme de traces [...] », comme le souligne Gabrielle Napoli⁸⁰⁶.

La figure du spectre manifeste la réapparition de ce qui est advenu dans un espace-temps lointain et/ou refoulé à l'intérieur des lieux du présent et de la vie quotidienne. Pour cette raison, cette réapparition bouleverse la signification des espaces et de l'expérience de l'espace, en même temps qu'elle est susceptible de générer de nouveaux mouvements : perturbés dans leur vie quotidienne, les protagonistes se lancent ainsi dans des déplacements et des circulations nouvelles, sous la formes de parcours qui s'apparentent à des enquêtes⁸⁰⁷. Ce lien entre *enquête* et *spectralité* est du reste souligné par Gabrielle Napoli, qui rappelle que :

« [U]n nombre important de récits contemporains sont construits sur le modèle d'une enquête souvent liée à une histoire familiale. Des personnages se mettent à la recherche de leur histoire – et l'histoire intime se mêle, le plus souvent, à l'histoire politique – pour accéder à une connaissance, accomplir un devoir, répondre à une injonction, se souvenir, rendre visible ou audible un événement enfoui, oublié, souvent honteux, quasiment toujours lié à un secret dont le personnage-enquêteur a été tenu à l'écart. Le spectre devient de manière assez attendue une figure incontournable, symbolisant ce que l'on a refusé d'entendre ou de voir, qui revient de manière soudaine et parfois brutale. [...] »⁸⁰⁸

En même temps qu'elle renvoie au temps, une telle forme narrative s'avère éminemment spatiale, ouvrant et dévoilant des espaces au fur et à mesure que les personnages y pénètrent : on y retrouve la « successivité accélérée des actions multiplicatrices d'espaces (comme dans le policier ou dans certains contes populaires [...]) » dont parlait De Certeau⁸⁰⁹. L'enquête peut

⁸⁰⁶ Gabrielle Napoli, « Spectres et filiations dans Ogni promessa d'Andrea Bajani : les enjeux éthiques de la fiction », dans éd. Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici, *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 105-20, <http://books.openedition.org/psn/7398>, consulté le 9 septembre 2022, p. 116

⁸⁰⁷ Ces parcours d'enquête ne sont pas les seuls, ni se limitent aux romans policiers d'auteurs migrants (comme pourraient l'être ceux de Amor Dekhis par exemple), même si la mémoire y joue un rôle central. Au contraire, ces enquêtes sont d'autant plus significatives qu'elles s'inscrivent à proprement parler hors d'un genre spécifique.

⁸⁰⁸ Gabrielle Napoli, « Spectres et filiations dans Ogni promessa d'Andrea Bajani », art. cit., p. 105

⁸⁰⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 175

ainsi être lue comme une forme d'exploration urbaine qui confronte les protagonistes à des espaces ambigus, à la fois étrangers et familiers, nouveaux et reliés à leur histoire personnelle.

Surtout, elle conduit les personnages à se confronter à des formes d'absence : celle bien sûr de ces figures manquantes dont ils se mettent en quête, mais aussi des espaces abandonnés ou dont ils se sont eux-mêmes éloignés. L'enquête interroge ainsi la relation entre espace et altérité, en organisant la confrontation des protagonistes à des *espaces autres et à des espaces de l'autre*, soit parce qu'ils en portent la trace, soit parce que l'autre les rendait accessibles. Elle produit donc une traversée de l'espace et du temps : la mobilité des personnages fait ressortir les divisions fondamentales qui travaillent la mémoire de la ville aussi bien que la mémoire des protagonistes qui s'engagent dans ce parcours.

Un premier exemple de ce mécanisme d'enquête est celui que Chiara Mengozzi décèle à la fin de *La straniera*. La recherche de la jeune femme disparue pousse ainsi l'architecte à se confronter aux espaces marginaux et périphériques qu'il avait toujours mis à l'écart de son existence : la découverte de ces marges implique le dépassement du périmètre spatial et social dans lequel celui-ci avait inscrit son existence, et dont il excluait par la même occasion la jeune femme. Comme le souligne Mengozzi :

« Quando Amina scompare, il personaggio maschile, per mettersi sulle sue tracce, è costretto a frequentare i luoghi della città che non gli appartengono più e nei quali si sente a sua volta straniero. È costretto a seguire i percorsi dei clandestini e ad ascoltare le storie dei “senza nome” e dei “senza casa”. Anche se la conclusione del romanzo indica un fallimento, segnato dalla morte di Amina e dal probabile suicidio del protagonista maschile, sconfitto dal suo ritrovamento tardivo, quello che viene messo a fuoco nelle pagine del libro è proprio il processo di *detection* del personaggio. La sua ricerca, attraverso la densità ed eterogeneità della vita metropolitana, porta alla luce più o meno consapevolmente il conflitto di storie e di narrazioni che costruiscono la città, in questo caso Torino, la difficile convivenza sincronica di queste narrazioni e il loro sovrapporsi diacronico. »⁸¹⁰

On peut ainsi définir certains éléments caractéristiques de ces parcours urbains : un mouvement de *quête* (tel la recherche d'un objet) ou d'*enquête* (la recherche d'un absent) ; la sortie hors des espaces familiers et la circulation dans les marges urbaines ; la confrontation aux autres habitants, subalternes, de la ville comme moment de remise en question, où des

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 6

protagonistes intégrés se confrontent à cette part d'altérité qui est aussi la leur et dont ils ont pris leur distance.

iii) Fantômes urbains et naufrages dans les textes postcoloniaux

Ces aspects constituent un trait commun dans les parcours cités plus haut – comme ceux de l'architecte évoqué plus haut ou de Stefania dans *Milano, fin qui tutto bene*. C'est aussi dans de tels parcours que s'engagent la narratrice de *Gli ultimi giorni di agosto* de Djarah Kan et Barni dans *Madre piccola*. Cependant, à la différence des textes cités plus haut, les deux récits ont pour particularité de se confronter directement avec la question des frontières, et ce faisant, d'évoquer non seulement le passé de la ville mais aussi les autres temporalités qui hantent l'espace urbain et ceux qui l'habitent.

La figure spectrale du rescapé ou du naufragé est ainsi, dans ces deux textes, au cœur d'une réflexion sur les naufrages comme réflexion sur un présent « autre », disloqué et refoulé, qui cependant interpelle les protagonistes et par extension, la mémoire individuelle et collective. Ainsi, pour la narratrice de *Gli ultimi giorni di agosto*, la disparition de son amie Fati devient le point de départ d'un parcours urbain qui est à la fois une fugue et une enquête, où s'enchaînent la fuite hors de la maison parentale, la halte chez *zia*, et le retour à la supérette ethnique de Mohammad : autrement dit un parcours urbain qui conduit la narratrice à circuler entre différents mondes et à questionner sa place au sein de ceux-ci, et ce d'autant plus que le récit la laisse dans une position finale d'indéfinition. Un parcours où l'amie disparue apparaît comme incarnation d'une altérité pour la narratrice, la « fracture dans la petite et inutile digue qui protégeait sa vie » (21) : et plus précisément ici, le trait d'union avec l'altérité migrante et noire que sa famille adoptive avait toujours voulu mettre à distance. La force du récit tient entre autres à ce brouillage spatio-temporel : qui voit Fati, l'ancienne voisine migrante habitant non loin de l'appartement familial, réapparaître à la télévision parmi les réfugiés noyés en Méditerranée avant de venir hanter la narratrice, rendant ainsi tangibles et nommables les morts anonymes provoquées par les frontières.

Cependant, le parcours mémoriel reste, dans le récit de Djarah Kan, davantage de l'ordre de l'ébauche. Il prend en revanche une dimension centrale dans le premier chapitre de *Madre piccola* consacré à la rencontre entre Barni et Maxamed X, un réfugié somalien mutique, grièvement brûlé, dont on apprend qu'il est suspecté de terrorisme après avoir été retrouvé près

d'une voiture en flammes. L'apparition de Maxamed X, que Barni croise d'abord dans l'hôpital où elle travaille, est explicitement décrite sur le mode du fantôme, « [c]omme une personne que j'avais toujours connue, restée là, enfermée dans mon esprit, jusqu'à ce que quelque chose arrive qui ramène le souvenir en surface »⁸¹¹. Mais ce n'est pas tant ce motif qui nous intéresse ici que le parcours de Barni dans la géographie urbaine de Rome comme réponse face aux traumatismes infligés par les frontières, et comme interrogation de la mémoire collective de l'Italie et de la Somalie. C'est à la recherche de l'histoire de cet homme *sans-nom*, dont l'altérité l'interpelle, que Barni se lance dans une enquête qui la pousse à investir les marges de la ville et les espaces abandonnés où vivent les migrants somaliens. La tentative de reconstituer l'histoire et de rendre la parole à Maxamed (dit « le Muet ») apparaît alors comme un travail de récupération de l'identité, de la mémoire et de guérison des blessures infligées par les frontières.

Un parcours de *contre-mémoire*, dans la mesure où cette mémoire traumatique s'inscrit explicitement en contrepoint de la cérémonie officielle rendue par les autorités italiennes en hommage aux somaliens décédés en Méditerranée. Cette cérémonie qui ouvre le texte est vécue par Barni comme une expérience décevante et excluante :

« In una scena del romanzo, Barni, una delle protagoniste somale italiane, cerca di arrivare in cima al Campidoglio per partecipare al funerale di un gruppo di somali annegati nel Mediterraneo nel tentativo di scappare dalla guerra in atto nel loro Paese. L'ascesa verso quel luogo, però, si rivela più difficile del previsto, perchè Barni avverte un senso di malessere e di vertigine, e più cerca di raggiungere il centro, più viene sospinta verso la periferia [...]. La dicotomia coloniale centro/periferia viene qui riarticolata secondo una spazialità ufficiale del potere, che permette ai somali un tempo assoggettati ai colonizzatori italiani di essere al centro dell'impero e di essere commemorati dalle istituzioni soltanto in quanto morti. Barni invece si sente spinta fuor, verso la periferia, dove si troverebbero anche i somali, che vengono commemorati in questa occasione, se fossero sopravvissuti al mare: in tal caso, essi si sarebbero trovati in Italia a occupare uno spazio sociale di marginalizzazione e/o di clandestinità. [...]»

812

Dans le même temps, ce parcours de contre-mémoire est aussi explicitement inscrit dans l'espace et dans la cartographie de Rome, où Barni mène une *contre-enquête* qui, en cherchant à récupérer (plutôt qu'à cerner) l'identité et le parcours de Maxamed, s'inscrit à rebours des pratiques d'identification policière. Or, la protagoniste rappelle à l'aide d'une anecdote

⁸¹¹ « Poi però fu uno shock vedere Maxamed X. Come fosse una persona che avevo sempre conosciuto, rimasta lì, racchiusa nella mente, finché succede qualcosa che riporta a galla il ricordo. Particolari irrilevanti solleticano la memoria e fanno riaffiorare una familiarità sommersa. [...]». Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 21-22

⁸¹² Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 131

l'incapacité des autorités italiennes de lire et comprendre les parcours migrants dans l'espace urbain :

« Perchè non è che ne abbiano parlato molto, dei due egiziani arrestati per sospetto terrorismo, a cui avevano trovato una cartina di Roma in tasca con tutti i punti strategici cerchiati da una biro rossa. Di questa parte si è molto discusso, per mostrare l'efficienza e la precisione dei servizi di polizia. Ma del fatto che si trattasse delle mense della Caritas, a questo si era appena accennato. » ⁸¹³

La contre-enquête que Barni mène individuellement la conduit donc hors de la « carte » officielle de la ville, hors des espaces connus et fréquentés par les autorités italiennes, dans ce qu'on peut nommer une cartographie de la diaspora partagée entre les référents communs à la communauté (et notamment les commerces à Termini), les appartements où vivent les Somaliens installés de longue date, et enfin l'ambassade somalienne abandonnée, transformée en refuge précaire où vivent les primo arrivants.

Cette tripartition spatiale montre explicitement les divisions et les contrastes internes à la Rome de la diaspora. L'ambassade y apparaît comme un espace charnière où se matérialise la séparation : un espace situé non seulement hors de la cartographie italienne de la ville de Rome, mais également hors de celle des membres « installés ». Le retour de Barni à l'ambassade constitue alors le retour dans un lieu à la fois familier et étranger, explicitement connecté à la mémoire individuelle de la protagoniste mais aussi à la mémoire collective des Somaliens, comme en atteste un souvenir de la dernière fois où elle s'y était rendue :

« Forse c'erano dettagli che potevo scoprire da sola. Magari andando all'ambasciata somala, cercando qualcuno che mi dicesse qualcosa in più. Qualcosa che la polizia non poteva sapere.

Si immagina ? No, non ci sono andata subito. Era sera ormai, meglio aspettare il giorno dopo per andare a Porta Pia e addentrarmi sulla sinistra, in via dei Villini. Conosce quella zona ? Quartiere di ambasciate e di ville. Silenzio di luoghi esclusivi. Era molto che non andavo all'ambasciata. L'ultima volta era stato lo scorso primo luglio, sa, l'anniversario della nostra indipendenza. Liberi ? Liberi dagli italiani.

Bariimo luuliyooo, intonava un'anziana con gli occhiali, tenendo un poco discostato da sé il foglio coperto da una fitta scrittura, anche se le parole erano recitate a memoria. *Bariimo luuliyooo* gorgogliava tutta coperta di veli e di gioielli. Quello era il suo *buraambur* per il primo luglio. Quello era il suo canto poetico, la sua lingua di donna contaminata dal colonizzatore scacciato. Donne di tutte le età

⁸¹³ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 36

vorticavano insieme, mentre una restava a battere il ritmo su un secchio di plastica rovesciato, dhak dhak dhak, dhak, dhak dhak dhak, dhak. La macchina da presa girava e le più giovani si coprivano il viso [...].

Bariimo luuliyooo, uomini e donne preparano e programmano discorsi politici. Fuori, in giardino, un materassino srotolato vicino alla carcassa di una vecchia 127. Sembrava, a tratti, di essere nuovo in Somalia, con il ronzio del generatore e il filo elettrico sospeso: come nella Mogadiscio degli ultimi anni, quando mancava sempre la luce. Quel palazzo così prestigioso, così sontuosamente inappropriato, con i divani di velluto strappato e di gommapiuma scura in giardino, con i lampadari a gocce, era la sede dell'ex ambasciata somala. La festa, almeno, mascherava non pochi dettagli di quella desolazione.

Quel giorno invece, quando sono andata a cercare notizie di Maxamed X, c'era silenzio dietro il cancello. Avevo bussato per educazione. Stavo aspettando che qualcuno venisse ad aprirmi quando mi ha raggiunto un ragazzo dal passo dondolante. Ci siamo salutati. » ⁸¹⁴

La description de l'ambassade est d'abord celle d'un espace en décalage – décalage avec le luxueux quartier des Villini, mais aussi décalage qui renvoie à sa transformation temporelle, son abandon la faisant passer d'immeuble luxueux à ruine urbaine réappropriée par le bas. Elle apparaît comme un lieu de dévoilement où des contradictions émergent, à commencer par celle d'une ambassade sans ambassadeur, espace de représentation *absent* se faisant métaphore de l'effondrement national de la Somalie. En ce sens, elle est un espace hétérotopique et donc, comme le rappelle Foucault, un de ces *contre-emplacement*, un de ces lieux réels « qui sont en liaison avec tous les autres » et « qui contredisent pourtant tous les autres emplacements » ⁸¹⁵. Ce caractère de contradiction vis-à-vis des autres lieux apparaît explicitement dans la cérémonie du 1^{er} juillet décrite par Barni, fête nationale de l'indépendance obtenue contre la colonisation italienne qui prend le contrepied de l'hommage officiel rendu aux somaliens décédés. Ainsi, là où la première cérémonie constituait un moment de réaffirmation des logiques de pouvoir et notamment de la dichotomie *centre/périphérie*, celle que voit Barni constitue un moment profondément subversif où ces catégories entrent en crise : un moment marqué par le brouillage de l'espace-temps (l'ambassade en ruines donne l'impression d'être à Mogadiscio), par les contrastes, mais surtout par la mise en valeur de subjectivités féminines et migrantes. Là où l'hommage officiel repoussait les femmes somaliennes aux marges, dans un dispositif de parole *masculin* et *italien* occupé par la figure de l'ambassadeur et son discours sonnait faux, celle de

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 37

⁸¹⁵ Michel Foucault, « “Des espaces autres” », art. cit.

l'ambassade réinscrit les femmes somaliennes et leur langue hybridée par le colonialisme au cœur de la commémoration.

Dans cette première incise, l'ambassade apparaît donc comme un lieu de frontière qui interroge l'idée de mémoire dans la ville, et notamment le caractère approprié ou inapproprié des lieux et des sujets porteurs de mémoire dans l'espace urbain. Cette réflexion se prolonge alors que Barni retourne dans l'ambassade (assistant cette fois à la désolation que, comme elle le souligne, la cérémonie masquait en partie) et rencontre pour la première fois les « habitants » du lieu à savoir les clandestins somaliens primo arrivants à Rome. La narration s'attarde dès lors sur un autre aspect de celui-ci, à savoir le « trou » situé en plein milieu du jardin :

« Sa, non l'ho detto. Il nostro ambasciatore ai funerali avrebbe dovuto, eppure non ne ha parlato. Si è dimenticato di parlare di Nostra Signora l'Ambasciata. Non si è lamentato della sua bella villa, della voragine nel suo giardino, *godka*, il buco di Saddam. Sa perché lo chiamano così ? Per via di quel pozzo in cui gli americano hanno trovato Saddam Hussein, dopo giorni che lo cercavano. *Godka*, la fossa, cantina dove la notte dormono tutti quelli che non sono rimasti nel deserto o sepolti in fondo al mare o ricomposti nelle bare allineate. Tutti quelli arrivati con gli sbarchi o scampati ai naufragi, soprannominati Titanic dai propri connazionali. » ⁸¹⁶

Après l'évocation de la cérémonie du 1^{er} juillet, l'image du *godka* constitue le deuxième trait marquant de la description de l'ambassade. Elle superpose à l'imaginaire de la marge qui la caractérise, celui du souterrain : ainsi l'ambassade devient-elle le lieu de ce qui a été mis de côté mais aussi de ce qui a été enseveli. Ensevelissement du ou des passés oubliés par l'Italie/Occident : celui de la colonisation, de la guerre civile, de la guerre en Irak. Mais également ensevelissement du *présent* des naufrages en Méditerranée et des réfugiés somaliens survivant dans des conditions de clandestinité et de traque policière comme Maxamed X. Ainsi l'ambassade met-elle au jour la polarité entre les Somaliens commémorés, et donc, comme le souligne Romeo, rendus *visibles* dans les lieux du centre après leur mort (Romeo 2018, 132), et les espaces invisibles et marginalisés où résident les survivants. Ici aussi, l'espace abandonné apparaît comme la preuve que les mécanismes de frontière adviennent non seulement *aux limites* de l'état-nation (la Méditerranée en l'occurrence) mais dans le tissu urbain lui-même : à travers le refoulement du passé, mais aussi à travers la mise à l'écart et l'exclusion des survivants, dont la figure spectrale de Maxamed devient l'emblème.

Le parcours de Barni dans la géographie de Rome articule ainsi étroitement l'invisibilisation des migrants somaliens et l'oubli du passé colonial. Il prend la forme d'un

⁸¹⁶ Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 37

parcours de mémoire dont l'enjeu est identitaire – puisque c'est dans la confrontation à l'autre que la protagoniste peut mieux cerner sa propre identité et son appartenance à la diaspora. Elle est aussi une circulation qui se joue à l'intersection de plusieurs *cartes* de la ville : la géographie des habitants italiens de Rome rencontre celle des habitants présents depuis plusieurs générations – mais aussi celle des somaliens installés. Enfin, ce parcours se confronte directement non seulement au passé, mais aussi à cet *autre présent* qui est celui des frontières. En ce sens, le parcours de Barni est mu par une exigence de justice – de restitution d'une parole, d'une mémoire et d'un nom aux figures subalternes de la migration.

En somme, les parcours mémoriels que nous avons analysé jusqu'ici mettent en lumière l'importance du passé et de la confrontation au passé dans l'exploration d'un espace urbain postcolonial. Sur le versant narratif, l'exploration urbaine est solidaire du motif de l'enquête, ou de la recherche d'un objet, qui devient récupération du passé et confrontation aux géographies refoulées de la ville. Elle implique aussi un devenir identitaire : dans la confrontation difficile du personnage à son propre passé, qui peut déboucher soit sur la mise en évidence de contradictions jusqu'ici passées sous silence (comme dans le cas de l'Architecte ou de Stefania dans *Milano fin qui tutto bene*), soit sur des gestes plus significatifs politiquement de récupération de la mémoire, comme ceux qu'effectue Barni dans *Madre piccola*.

Le texte de Garane Garane thématise et dramatise la découverte de Rome par un jeune aristocrate somalien, Gashan, éduqué dans l'admiration de l'Italie et bercé par les mythes du colonialisme : s'apercevant que la Rome qu'il avait rêvée n'existe plus, celui-ci prend conscience de son statut d'ancien sujet colonisé. L'arrivée du personnage dans la ville et sa découverte de la capitale amène un bouleversement de ses attentes, et la prise de conscience de la discontinuité entre le mythe produit par le colonialisme et la réalité de l'Italie. Le regard de Gashan se focalise sur les ruines de Rome et ses statues pour construire une méditation sur la fracture entre passé et présent dans la Rome contemporaine, et sur sa propre condition d'héritier d'un passé colonial oublié par les Italiens. *Il latte è buono* interroge ainsi ce qu'on peut nommer à partir d'Edward Said la « discordance » postcoloniale, à savoir le rapport asymétrique entre des colonisés conscients d'avoir une histoire commune avec le colonisateur, et éduqués dans le mythe de l'Italie, et un pays ayant oublié cette histoire, incapable de les reconnaître autrement que comme des étrangers. Il en résulte une condition de dépaysement non seulement spatial, mais aussi culturel et historique, un sentiment persistant d'anachronisme, comme si le protagoniste évoluait dans un autre temps que le présent de la ville italienne, dans une réalité

parallèle à celle-ci.

Cette relecture postcoloniale de Rome à partir de la perception d'un ancien colonisé et d'un questionnement sur le rapport des Italiens à leur histoire constitue le fil rouge qui unit le roman de Garane Garane à l'importante production, dès le début des années 2010, d'une écrivaine de deuxième génération comme Igiaba Scego, notamment dans *La mia casa è dove sono* et *Roma Negata*. Le travail de Scego, pionnier en Italie, s'inscrit par ailleurs dans une plus vaste production à la fois littéraire et documentaire consacrée à la mise en évidence des traces du passé colonial dans les villes italiennes, ravivée ces dernières années par les enjeux de décolonisation de l'espace public suite à la mort de George Floyd aux Etats-Unis. Ici comme dans le texte de Garane Garane, la rencontre avec la ville et ses monuments dessine une opposition entre un sujet postcolonial ayant conscience du passé et un environnement qui l'ignore. Elle est racontée comme une expérience isolée de l'espace urbain, qui prend la forme d'un bouleversement et renvoie ceux qui l'éprouvent à un déchirement culturel, une hybridité qui fait d'eux les témoins de deux mondes dont l'un a oublié l'autre. Mais là où le récit de Garane Garane s'inscrivait dans un rapport allégorique au passé de la ville, la démarche de Scego vise à montrer les traces concrètes du colonialisme dans la topographie et les monuments urbains. L'autrice construit ainsi un parcours à travers les vestiges du colonialisme encore présents à Rome, dans une narration « conduite d'un point de vue personnel, celui d'un 'sujet postcolonial' natif de Rome, et celui d'une intellectuelle qui se met en jeu pour construire un discours commun entre citoyens italiens et surtout romains, d'origines étrangères et non »⁸¹⁷.

Tous ces textes ont pour point commun à la fois l'oubli du passé colonial dans la ville italienne et la manière dont celui-ci est vécu par les héritiers de la colonisation. A cet égard, ils révèlent et explorent sous différents angles une même frontière mémorielle. Frontière mémorielle car la ville et ses habitants ont oublié le passé colonial, de sorte que ses traces apparaissent comme des espaces vides dans la topographie urbaine : des lieux désormais invisibilisés et mis à l'écart. Mais frontière mémorielle également parce que les textes décrivent avec attention le déchirement vécus par des sujets postcoloniaux entre les deux mondes désormais séparés de l'ancien colonisé et du colonisateur : une frontière qui renvoie à l'écart radical de perception entre ceux qui se sentent concernés par le passé colonial, et l'indifférence des Italiens. Une frontière qui prend son point de départ dans la relation aux lieux, mais qui est

⁸¹⁷ « Contemporaneamente, la narrazione è condotta da un personale punto di vista, quello di un "soggetto postcoloniale" nativo a Roma, nonché di un'intellettuale che mette in gioco se stessa per costruire un discorso comune tra cittadini italiani e soprattutto romani, di origini straniere e non. » . Nora Moll, « La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali ed identitari della narrativa di Cristina Ali Farah - The Somali Diaspora within Rome: Entanglements of Space and Identity in Cristina Ali Farah's novels », *IL CAPITALE CULTURALE. Studies on the Value of Cultural Heritage*, eum, décembre 2017, p. 149-167 Paginazione, <https://doi.org/10.13138/2039-2362/1531>, p. 147

vécue subjectivement et intimement, et retranscrite à travers un imaginaire de la blessure dont on verra les multiples formes.

II. Parcours urbain et mémoires du colonialisme : la *linea sottile* ou le déchirement d'un sujet postcolonial dans *Il latte è buono* de Garane Garane

Franca Sinopoli parlait, reprenant une réflexion de Armando Gnisci, de *Il latte è buono* comme du premier roman postcolonial en langue italienne (Sinopoli in Gnisci 2006, 94)⁸¹⁸ : de fait, l'ouvrage publié par Garane Garane constitue à tous les effets une œuvre unique, difficilement comparable avec les récits publiés au tournant des années 2000. Davantage qu'une histoire de migration, *Il latte è buono* suit le protagoniste Gashan, jeune aristocrate somalien, dans un parcours de vie qui l'emmène loin de la Somalie, pour se rendre en Europe et aux États-Unis, avant de revenir à Mogadiscio durant la guerre civile. Ce roman qui résonne avec la biographie de l'auteur, se présente comme un voyage dans l'Occident contemporain, perçu à travers le regard distancié, critique et naïf de son protagoniste. Le deuxième chapitre du roman, intitulé *L'exil*, raconte l'arrivée de Gashan en Italie, et son séjour dans les deux villes de Rome et de Florence. La découverte de Rome, moment charnière du roman, bouleverse les attentes du protagoniste, et constitue ce que l'on peut décrire comme un exemple unique de *prise de conscience postcoloniale* à l'intérieur d'une ville italienne. L'étape romaine du parcours de Gashan, avant son départ pour Florence puis les États-Unis, se présente comme une narration fragmentaire de la ville, dont la découverte étonnée alimente un incessant flux de questions et de remarques dans une forme de fièvre réflexive, où la découverte de Rome pose les bases d'une réflexion sur l'héritage colonial de l'Italie et sur le vécu des descendants de colonisés.

L'expérience de Gashan à Rome constitue la première étape d'une prise de conscience qui l'arrache à l'illusion où il avait toujours vécu pour entrer dans une condition nouvelle. Son voyage naît d'abord par italophilie, puisque le jeune homme de classe aisée oppose son affinité élective à la culture italienne et une culture somalienne qu'il juge rétrograde : le départ en Europe est d'abord poussé par le désir d'effacer la « *linea sottile* », le sentiment d'une séparation entre le monde où il vit et celui auquel il aspire. Mais l'arrivée à Rome renverse ces

⁸¹⁸ « Di letteratura postcoloniale italiana sarà invece d'ora in poi possibile parlare grazie al primo romanzo scritto in italiano da un autore somalo immigrato negli Stati Uniti, dopo aver vissuto in Italia e in Francia : *Il latte è buono*, di Garane Garane. » Franca Sinopoli, « “La critica sulla letteratura italiana della migrazione” », 2006, p. 87-112, p. 36

attentes, de sorte qu'elle s'accompagne d'une double déception qui touche à la fois l'image de la ville mais aussi la relation entre somaliens et italiens. D'une part, Gashan découvre que Rome n'est plus la glorieuse capitale de l'empire romain, mais une ville « bruyante, laide, sale et arriérée ». D'autre part, ce dernier fait la découverte du racisme des Italiens à son égard, et de leur méconnaissance de l'histoire commune entre Somalie et Italie : son expérience le renvoie aussi bien à sa condition d'homme noir africain dans une ville italienne – un amalgame que le jeune aristocrate somalien juge inconcevable – qu'au dépaysement d'un ancien sujet colonial devant une ville radicalement éloignée du mythe véhiculé par le colonialisme. Cette prise de conscience progressive est alimentée par la référence constante, en filigranes, à *Peaux noires, masques blancs* de Frantz Fanon à travers laquelle l'auteur décrit la découverte progressive par Gashan de sa condition d'homme noir et d'ancien colonisé.

Dans le même temps, la découverte de Rome est marquée par une image qui revêt une importance charnière, et renvoie explicitement à un imaginaire de la frontière, à savoir ce que le texte nomme la *linea sottile*. Le terme se dote de plusieurs significations au fil de l'œuvre, mais il désigne d'abord une expérience de scission : la *linea sottile* participe à un imaginaire de l'expérience du colonisé (ou du descendant de colonisés) comme déchirement et blessure intérieure née de la confrontation entre sa culture d'origine et celle du colonisateur. Cette image intérieure et corporelle de la frontière est d'autant plus significative que le texte mobilise explicitement le thème du rite de passage, en recourant notamment au lexique de la peau et en évoquant des modifications corporelles comme la circoncision ou l'excision.

Tous ces éléments font du voyage à Rome un rite de passage explicitement présenté comme tel. Alors que le voyage de Gashan en Italie naît d'un désir de s'éloigner de son pays d'origine pour découvrir une culture à laquelle il se sent appartenir en vertu de son éducation façonnée par le colonialisme italien, la découverte de Rome provoque une crise intime qui l'amène à transformer son identité, d'abord de manière dichotomique et par contraste vis-à-vis de l'Italie, puis plus profondément à travers l'émergence d'une nouvelle conscience de soi. Le séjour romain est ainsi décrit comme une « circoncision » qui arrache Gashan à « l'enfance » du monde produite par le colonialisme et l'amène progressivement à reconstruire son identité en prenant conscience de sa condition postcoloniale (celle d'un homme noir, d'un ancien colonisé) et du rôle de l'exil dans celle-ci.

i) L'atterrissage à Fiumicino et la découverte de Rome comme « circoncision »

Préambule nécessaire à notre analyse du séjour romain, la première étape du séjour de Gashan est celle de l'arrivée à l'aéroport de Fiumicino, où la perception du protagoniste semble radicalement s'inverser par rapport aux attentes qui précédaient le voyage, et où Gashan prend peu à peu conscience de ses illusions. La ville tant désirée devient ainsi « déjà à l'aéroport [...] un lieu fermé et inhospitalier », où les visages que Gashan croise « ressemblaient plus aux arabes qu'aux Romains qu'il s'était imaginé ». Ce faisant, une première dimension du malentendu postcolonial émerge, qui touche à l'identité raciale des Italiens – et marque le début d'une crise qui investit conjointement pour Gashan son idée d'une Italie blanche façonnée par la mythologie coloniale et sa conception de sa propre identité. Ces questionnements surgissent lors de la première rencontre avec un Italien, où il se trouve confronté à un policier napolitain pour qui son identité constitue un mystère :

«'Il passaporto, per cortesia' chiese un poliziotto. [...]

'Passaporto ? Perché ?' chiese con l'aria incredula.

'Perché ? Ma siamo in un altro paese. Ci saranno passaporti da voi? O mi sbaglio ?' disse con stizza il poliziotto.

'Sono somalo. Non mi ha riconosciuto ?' disse con l'aria decisa e impregnata di nazionalismo africano. [...]

'Per me siete tutti uguali. Siete tutti marocchini !' disse il poliziotto.

'Lei assomiglia di più al marocchino di me.' Disse con l'aria di qualcuno che sta dicendo una verità universale.

'Lei ce l'ha o non ce l'ha il passaporto?' chiese irritato il poliziotto.

Cominciò a frugare nella sua borsa. Trovò il passaporto in cui era scritto Repubblica di Somalia. Lo guardò assorto. Era somalo, ma bianco dentro. Era un bianco dalla maschera. Il problema era che aveva semper creduto che ciò che è interno può essere esterno anche. Credeva che il poliziotto l'avrebbe riconosciuto come diverso, come italiano d'oltremare. [...]

Il poliziotto cominciò a sfogliare il passaporto scritto in italiano di questo essere fuori dalla norma. Il poliziotto non l'aveva mai visto un passaporto straniero scritto in italiano e uno straniero che parlava così perfettamente l'italiano. [...] Meglio di un napoletano come lui. Credeva che il passaporto fosse falso:

'Chi vorrebbe il suo passaporto scritto in italiano al di fuori dell'Italia ?' si chiedeva, cosciente del ruolo dell'Italia in Europa e nel mondo.

“E come mai parla un italiano così perfetto ? Ha l'accento fiorentino...uhm... È nero oppure è un

italiano che si è tinto la pelle di nero ?’

Ma l’altro, la maschera somala, credeva che Roma fosse il mondo. Viveva ancora nel mito di una storia creata per lui e per le colonie.

Il poliziotto chiamò un suo superiore che guardò il passaporto e Gashan, con attenzione.

Il superiore esclamò:

“Ma viene dalla nostra Somalia!” con l’aria gioiosa di chi ne sa più degli altri. “Lascial andær. Ha tutto in regola.”

Il poliziotto restituì il passaporto al negretto, senza dirgli “Grazie” oppure “Benvenuto nell’impero romano che hai tanto ammirato”.»⁸¹⁹

Cet échange met en scène une confrontation entre anciens colonisés et anciens colonisateurs comme rencontre manquée, dont l’asymétrie oppose l’idée mythifiée que Gashan se fait de l’Italie et la méconnaissance de son interlocuteur, qui échoue à le « reconnaître ». Elle laisse émerger un malentendu qui est racial et linguistique, alors que le policier n’arrive pas à associer la couleur de peau de Gashan et son italien, tandis que Gashan, inversement, a l’impression que « tous les italiens de l’aéroport se [ressemblent] » et n’arrive pas à les distinguer des arabes.

Dans le même temps, l’incompréhension du policier vis-à-vis de la maîtrise linguistique de Gashan montre à la fois l’ignorance du legs colonial et l’impossibilité de séparer à ses yeux la maîtrise de la langue et l’inscription dans la norme chromatique. Comme le souligne Caterina Romeo, « le mimétisme excessif [...] est aussitôt considéré comme suspect. Les italiens craignent qu’une similarité excessive dans une situation de proximité spatiale (comme la coexistence sur le sol national italien) puisse rendre les lignes de frontière qui signalent la différence physique, sociale et politique plus si nettes [...] »⁸²⁰. La rencontre révèle donc tout autant les limites de l’identité italienne que l’aliénation de son protagoniste décrit comme un *blanc portant un masque noir*, citation explicite de Frantz Fanon. Surtout, elle est traversée par l’évocation des refoulements historiques sur lesquels repose la construction de l’Italie : celle du passé colonial dont Gashan est héritier, mais aussi, comme le rappelle la présence du policier napolitain, les problématiques encore persistantes de l’unification nationale et la construction d’une identité italienne encore marquée par la discrimination vers le Mezzogiorno et ses

⁸¹⁹ Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 64-66

⁸²⁰ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 91

habitants⁸²¹.

ii) Première fracture : le sujet *postcolonial* comme sujet anachronique

Le contrôle qui assigne Gashan à une identité étrangère et échouent à reconnaître son héritage italien, induit ainsi un bouleversement identitaire qui se répercute tout au long du séjour à Rome. Loin de résorber la *linea sottile* comme le protagoniste l'anticipait, cet événement l'exacerbe et l'inverse, conduisant Gashan à embrasser plus fortement son identité africaine et somalienne. Les premières impressions de Rome construisent ainsi une opposition radicale avec Mogadiscio :

« Assorto nei suoi pensieri, cominciò a guardare fuori dal finestrino per respirare l'aria della civilizzazione.

C'erano solo rovine.

'Perchè tante rovine, zio' ?

'Macché rovine ! Questi sono i resti di Roma e della sua grandezza.' [...]

Strano. Lui si era sempre immaginato tutto moderno. Luci. Pulizia. Insomma, tutto l'opposto di Mogadiscio, la polverosa. Era come essere in mezzo a un disastro. Era il mese di novembre. Nebbia e foschia. Lui che era venuto da un cielo limpido e azzurro come la bandiera somala.

Roma era lontana dall'idea che si era fatto. Pochi alberi con le foglie ingiallite, alberi spogli, cielo grigio e... freddo ! Intirizzito, si sentiva già solo, come se suo zio fosse un italiano, e lontano dalla sua anima ! Pensava ai suoi amici di calcio a Sabbia Rossa, dove giocava. Ma non pensava ai suoi amici meticci e alle belle ragazze meticce con cui era stato. Ragazze adulate da lui, alla Casa d'Italia. Quei tempi si affievolivano di fronte a lui, diventavano un filo tenue. La sua memoria diventava nomadica, selettiva, essenzialista. La Casa d'Italia doveva essere dimenticata, un luogo da non tramandare. Si muore in mezzo, nel non-chiaro. »⁸²²

On retrouve ici le contraste entre Mogadiscio et Rome évoqué plus haut, alors que la vision des ruines s'inscrit en contraste avec l'imaginaire de modernité et de civilisation associé au monde occidental. Si la dichotomie entre pays d'origine et pays d'accueil (et la réaction défensive poussant le nouvel arrivant à revaloriser son identité)⁸²³ est quasi systématique dans

⁸²¹ Romeo prend également pour exemple de la complexité des processus de racialisation le *memoir* de Maria Abbèbà Viarengo, *Andiamo a spasso*, où la narratrice souligne que sa maîtrise du piémontais à Turin la rend moins étrangère que les immigrés du Sud de l'Italie à la fin des années soixante. Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 91-92

⁸²² Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 67.

⁸²³ « Dans les textes de la littérature de la migration, le migrant qui vient d'arriver dans une ville italienne est principalement affecté par la différence entre les deux pôles de son voyage, ce qui implique précisément une comparaison constante entre les lieux, les fonctions et leur signification. L'exclusion sociale et la nostalgie de son foyer conduisent rapidement les personnages à une mythisation positive de leur pays, oubliant les aspects qui les ont amenés à partir, et ensuite à une mythisation négative de la ville d'arrivée, vécue comme un lieu dystopique. » (Buonanno 2013, 357).

la découverte des villes italiennes, un autre enjeu se fait jour ici, à savoir un questionnement souterrain sur les liens entre histoire, mémoire et identité nationale. L'observation des ruines conduit Gashan à se plonger dans le passé, à commencer par le sien et la narration souligne comment, alors qu'il se réfugie dans une identité somalienne essentialisée, sa mémoire reproduit une distinction nette entre Italie et Somalie. Ce faisant, les souvenirs effacent ce qui viendrait questionner cette identité univoque à savoir le « milieu », le « non clair » constitué par la Maison d'Italie, lieu où vivaient durant le colonialisme les jeunes femmes métisses issues de relations entre italiens et somaliens. Ainsi Gashan se livre, dans le premier temps de son arrivée à Rome, à une vision dichotomique de son identité qui échoue non seulement à voir le lien indissoluble produit par le colonialisme entre identité italienne et somalienne, mais aussi à cerner sa propre hybridité culturelle, celle-là même qui avait troublé le policier à l'aéroport. La vision de Rome est donc l'occasion d'un questionnement sur le temps et l'histoire humaine, non seulement parce que la ville n'a rien de l'imaginaire moderne associé à l'Occident, mais parce que les multiples traces du passé deviennent dans le texte l'objet d'une méditation allégorique où Gashan réfléchit à sa relation avec un monde disparu :

« “Che ne pensi di Roma ? » gli chiese Aska [son oncle]

“Povera, sporca, brutta e arretrata” furono le sue prime timide parole di critica a quelli che l'avevano plasmato ad immagine e somiglianza del Dio romano.

“E strano” disse pensieroso suo zio, come se parlasse a se stesso, “dicono la stessa cosa di noi.”

Queste parole lo resero infelice. Cominciò a pensare.

“Siamo circumcisi, infibulate. Sono rinato dopo questo rito. Ma ho dimenticato la terza circoncisione “storica”, quella di Roma, l'essenziale che ci sfugge. Nella prima circoncisione c'erano veri leoni, vere donne, c'era la luna. Qui sono tutti statue : i leoni, le donne. In me c'era un filo bianco. Per la prima volta in vita mia mi trovo nell'incertezza e nella paura”, guardò fuori di nuovo, ‘ho abbandonato l'infanzia e l'innocenza, per ritrovarmi in una civilizzazione di *dhagax iyo sanam*, sassi e statue! Che angoscia questa storia ! Dove sei Muzio Scevola ? Facevi parte della mia infanzia. Ti hanno ridotto a una statua. Volevo rinascere a Roma ! Volevo nascere a Roma ! Volevo essere circumciso a Roma, giacché la vita nasce dal sangue versato.”

“ Guarda quel negretto ! ”

Lui pensava ancora e parlava, senza muovere le labbra.

“Come Cesare, non posso non essere noto, siccome siamo le sole due note personali che non vanno con l'uniformità comune: tra me e Cesare c'è una specie di manifestazione pubblica di amicizia, un'amicizia puramente infantile.”

Non sapeva che il fatto di essere a Roma, una vera e propria cerimonia, l'avrebbe rotto e trasformato in qualche cosa di meno innocente e di più durabile.

“Siamo tutti e due infibulati e circumcisi: questa Italia e questa Somalia ci hanno dimenticati : tu,

Cesare, sei una statua e io un'infibulazione e una circoncisione" fu la sua conclusione.

'Ciao, negretto ! Si vive ancora sugli alberi da voi ?'

Sono così in comunicazione con le statue che ho in me il peso della nostra inquietudine."»⁸²⁴

La référence aux ruines ne se limite pas à la critique de la décadence de la capitale entrevue plus haut, ni à une simple remise en question du monde du colonisateur. Bien plutôt, l'observation des statues revêt ici une dimension allégorique et mythologique pour le protagoniste : la Rome qu'il voit est une ville pétrifiée, où le passé est changé en pierres et en statues. Découvrir que la Rome impériale n'est plus, dès lors, revient à lever le voile sur le monde de « l'enfance » où il avait vécu, celui d'une mythologie façonnée par les italiens. La rencontre avec la ville est un véritable rite de passage, mais un rite de passage inattendu : une *circoncision historique* qui marque la sortie d'une illusion, la fracturation de son identité d'origine. En observant la ville et ses vestiges, le protagoniste prend conscience de sa condition profondément anachronique qui en fait à la fois le dernier témoin d'une époque révolue, et, dans le même temps, un vestige lui aussi d'un passé colonial que l'Italie n'a jamais fait sien. La relation que Gashan nourrit avec la ville est traversée par ce sentiment d'anachronisme et ce double oubli, qui s'exprime dans la connexion intime qu'il établit non avec la ville présente, mais avec les signes de la Rome passée et notamment les statues. Sa perception s'en trouve ainsi scindée : « [i]l marchait dans les rues de Rome sans voir les romains. Il ne voyait qu'un passé glorieux. Il n'entendait rien. » (71).

Gashan, fils d'aristocrates s'adresse aux figures d'un passé changé en pierre : Muzio Scevola, puis César, dans une lamentation sur leur destin qui met en parallèle leur pétrification et sa blessure (circoncision, infibulation), soulignant à quel point l'un et l'autre sont relégués aux marges de la mémoire de la Rome contemporaine. Le protagoniste noue ainsi une relation privilégiée avec les statues, qui deviennent son seul interlocuteur :

« Camminava per le vie di Roma. Attorno a lui, solo monumenti, macchine, chiasso e... caffè!
Un giorno vide la statua di Cesare, capostipite del mese di luglio, in cui Gashan era nato. Grazie a Cesare!
Si avvicinò alla statua. Cominciò a bisbigliargli molte cose sulla sua terra, sulla sua lingua, sul nobile clan dei somali da cui discendeva, sulle canzoni somali [...]. Gli parlò di tutto, insomma... Cesare era oramai una statua coperta dal fumo delle macchine e delle donne. Era oramai una statua sporca, che nessuno

⁸²⁴ Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 69

guardava.

“Ma in queta statua è camuffata tutta la verità di un popolo antico”, si disse Gashan. »⁸²⁵

La conversation avec les statues ou avec les ruines constitue un trait récurrent de plusieurs narrations migrantes, comme on l’a vu. La personnification marque une forme d’appropriation intime du décor urbain dans un contexte d’isolement, en même temps qu’elle tire parti d’une analogie entre les statues, et leur inscription solitaire, parfois marginale dans le tissu urbain, et la condition de protagonistes eux-mêmes marginalisés et déplacés – ce que suggèrent les personnifications récurrentes dans l’œuvre de Igiaba Scego, à commencer par l’éléphanteau de Minerve que l’on retrouve aussi bien dans un *memoir* comme *La mia casa è dove sono*⁸²⁶ que dans une œuvre fictionnelle telle que *Adua*, où l’éléphant devient confident de la protagoniste :

« Mi sento protetta vicino a te. Qui sono a Magalo, a casa. Anche mio padre aveva le orecchie grandi, ma lui non mi ha mai saputo ascoltare, né io sono mai riuscita a parlarci. Con te è diverso. Per questo ringrazio Bernini di averti creato. Un piccolo elefante di marmo che sostiene l’obeslco più piccolo del mondo. Uno stuzzicadenti. Non offenderti se ti dico questo. Lo sai, ho bisogno di te.

Lul è partita e non so ancora se la ritroverò. Ma tu me la ricordi. Sai ascoltare. Ho bisogno di essere ascoltata, altrimenti le parole si sciolgono e si perdono.

“Guarda la negra, parla da sola” dicono i passanti e ci indicano. Ma noi non badiamo a loro. Ci intendiamo a meraviglia io e te, dopotutto veniamo dall’Oceano Indiano. Il nostro oceano di magia e profumi. Oceano di separazioni e ricongiungimento. Sei un errabondo, com me. »⁸²⁷

La statue est en ce sens un alter-ego potentiel, et, en l’absence de personne réelle, un confident ou un ami, dont le déracinement reflète celui de la protagoniste. Mais d’un point de vue plus spécifiquement historique, elle peut aussi être dépositaire d’une vérité oubliée, qui échappe aux habitants de la ville, et donc de la persistance du passé dans le présent, comme la statue de Marc-Aurèle qui semble adresser un message aux présents lors de la commémoration du naufrage qui ouvre *Madre piccola*⁸²⁸. Ce sont ces trois dimensions – alter ego, confident et

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 75

⁸²⁶ On songe plus précisément ici à la personnification de l’éléphanteau de Minerve, à Rome, que la narratrice associe à sa mère : « Nel tempo ho scoperto che quell’elefantino ha lo stesso sguardo della mia mamma. Non può tornare, non può dissetare la sua angoscia. L’esule è una creatura a metà. Le radici sono state strappate, la vita è stata mutilata, la speranza è stata sventrata [...] » Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, op. cit., p. 60

⁸²⁷ Igiaba Scego, *Adua*, Milan, Bompiani, coll. « finestre », 2015, p. 11

⁸²⁸ Se rendant à la cérémonie, Bami éprouve une forme de vertige alors qu’elle monte les escaliers de Piazza del popolo, avant « d’entendre » la statue de l’empereur, par l’effet d’une hallucination qui revient au fil de l’œuvre : « La gente era stretta tutt’intorno alla statua di Marco Aurelio. Mi sentivo ronzare le orecchie, come assordata da un piagnucolio incessante. Come se le rane avessero ricominciato a gracchiare. Cra cra ra. Non conosce la leggenda? Magari è solo una curiosità tramandata dalle guide turistiche... Quella storia che nella cavità della statua fosse rimasta acqua stagnante e di come, in quell’umidità, si fossero generate delle ranocchie. Cra cra cra. L’imperatore ci stava dicendo qualcosa ? » Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., p. 16

témoin d'une vérité du passé – qui se retrouvent dans la relation que Gashan noue avec Rome.

iii) Seconde fracture : la ligne de couleur

A côté de cette condition d'anachronisme, l'arrivée à Rome laisse entrevoir une autre transformation dans l'identité de Gashan. Dans ce mode narratif où le questionnement intérieur semble prendre le pas sur l'observation du dehors, une intermittence vient définitivement brouiller la distinction entre les deux. Dès le moment où Gashan observe la ville depuis la voiture de son oncle, la narration est ponctuée par l'irruption soudaine d'une phrase qu'il ne prononce pas. Une interjection, plus précisément : « ciao negretto ! », que la suite du texte va décliner au point d'en faire un leitmotiv. L'expression « Ciao negretto », interjection qui ne renvoie à personne particulier, semble explicitement citer le « Tiens, un nègre ! » qui scande les premières pages du cinquième chapitre de *Peaux noires, masques blancs* de Frantz Fanon, intitulé *L'expérience vécue du noir*. La conversation de Gashan avec les figures du passé semble vouloir répondre à une telle aliénation, alors que celui-ci se compare à César comme il se comparera, dès son arrivée à Florence, à Dante en exil. L'interjection matérialise l'irruption d'un regard aliénant, alors que le contact avec les Italiens renvoie Gashan à tous les stéréotypes de l'identité noire (infantilisation, sauvagerie) et ébranle le sentiment de sa spécificité (et de sa supériorité) en tant que somalien issu d'une lignée aristocratique. Arrivé en Italie, Gashan fait en lieu et place de cette rencontre qu'il espérait avec les italiens, l'expérience objectivante d'un « regard blanc »⁸²⁹, et, partant, de sa propre identité noire. Gashan pense ainsi sa condition d'invisibilité (en tant qu'ancien colonisé) et d'hypervisibilité (en tant qu'homme noir) à Rome par analogie avec les statues, à la fois vestiges d'un passé oublié, mais elles aussi devenues noires avec le temps, aux antipodes de la blancheur associée à l'antiquité :

« Ciao, negretto ! Parlare italiano ? Capire lingua di Tarzan ? »

Sì, i tam-tam. Qui non c'è gloria. La gloria degli italiani è nella statua. Amano i morti. Ma dovrebbero amarmi : le loro statue sono così sporche che assomigliano al ciao negretto, ahlan wasahlan adoon. »⁸³⁰

En les associant au statut dépréciatif de *petit nègre*, le regard de Gashan bouleverse la signification des statues et relie l'oubli de l'Antiquité et de l'histoire coloniale, deux fractures

⁸²⁹ « Et puis il nous fut donné d'affronter le regard blanc » Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 89.

⁸³⁰ Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 70

historiques, en même temps qu'il réinscrit la question de la ligne de couleur au cœur même de la ville. Cette double crise fait de la rencontre avec Rome une blessure que la suite de la réflexion élabore plus profondément :

« Rivedeva il sangue dell'infibulazione di fronte ai suoi occhi, di fronte a questa circoncisione storica.

Ma nella mia terra, l'infibulazione è la gioia, la nascita di una nuova potenza, dove il sentimento è ucciso, dove l'infibulazione diventa una circoncisione morale. Qui non si può uccidere niente, poichè tutto è trasformato in statua, difficile da evitare.”

Arrivarono a Monterotondo Scalo. Gli diedero da mangiare. Voleva andare subito a letto, per poter scacciare tutto dalla sua testa. Ma non riusciva a dormire. Dormire vicino a Roma è come coricarsi in un cimitero. E dalle sue parti non si entra nei cimiteri. Soltanto i ladri vi trovano rifugio per sfuggire al linciaggio. Lui non poteva sfuggire a questo linciaggio culturale: tutto era in lui e negli occhi e nelle bocche dei romani. Il sonno era cacciato dalla febbre.

La cicatrizzazione non sarebbe mai venuta da queste piaghe storiche. La cicatrice fa parte di una lunga pazienza, una memoria esercitata per ritenerla.

“Ma Cesare era incirconciso. Come mai Cleopatra l'accettò ?”

Si addormentò avendo in testa questa tremenda domanda.»⁸³¹

Les attributs de Rome sont paradoxaux : à la fois une ville morte, associée à un cimetière, mais surtout une ville *pétrifiée* qui pour cette raison n'est ni vivante, ni morte, et surtout hors du cycle historique. Pour cette raison la rencontre avec la ville, la découverte de sa disparition et le racisme des romains, confluent dans une expérience que Gashan décrit comme un « lynchage » culturel et comme une blessure. On le voit, la figuration du corps mutilé – notamment dans la circoncision ou l'infibulation – jouent un rôle central dans la réflexion de Gashan sur la transformation individuelle et la mémoire : la cicatrice fait du corps un support d'inscription et un lieu qui figure les transformations identitaires aussi bien que l'articulation entre passé et présent. Mais précisément, la rencontre avec Rome ne marque ni mort et ni renaissance : cette circoncision *historique* constitue une épreuve inattendue et donc une blessure potentiellement inassimilable, dont la cicatrization est incertaine comme en atteste la « fièvre » du protagoniste. Une blessure de l'esprit.

L'expérience de Rome se présente de façon ambiguë comme un rite d'initiation, qu'elle recoupe en partie tout en le déstabilisant de l'intérieur. Si le rite de passage se construit selon Van Gennep à travers les phases complémentaires de la séparation, de la liminalité et de la

⁸³¹ *Ibid.*, p. 70-71

réintégration⁸³², la découverte de Rome semble correspondre à cette phase liminale où l'identité et les certitudes du protagonistes sont mises à mal, ce qui se traduit aussi par son errance dans la ville :

« Vagava per le strade di Roma. Senza bussola. Senza mappa. Senza niente. Senza la guida del cammello. Senza una Fiat 600. Era la terza volta che lasciava il grembo della sua famiglia: la prima volta per la festa della circoncisione, la seconda per la scuola italiana e la terza per la storia di Roma, di Scipione l'Africano. Sì, il cordone ombelicale. Prima di partire, avevano immolato due cammelli una capra ed un bue per lui. Si era bagnato col sangue di questi per avere la pelle liscia, e contro gli spiriti esterni. Ma Roma era uno spirito interno. È difficile prendere congedo dal proprio passato. »⁸³³

Mais justement, le rite ne se déroule pas de la manière attendue. La narration insiste du reste sur l'inefficacité des rituels préliminaires, et notamment le *lissage* du corps (expression qui revient en référence à la circoncision et à l'infibulation, qui rendent le corps « lisse »), face à une blessure interne non corporelle. Cette idée de blessure invisible renvoie implicitement au motif central de l'œuvre constitué par la *linea sottile*, figuration des divisions et incertitudes identitaires de Gashan. La *linea sottile*, ligne de démarcation incertaine, apparaît ainsi comme une ligne de division intérieure, qui recoupe les divisions que le protagoniste éprouve et entre en résonnance (et en opposition) avec l'idée de circoncision. L'arrivée à Rome ne marque pas l'abolition de cette division intérieure et l'atteinte d'une *plénitude* dans l'identité de Gashan, mais bien l'inverse – la prise de conscience intrinsèque de son statut de sujet postcolonial fragmenté entre différents héritages :

« E, di colpo, la tristezza di fronte a tante rovine. Si ricordò dei suoi fratelli, i suoi amici. Si sentiva a Shabelle senza esserci. Era laggiù ed era qui. Divisò con un corpo liscio. La sottile linea italica era di nuovo in lui. Ma, di colpo, la linea sottile diventò due linee sottili.

Senza Cesare si sarebbe sentito un miserabile qui a Roma, abbandonato in un clima così ostile e un dialetto strano. [...]

Pian piano cominciò ad accettare la sua situazione di ibrido. Era un modo di accettarsi. Vivere in mezzo a tutto. Amava le tre culture. Ciò era una grande cosa, una nobile cosa: una meravigliosa tenerezza e un'immensa felicità bambinesca. Era un esiliato.

“Sono morto nella cultura dei nomadi da tempo. Mogadiscio l'ha distrutta. Ma l'altra cultura ? Quale ? La via dell'esilio, quella che noi prendiamo quando nasciamo e che non è che la momentanea via del nostro esilio [...]. Lui l'esilio l'aveva sempre seguito: infibulazione, circoncisione, la scuola elementare Guglielmo Marconi, Scuola Media e Liceo scientifico 'Leonardo da Vinci'.

Lui era già esiliato a Mogadiscio, tanto diversa da Qallafo e Laweytile. E a Mogadiscio viveva

⁸³² Arnold Van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance...*, Paris, Picard, 2011, 1 vol.

⁸³³ Garane Garane, *Il latte è buono*, op. cit., p. 70-71

in un altro mondo, aveva dei paraocchi culturali.

‘E il mio destino, di partire sempre. Devo sempre trovarmi staccato da me stesso per avere un corpo così liscio.’ »⁸³⁴

On peut donc interpréter le séjour à Rome de Gashan comme un rite de passage où advient la destruction de son identité précédente et la reconstruction d’une nouvelle identité. Une reconstruction qui ne consiste plus dans le fait *gommer* la frontière interne entre différentes cultures, mais à y voir au contraire le fondement d’une identité exilique : de sorte que c’est l’idée même de construire une nouvelle identité stable et cohérente dont il doit faire le deuil. Le séjour à Rome se construit donc comme une longue méditation en mouvement, fondée sur la traversée de l’espace urbain, et où les motifs soulignés ici – motif des ruines, de l’interjection raciste, de la *linea sottile* et de la circoncision – définissent les coordonnées d’une réflexion qui met à nu les blessures définissant un sujet postcolonial. Le roman de Garane Garane offre ainsi un exemple saisissant de la complexité avec laquelle la littérature postcoloniale peut réinvestir la temporalité de la ville italienne et la relire à l’aune du passé colonial et de son héritage, tout en mettant la violence de l’illusion coloniale vécue par les habitants d’anciennes colonies confrontés à l’oubli du pays colonisateur. La *linea sottile* devient alors une puissante métaphore de l’intériorisation des frontières propre aux héritiers de ce passé, comme coexistence intime et douloureuse de deux mondes, comme blessure à travers laquelle définir une nouvelle identité. Cette attention à l’intersection entre blessure physique et blessure historique, de même qu’entre l’oubli du passé et l’invisibilité des sujets noirs dans la ville italienne, pose les bases d’une expérience postcoloniale de la ville que l’on retrouvera dans l’écriture de Scego.

III. Lectures contrapuntiques sur le colonialisme italien : la stèle d’Axum au croisement de trois écritures

i) Prémisses : Les monuments du colonialisme

Dans le récit de Garane Garane, la relation au passé urbain est avant tout une relation allégorique, où la confrontation aux ruines sert la méditation du protagoniste sur son identité postcoloniale. Mais l’attention que le texte porte sur l’oubli par les Italiens de leur histoire

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 71-72

coloniale, et sur le déchirement vécu par les héritiers de cette histoire commune, anticipe les nombreux questionnements que l'on retrouve dans l'œuvre d'Igiaba Scego sur les traces du colonialisme dans les villes italiennes et plus précisément à Rome. L'autrice a joué un rôle fondamental dans la mise en évidence ce passé colonial, non seulement en tant qu'écrivaine mais aussi dans ses nombreuses interventions médiatiques et ses chroniques sur Internazionale. Si la thématique du passé colonial revient dans sa production romanesque, elle est particulièrement significative dans deux textes comme *La mia casa è dove sono* et *Roma negata*, respectivement un *memoir* autobiographique et une narration historique.

On partira, dans cette analyse sur la monumentalité urbaine et plus précisément sur les traces invisibles de la colonisation dans la ville italienne, des réflexions de Jérôme Monnet sur la symbolique des lieux, et plus précisément de deux dimensions soulignées par le géographe : le rôle du symbole dans la différenciation de l'espace en lieux, et l'importance de sa reconnaissance. La symbolisation a un effet direct sur la perception individuelle et collective de l'espace, pour lequel elle est un vecteur d'identité :

« Ce processus affecte à des portions d'espace un nom, une identité, une permanence, une raison d'être, une relation particulière avec certaines valeurs et significations, et tout cela contribue à l'avènement existentiel des lieux aux yeux de ceux qui les fréquentent ou les imaginent. Il ne faut pas prendre à la légère la dimension symbolique de l'espace, car c'est elle qui donne sa cohérence interne à l'espace vécu de chacun. »⁸³⁵

Mais si le symbole fait exister certains lieux et les rend perceptibles dans l'espace urbain, cela dépend étroitement de la reconnaissance dont il bénéficie. C'est d'une telle « reconnaissance » que dépend aussi bien son efficacité symbolique que l'attribution d'une identité collective qui se construit, en retour, à partir d'elle :

« Les lieux symboliques par excellence, ceux qui se distinguent des autres lieux à ce titre, sont ceux dont la charge symbolique est manifeste, voire essentielle, dans leur identification comme lieux. Ne sont socialement reconnus comme symboles que les lieux identifiés comme tels par un certain nombre de gens, et c'est dans ce mouvement de reconnaissance qu'un groupe peut être institué en tant que tel et s'attribuer une identité. »⁸³⁶

Ces aspects du lieu symbolique, à savoir sa dimension de lieu « advenant » dans l'espace,

⁸³⁵ Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography*, CNRS-UMR Géographie-cités 8504, avril 1998, <https://doi.org/10.4000/cybergeo.5316>, consulté le 14 juin 2020

⁸³⁶ *Ibid.*

et la reconnaissance partagée qu'il réclame, constituent autant de critères qui permettent de définir *par la négative* les monuments coloniaux : ceux-ci sont d'une part *non advenus* dans la ville, impossibles à distinguer des espaces où ils s'inscrivent, et *non reconnus*, non appropriés par la majeure partie des habitants. Il s'agit, à l'égard de ces lieux et monuments, de souligner leur statut de symboles « déchus », vidés de leur sens originel et n'ayant pas pour autant fait l'objet d'une re-symbolisation à même d'en faire les vecteurs d'une mémoire postcoloniale. Ces traces ne sont donc pas seulement obsolètes, mais, en tant qu'elles matérialisent la persistance du passé colonial dans la ville, intempestives et problématiques.

Les narrations que l'on souhaite analyser soulignent l'écart manifeste entre l'insignifiance, l'invisibilité de ces lieux dans la quotidienneté (ils apparaissent du reste plutôt comme des espaces par où l'on transite), et leur valeur symbolico-historique : écart où surgit le manque de reconnaissance du passé colonial. En définitive, ces narrations s'attaquent à des « espaces vides » tels que définis par les anthropologues Jerzy Kociatkiewicz et Monika Kostera⁸³⁷, c'est-à-dire à ces espaces qui « sont avant tout vides de sens. Non qu'ils soient vides de sens parce qu'ils sont vides : c'est parce qu'ils ne portent pas de sens, et qu'on ne pense pas qu'ils puissent en porter un, qu'ils sont vus comme vides (plus précisément, qu'ils ne sont pas vus). Dans des espaces aussi résistants au sens, la question de négocier la différence ne surgit jamais : il n'y a personne avec qui négocier. »⁸³⁸ Ils incarnent autrement dit la relation asymétrique entre anciens colonisateurs et colonisés : l'oubli par les premiers de leur passé en commun avec les seconds. Loin d'avoir une valeur médiatrice permettant la commémoration d'un passé commun, ces différents monuments manifestent au contraire une mémoire unilatérale, empreinte par l'héritage colonial : en ce sens, la confrontation avec le monument est bien, pour les descendants de colonisés, confrontation avec un vide où ceux-ci prennent conscience de leur invisibilité dans l'histoire du pays. Déplaçant la question du visible et de l'invisible sur le terrain de la mémoire, ils se donnent à voir comme frontières de la mémoire

⁸³⁷ Jerzy Kociatkiewicz et Monika Kostera, « The Anthropology of Empty Spaces », *Qualitative Sociology*, 22, n° 1, 1999, p. 37-50, <https://doi.org/10.1023/A:1022131215755>

⁸³⁸ « Empty spaces are first and foremost empty of meaning. Not that they are meaningless because of being empty : it is because they carry no meaning, nor are believed to be able to carry one, that they are seen as empty (more precisely, unseen). In such meaning-resistant places the issue of negotiating differences never arises : there is no one to negotiate with. » Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Éd. 2012, Cambridge Malden, Polity Press, 2000, p. 103

collective et de l'identité nationale.

ii) La stèle d'Axum et sa narration : lecture contrapuntique sur un monument colonial

Pour mieux cerner les enjeux propres à ces monuments coloniaux, on souhaite ici se livrer à une lecture comparée de la représentation d'un même monument – la stèle d'Axum – à travers trois textes. C'est sur ce lieu charnière que nous focaliserons notre analyse, en partant d'une narration de Lorenzo Pavolini, dans l'anthologie de « chroniques romaines » *Roma Capoccia* publiée en 2005, puis de sa représentation dans deux ouvrages de Igiaba Scego : *La mia casa è dove sono* (2010), et *Roma Negata* (2014)⁸³⁹. On partira, pour justifier cette lecture croisée d'un même lieu, du postulat géo-critique évoqué auparavant selon lequel la perception d'un espace « dans sa mobilité [alimente] une réflexion sur la crise du centre et stimule sa vision minoritaire »⁸⁴⁰. Autrement dit, si « [l']espace humain correspond à la somme versatile des représentations qui le visent, le construisent et le reconstruisent, abstraction faite de la nature du support générique [...] »⁸⁴¹ ces représentations sont aussi potentiellement conflictuelles ou divergentes, normatives ou excentrées.

La stèle – et l'esplanade de Piazza di Porta Capena où elle était située –, parce qu'elle se situe au croisement d'écritures et de représentations plurielles, offre un point de vue privilégié pour observer à la fois plusieurs stratégies d'écritures de l'espace urbain, mais aussi le processus de sélection-exclusion qui façonne la mémoire d'une ville. Amené à Rome en 1937 dans le cadre de la célébration de la victoire du fascisme contre l'Ethiopie et destinée à occuper un rôle central dans l'élaboration d'une nouvelle Rome impériale, le monument situé Piazza di Porta Capena, près de l'ancien ministère des colonies et face au Circo Massimo, tombera dès l'après-guerre dans un absolu abandon jusqu'en 2002. C'est à cette date que la chute d'un éclair sur la pointe de la stèle et les revendications renouvelées du gouvernement éthiopien vont aboutir à la restitution de la stèle et à son retour dans son pays d'origine. Malgré l'importance de cette restitution, celle-ci ne fit l'objet d'aucune véritable attention politique et médiatique,

⁸³⁹ Cette démarche d'intervention et d'information sur la ville se retrouve aussi dans différentes activités de l'autrice. On songe notamment à la collaboration de l'auteur avec la revue *Internazionale*, dont elle est rédactrice et au sein de laquelle elle a soulevé à de multiples reprises la problématique de la place des afro-italiens et descendants de colonisés dans la société italienne, mais aussi au projet Termini tv, suite de vidéos sur les alentours de la gare de Termini pour lequel Scego a réalisé plusieurs vidéos de présentations sur les monuments du colonialisme italien. Le site (<http://termini.tv/monday-specials/igiaba-e-il-colonialismo-nascosto-di-termini/>) n'est malheureusement plus accessible à ce jour, mais il est référencé dans un article de *Internazionale* de 2016 Igiaba Scego, « A Roma c'è un monumento al colonialismo italiano che non dovremmo ignorare », <https://www.internazionale.it/video/2016/01/26/monumento-colonialismo-termini-roma>, consulté le 15 avril 2024.

⁸⁴⁰ Bertrand Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 110

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 195

ne sortant pas du cadre des chroniques de la ville.

iii) *La decostruzione di un impero* : l'oubli du monument

C'est cette indifférence que décrit un récit court de Lorenzo Pavolini intitulé *La decostruzione di un impero* publié dans la revue en ligne *Accattone, cronache romane*, puis dans l'anthologie *Roma Capoccia* éditée à partir de ce projet en ligne. Le projet Accattone, initié en 2002, est révélateur à la fois d'un tournant réaliste (contaminations entre l'écriture littéraire et journalistique, désir de retour au réel), et urbain dans la littérature italienne des années 2000. Dans ce court texte qui figure d'abord dans la revue en ligne, Pavolini se livre à un excursus sur la transformation de la place après la restitution de la stèle, avant de raconter un entretien avec l'un des ouvriers ayant participé à l'installation du monument à Rome en 1937. Le début du récit s'arrête sur la manière dont, en tant qu'habitant de la ville, le narrateur prend conscience de l'existence de la stèle quelques années avant sa restitution, alors que l'actualité médiatique la fait soudain exister :

« Come credo la maggior parte dei cittadini romani ho cominciato a guardare la stele di Axum solo negli ultimi anni, cioè da quando le cronache sono tornate a evocare le rivendicazioni del governo etiope con ciclicità maggiore a quella del caldo l'estate e l'influenza d'inverno... Il tempo del semaforo rosso voltato dalla nostra parte parte, ne osservavo il vertice sbeccato da una recente saetta, in compagnia di una crescente porzione e automobilisti. Era bella ? Non era bella ? Sembravamo chiederci tutti in attesa del verde. L'avremmo veramente restituita ? Era giusto ? Non era giusto ?

Certo che la sua posizione appariva un po' sghemba, ai margini di uno slargo anarchico, che le cronache mi insegnavano chiamarsi piazza di Porta Capena, addossata allo smisurato edificio della Fao, che imparavo essere nato come sede del ministero delle colonie fasciste proprio al tempo in cui la stele fu trapiantata *in situ*, per celebrare i quindici anni della marcia su Roma, il 31 ottobre 1937. Insomma, se nel 1997 Scalfaro non avesse firmato un accordo per la restituzione, un fulmine non fosse stato attratto proprio dalla sua curiosa estremità (« a testa di scimmia », apprendevo dalle cronache), io come tanti altri romani avremmo continuato a sfrecciare in prossimità della stele senza badarle più dei tanti altri pezzi di pietra antica, verticali o meno, accatastati lungo il cammino tra casa nostra e il lavoro.

La particolarità che fosse praticamente l'unico tra la miriade di reperti archeologici cittadini a non appartenere alla storia eterna dell'impero romano e successivi riutilizzi faceva poca differenza. Stava lì, come in fondo il resto delle pietre, delle statue, delle colonne e degli architravi, immobile come tutto da decenni, almeno da quando l'ultimo tiro di dadi del ventennio fascista aveva terminato la sua rutilante corsa di risistemazione urbana. »⁸⁴²

⁸⁴² Lorenzo Pavolini, « La decostruzione di un impero », http://www.accattone.altervista.org/archivio/_04/02/pavolini02_04.htm, consulté le 14 juin 2020

Le récit de Pavolini joue sur le décalage entre l'actualité médiatique et la perspective d'un habitant moyen pour raconter la disparition de la stèle en insistant sur l'indifférence de la population, qui range la stèle au nombre des « répertoires archéologiques » de la ville sans prêter attention à son histoire coloniale bien spécifique. La page consacrée au monument se termine avec le constat de l'oubli post-restitution, celle-ci ayant juste laissé un vide derrière elle :

« Ora, guardando al quadrato di terra smossa, nella piccola curva del marciapiede, la sensazione è che lì non ci sia stato mai niente. Sembra difficile avvertire un vuoto, neppure cercando in alto uno spazio aperto tra i pini, come quando un albero è stato abbattuto e quelli intorno riguadagnano luce. Tutt'al più ti convinci che sotto, in basso, sia stato seppellito qualcosa di relativamente ingombrante, una sepoltura sbrigativa, da campo, dove presto ricrescerà l'erba.

Un lutto da nulla, osservato da nessuno. » ⁸⁴³

Le texte montre à quel point la disparition de la stèle n'entraîne aucune réflexion de fond sur l'histoire coloniale de l'Italie, et à quel point son absence est difficile à déceler. Il souligne ce faisant le regard distancié des habitants de la ville et le manque d'investissement collectif (et institutionnel) qui accompagne la nouvelle de la restitution, comme si celle-ci ne concernait personne. La narration semble donc osciller entre un double registre, où elle souligne à la fois la portée de cet effacement mémoriel – qui est raconté comme un enterrement – et dans le même temps, l'impossibilité d'une empathie ou d'une connexion avec le lieu. En somme, Pavolini parle du vide de la place, mais surtout, de l'impossibilité pour lui et les romains d'éprouver ce vide comme une absence : la stèle demeure ainsi dans une altérité et une distance radicale, hors de portée de toute réappropriation. Si l'on peut déceler une forme de *pietas* à l'égard de ce « deuil de rien du tout, que personne ne portera », la perspective narrative est fondamentalement double : tout en montrant les apories de la mémoire des romains, elle s'y limite, en présupposant l'impossibilité d'un autre point de vue sur un monument auquel « personne », dans la ville, ne s'intéresse une fois disparu.

Le récit de Lorenzo Pavolini montre une forme d'oubli radical, qui revient dans l'analyse que donne Régine Robin, dans son article *Transfert de mémoires. Autour du mémorial*

⁸⁴³ *Ibid.*

de Berlin, repris dans *Berlins chantiers*, d'une réflexion de Gérard Wajcman :

« Gérard Wajcman oppose la ruine, objet de la destruction, mais qui est exposé au temps et qui se trouve amoncelé en général à l'endroit où cela a eu lieu, où il s'est passé quelque chose qui a entraîné la mort, la dégradation, la lente décomposition, à un autre objet, qui ne serait plus celui des temps de la ruine, mais des temps de l'effacement absolu, du « rien n'a eu lieu ». Au refoulement qui serait le temps de la ruine, il conviendrait d'opposer celui de la forclusion, pas simplement de l'oubli, comme dans le couple infiniment ressassé d'aujourd'hui : mémoire/oubli, mais du néant, du rien, du jamais advenu, du pas de traces. »⁸⁴⁴

Le vide de la place reflète ce vide de la « forclusion », ce rien dont l'insignifiance semble mettre à mal toute tentative de narration. C'est justement l'interprétation du *vide*, ou du *rien*, qui marque une césure entre ce premier texte et le parcours narratif élaboré par Igiaba Scego, qui a pour point de départ la mise à mal de cette indifférence collective. Si *La decostruzione di un impero* constatait la force de l'oubli dont la stèle faisait l'objet, les textes de l'autrice partent justement de l'exigence d'arracher ce lieu à l'oubli. De fait, la perspective volontariste d'Igiaba Scego semble s'inscrire dans un point mort du premier récit : celle d'un sujet voulant se réapproprier et raconter le monument depuis une perspective postcoloniale.

L'écart entre la représentation du monument que construit Igiaba Scego et celle collective, dont rend compte le texte de Pavolini, montre l'ampleur d'une « expérience discordante », pour reprendre l'expression d'Edward Saïd, où se mesure l'écart entre la perception que peuvent avoir du lieu des descendants de colonisés et des « autochtones ». Dans *Culture et impérialisme*, Edward Saïd introduit l'idée de *lecture contrapuntique* comme approche permettant « d'examiner à fond et d'interpréter des expériences qui sont discordantes, chacune avec ses priorités particulières, son développement, ses structures, sa cohérence internes, et son système de relation avec l'extérieur – mais qui coexistent et interagissent réciproquement. »⁸⁴⁵ L'approche contrapuntique a alors comme objectif politique, selon Saïd, « de mettre côte à côte des points de vue et des expériences qui sont culturellement et idéologiquement fermées l'une à l'autre et qui tentent d'éloigner ou d'éliminer d'autres points de vue et expériences. »⁸⁴⁶ Notre approche emprunte donc aussi bien à la nécessité d'un regard croisé sur l'espace propre à la géocritique, et à celle, contrapuntique, de confronter des

⁸⁴⁴ Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001, p. 346-47

⁸⁴⁵ Edward W. Saïd, *Cultura e imperialismo letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* Saïd, Edward W.. *Culture and imperialism.*, Roma, Gamberetti, 1998, p. 58 Ma traduction

⁸⁴⁶ *Ibid.*

expériences discordantes pour interpréter la narration de la stèle d'Axum. Ces écarts d'expérience et d'écriture permettent en effet de rendre évidente la frontière mémorielle vécue par les protagonistes, d'une part, et d'autre part, de suivre différentes stratégies d'écriture pour parler de cette frontière, en s'intéressant au continuum qui se crée entre *La mia casa è dove sono* et *Roma Negata*, publié quelques années plus tard.

iii) Raconter la stèle d'Axum dans *La mia casa è dove sono* : du vide à la blessure

Dans l'œuvre de Igiaba Scego, la stèle constitue un *topos* commun entre deux textes liés mais profondément différents. Le premier se présente comme un *memoir* où il est avant tout question du rapport personnel de l'autrice avec une constellation de lieux : les traces urbaines du colonialisme n'apparaissent explicitement qu'à travers la stèle d'Axum, et le récit familial joue un rôle déterminant. Le second texte en revanche, entièrement focalisé sur la ville « niée », se présente comme une narration urbaine organisée sous la forme d'un parcours dont la narratrice est à la fois acteur et guide. La stèle d'Axum située Piazza di Porta Capena, qui apparaît aux côtés d'autres lieux « cruciaux pour l'histoire personnelle » (Romeo 2017) de l'écrivaine dans *La mia casa è dove sono*, semble constituer de facto le pivot entre un texte et l'autre, dans la mesure où elle est aussi le point de départ de *Roma Negata*. Ce passage d'un texte à l'autre a une double conséquence : il implique non seulement un changement dans la manière d'écrire, mais aussi un écart temporel qui permet de suivre l'évolution récente du lieu au tournant des années 2010, avec la transformation de l'esplanade de la stèle en mémorial aux victimes du 11 septembre, où se manifeste une forme de réécriture de l'espace urbain.

C'est à partir de la question du *vide* de la place, et des problématiques afférentes à ce vide (oubli, invisibilité, abandon), que l'on peut dresser une première opposition entre le texte de Lorenzo Pavolini et l'écriture de Igiaba Scego, l'un *constatant* la présence de ce vide, les autres essayant d'y opposer un travail de mémoire. Aussi bien dans *La mia casa è dove sono* que dans *Roma Negata*, le vide est un obstacle à dépasser, un blanc appelant un investissement mémoriel, qui doit impliquer la narratrice aussi bien que son lecteur. Ce vide est ainsi mis en scène et dramatisé dans la note introductive au chapitre 4 de l'ouvrage :

« Oggi in quel posto non c'è niente. C'è il nulla. Avanzo cieca in questo abisso. Le macchine per non perdersi d'animo fanno un girotondo intorno a quel vuoto. Ogni volta che ci passo penso che quel luogo meriterebbe di essere riempito di senso. Ma i clacson strombazzano a più non posso e forse è troppo tardi per rimediare. Piazza di Porta Capena a Roma non è tra le piazze più conosciute della città. È quasi

uno snodo obbligato, quasi non le facciamo caso presi come siamo dal traffico quotidiano. Al centro di questa piazza non molto tempo fa c'era una stele. »⁸⁴⁷

Cette question revient peu après, dès lors que la narratrice interroge les manières de *combler ce vide mémoriel* :

« Il vuoto è colpevole, il vuoto mi sembra carico di odio. Ma si può trasformare l'odio? In amore magari? O anche solo in consapevolezza? »⁸⁴⁸

L'insistance sur la thématique du vide constitue le principal trait d'union entre *Roma Negata* et *La mia casa è dove sono*, et les deux textes interrogent les manières d'affronter cette absence et de construire un discours sur celle-ci. La réponse que *La mia casa è dove sono* apporte à ce questionnement, aux antipodes de celle de *Roma Negata*, tient au choix de partir d'articuler ce vide et une histoire personnelle et familiale. La stèle, monument orphelin et déraciné, amène un récit qui gravite autour de deux absents dans la vie de la narratrice, son grand-père Omar Scego et son oncle Osman :

« Nel mio piccolo, nella mia geografia personale, piazza di Porta Capena è legata al viso di due uomini, alle loro storie, ai lasciti indiretti che mi hanno trasmesso pur senza saperlo.

Il primo si chiamava Omar Scego, era mia nonno. Il secondo si chiamava Osman Omar Scego ed era mio zio. Di loro ho visto solo fotografie in bianco e nero. Stessa fronte ampia, stesso sguardo sicuro. La piazza con il suo vuoto, orfana della stele, mi ha sempre ricordato la loro assenza nella mia vita. Ma anche la loro forte presenza. [...]

Quando mi accorsi di loro era il 1978. Vivevamo in una pensione alla Balduina, una zona conservatrice della città di Roma. Io, mio padre e soprattutto mia madre con il suo velo islamico eravamo considerati come extraterrestri. Ci guardavano tutti e ci indicavano con il dito, come si fa allo zoo con la gabbia del leone. Ero figlia di una coppia particolare. [...]

Je Ricordo che in quella minuscola stanza di pensione alla Balduina c'erano un sacco di cose, tutte misteriosissime. Io ero attratta soprattutto dalle tre foto attaccate alla parete centrale. Un signore quasi bianco con il turbante, una signora nera con una faccia imponente e un foulard in testa, un giovane con giacca e cravatta dall'aria elegante. Erano mio nonno Omar, mia nonna Auralla, mio zio Osman. »⁸⁴⁹

La stèle est ainsi mise en relation avec l'histoire familiale, et indirectement, avec un autre lieu tiré de la géographie personnelle de la narratrice, le salon de la petite pension où elle passait son enfance dans la Balduina, qui matérialise à la fois une condition d'exclusion dans un espace urbain hostile, et en retour un questionnement des origines. Elle amène donc un récit,

⁸⁴⁷ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, op. cit., p. 75

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 79

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 79

par la narratrice, sur ses aïeux et le rôle qu'ils ont joué dans sa mythologie personnelle en dépit de leur absence. Une histoire qui, aussi bien dans le cas du grand-père que de l'oncle, renvoie non seulement à l'histoire familiale, mais aussi à l'histoire politique de la Somalie, particulièrement dans son rapport à l'Italie.

Si le récit familial n'a pas de lien direct avec la stèle – on peut toutefois noter l'importance des rapports indirects qui s'établissent ici : le récit de la narratrice sur ses aïeux s'intéresse simultanément au rôle de l'absence (à la manière de construire une transmission par-devers cette absence) et aux blessures qui marquent l'histoire de ces deux hommes et plus amplement, de la Somalie. Les trajectoires personnelles du grand-père Omar et de l'oncle Osman figurent ainsi des blessures historiques : la blessure du colonialisme pour le premier, traducteur auprès du général Rodolfo Graziani, et la blessure de la dictature pour le second, homme politique assassiné peu avant l'arrivée au pouvoir de Siad Barre, marquant le début de la disgrâce politique et de l'exil de la famille Scego. Dans un cas, la blessure renvoie au contact colonial entre Italie et Somalie ; dans le second, elle renvoie à un moment charnière, discontinuité radicale, qui marque un avant et un après pour la famille Scego, dénouant un fil qui aboutit à la condition d'exil de la narratrice et aux discriminations auxquelles elle fait face en Italie :

« Solo anni dopo capii quanto appuntite erano le lame di quelle parole. Solo dopo mi fu raccontato che la catastrofe, l'esilio, i guai, tutti gli insulti che dovevo subire a scuola, in Italia, da sporca negra a faccetta nera, erano cominciati con l'assassinio di mio zio. »⁸⁵⁰

La narration *cartographique* de Igiaba Scego semble ainsi vouloir connecter des espace-temps séparés les uns des autres, retraçant une *généalogie* de la blessure qui conduit de l'assassinat de son oncle à l'exil de sa famille, et de cet exil à son propre vécu de discriminations en Italie. Mais si la blessure constitue dans le cas de l'oncle Osman une *origine* – un moment de discontinuité radicale (elle interrompt son existence en même temps que celle de sa famille) mais aussi un fil rouge (de cette blessure en naissent d'autres) – elle revêt une autre dimension dans la description du grand-père d'Igiaba, Omar Scego.

C'est plus précisément, on le devine, cette blessure qui nous intéresse : là où l'assassinat de l'oncle Osman s'inscrit dans la linéarité du temps, la trajectoire du grand-père Omar s'interroge plus précisément sur ce qui peut à tous les effets apparaître comme la condition de frontière d'un sujet traversé par l'histoire coloniale. La figure du grand-père apparaît ainsi

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 90

marquée par une hybridité douloureuse, que la narratrice décèle d'abord dans sa blancheur. L'observation de la photographie devient ainsi un moment de confrontation de la narratrice avec un héritage inattendu, qui problématise son identité africaine. La généalogie révèle moins une certitude identitaire que la possibilité d'une contamination :

« Omar Scego, mi nonno, era quasi bianco. È questo che mi ha colpito subito nelle foto che lo ritraggono. Io sono scura. Ho i colori dell'equatore. E ci ballo felice sull'architettura del mio colore africano. Quel biancore mi sconvolgeva un po', lo ammetto. Non riuscivo ad associarlo a me. [...] Mi sono sempre chiesta se nel mio sangue oltre all'Africa ci scorra anche quello dei portoghesi. Forse anch'io come Malcolm X potrei dire: "Imparai a odiare ogni goccia del sangue di quello stupratore bianco che è in me". Forse la mia antenata è stata presa con l'inganno nella spiaggia della città. »⁸⁵¹

Loin d'éclaircir les origines de la narratrice, cette vision devient l'occasion d'une remise en question d'une idée d'origine comme pureté, replaçant la question des rencontres, y compris potentiellement violentes, entre Afrique et Occident au cœur de sa généalogie personnelle :

« Guardo ancora la foto di mio nonno. Il bianco della sua pelle mi ha posto questi interrogativi irrisolvibili. Il bianco di quella pelle metteva in crisi la costruzione che mi ero fatta della mia fiera identità africana.

Nessuno è puro a questo mondo. Non siamo mai solo neri o solo bianchi. Siamo il frutto di un incontro o di uno scontro. Siamo crocevia, punti di passaggio, ponti. Siamo mobili. »⁸⁵²

Mais l'hybridité et l'ambiguïté incarnées par le grand-père n'investissent pas seulement sa couleur de peau et son identité raciale : elles touchent aussi à son rôle de traducteur du général Rodolfo Graziani à l'époque du fascisme. Cette question de la rencontre entre Afrique et Occident exprimée par l'image du pont se repose dès lors dans toute son ambiguïté : le grand-père est à la fois un traducteur qui *devenait* celui qu'il traduisait, imitant les ordres et l'intonation du général, et un promoteur de l'indépendance du pays. La narration se focalise d'abord sur les récits, faits par le père de la narratrice, du statut du grand-père come traduttore :

«Quando mio padre parla di suo padre si avverte una grande ammirazione. "Era come un ponte sospeso tra due mondi" mi dice sempre. "A volte ero così affascinato dal cambio di lingua che lo guardavo per ore come si guarda una statua d'avorio. Sentivo parlare i bianchi, soprattutto Graziani per ore e non

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 79-80

⁸⁵² *Ibid.*, p. 81

capivo nulla. Poi arrivava lui, mio padre, e tutto era chiaro." Le parole che il nonno doveva tradurre in certi fragmenti erano molto dure. Mio padre mi ha sempre detto che era terribile sentirlo tuonare. Il nonno è sempre stato uno che non dava solo la voce, ma anche l'anima a quello che traduceva. »⁸⁵³

La description du grand-père comme point d'intersection entre le fascisme et la Somalie en fait une figure double : à la fois fascinant par sa capacité de changer de langage et de retourner l'inintelligibilité de l'italien, de le rendre compréhensible. Mais le jeu de la traduction est également effrayant, dans la mesure où il implique un aspect *mimétique* et *performatif* qui pousse le grand-père à incarner le pouvoir fasciste. Celui-ci devient ainsi lui-même une figure de la rencontre entre les deux pays :

« Il nonno è stato anche tra i promotori dell'indipendenza e ministro del primo governo somalo. Una figura molto stimata del panorama politico del paese. Avviò i suoi figli verso la lotta contro quel colonialismo che lui era stato costretto a servire.

A volte la parabola umana e politica di mio nonno mi lasciano senza fiato. Era con il fascismo e contro il fascismo. Era dentro ed era fuori. Era vittima ed era carnefice. Mio nonno in qualche modo incarnava quello che Gloria Anzaldúa, una scrittrice chicana che venero, chiamava *herida abierta*, ferita aperta. Anche nonno è stato una ferita aperta dove il terzo mondo si scontra con il primo e sanguina. Quella ferita me la porto sul costato. »⁸⁵⁴

Le grand-père semble ainsi montrer non seulement l'étroitesse des contacts noués à l'époque coloniale, mais aussi la violence intrinsèque à ce contact. La référence de l'autrice à Gloria Anzaldúa évoque une citation où l'autrice définit la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique :

« The U.S-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it haemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country — a border culture.

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. »⁸⁵⁵

Il est ici question du bord à la fois comme espace physique et affectif, comme point de contact et comme blessure où se rencontrent deux mondes. C'est cette image d'une rencontre

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 86-87

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 84

⁸⁵⁵ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera : the new mestiza*, San Francisco, CA, Aunt Lute Books, c2007, p. 25

traumatique que Igiaba Scego emploie pour définir son grand-père et le décrire comme sujet positionné à l'intersection de ces deux-mondes. Le lexique utilisé par la narratrice pour exposer la condition d'ambivalence radicale de son grand-père le décrit comme un *sujet-frontière*, c'est-à-dire comme un sujet évoluant dans la limite entre Italie et Somalie, mais aussi comme un sujet lui-même traversé par cette limite : la figure du grand-père Omar Scego induit non seulement une réflexion de la narratrice sur sa propre généalogie, mais aussi sur l'entrecroisement entre Italie et Somalie que celle-ci révèle.

Ce chapitre apparaît donc comme une réponse au vide de la place de Porta Capena, réponse qui se structure à travers une tentative par la narratrice de repenser un héritage familial *in absentia*. De percevoir la force de l'absence – qui n'est pas le vide ici – et de mettre en évidence un fil rouge d'une génération à l'autre : la blessure. En ce sens, si le vide est une blessure, la *blessure* est aussi ce qui comble le vide, et donne à penser une continuité dans l'histoire familiale, et une relation – même douloureuse – entre les deux mondes apparemment séparés de l'Italie et de la Somalie, ce que souligne la fin du chapitre :

« Ma le vie devono avere un nome e una storia. Ogni volta che passo da piazza di Porta Capena ho paura dell'oblio. In quella piazza c'era una stele, ora non c'è niente. Sarebbe bello un giorno avere un monumento per le vittime del colonialismo italiano. Qualcosa che ricordi che la storia dell'Africa orientale e dell'Italia sono intrecciate. »⁸⁵⁶

iv) De *La mia casa è dove sono* a *Roma Negata* : itinéraire d'une double réécriture

On le voit, cette première forme de narration décrit moins les lieux qu'elle ne se construit *à partir d'eux*. La stèle sert de point de départ à une relecture par la narratrice de sa propre généalogie, où le rapport entre Occident et Afrique est central, et où la *blessure* devient la métaphore clef pour caractériser le vécu du sujet postcolonial et son inscription dans un entre-deux culturel et mémoriel. Mais cette attention à la stèle révèle aussi la portée politique de l'oubli des monuments du colonialisme et des nombreux espaces vides qu'ils constituent à l'intérieur des villes italiennes, ainsi que la nécessité de révéler à travers l'écriture ce passé oublié.

Il est significatif que *Roma Negata* consacre non seulement un chapitre à la stèle d'Axum *L'obelisco della discordia*, mais également l'introduction à l'œuvre intitulée *Inizio a camminare*. La place a valeur de lieu inaugural dans la narration, et partant, sa narration donne

⁸⁵⁶ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, op. cit., p. 95

clairement à voir le changement dans la stratégie d'écriture adoptée par l'auteur. L'introduction – *Inizio a camminare* – la voit ainsi arriver sur la place, c'est-à-dire sur le terre-plein où la stèle d'Axum se trouvait par le passé :

« Cammino. Metto un piede dopo l'altro. Rapidamente. Bruscamente. Supero i turisti con le loro telecamere tascabili e i loro smartphone psichedelici. Supero i venditori di paccottiglie fabbricate chissà dove. Supero i finti gladiatori che truffano città e turisti. Supero i gatti ormai di casa tra i ruderi di quel che fu il teatro di Pompeo. Supero gli autobus pieni oltre ogni limite. Ho una meta oggi e voglio raggiungerla presto, prima che mi abbandoni il coraggio. Il piede mi trema. E poi improvvisamente un crampo. Ahi, maledetto piede, mi stai boicottando eh? Non te lo permetterò. Rallento. Mi massaggio. Ci metto cura, attenzione. Devo ripartire, riprendere il ritmo, raggiungere la meta. Raggiungere il cuore, quello vero, di Roma. Presto... presto... presto... Il piede però è in agguato, vuole farmi cambiare strada. Lo vedo come subdolamente mi lusinga distraendomi con il Palatino, il Colosseo, i pini che si adagiano molli in cima al mondo. Ma io non ho tempo oggi per quelle prelibatezze monumentali. Devo andare a Piazza di Porta Capena. E ci devo andare subito. Immediatamente. Alla fine ci arrivo...Non so come, ma ci arrivo...Con il fiatone certo, ma come è vero Dio, sto lì. Il piede mi fa ancora male. Ma faccio finta che tutto è sotto controllo e che niente può interpersi tra me e quella piazza così strana. Le macchine sfrecciano intorno ad un'aiuola anonima. Ah, l'aiuola... eccola, eccola lì. Io attraverso la strada proprio per raggiungerla, quell'aiuola così bistrattata. Di fatto è lei la mia meta. È per lei che mi batte il cuore così forte. È per quel luogo che le mie budella si attorcigliano come arrosticini appena cotti. Mi dimentico del dolore al piede. Mi dimentico anche di me per un istante. »⁸⁵⁷

C'est par la marche que le récit débute et se structure, et c'est la marche qui configure la rencontre avec le lieu en donnant forme à un parcours urbain qui s'inscrit à contre-courant des parcours habituels. Voilà ce dont atteste la manière dont la narratrice franchit successivement un ensemble de limites : : les touristes, les vendeurs de pacotilles, les gladiateurs et les chats sont autant des « marqueurs » désignant le centre occupé par les touristes qu'une série de « bornes » métaphoriques qui sanctionnent un éloignement, l'entrée dans un nouvel espace. La narration met en scène un trajet où le pied « réticent » rend visible la tension entre la direction empruntée et les attrait du centre-ville, deux vecteurs qui construisent l'opposition entre un espace de tentation (beauté des monuments, pins paresseux) et la destination de la narratrice, redéfinissant l'opposition entre marge et centre : le vrai « cœur » de la ville est hors de son enceinte touristique. Ces limites participent au rythme de la marche (comme l'énoncent les verbes de mouvement « supero », puis « attraverso »), et à la dramatisation de cette « quête » urbaine, débouchant sur l'émotion qui s'empare

⁸⁵⁷ Igiaba Scego, Rino Bianchi, Andrea Branchi et Nadia Terranova, *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014, p. 19

progressivement de la narratrice alors qu'elle atteint la place.

La narratrice souligne sa démarche à contrecourant : en se rendant sur l'esplanade, celle-ci ne s'éloigne pas seulement de la Rome touristique, mais va aussi à rebours de l'interprétation conventionnelle de Piazza di Porta Capena – celle dont rendent compte les textes précédents, d'un terre-plein destiné à être contourné. La circulation urbaine dessine autour du lieu une limite qui sanctionne son inaccessibilité et son invisibilité, dimension mise en évidence dans le texte de Lorenzo Pavolini, *La decostruzione di un impero*, où le narrateur souligne que sans la nouvelle de sa restitution en 2002, il aurait « continué – comme beaucoup d'autres romains – à filer à proximité de la stèle sans lui prêter plus d'attention qu'aux nombreux autres morceaux de pierres antiques, verticales ou non, amoncelées le long du chemin entre notre maison et le travail »⁸⁵⁸. Piazza di Porta Capena apparaît comme un non-lieu urbain, dont la fonctionnalité éclipse la signification et la valeur symbolique, un lieu qu'il est question ici de se réapproprier. La marche s'oppose à la voiture, le franchissement à la déviation routière : c'est par opposition à la syntaxe urbaine que la narratrice inscrit son énonciation piétonnière, renversant les usages et valeurs de l'esplanade. On retrouve ici un aspect décisif de la marche mis en évidence par Godioli, à savoir le fait que celle-ci devient un « instrument pour chercher une justice spatiale (Soja), c'est-à-dire pour interroger le lien inhérent entre justice sociale et l'organisation institutionnelle de l'espace »⁸⁵⁹. Dès lors, l'esplanade devient non seulement un lieu à atteindre, mais bien un lieu d'où prendre la parole. Le parcours urbain qui inaugure *Roma Negata* semble donc dessiner les contours d'un projet spécifique : celui de prendre la parole *depuis* la marge en investissant les zones abandonnées de l'espace urbain. En ce sens, la narratrice inscrit autant sa propre présence dans la ville qu'elle réinscrit les lieux du colonialisme sur la carte de Rome en affirmant leur centralité dans l'histoire de la ville.

Mais la raison d'une telle introduction, qui voit la narratrice prendre la parole depuis le lieu qu'elle s'attache à décrire, découle aussi de la mise en scène d'une redécouverte de la place qui laisse voir ses évolutions récentes. La narratrice note ainsi une plaque contenant une phrase du philosophe George Santayana : « Ceux qui ne se rappellent pas du passé sont condamnés à le répéter ». Cependant l'horizon d'attente induit par cette première plaque est soudainement

⁸⁵⁸ Lorenzo Pavolini, *La decostruzione di un impero*, op. cit.

⁸⁵⁹ «The contrast between the walker's perspective and the "panoptical" view frequently adopted by architects and institutions is a leitmotif running throughout our corpus; in most of the selected texts, the walking tour of an area sets the basis for an open critique of contemporary urban and infrastructure planning and of its tendency to neglect the specificities of the context, thus overlooking the negative impact that abstract or inconsistent projects may have on the lives of actual human beings (as well as on the environment). Therefore, walking often becomes a tool for seeking spatial justice (Soja), i. e. for interrogating the inherent link between social justice and the institutional organization of space.» Alberto Godioli, « Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice », art. cit..

bouleversé alors que la narratrice en voit une autre :

« Una frase semplice, incredibilmente potente. [...] Ma la mia curiosità mi porta oltre. Guardo le due colonne che fanno da siparietto alle targhe e poi i miei occhi scivolano su un'altra scritta: In ricordo delle vittime della strage di New York e Washington dell'11 settembre 2001. La città di Roma per la pace contro ogni forma di terrorismo. Mi trema il labbro questa volta. Mi trema forte. Ma come? L'11 settembre??? Sono perplessa. Allora... allora... quelle due colonnine sono le Torri gemelle? Allora si parla di New York? Si ricorda New York? Mi chiedo quanti a Roma sappiano il vero significato di quelle due piccole colonne abbandonate nel caos del traffico cittadino. Le Torri gemelle... chi l'avrebbe mai detto. Nessuno forse a Roma lo sa. Nessuno... Certo come tutti anch'io mi ero chiesta il significato di quelle colonnine solitarie. Ma poi, vuoi gli impegni, vuoi la distrazione, mi sono dimenticata di indagare. E invece dovevo farlo, accidenti. Maledetta pigrizia. »⁸⁶⁰

La narration met donc en scène une découverte privilégiée de l'espace urbain qui semble se faire dans une solitude complète, la prise de conscience d'une vérité que la narratrice serait seule à connaître, dans une scission entre le sujet et le reste de la ville. Nous est donc racontée une forme d'épiphanie face au monument qui semble suspendre la réalité alentour. L'enjeu est bien ici de mettre en scène une prise de conscience faisant passer la narratrice de passante anonyme, qui comme ses concitadins a toujours esquivé le lieu, à un statut de témoin d'une vérité camouflée dans la ville. La stratégie rhétorique joue donc sur la place de l'écrivain, qui devient progressivement depositaire et relai d'une compréhension privilégiée du lieu. La narratrice joue du reste sur ce passage du statut de visiteur à celui de guide :

« Mi sentivo così confusa. Fluttuavo dolorosamente nei miei pensieri.

Il cipresso, vedendomi così sconvolta ha cominciato a consolarmi. Ed è forse il cipresso che mi ha sussurrato la storia recente di quel luogo o forse sono io che trafficando sul cellulare ho trovato una spiegazione su Internet, che tutto conosce e tutto svela. Ed ecco che in qualche secondo sono passato

⁸⁶⁰ Igiaba Scego, Rino Bianchi, Andrea Branchi et Nadia Terranova, *Roma negata*, op. cit., p. 15

dall'ignorare tutto fino a sapere più di quanto avrei voluto. »⁸⁶¹

On oscille ironiquement ici entre une personnification du cyprès, arbre sacré et finalement émanation d'un *genius loci* qui se révélerait à l'autrice, et l'explication plus prosaïque d'une brève recherche sur internet. Dans les deux cas, cependant, le lecteur est face à une scène de la découverte qui permet de donner la parole aux monuments, d'exhumer leur histoire silencieuse. Le texte souligne le décalage éprouvé par la narratrice : un décalage entre une plaque et l'autre, un décalage entre ses attentes et la signification du monument. Un décalage qui non seulement rend évidente la superposition entre deux mémoires, mais qui permet aussi une prise de parole faisant ressortir le non-dit du monument :

« C'erano memorie di serie B e serie C. Memorie che nessuno voleva ricordare perché troppo scomode, troppo vere.

Guardai l'aiuola, così triste e sola, ancora una volta. Mi soffermai con lo sguardo sulle due colonne, le targhe, l'amico cipresso. Rilessì per la centesima volta la frase di Santayana. E trovai tutto sbagliato. Era come in quel gioco della settimana enigmistica dove si devono unire i punti per poi vedere una figura intera. Ma mancavano dei punti in quella storia, come se qualcuno, vergognandosene, li avesse messi in fretta e furia in un taschino della giacca. Senza punti, senza linee da tracciare la figura finale non poteva apparire nella sua interezza, non riusciva a nascere. Era come un feto che marciva lento in un ventre ormai prosciugato.

C'era in quel luogo qualcosa di profondamente intempestivo. »⁸⁶²

La narratrice articule les différentes composantes du lieu pour *in fine* souligner son caractère incomplet, et partant, son illisibilité. Cette disparition du passé est présentée du reste à travers une image vivide : celle d'un fœtus pourrissant dans un ventre stérile, qui renvoie simultanément à l'enterrement du passé et à l'impossibilité pour une autre mémoire de voir le jour. La place semble ainsi figée dans un état d'entre-deux, dans les limbes de l'histoire.

Le choix de la stèle comme monument inaugural de *Roma Negata* se comprend mieux dès lors, dans la mesure où celle-ci ne représente pas seulement un oubli du passé, mais bien un enfouissement. La narratrice souligne le paradoxe inscrit à même le lieu, qui matérialise l'oubli de l'Afrique ("Lì un tempo, anche se molti romani non se lo ricordano già più, c'era stata la stele di Axum. Un obelisco che l'Italia fascista si era portata come bottino di guerra dall'Etiopia. Ahi, il colonialismo italiano ferita mai risanata, ferita mai ricucita, memoria obliata."). Mais surtout, elle montre combien la superposition d'une nouvelle commémoration

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² *Ibid.*

à l'ancienne produit un oubli plus radical encore :

« Ora la stele sta ad Axum, insieme alle sue sorelle etiopi. Ma a Piazza di Porta Capena cos'è rimasto di quel passaggio? Solo vuoto, solo silenzio, assenza, oblio, smemoratezze in salsa italiana. Mi sembrava tutto così insensato. Possibile che stavo calpestando con i miei piedi agili quello strano garbuglio della storia?

Gianni Alemanno aveva parlato di “grido silenzioso contro tutte le intolleranze”. Quelle parole dal gusto così paradossale, le aveva pronunciate proprio dove stavo io in quel momento, con alle spalle il cipresso. [...]

La violenza fascista aveva devastato l'Africa. Ma Roma, la mia Roma Capoccia, preferiva ignorare l'Africa che era in lei, l'Africa che le faceva capolino dalle strade e dai palazzi. Dai nostri visi e dalle nostre pupille nere. Preferiva ignorare, Roma. Perché rivangare quelle brutte storie ? Piuttosto pensiamo alle tragedie degli altri. L'11 settembre era perfetto per dimenticare. »⁸⁶³

En somme, le choix d'une commémoration consensuelle et générique constitue une forme d'effacement mémoriel au carré, où l'emplacement vide est *colmaté* par un autre monument. La superposition d'un monument à l'absence de la stèle constitue non pas une réparation de cet oubli mais son prolongement, le passage d'un oubli par abandon à une forme moins évidente mais également plus insidieuse : celle d'un oubli par réécriture. Une réécriture dont on sait aussi l'importance dans les processus coloniaux d'effacement des territoires autochtones, où « [à] travers la retextualisation des espaces, les puissances coloniales exerçaient un contrôle discursif sur les lieux, qui assumaient ainsi de nouvelles significations »⁸⁶⁴. L'on n'est pas ici uniquement dans le *néant* que dénonçait *La mia casa è dove sono*, mais bien dans un détournement de la mémoire dont les contrecoups se font ressentir dans le présent.

La narratrice souligne à quel point le choix de commémorer « les tragédies des autres » cause l'oubli non seulement de l'histoire qui lie Rome à l'Afrique, mais également, au présent, l'invisibilisation de la présence migrante dans la ville. L'effacement du monument est donc explicitement mis en relation avec l'effacement des victimes du passé colonial italien, mais aussi avec l'invisibilisation du racisme qui structure la société italienne. Comme le rappelle Caterina Romeo, « [r]econnaître le processus de refoulement du colonialisme historiquement mis en œuvre en Italie, et en général dans de nombreux pays européens, permet de lire les manifestations continues de racisme non pas comme des faits sporadiques, mais nés d'une

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ Par ailleurs, Ashcroft identifie un processus en trois étapes aboutissant à une transformation des territoires coloniaux « de lieux habités (par les populations autochtones) en « espaces vides » et puis nouvellement en « lieux habités » (cette fois par les colonisateurs). », qui peut aussi bien s'appliquer à l'effacement produit par les transformations urbaines, et plus particulièrement l'effacement des populations subalternes et minoritaires dans la ville, dont la présence est systématiquement, on l'a vu avec la Pantanella notamment, considérée comme une non-présence dans le tissu urbain. Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, op. cit., p. 125.

matrice commune d'origine coloniale : de relier, en d'autres termes, le passé colonial de l'Italie à son présent postcolonial »⁸⁶⁵. C'est en partie du rapport au passé que dépend la reconnaissance politique des descendants de l'histoire coloniale, nous rappelle la narratrice : l'oubli n'est pas juste une omission, mais un processus d'exclusion historique que le racisme quotidien perpétue.

Conclusions : les blessures ouvertes et l'héritage colonial des villes italiennes

Les différentes écritures de la ville italienne depuis une perspective postcoloniale semblent avoir pour point commun une même focalisation sur deux plans : d'une part, celui des apories d'une ville contemporaine où le passé est scindé du présent. D'autre part, l'importance d'une expérience subjective de la ville qui s'inscrit dans une expérience plus vaste du rapport entre deux pays et deux cultures. Qu'il s'agisse du déchirement éprouvé par Gashan, ou du regard de Igiaba Scego sur son propre grand-père comme *herida abierta*, le passé colonial est à la fois une rencontre et une blessure qui continue de se faire ressentir et dont le *sujet* postcolonial se fait, dans son corps et sa mémoire, le témoin.

Notre analyse ne se veut pas un bilan exhaustif des formes d'écriture et de représentation de la ville depuis une perspective postcoloniale, mais plutôt une proposition de lecture contrapuntique sur les manières de raconter le passé colonial des villes. Nous avons montré, en partant de l'enjeu commun de l'oubli du passé colonial, différentes manières de traiter cette fracture mémorielle, en laissant voir un spectre de possibilités allant des perspectives plus intimes et subjectives telles que les questionnements de Gashan et le récit familial de Igiaba Scego, à une narration davantage centrée sur les lieux, comme celle que l'on retrouve dans *Roma Negata*. Ces évolutions reflètent peut-être le passage d'un récit advenant dans la ville à une volonté d'écriture comme intervention – témoignage d'un *impegno postcolonial* qui s'articule avec différentes prises de parole (journalistique, sur vidéo ou sur les réseaux sociaux) et se déploie dans différents supports. Les textes en question éclairent comment la fracture coloniale se manifeste dans une différence de perspectives, de ressentis *sur* et *dans* la ville, et de stratégies d'écriture. Ils donnent à voir, en ce sens, les facettes d'une fracture historique qui marque la persistance d'une frontière entre l'Italie et ses anciens territoires coloniaux, entre

⁸⁶⁵ « [R]iconoscere il processo di rimozione del colonialismo storicamente messo in atto in Italia, e in generale in molti Paesi europei, permette di leggere le continue manifestazioni di razzismo non come fatti sporadici, bensì originati da una matrice comune di stampo coloniale: di collegare, in altri termini, il passato coloniale dell'Italia al suo presente postcoloniale. » *Ibid.*, p. 82

italiens et subjectivités marquées par ce passé colonial.

Ces textes doivent être insérés au sein de toutes ces œuvres qui ont su notamment au cours des dix dernières années, s'intéresser aux traces matérielles et concrètes du colonialisme italien dans les villes italiennes, mais dont les enjeux résonnent à une échelle transnationale et notamment en France⁸⁶⁶. Parmi ces tentatives, on peut citer (sans être exhaustifs) les interventions du collectif Wu Ming sur la toponymie coloniale du quartier Cirenica de Bologna et plus récemment à Palerme⁸⁶⁷, le documentaire *Aulò, Roma postcoloniale* de Simone Brioni en collaboration avec l'écrivaine italo-érythréenne Ribka Sikhatu⁸⁶⁸, l'installation *Stanze* des frères De Serio en collaboration avec la poétesse somalienne Suad Omar basée à Turin, ou encore le documentaire *L'Altro film* sur la statue de Vittorio Bottego élaboré lors de la troisième édition du Corso di cinema documentario e sperimentale de l'Université de Parme⁸⁶⁹. Intervention et arpentage urbain, blog, film documentaire, narration littéraire, photographie : on remarque ici non seulement la multiplicité des mediums utilisés mais aussi le choix de les croiser, en multipliant et disséminant les discours sur le passé. Les questionnements sur la ville postcoloniale ne sont donc, aucunement, le fruit d'une censure ou d'un désir d'effacement du passé. Au contraire, les textes étudiés dénoncent davantage un vide mémoriel et poussent à un réinvestissement de l'histoire coloniale qui implique aussi une réappropriation active de la ville, qui fasse de ses *espaces vides* le point de départ de nouvelles narrations collectives.

⁸⁶⁶ On peut songer aux récents questionnements qu'a fait surgir le déplacement de l'enseigne du Nègre Joyeux à Paris. L'enseigne située sur la place de la Contrescarpe dans le 5^{ème} arrondissement, avait été barbouillée par des jets de peinture pour dénoncer son message et son imagerie raciste. Elle a fini par être déplacée au Musée Carnavalet. Barbara Krief, « A Paris, l'enseigne "Au nègre joyeux" sera finalement retirée », septembre 2017, <https://www.nouvelobs.com/societe/20170926.OBS5151/a-paris-l-enseigne-au-negre-joyeux-sera-finalement-retiree.html>, consulté le 15 avril 2024.

⁸⁶⁷ Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2) revient particulièrement sur les projets de réécriture postcoloniale dans les villes de Bologne et Palerme lors de la rencontre consacrée aux « Traces de l'esclavage et du colonialisme dans les villes italiennes » du séminaire *Penser l'exil aujourd'hui* organisé par l'association MigrENS à l'Ecole Normale Supérieure *Traces du colonialisme et de l'esclavage - Rencontre avec Igiaba Scego, Wu Ming, Karfa Diallo*, coll. « Penser l'exil aujourd'hui », 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=k323b2wugnk>, consulté le 15 avril 2024.

⁸⁶⁸ *Aulò: Roma Postcoloniale*, HdV, 2012, <https://doccity.unimi.it/film/aulo-roma-postcoloniale/>, consulté le 15 avril 2024

⁸⁶⁹ Je remercie Arianna Sergio, participante au Corso di cinema documentario e sperimentale de l'Université de Parme et co-réalisatrice du documentaire, de m'avoir présenté ce projet : <https://www.dusic.unipr.it/it/notizie/corso-cinema-documentario-e-sperimentale-prorogate-le-domande-al-23-marzo>

Conclusions

En analysant la représentation de l'espace urbain dans le corpus postcolonial, notre étude a voulu montrer combien la mise en scène de la ville y était indissociable d'un ensemble de questionnements sur l'identité. Ce sont ces enjeux qui légitiment de réinvestir la notion de « frontières dans la ville » dans une analyse littéraire mais aussi comparative, en voyant plusieurs de ses déclinaisons possibles. Cette notion insiste sur la co-présence, au sein de l'espace urbain, de réalités spatiales, sociales, culturelles profondément éloignées, tout en mettant en évidence la transformation des villes italiennes et leur devenir postcolonial. Dans le même temps, elle est indissociable d'un ensemble d'autres concepts dont il a fallu examiner le sens : à commencer par ceux de marge, d'interstice, de liminalité et de périphérie. La réflexion ainsi menée nous a permis d'interroger les rapports entre espace et identité, en montrant les villes italiennes à travers la perspective des auteurs postcoloniaux qui le racontent et des subjectivités postcoloniales qui y évoluent. Des villes représentées dans leur densité, dans leur dimension matérielle et symbolique, comme espaces concrets, sociaux, perçus et vécus. Nous espérons avoir souligné quelques déclinaisons significatives de ces expériences des frontières, à la fois matérielles et symboliques, qui caractérisent l'inscription des subjectivités postcoloniales dans les villes italiennes. Celle, tout d'abord, de nouvelles topographies et cartographies de l'espace marquées par la tension constante entre exclusion et réappropriation, qui se déclinent plus largement dans un vécu urbain où les fractures sont intériorisées. Celle d'une sensibilité aux formes de communauté, de coexistence et de conflit. Celle, enfin, des parcours urbains des protagonistes et des nouvelles formes de circulation dans l'espace et dans le temps auxquelles ceux-ci donnent vie.

Les œuvres étudiées livrent une nouvelle cartographie de la ville, mettant en valeur ses marges et interstices, en même temps qu'elles révèlent la réappropriation qu'en font les migrants et la manière dont ils participent activement à redessiner ses limites. Elles interrogent certains des enjeux fondamentaux de sa représentation : la dichotomie centre-périphérie et l'archipel des lieux qui composent l'espace urbain ; la ville comme espace matériel mais aussi social où la question de la langue, des cultures et identités est primordiale ; les formes d'invisibilité et de visibilité dans la scène urbaine et la question du regard migrant ; les significations plurielles attribuées aux lieux et les conflits de sens qu'elles génèrent. Surtout, elles racontent la ville non pas d'une perspective « migrante » homogène, mais bien plutôt à travers des points de vue pluriels, en montrant à chaque fois comment l'intersection du genre,

de la race et d'expériences migratoires spécifiques conditionne en profondeur le rapport à celle-ci.

La première partie de notre étude a analysé la manière dont les œuvres du corpus postcolonial produisent une *recartographie* des villes italiennes, que nous avons examiné tant en termes topographiques (étude et identification des principaux lieux présents dans le corpus) que cartographiques (étude des relations entre ces lieux et des représentations d'ensemble de la ville qui en ressortent). Il en ressort une cartographie qui révèle les multiples frontières entre la ville familière aux italiens et celle vécue par les migrants, primo arrivants en particulier. Une cartographie de l'exclusion urbaine tout d'abord, où dominent des lieux marginaux et interstitiels que les migrants n'ont pourtant cessé de se réapproprier, quitte à élaborer une autre idée de ville, comme celle qui émerge dans les occupations. Mais aussi une cartographie où apparaît une ville déjà « migrante » et explicitement transformée par la migration, celle des lieux dits « ethniques » et des quartiers multiculturels, que les textes racontent à travers de nouveaux points de vue.

Parallèlement à ce balisage spatial, nous avons affronté la question du regard migrant sur la ville, en montrant combien celui-ci exprime une condition de frontière, au sens où il reflète le point de vue de sujets relégués aux limites de la société italienne. Les textes racontent la ville comme espace vécu et appréhendé d'une manière nouvelle : non seulement dans les expériences de découverte, dans la relation affective et perceptive aux lieux, mais aussi dans le poids des imaginaires migrants et de la tension entre *l'ici et l'ailleurs* qui les structure. La narration de l'espace est articulée au fait d'habiter, d'où la centralité de l'expérience intérieure des protagonistes, des formes de déracinement qui toutes façonnent les subjectivités postcoloniales et leur regard sur la société alentour. Enfin, la réalité matérielle de la ville trouve une résonnance dans d'autres formes de spatialité comme celle du corps ou de l'espace intime et psychique (la mémoire, l'imagination). Il y a donc par-delà le contexte de la ville une expérience existentielle migratoire que celui-ci peut raviver ou atténuer : l'expérience de l'attente, de l'invisibilité, de la fracture avec l'environnement urbain, de la nostalgie.

Le chapitre suivant a montré comment le passage aux œuvres d'auteurs et autrices de deuxième génération impliquait une reconfiguration de la cartographie urbaine révélant à la fois une continuité avec celle des protagonistes migrants, et l'investissement d'autres espaces. Signe des nombreuses contradictions auxquelles ces protagonistes doivent faire face, le rapport à la ville est intime, intensément familier, tout en étant traversé par les discriminations et l'exclusion. La tension *ici-ailleurs* évoquée plus haut réapparaît, à travers les imaginaires

transnationaux des protagonistes, et leur besoin d'évasion et de retour à des origines en partie fantasmées. Les marges aussi, puisqu'ils évoluent souvent dans des environnements qu'ils peinent à concilier, intériorisant les fractures entre la société italienne et les communautés migrantes. La question des frontières renvoie explicitement ici à celle de *l'inbetweenness*, de l'entre-deux (même si cet enjeu touche aussi d'autres figures de migrants notamment les personnages de migrants « intégrés » dans la société italienne) comme fragmentation identitaire. Ce chapitre nous a permis d'approfondir la dimension symbolique de l'espace dans les œuvres, qui sont plus explicitement fictionnelles, et marquées par les codes du roman d'apprentissage. Nous avons pour ce faire mobilisé les concepts de *marge*, de *liminalité* (notamment à travers les apports de l'ethnocritique), afin de montrer comment les frontières jouaient un rôle clef dans l'économie de plusieurs romans. Le parcours identitaire est indissociable du rapport à la ville, ce que montre la récurrence des expériences du seuil, du passage et des limites dans les textes.

La deuxième partie de l'analyse s'est focalisée sur la dimension relationnelle et locale de l'espace, en voyant la ville comme zone de contact, théâtre d'interactions dominées par la confrontation à l'altérité. La discrimination et l'altérisation quotidienne, la permanence des différences liées à la couleur de peau, au langage, au genre ou à l'héritage colonial constituent une dimension fondamentale de l'espace public que les textes mettent en scène, et qui se perpétue tout au long du corpus. Il apparaît comme lieu de multiples rencontres avec l'autre qui interrogent l'identité des protagonistes, depuis la rencontre quotidienne jusqu'aux thèmes narratifs plus importants de la rencontre comme événement et ses conséquences sur les parcours des personnages et la diégèse, qui révèlent comme on l'a vu les conflits traversant la ville de manière souterraine. Mais la question du rapport à l'autre s'inscrit aussi dans la localité et dans les formes de la vie de tous les jours. Par opposition à l'espace public, les lieux de vie comme le quartier, le *condominio* ou la maison révèlent la précarité des vies migrantes, les obstacles invisibles qui traversent l'espace social italien (notamment l'intersection entre espace et langage) et enfin l'élaboration possible mais fragile de nouvelles formes de communautés.

La dernière partie de notre analyse s'est intéressée plus spécifiquement aux parcours urbains, en doublant donc l'analyse des lieux et des cartographies d'un versant plus dynamique consacré aussi bien à la mobilité spatiale et sociale des personnages, qu'au motif du mouvement urbain dans les textes. C'est dans ces parcours que les expériences du passage et de la limite prennent tout leur sens, révélant l'ordre spatial et son idéologie latente. Elles expriment symboliquement les crises de la condition migrante, tout en montrant le regard subalterne des

protagonistes sur la ville. Circuler dans l'espace urbain prend différentes formes, dont on a vu aussi bien la dimension labyrinthique dans un certain nombre de parcours d'errance, que la portée contestataire, notamment concernant les mouvements des jeunes protagonistes de deuxième génération. Enfin, si cet ordre urbain s'incarne dans les multiples frontières auxquelles font face les protagonistes, il revêt aussi – et c'est là l'un des apports les plus significatifs des œuvres postcoloniales – une dimension mémorielle et historique, excluant du récit de la ville les subjectivités, les mémoires et les histoires migrantes. Le concept de *frontière mémorielle* nous a semblé dès lors offrir un cadre pour étudier la manière dont les textes mettent en scène les discordances de vécus et d'histoires dans la ville, les formes de spectralité qui parcourent les textes, les multiples résonnances du passé dans l'expérience actuelle de la ville.

Horizons de recherche

Notre recherche a conduit à mettre en évidence plusieurs aspects de la représentation de l'espace urbain dans les œuvres. D'abord, le dévoilement de la dimension oppressive de la ville, des formes d'exclusion inhérentes à l'ordre urbain, dont les personnages des récits étudiés font l'expérience directe. Les textes *révèlent* des frontières : frontières d'un espace public inégalement accessible et excluant, d'un espace domestique précaire et incomplet, frontières entre les fragments d'une ville appropriée par les migrants et le reste de celle-ci. Frontières mémorielles également, qui se cristallisent dans l'effacement constant des traces de présence « autres » dans la ville italienne, qu'il s'agisse du leg colonial ou de l'histoire migratoire. Mais tout en révélant ces frontières, les textes postcoloniaux racontent aussi des manières de les redessiner, les transgresser et s'en affranchir. A un ordre urbain qui réitère dans sa logique la norme linguistique et raciale de l'état-nation, les auteurs et autrices opposent d'autres manières d'envisager la ville : les existences et les lieux de la ville postcoloniale dépassent le périmètre de l'Etat-nation pour se déployer dans les géographies transnationales des diasporas et communautés migrantes. Le corpus montre ainsi à quel point les migrants et leurs descendants sont pleinement habitants des villes italiennes, à travers leurs manières de leur redonner sens, transformant irréversiblement leur identité.

Il importe aussi de revenir sur quelques enjeux méthodologiques qui sont apparus au fil de l'analyse, et notamment des approches permettant d'étudier l'espace dans les œuvres. A cet égard, c'est sur trois pistes qu'il nous semble essentiel d'insister. La première est celle de l'étude comparative des lieux, autrement dit d'une analyse *multifocale* (pour reprendre le terme

de la géocritique) en mesure de confronter à la fois des œuvres internes et externes au corpus, précisément parce que le thème de la ville postcoloniale et multiculturelle le transcende : non seulement à l'intérieur des écritures journalistiques, mais aussi comme on l'a vu chez des auteurs italiens qui commencent à réinvestir le thème de la périphérie multiculturelle, ou dans d'autres formes narratives comme celles radiophoniques. L'analyse comparative se révèle particulièrement adaptée pour étudier la manière dont certains espaces cristallisent des conflits de regards, comme c'est le cas des quartiers multiethniques ou encore des occupations. Elle matérialise les écarts entre la vision externe, stigmatisante, des lieux migrants, et ce qui relève d'une perspective interne capable de nommer et d'appréhender de manière complexe ces lieux autrement perçus comme inhabitables. Elle permet aussi d'évoquer les questions connexes de l'exotisme et du stéréotype, y compris lorsque ceux-ci se retrouvent sous la plume d'auteurs et autrices postcoloniaux, au service d'une stratégie de mise en valeur de la ville migrante dont on a vu les limites. Enfin, une telle approche comparative peut prendre la forme *contrapuntique* proposée par Edward Said, notamment quand il s'agit d'affronter le rapport à l'histoire urbaine et l'invisibilisation du passé colonial et migratoire des villes italiennes. La lecture comparée des espaces nous rappelle, à travers ces différentes dimensions, que le « frontalier » n'est pas juste ce qui se trouve à la limite, mais aussi ce qui se trouve à l'intersection de points de vue divergents et conflictuels qui tous participent à la définition de la ville.

Une deuxième piste de recherche que nous avons souhaité approfondir est celle de l'articulation entre le rapport à l'espace et la vie intérieure, que celle-ci renvoie aux imaginaires migrants ou à des états psychiques, notamment dans les multiples crises identitaires que l'on a vu au fil des textes. Le rapport à l'espace reflète un rapport à la réalité. Or, dans les textes postcoloniaux ce rapport est toujours en partie instable et travaillé par le déracinement, susceptible d'être bouleversé par une tension entre *ici et ailleurs* qui multiplie les courts-circuits, comme en attestent les nombreuses formes d'hallucination, de perte de repères, d'errance. Plus largement, il faut souligner combien la mise en scène ne se limite jamais aux espaces concrets du contexte urbain, mais explore leur dimension perceptive, affective et imaginaire. Elle les met en rapport avec *d'autres espaces* qui renvoient à la fois à l'intériorité psychique et à l'ailleurs, comme les espaces « projetés » du rêve, de la mémoire, du traumatisme dont on a vu la prolifération. Elle fait aussi une place aux expériences qui relèvent non seulement de l'intériorité psychique mais aussi corporelle, celle du *dedans* : comme le montrent les nombreux textes qui en racontant l'installation dans la ville italienne, décrivent

l'imbrication entre la maison, la mémoire, et le corps des protagonistes. On constate ainsi à travers ces textes combien la littérature ne raconte pas seulement l'espace mais *des espaces* qu'elle met en relation.

Enfin, une dernière piste, plus inédite, est celle qui a consisté à reprendre dans l'analyse littéraire des concepts anthropologiques comme ceux de *marge*, de *liminalité*, de *drame social* et de *rite de passage* pour penser les rapports entre identité et espace dans les œuvres ; en nous plaçant dans le sillage de l'ethnocritique. Ces outils se révèlent utiles à plusieurs égards. Tout d'abord, ils permettent d'analyser les nombreuses performances identitaires que l'on retrouve dans les textes et la manière dont les personnages expriment, souvent à travers des gestes extrêmes ou inattendus, les contradictions entre leur identité et celle que leur assigne la société italienne. Mais par-delà cet usage ponctuel, ces catégories anthropologiques permettent plus largement de penser des parcours où la question du rapport aux frontières est décisive. C'est notamment le cas pour les récits d'auteurs et autrices de deuxième génération, où les enjeux du roman d'apprentissage, de l'initiation et du devenir sont indissociables de l'expérience des marges et de la confrontation aux limites. Dans cette perspective, l'ethnocritique offre des pistes pour l'analyse plus détaillée de certaines œuvres, comme nous l'avons montré à partir des romans de Jadelyn Gangbo et Ubah Cristina Ali Farah dans le deuxième chapitre.

Développements politiques et artistiques

Il est impossible de conclure notre réflexion, et d'évoquer les développements qui se présentent pour l'étude de la littérature postcoloniale italienne, sans mentionner les basculements politiques de l'Italie au cours des dernières années, marquées par la prise de pouvoir d'une extrême droite néofasciste et xénophobe. Malgré cette situation politique, la société italienne n'en est pas moins marquée par une place grandissante des voix postcoloniales dans le champ culturel et dans le débat public. La question de la reconnaissance de nouvelles générations d'italiens se pose avec de plus en plus de force et de conflictualité, comme on le voit notamment à travers les récentes paniques morales autour de la jeunesse d'origine étrangère exemplifiées par l'émergence de la figure des *maranza* ces dernières années, qui a culminé en juin 2023 sur le défi tiktok entre des jeunes italiens de deuxième génération et le ministre Salvini autour de « l'assaut à Peschiera del Garda » ⁸⁷⁰. Parallèlement, de nouvelles situations

⁸⁷⁰ Daniele Polidoro, « Cosa sappiamo sul raduno di Peschiera del 2 giugno », <https://www.wired.it/article/raduno-peschiera-del-garda-2-giugno-2023-tik-tok-maranza-salvini/>, consulté le 16 mai 2024

impensables auparavant émergent, comme les trajectoires qui poussent des familles immigrées en Italie à réimmigrer dans d'autres pays – et se traduisent par la présence centrale dans nombre d'universités françaises, d'étudiants italiens d'origine maghrébine ou d'Afrique subsaharienne. Ces intersections entre France et Italie cristallisent un même enjeu : celui du thème de l'immigration, mais surtout de la place des jeunesses issues de l'immigration postcoloniale dans les sociétés européennes.

Dans la recherche sur la littérature postcoloniale italienne en France et les thèmes évoqués ici (espace et identité, ville, frontières), deux directions opposées mais complémentaires semblent alors se présenter. D'une part, celle d'une étude mais surtout d'une mise en circulation du corpus postcolonial « classique » encore inaccessible pour un public français. La remise à jour, la valorisation et la diffusion de ce corpus apparaissent comme des activités non seulement solidaires, mais indispensables et même préalables à tout travail de recherche, comme le rappelait Comberiati :

«La prima difficoltà dell'analisi critica è quindi la reperibilità dei testi, problema che mette però in luce un dato ben preciso e incontestabile: tale corpus letterario è, nella quasi totalità dei casi, un elemento assolutamente marginale nel panorama dell'editoria italiana. »⁸⁷¹

Un exemple emblématique vient du projet *Princesa*, par où nous désignons à la fois la création du site *Princesa20* porté par Anna Proto Pisani et Ugo Fracassa⁸⁷², et la traduction de l'œuvre publiée l'an passé, menée par un groupe de chercheuses organisée autour d'une proposition de traduction collective et féministe⁸⁷³. Le travail sur *Princesa* pourrait, nous l'espérons, inspirer d'autres projets de mise en circulation et d'archivation sur d'autres œuvres littéraires et leur contexte historique, comme *Pantanella. Canto lungo la strada* notamment.

C'est qu'en effet, nombre d'œuvres du corpus postcolonial ont une valeur historique qu'il semble aujourd'hui plus que jamais nécessaire de récupérer – en rappelant non seulement leur valeur artistique, mais aussi la manière dont elles témoignent des immenses transformations qui ont investi l'Italie depuis trente ans et plus. Ces œuvres résonnent au présent : elles permettent de voir l'absence de changement substantiel dans les politiques et la législation italienne à l'encontre non seulement des migrants (dont le traitement s'inscrit aujourd'hui comme hier sous le signe de l'*emergenza*), mais aussi de nouvelles générations

⁸⁷¹ Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, op. cit., p. 10

⁸⁷² Anna Proto Pisani et Ugo Fracassa, *Princesa20*, op. cit.

⁸⁷³ Fernanda Farias de Albuquerque, Giovanni Tamponi et Maurizio Iannelli, *Princesa – Héliotropismes*, op. cit.

toujours victimes d'une législation sur le *ius soli* qui vaut comme déni de citoyenneté. Surtout, en relation au thème urbain qui nous intéresse, les textes du corpus postcolonial rendent tangible l'évolution de la question migratoire en Italie, et conjointement, celle de la présence migrante dans les villes italiennes et leur devenir postcolonial.

Parallèlement à ce travail de récupération, nous avons montré dans notre étude combien le corpus postcolonial se trouve dans une phase de transformation inédite, laissant imaginer de nouveaux développements. Faute d'informations précises à ce sujet, il n'est pas possible aujourd'hui d'affirmer une augmentation ou d'une diminution des textes parlant des villes italiennes par rapport aux années 1990 ou 2000. Mais l'on peut néanmoins constater l'émergence de nouvelles formes de représentation, comme la bande-dessinée *Chinamen* de Ciai Rocchi e Matteo Demonte (2018), consacrée à la communauté chinoise de via Sarpi à Milan. Le constat vaut aussi pour le cinéma : citons le film et la série de Phaim Bhuyian, *Bangla*, comédie mettant en scène la vie d'un jeune italien d'origine bengalaise dans le quartier bengalais de Tor Pignattara, à Rome, ou encore en 2017 le film *Per un figlio* de Suranga Katugampala, qui raconte la relation difficile entre une mère sri-lankaise aide à domicile et son fils, à Vérone. On peut noter que ces films présentent une certaine adhérence aux thématiques déjà évoquées à propos des auteurs de deuxième génération (la relation aux parents et la conciliation entre identités plurielles, l'enracinement urbain, la fréquentation des marges). Certaines œuvres cinématographiques en revanche se sont attaquées à des réalités absentes des textes que nous avons étudiés : notamment la trilogie du réalisateur italo-américain Jonas Carpignano, qui à travers ses trois volets (*Mediterranea*, *A Ciambra*, *A Chiara*) met en scène Gioia Tauro et son arrière-pays, racontant les facettes de cette partie de Calabre et les relations entre ses habitants immigrés, roms et italiens.

De plus, la ville postcoloniale n'est pas seulement un thème littéraire mais bien un objet culturel au sens large, qui catalyse de multiples discours et représentations. Nous avons ainsi vu que certains topos (le quartier migrant, les marchés, la présence étrangère dans l'espace public, ou encore les gares pour n'en citer que quelques-uns), et certaines formes narratives, comme le *parcours* dans la ville migrante, sont en réalité transversales : on les retrouve aussi bien dans des initiatives radiophoniques des *Guide invisibili* que dans des propositions plus explicitement touristiques (les *tours* dans les quartiers migrants par exemple à Porta Palazzo), que sous la plume d'écrivains comme Igiaba Scego dans *Roma Negata*. Il reste donc une large part *de représentable*, au sens où la ville postcoloniale est encore à raconter, mettre en scène,

et qu'elle bénéficie d'un intérêt croissant, qui cependant porte aussi avec lui le risque de l'exotisme, de la réappropriation touristique et de la gentrification.

De même, n'oublions pas, dans cette mise en scène renouvelée, la force contraignante et homogénéisante de l'industrie culturelle comme productrice d'images urbaines ; l'impact du cinéma, des séries télévisées et des clips musicaux sur la construction d'un imaginaire dominant ; et enfin les horizons d'attente et la pression qu'ils exercent sur les auteurs (dont la série de Dikele Distefano *Zero* constitue l'exemple le plus frappant). C'est à eux en dernière instance qu'il revient de continuer à réinventer des manières de mettre en scène le réel qui les entoure, y compris à travers des formes d'hybridation entre mediums⁸⁷⁴.

Pour étudier les œuvres à venir, le thème des frontières nous semble conserver sa pertinence. Tout d'abord, parce que les lieux étudiés ici ne sont pas près de disparaître : qu'il s'agisse des marges urbaines, des périphéries, des lieux interstitiels, des occupations ou encore des quartiers migrants. Ensuite, parce que la question de la conflictualité urbaine et des périphéries ne s'est pas atténuée dans les œuvres récentes, mais qu'elle y revient au contraire avec une force et une radicalité nouvelle, comme le montrent les textes de Djarah Khan et Antonio Dikele Distefano : on pourrait même défendre à travers ces auteurs l'idée que l'imaginaire du ghetto urbain est relativement récent en Italie, et qu'il n'aura de cesse de se développer. Enfin, parce que l'étude des textes postcoloniaux en termes de *frontières* nous semble identifier certaines dimensions capitales des villes contemporaines. Elle enseigne à revoir les marges et leur signification, à interroger les différences de ressenti et vécus, à comprendre l'ordre urbain et son idéologie latente, mais aussi à adopter un regard critique vis-à-vis des formes d'exotisation et des imaginaires largement relayés promouvant l'utopie d'une ville multiculturelle, pour comprendre la ville comme théâtre de la différence, du conflit mais aussi de la rencontre. Et en interrogeant ces frontières (ou *confini*) qui sillonnent les villes contemporaines, à reposer la question du partage et de la transformation de nos lieux d'existence.

⁸⁷⁴ A cet égard, on peut citer le changement radical opéré par Suranga Katugampala, entre son premier film réaliste et en partie autobiographique, *Per un figlio*, et le très récent *Still here*, sorti il y a deux mois. Le film, qui revendique sa dimension expérimentale, se réapproprie les codes du *giallo* (en racontant une histoire de disparition), pour raconter le voyage d'une femme dans des villes fictionnelles fondées sur le collage de différents lieux : Corvetto à Milan et son importante diaspora srilankaise, et le projet pharaonique de Port City, nouveau quartier d'affaire de Colombo financé par la Chine au prix de la destruction des villages de pêcheur qui lui préexistaient. La création du film a aussi donné lieu à l'élaboration d'un livre d'artiste, *Crazy fish sing*, et de plusieurs installations vidéo, dont l'une, *A city born from the indian ocean*, choisit justement de raconter cette dislocation d'espaces en juxtaposant des images de la diaspora srilankaise à Corvetto, du projet utopique de Port-City, et de *Le mani sulla città* de Francesco Rosi. On retrouve ici à la fois ce qui apparaît comme une critique de l'*identity politics*⁸⁷⁴ (au sens de l'horizon d'attente « identitaire » qui s'impose souvent aux auteurs de deuxième génération et auxquels certains de ces auteurs participent), mais aussi la réaffirmation d'une confiance dans les potentialités d'un langage expérimental pour raconter les villes, comme une autre piste à explorer.

Bibliographie

Oeuvres du corpus

ABDEL QADER Sumaya, *Porto il velo, adoro i Queen: nuove italiane crescono*, Milano, Sonzogno, 2008.

ADEN Kaha Mohamed, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo, coll. « Narrativa », 2010.

———, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo, 2010.

ALI FARAH Cristina Ubax, « Rapdipunt », dans éd. Igiaba Scego et Claudio Oliva, *Italiani per vocazione*, p. 32-42, Fiesole (FI), Cadmos, 2005.

———, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.

———, *Il comandante del fiume*, Roma, 66thand2nd, 2014.

Aulò: Roma Postcoloniale, 47 minutes. HdV, 2012.

BAKOLO NGOY Paul, « Una lezione a metà », dans éd. Roberta Sangiorgi et Alessandro Ramberti, *Destini sospesi di volti in cammino*, p. 221-35, Santarcangelo di Romagna, Fara, coll. « Terremerse », 1998.

BOUCHANE Mohamed, *Chiamatemi Alì*, Milano, Leonardo, 1991.

BRITO Christiana de Caldas, *Narrativa nascente. Qui e là: racconti*, Isernia, Ciannone, 2004.

BRUCATO Dario, « Introduzione », dans éd. Mohammed Lamsuni, *Porta Palazzo : mon amour : racconti*, p. 11-27, 2003.

CANIFA ALVES Jorge, « L'isola di Badu », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : Vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, p. 125-34, 2010.

CHANDRA Viola, *Media chiara e noccioline : romanzo*, Roma, DeriveApprodi, 2001.

CRISTAN Maksim, (*Fanculopensiero*), Milano, Feltrinelli, coll. « Serie bianca », 2007.

DE CALDAS BRITO Cristiana, « Linea B », DE CALDAS BRITO Cristiana, dans *Parole di sabbia*, par A. Meandri, P. Trabucco, et F. Argento, p. 28-29, Isernia, Il grappolo, 2002.

DEKHIS Amor, « Ali-eno », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, p. 77-84, 2010.

DISTEFANO Antonio Dikele, *Non ho mai avuto la mia età*, Milano, Mondadori, 2018.

Ensi, TUTTO IL MONDO È QUARTIERE (Official Video), Youtube, 3:55. 2017.

FARIAS DE ALBUQUERQUE Fernanda, TAMPONI Giovanni et IANNELLI Maurizio, *Princesa – Héliotropismes*, trad. Anna Proto Pisani, Armelle Girinon, Virginie Culoma Sauva, Judith Obert et Simona Bonelli, Marseille, Heliotropismes, 2021.

FERNANDA FARIAS DE ALBUQUERQUE Maurizio Jannelli, *Princesa*, Milano, M. Tropea, 1997.

- FERNANDEZ Milton, *L'Argonauta*, Napoli, Michele di Salvo editore, 2006.
- FONTANA Italo, *Non sulle mie scale. Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità*, Roma, Donzelli, 2001.
- FRASCELLA Christian, *Fa troppo freddo per morire : [la prima indagine di Contrera]*, 2018.
- , *Il colpevole se ne frega. Un'indagine di Contrera*, Torino, Einaudi, Ebook, 2020.
- GANGBO Jadelin, « Com'è se giù vuol dire ko? », p. 137-85, Fiesole (FI), Cadmo, 2005.
- GANGBO Jadelin Mabiala, *Verso la notte Bakonga*, 2001.
- GARANE Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Ciannone, 2005.
- Anonyme, « Guide Invisibili », 7 février 2022, <https://www.guideinvisibili.org/>, consulté le 17 février 2024.
- KAN Djarah, *Ladri di denti*, Gallarate, People, 2020.
- KHOUMA Pap, *Io, venditore di elefanti : una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Garzanti, coll. « Memorie, documenti, biografie », 1990.
- KOMLA-EBRI Kossi, *Imbarazzismi : quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Lecco, Marna, 2002.
- KUBATI Ron, *M*, Nardò, Besa, 2002.
- KURUVILLA Gabriella, *È la vita, dolcezza*, Milano, Morellini, 2008.
- , *Milano, fin qui tutto bene*, Roma ; Bari, GLF editori Laterza, 2012.
- KURUVILLA Gabriella, CAPITANI Flavia et COEN Emanuele (dir.), *Pecore nere: racconti*, Roma, GLF editori Laterza, coll. « Contromano », 2005.
- LAMSUNI Mohammed, *Porta Palazzo: mon amour: racconti*, San Mauro Torinese, Avicenna, 2003.
- LAKHOUS Amara, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, E/O, coll. « Tascabili E/O », 2011.
- MAKAPING Geneviève, *Traiettorie di sguardi: e se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- MALAJ Elvis, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, Roma, Racconti, 2017.
- MELLITI Mohsen, *Pantanella: canto lungo la strada*, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.
- METHNANI Salah, *Immigrato*, Roma ; Napoli, Theoria, coll. « Confini », 1990.
- MICHELETTI Alessandro et MOUSSA BA Saidou, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini, 1991.
- OLIVA Fiorenzo, *Il mondo in una piazza : [diario di un anno tra 55 etnie]*, Viterbo, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, coll. « Eretica », 2009.

- PARENZAN Ramona (dir.), *Babel Hotel: vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, Castel Gandolfo (Roma), Infinito, coll. « Grandangolo », 2011.
- PAVOLINI Lorenzo, « La decostruzione di un impero », sur *Accattone, Cronache romane*, février 2004, http://www.accattone.altervista.org/archivio/_04/02/pavolini02_04.htm, consulté le 14 juin 2020.
- SANTORO Giuliano, *Al palo della morte: storia di un omicidio in una periferia meticcias*, Roma, Alegre, 2015.
- SCEGO Igiaba, *Rhoda*, Rome, Sinnos, coll. « Segni. Romanzi », 2004.
- , *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, coll. « 24/7 », 2010.
- , *Adua*, Milano, Bompiani, coll. « finestre », 2015.
- SCEGO Igiaba, BIANCHI Rino, BRANCHI Andrea et TERRANOVA Nadia, *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014.
- SCEGO Igiaba, « A Roma c'è un monumento al colonialismo italiano che non dovremmo ignorare », sur *Internazionale*, 26 janvier 2016, <https://www.internazionale.it/video/2016/01/26/monumento-colonialismo-termini-roma>, consulté le 15 avril 2024.
- SINADKOVA Duska, « Hotel Houtopiapoli », dans éd. Ramona Parenzan, *Babel Hotel : vite migranti nel condominio più controverso d'Italia*, p. 176-81, Infinito, 2011.
- SMARI Abdelmalek, *Fiamme in paradiso*, Milano, Il saggiatore, coll. « Scritture », 2000.
- TAWFIK Younis, *La straniera*, Milano, Bompiani, coll. « Narratori stranieri Bompiani », 1999.
- VORPSI Ornela, *La mano che non morde*, Torino, Einaudi, coll. « L'Arcipelago », 2007.
- WADIA Laila, *Amiche per la pelle*, Roma, Edizioni e/o, coll. « Dal mondo », 2007.
- WAKKAS Youssef, *Terra mobile*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, coll. « Kumacrèola », 2004.

Littérature postcoloniale

Critique et théorie postcoloniale

AHMED Sara, « Home and away: Narratives of migration and estrangement », dans *International Journal of Cultural Studies*, 2, n° 3, 1 décembre 1999, p. 329-47, <https://doi.org/10.1177/136787799900200303>.

———, *Strange encounters : embodied others in post-coloniality*, New York, Routledge, 2000.

———, *The cultural politics of emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La frontera : the new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, c2007.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts, Second Edition*, London, Routledge, 2007,

<http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/else-liliani-ssmhum/postcolonialstudiesthekeyconceptsrouledgekeyguides.pdf>.

SAID Edward W., *Cultura e imperialismo letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente Said, Edward W.. Culture and imperialism.*, Roma, Gamberetti, 1998.

Critique : littérature et cinéma postcolonial italien

BINETTI Vincenzo, *Città nomadi : esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, Verona, Ombre corte, coll. « Culture », 40, 2008.

BOND Emma, *Writing Migration through the Body*, Cham, Springer International Publishing, 2018, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97695-2>, consulté le 13 juin 2020.

BRARDA Nicola, « Du “ musée archéologique ” à la “ caserne militaire ” : représentations conflictuelles d’une occupation migrante dans Pantanella. Canto lungo la strada de Mohsen Melliti. », dans *Scritture Migranti*, n° 11, 2017, p. P. 67-85.

———, « Une Rencontre Manquée : Confrontation, Défiance et Stéréotypes entre Suds dans Milano, fin qui tutto bene de Gabriella Kuruvilla », dans *Artl@s Bulletin*, 8, n° 2, 3 septembre 2019, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss2/6>.

———, « De Madrid à Milan, l’Europe comme lieu d’une identité inquiète, Un nouvel imaginaire de la périphérie dans Princessa de Maurizio Iannelli et Fernanda Farias de

- Albuquerque », dans *Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris* 3, n° 3, 2019, <https://hal.science/hal-04063631/document>.
- , « Filmare dal balcone : una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale di Italo Fontana », *Letteratura e arti visive, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex*, 10-15 settembre 2018 : p. 80-87, 2020, <https://www.sapegno.it/wp-content/uploads/2020/05/ATTI-RENCONTRES-2018.pdf>.
- BRIONI Simone, « Doppia temporalità e doppia spazialità: il cronotopo dei Fra-intendimenti di Kaha Mohamed Aden », dans éd. Manuel Boschiero et Marika Piva, *Centre for the Study of Contemporary Women's Writing*, Bologna, Emil, 2015, <https://sas-space.sas.ac.uk/6176/>, consulté le 8 mai 2022.
- , « A Station in Motion: Termini as Heterotopia », dans *Italian Studies*, 72, n° 4, 2 octobre 2017, p. 443-54, <https://doi.org/10.1080/00751634.2017.1370792>.
- BUGIAC Andreea, « Quelques métaphores de la condition migrante dans Éloge du migrant d'Adrien Pasquali », dans *Confluente. Analele Universității din Oradea, Fascicula Limbi și literaturi moderne*, 1 janvier 2016, https://www.academia.edu/44935166/Quelques_m%C3%A9taphores_de_la_condition_migrante_dans_%C3%89loge_du_migrant_d_Adrien_Pasquali, consulté le 20 octobre 2023.
- BUONANNO Fiorangelo, *Le milieu urbain dans la littérature italienne de la migration*, Université de Nantes, 2015, <https://www.theses.fr/2015NANT3036>, consulté le 11 juillet 2024.
- , « La percezione della città nella letteratura italiana della migrazione », dans *Études romanes de Brno*, n° 2, 2016, p. 17-30, <https://doi.org/10.5817/ERB2016-2-2>.
- BURNS Jennifer, *Migrant imaginaries : figures in Italian migration literature*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian Modernities », 2013.
- CAMPAGNOLA Silvia, « La disfatta dei generi»: Princessa, una contromemoria nomade e queer », *Scritture migranti*, 5 2011, p. 155-86.
- CHANDRA Viola, *Media chiara e noccioline : romanzo*, 2001.
- CHRISTIAENS Lisa, *La cartografia dello spazio urbano nella letteratura migrante italo-somala*, Master, Université di Gent, 2018, <https://www.scriptiebank.be/sites/default/files/thesis/2018-09/tesidilaureaLisaChristiaensversionedefinitiva1.pdf>, consulté le 30 avril 2024.
- CLO Clarissa, « Hip Pop Italian Style », dans éd. Cristina Lombardi-Diop et Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, p. 275-91, New York,

- Palgrave Macmillan US, 2012, https://doi.org/10.1057/9781137281463_19, consulté le 4 mai 2024.
- COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro : la letteratura degli immigrati in Italia, 1989-2007*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Destini incrociati », 2, 2010.
- CONTARINI Silvia, « Ricomposizioni identitarie: genere, etnia e classe in La straniera di Younis Tawfik », dans *Italogramma [online]*, 2 2012, p. 233-44.
- DEPLANO Valeria, MARI Lorenzo et PROGLIO Gabriele (dir.), *Subalternità italiane : percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Ariccia, Aracne, coll. « A10 », 2014.
- DEROBERTIS R, « Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in scontro di civiltà per un ascensore a piazza vittorio di amara lakhous », dans *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 21, n° 1-2, 2 juillet 2009, p. 215-41, <https://doi.org/10.4314/issa.v21i1-2.43967>.
- FRACASSA Ugo, « Esperienza e sentimento del confine nell'opera di Gëzim Hajdari », n° 1, 2011, p. 15.
- GODIOLI Alberto, « Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice: Urban and Non-Urban Spaces in Contemporary Italian Literature », dans *Pólemos*, 11, n° 2, 28 janvier 2017, <https://doi.org/10.1515/pol-2017-0023>, consulté le 24 mai 2021.
- HORN Vera, « Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione », Troubadour, p. 169-85, Leics (UK), 2014.
- KURUVILLA Gabriella, WU MING 2 et BRARDA Nicola, « Explorer les marges de la ville: stratégies d'écrivains, rencontre avec Gabriella Kuruvilla et Wu Ming 2. », 7 novembre 2017, <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3312>, consulté le 28 octobre 2023.
- LUPPI Michele, « Tornano gli "Imbarazzismi": Leggere oltre i pregiudizi con Kossi Komla-Ebri | AfricaEuropa », 2014, <https://www.africaeuropa.it/it/2014/05/28/tornano-gli-imbarazzismi-leggere-oltre-i-pregiudizi-con-kossi-komla-ebri/>, consulté le 10 mai 2020.
- MAUCERI Maria Cristina et NEGRO Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano: italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009.
- MENGOZZI Chiara, « Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione" », dans *Moderno e modernità: la letteratura italiana, XII congresso nazionale dell'ADI*, 20 Settembre 2008, p. 9.
- , *Narrazioni contese : vent'anni di scritture italiane della migrazione*, 2013.

- , « “Scrivere la storia significa incasinare la geografia”: mappe postcoloniali », dans *Études romanes de Brno*, n° 2, 2016, p. 31-44, <https://doi.org/10.5817/ERB2016-2-3>.
- MOLL Nora, « La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali ed identitari della narrativa di Cristina Ali Farah - The Somali Diaspora within Rome: Entanglements of Space and Identity in Cristina Ali Farah's novels », dans *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 10 décembre 2017, p. 149-67, <https://doi.org/10.13138/2039-2362/1531>.
- MONTESI Stefano, SANTORO Giuliano et BRARDA Nicola, « L'appropriation des lieux : réinventer une nouvelle ville dans les luttes », 2017, <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3737>, consulté le 7 février 2024.
- PAPOTTI Davide, « L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca », p. 65-84, Bologna, CLUEB, coll. « Heuresis. Scienze letterarie », 2011.
- PARATI Graziella, *Migration Italy : the art of talking back in a destination culture*, 2005.
- , « Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's “Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio” », dans *Arizona State University, Annali d'Italianistica*, Vol. 28, n° Capital City: Rome 1870-2010, 2010, p. 431-46.
- , *Migrant writers and urban space in Italy : proximities and affect in literature and film*, New York, Palgrave MacMillan, coll. « Italian and Italian American studies », 2017.
- PERUŠKO Tatjana, « Profugo come fantasma o alieno. La figura dell'Altro nell'immaginario multiculturale italiano del nuovo millennio », dans *Subalternità italiane Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, par Gabriele Proglione et Valeria Deplano, p. 203-21, 2014, <https://www.bib.irb.hr/744198>, consulté le 18 octobre 2023.
- PEZZAROSSA Fulvio, « Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi. », dans éd. Lucia Quaquarelli, *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione.*, p. 59-117, Milano, Morellini, 2010.
- , « Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante », *Between*, L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia, n° 10, 2015, p. 1-24.
- PONZANESI Sandra, « Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura Italiana dell'Immigrazione. », dans *Le Città visibili : spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, par John Foot et Robert Lumley, p. (pp. 189-199)., Milan, Il saggiatore, 2007.

- PROTO PISANI Anna. « Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princessa. », consulté le 21 septembre 2024. <https://www.princesa20.it/io-sono-unaltra-proposta-e-silenziamento-della-voce-queer-di-princesa/>, consulté le 21 septembre 2024.
- PROTO PISANI Anna et FRACASSA Ugo, « Princessa20 », 2014, https://www.princesa20.it/fr/home_fr/, consulté le 16 mai 2024.
- QUAQUARELLI Lucia, « Rappresentazione del conflitto nella letteratura italiana dell'immigrazione », dans *Italies*, n° 14, 1 décembre 2010, p. 401-10, <https://doi.org/10.4000/italies.3349>.
- RODA Vittorio, « La stazione », dans éd. Gian Mario Anselmi, *Luoghi della letteratura italiana*, p. 352-61, Milano, Mondadori Bruno, 2003.
- ROMEO Caterina, « Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus », dans *Bollettino di italianistica*, n° 2/2011, 2011, <https://doi.org/10.7367/70107>.
- , *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier università-Mondadori education, 2018.
- , « (Ri)posizionamenti. Geografie della diaspora e nuove mappature urbane », dans *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, p. 122-43, Milano, Le Monnier università-Mondadori education, 2018.
- SINOPOLI Franca (dir.), *Postcoloniale italiano : tra letteratura e storia*, Aprilia (Italie), NovaLogos, coll. « Lingue e letteratura », 5, 2013.
- TADDEO Raffaele, « Il condominio spazio ritrovato nella letteratura della migrazione? », 2009, https://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=06_26&section=6&index_pos=2.html, consulté le 15 mai 2021.
- VETRI Nathan, « Mimic Men: Contextualizing Italy's Migration Culture through Bhabha », p. 41-62, Oxford, Lang, 2010.

Sur l'espace

Littérature et espace

- BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans *Fabula-LhT*, 16 mai 2011, <https://www.fabula.org:443/lht/8/baron.html>, consulté le 14 janvier 2024.
- IACOLI Giulio, *La percezione narrativa dello spazio, teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, coll. « Lingue e letterature Carocci », vol. 92, 2008.
- LAPORTA Filippo, *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, Roma, Donzelli, coll. « Virgola », 2010.
- MARTINEZ Victor, « Marges créatrices : Eliot, Rilke, du Bouchet », dans éd. Corinne Alexandre-Garner, *Frontières, marges et confins*, p. 277-88, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Chemins croisés », 2008, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2958>, consulté le 22 avril 2024.
- MENARD Sophie, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », sur *Litera Incognita*, 24 septembre 2017, <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>, consulté le 13 septembre 2021.
- NAPOLI Gabrielle, « Spectres et filiations dans Ogni promessa d'Andrea Bajani : les enjeux éthiques de la fiction », dans éd. Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici, *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, p. 105-20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, <http://books.openedition.org/psn/7398>, consulté le 9 septembre 2022.
- PIATTI Barbara, « Dreams, Memories, Longings: The dimension of projected places in fiction », dans *The Routledge Handbook of Literature and Space*, par Robert T. Tally, London, Routledge, 2017.
- PUGLISI Giovanni et PROIETTI Paolo, *Le città di carta*, Palermo, Sellerio, 2002.
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville...*, Paris, Klincksieck, 1971.
- SCARPA Marie, *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 119, 2009.
- TALLY Robert T. (dir.), *The geocritical legacies of Edward W. Said : spatiality, critical humanism, and comparative literature*, New York, NY, Palgrave Macmillan, coll. « Geocriticism and Spatial Literary Studies », 2015.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Espace urbain (sociologie, anthropologie, géographie)

AGIER Michel, *Anthropologie de la ville*, Paris, PUF, 2015.

AGUSTONI Alfredo, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, Milano, FrancoAngeli, coll. « Collana di sociologia », 2000.

AMIN Ash et THRIFT Nigel J., *Cities: reimagining the urban*, Cambridge, Polity Press, 2010.

AUGE Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1986.

———, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992.

———, « Retour sur les “non-lieux” », dans *Communications*, 87, n° 1, 2010, p. 171-78, <https://doi.org/10.3406/comm.2010.2631>.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Arts de faire, 1990.

CERTEAU Michel de, CERTEAU Michel de, GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.

FOUCAULT Michel, « “Des espaces autres” », dans *Empan*, 54, n° 2, 2004, p. 12-19, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.

KOCIATKIEWICZ Jerzy et KOSTERA Monika, « The Anthropology of Empty Spaces », dans *Qualitative Sociology*, 22, n° 1, 1999, p. 37-50, <https://doi.org/10.1023/A:1022131215755>.

LAUDATI Patrizia, « Images de la ville: construits de sens par les agents », dans *Epistémè: revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées*, Center for applied cultural science, Korea university, Séoul, Writing, narrative, Senses and Images of Urban Space (13) 2015, p. 135-53.

LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, coll. « Société et urbanisme », 1971.

———, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Collection Société et urbanisme », 1974.

MARITANO Laura, « Immigrazione, nazionalismo e concezioni discriminatorie di luogo a Torino », p. 74-90, Milan, Il saggiatore, 2007.

- MARRONE Gianfranco, *Sémiotique et critique de la culture : espace, nourriture, nature, objets*, trad. Rovenà Trope, Limoges, Pulim, coll. « Semiotica viva », 2017.
- MONNET Jérôme, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », dans *Cybergeo : European Journal of Geography*, 7 avril 1998, <https://doi.org/10.4000/cybergeo.5316>, consulté le 14 juin 2020.
- NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », dans *Recherches & éducations*, n° 14, 1 octobre 2015, p. 147-61, <https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.2446>.
- PAUL-LEVY Françoise et SEGAUD Marion, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou CCI, coll. « Alors », 1, 1983.
- PRADEL Benjamin, « Le rythme : une question de recherche urbaine | Rhuthmos », dans *Rhuthmos*, 12 septembre 2016, <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article460>, consulté le 11 mai 2024.
- ROBIN Régine, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001.
- SOJA Edward W., *Thirdspace : journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford, Basil-Blackwell, 1996.
- THIERY Sébastien, « Entretien avec Sébastien Thiéry, fondateur du PEROU », sur *Notes on design*, 25 mai 2019, <https://notesondesign.org/sebastien-thiery/>, consulté le 2 mars 2023.

Frontières, immigration, identité

Frontières et frontières urbaines

- BALIBAR Etienne, « Qu'est-ce qu'une "frontière" ? », dans Caloz-Tschopp, M. C., Clevenot A., *Asile, Violence, Exclusion en Europe. Histoire, analyse, prospective*. Genève, Co-éd. Cahiers de la Section des Sciences de l'Education, Université de Genève et Groupe de Genève, "Violence et droit d'asile en Europe", 500 pages, 1994, p. 335-343.
- BENEDUCE Roberto et BOUCEBCI Mahfoud, *Frontiere dell'identità e della memoria: etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli, coll. « Collana Scienze e salute », 5, 2004.
- CELLA Gian Primo, *Tracciare confini : realtà e metafore della distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2006.

- CERVELLI Pierluigi, « Nouvelles frontières de l'espace urbain contemporain : Interprétations et stratégies entre migrations, banlieues et pouvoir politique », 2014, p. 11.
- CHIARETTI Giuliana, « Ai confini : esperienza individuale e vita sociale », p. 21-49, Milano Udine, Mimesis, 2010.
- COLOMBO Enzo et NAVARINI Gianmarco, *Confini dentro la città : antropologia della stazione centrale di Milano*, Milano, Guerini, 1999.
- COSTANTINI Michel, *Sémiotique des frontières: art & littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Eidos », 2014.
- ESCALLIER Robert, « Les frontières dans la ville, entre pratiques et représentations », dans *Cahiers de la Méditerranée*, n° 73, 1 décembre 2006, p. 79-105, <https://doi.org/10.4000/cdlm.1473>.
- FABIETTI Ugo, « La costruzione dei confini in antropologia. Pratiche e rappresentazioni », p. 177-86, Rubbettino, 2005, <https://boa.unimib.it/handle/10281/31925?mode=complete>, consulté le 1 mai 2024.
- FOURNY Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal », dans *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine*, n° 101-2, 1 novembre 2013, <https://doi.org/10.4000/rga.2115>, consulté le 26 décembre 2023.
- GASPARINI Giovanni, *Sociologia degli interstizi: viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Milano, Mondadori, 1998.
- GWIAZDZINSKI Luc, « Frontières nocturnes », dans *Hermès, La Revue*, 63, n° 2, 2012, p. 63-66, <https://doi.org/10.4267/2042/48319>.
- MEZZADRA Sandro et NEILSON Brett, *Border as method, or, the multiplication of labor*, Durham, Duke University Press, coll. « Social Text Books », 2013.
- MEZZADRA Sandro, « Confini, migrazioni, cittadinanza », dans *Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, 16, n° 30, 2004, <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/2839>, consulté le 1 mai 2024.
- PETRILLO Agostino, « Confini urbani », dans *intrasformazione: rivista di storia delle idee*, n° 4.2, 2015, p. 15-19, <https://doi.org/10.4474/DPS/04/02/LSS191/05>.
- ZANINI Piero, *Significati del confine : i limiti naturali, storici, mentali*, 1997.

Immigration et immigration en contexte urbain

- ARU Silvia et TANCA Marcello, « Identità urbane e comunità immigrate. Il quartiere Marina di Cagliari », p. 128-42, FrancoAngeli, 2013.
- ATTILI Giovanni, *Rappresentare la città dei migranti : storie di vita e pianificazione urbana*, 2008.
- BRIVIO Alessandra, « La città che esclude. Immigrazione e appropriazione dello spazio pubblico a Milano », dans *Antropologia*, n° 15, 2013, <https://doi.org/10.14672/ada2013184%p>, consulté le 17 février 2024.
- CINGOLANI Pietro, « Spazi urbani e migrazioni in Italia », Torino, Einaudi, coll. « CORTI, Paola, SANFILIPPO, Matteo (a cura di), Migrazioni, Storia d'Italia, Annali », vol. 24, p. 610-22, 2009.
- COLOMBO Enzo et SEMI Giovanni (dir.), *Multiculturalismo quotidiano : le pratiche della differenza*, Milano, FrancoAngeli, coll. « Politiche migratorie », 37, 2007.
- DAL LAGO Alessandro, *Non-persone : l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, coll. « Saggi universale economica Feltrinelli », 2005.
- DE MICCO Virginia, « Menti migranti, menti adolescenti. Avanzare sul margine: dal trauma impensabile alle parole del dolore », dans *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 27, n° 55, avril 2019, p. 49-62, <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005504>.
- GABACCIA Donna, « L'invention de la « Petite Italie » de New York », dans éd. Marie-Claude Blanc-Chaléard, Antonio Bechelloni, Bénédicte Deschamps, Michel Dreyfus et Éric Vial, *Les Petites Italies dans le monde*, p. 25-43, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007, <https://doi.org/10.4000/books.pur.6556>, consulté le 7 février 2024.
- GOURCY Constance DE, « Autonomie dans la migration et dimension mémorielle des lieux », dans *Espaces et sociétés*, 122, n° 3, 2005, p. 187-204, <https://doi.org/10.3917/esp.122.0187>.
- , « Du dépaysement au transpaysement: des figures migratoires de référence dans la migration volontaire », dans *Les nouveaux territoires migratoires: entre logiques globales et dynamiques locales*, p. 191-202, Servicio de Publicaciones = Argitalpen Zerbitzua, 2007, <https://shs.hal.science/halshs-00606260>, consulté le 19 octobre 2023.

- JESS Pat et MASSEY Doreen, *Luoghi, culture e globalizzazione*, éd. Elena Dell'Agnese, trad. Adriana Perone di San Martino, Torino, UTET libreria, 2001.
- KING Russel, « Migrazione, globalizzazione e luogo », Edizione italiana, p. 3-32, Torino, UTET libreria.
- MARZIONI Maira, *Spazi "migranti", Viaggio nel quartiere Sant'Antonio a Pisa*, Tesi di laurea, Corso di specialistica in Scienze per la pace, Università di Pisa, 2008, , consulté le 22 avril 2024.
- PAPOTTI Davide, « I paesaggi etnici dell'immigrazione straniera in Italia », 1 : p. 151-66, Padova, Università degli Studi di Padova, vol. 1, 2002, <https://air.unipr.it/handle/11381/1504152?mode=simple.67#.YO2hFkw682w>, consulté le 13 juillet 2021.
- , « Interstizialità e invisibilità dei paesaggi etnici: prime riflessioni geografiche sull'immigrazione nel Piemonte orientale », éd. Brusa Carlo, Roma: Società Geografica Italiana., *Processi di globalizzazione dell'economia e mobilità geografica* 2002, p. 302-24.
- , « Identità e differenze culturali nel territorio. Riflessioni geografiche sui paesaggi etnici dell'immigrazione », p. 331-42, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, <https://air.unipr.it/handle/11381/1442670#.YO2hRUw682w>, consulté le 13 juillet 2021.
- PEZZONI Nausicaa, *La città sradicata: geografie dell'abitare contemporaneo : i migranti mappano Milano*, Milano, O barra O, 2013.
- SEMI Giovanni, « Il mercato come spazio di relazione e di conflittualità interetnica (Porta Palazzo - Torino) », dans *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, https://www.academia.edu/38162547/Il_mercato_come_spazio_di_relazione_e_di_conflittualita_interetnica_Porta_Palazzo_-_Torino, consulté le 10 mai 2020.
- RUDDICK Susan, « Construction difference in public spaces : race, class and gender as interlocking systems », dans *Urban Geography*, 17, n° 2, février 1996, p. 132-51, <https://doi.org/10.2747/0272-3638.17.2.132>.
- SALIH Ruba, « Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini », dans *Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini*, 2005, p. 1000-1014, <https://doi.org/10.1400/49961>.
- SAYAD Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éd. Points, coll. « Points », 743, 1999.

- , *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité. Tome 1 : L'illusion du provisoire*, éd. Alexis Spire, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », 2006.
- THIERY Sébastien, GALLIE Daniela, ANNICHIARICO Francesco, SANTORO Giuliano et BRARDA Nicola, « Ville refuge, ville asile : le droit à la Ville pour les migrants, réfugiés et demandeurs d'asile entre France et Italie », 9 novembre 2017, <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3738>, consulté le 26 décembre 2023.
- Traces du colonialisme et de l'esclavage - Rencontre avec Igiaba Scego, Wu Ming, Karfa Diallo*, 2:05:21. coll. « Penser l'exil aujourd'hui », 2021.

Identité

- BAZZICHELLI Tatiana, *Pratiche reali per corpi virtuali, Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, Roma Sapienza, 1988, <https://www.strano.net/bazzichelli/indice.htm>, consulté le 29 mars 2023.
- BENEDUCE Roberto et BOUCEBCI Mahfoud, *Frontiere dell'identità e della memoria: etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli, coll. « Collana Scienze e salute », 5, 2004.
- JENKINS Richard, *Social identity*, London New York, Routledge, coll. « Key Ideas », 1996.
- SINDZINGRE Nicole. « Rites de passage », dans *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rites-de-passage/>, consulté le 28 septembre 2024.
- STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, n° 1, 2008, p. 7-30, <https://doi.org/10.3406/globe.2008.1537>.
- STASZAK Jean-François, TRINQUIER Jean et CHAUVEAU Catherine, « Le goût des autres. Débat: Propos recueillis par Catherine Chauveau », dans *Archeopages*, n° 36, 1 janvier 2013, p. 48-55, <https://doi.org/10.4000/archeopages.215>.
- THIERY Sébastien, « Entretien avec Sébastien Thiéry, fondateur du PEROU », sur *Notes on design*, 25 mai 2019, <https://notesondesign.org/sebastien-thiery/>, consulté le 2 mars 2023.
- VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance...*, Paris, Picard, 2011. Réimpression de l'éd. de : Paris : E.

Nourry, 1909 augmentée en 1969, Mouton and Co. et Maison des sciences de l'Homme.

Autres

DESPRATS-PEQUIGNOT Catherine, « Théorie des rêves chez Sigmund Freud », dans *Le Journal des psychologues*, 325, n° 2, 2015, p. 44-48, <https://doi.org/10.3917/jdp.325.0044>.

HUGLO Marie Pascale et CARDINAL Serge, « Les espaces de la voix », dans *Revue des Sciences Humaines*, n°288, décembre 2007, p. 170.

KRIEF Barbara, « A Paris, l'enseigne "Au nègre joyeux" sera finalement retirée », dans *Le Nouvel Obs*, 26 septembre 2017, sect. Société, <https://www.nouvelobs.com/societe/20170926.OBS5151/a-paris-l-enseigne-au-negre-joyeux-sera-finalement-retiree.html>, consulté le 15 avril 2024.

MATHIEU Olivier, « Italie : Roberto Calderoli, un expert ès racisme face à Cécile Kyenge - Jeune Afrique.com », sur *JeuneAfrique.com*, 2013, <https://www.jeuneafrique.com/169673/politique/italie-roberto-calderoli-un-expert-s-racisme-face-c-cile-kyenge/>, consulté le 25 février 2024.

MUSITELLI Pierre et FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, « Rapport d'épreuve: Option Ecrit Italien », 2019, https://www.ens.psl.eu/sites/default/files/2019_bl_italien_epreuve_option_ecrit.pdf, consulté le 4 mai 2024.

ONG Walter Jackson, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, trad. Hélène Hiessler, Paris, les Belles lettres, coll. « Graphê », 2, 2014.

ORAZI Manuel, « L'urbanistica tara le tue ambizioni: intervista ad Antonio Dikele Distefano », 2021, <https://www.domusweb.it/it/citta-sostenibili/gallery/2021/05/27/lurbanistica-tara-le-tue-ambizioni-intervista-ad-antonio-dikele-distefano.html>, consulté le 23 février 2024.

POLIDORO Daniele, « Cosa sappiamo sul raduno di Peschiera del 2 giugno », sur *Wired Italia*, 1 juin 2023, <https://www.wired.it/article/raduno-peschiera-del-garda-2-giugno-2023-tik-tok-maranza-salvini/>, consulté le 16 mai 2024.

UYANGODA Nadeesha, « Antonio Dikele Distefano: «Ho cambiato 15 case in 30 anni» », sur *Vanity Fair Italia*, 5 novembre 2022, <https://www.vanityfair.it/article/antonio-dikele-distefano-autumn-beat-casa>, consulté le 13 avril 2024.

Résumés

Résumé : Cette thèse est consacrée à la question des rapports entre espace urbain et identité dans la littérature postcoloniale en Italie, et plus précisément, à la question des « frontières dans la ville » dans cette littérature. La notion de frontière dans la ville, relevant des domaines de l'anthropologie, de la géographie urbaine et de la sémiotique, est ici remobilisée et réinterprétée pour analyser la mise en scène de l'espace urbain dans un corpus principalement (mais pas exclusivement) littéraire. A travers les récits d'auteurs migrants et de deuxième génération, les villes d'Italie apparaissent sous une lumière très différente de ce que l'on a pu voir dans le reste de la littérature italienne : ces nouvelles représentations portent un questionnement de fond sur la place des subjectivités migrantes et/ou d'origine étrangère dans les espaces urbains et par extension, dans la nation. Le concept de frontière permet ainsi d'aborder frontalement cette question en s'interrogeant sur les formes d'exclusion qui conditionnent le rapport de sujets minoritaires à la ville, mais aussi les nouvelles manières de la percevoir, de se la réapproprier, de l'habiter et de la représenter que l'on retrouve dans ces œuvres. La frontière revêt ici plusieurs dimensions principales. Elle renvoie à la manière dont les textes postcoloniaux redessinent la « carte » des villes italiennes et réinterprètent la relation entre marges, périphéries et centre. La frontière touche aussi l'inscription dans l'espace social : les textes révèlent la ville comme terrain d'interaction, de discrimination, de rencontre potentielle. Enfin, un dernier aspect concerne le mouvement, la manière dont les personnages traversent la ville et y évoluent, en analysant les parcours urbains à la fois d'un point de vue symbolique et narratif.

Mots clés : [littérature postcoloniale ; postcolonial ; ville ; espace urbain ; frontières ; marges ; périphéries ; identité ; migrations]

Riassunto : Questa tesi è dedicata alla questione dei rapporti tra spazio urbano e identità, e più specificamente alla questione dei « confini nella città » nella letteratura postcoloniale italiana. La nozione di confini nella città, ripresa dall'antropologia, la geografia urbana e la semiotica, viene qui rimobilitata e reinterpretata per analizzare la rappresentazione dello spazio urbano in un corpus principalmente (ma non esclusivamente) letterario. Attraverso i racconti di autrici migranti e di seconda generazione, le città italiane appaiono sotto una luce alquanto diversa da quanto si è potuto vedere nel resto della letteratura italiana : queste nuove rappresentazioni dello spazio portano una riflessione di fondo sul posto delle soggettività migranti e/o di origine straniera negli spazi della città e per estensione, della nazione. Il concetto di confine permette

così di affrontare frontalmente la questione, interrogandosi sulle forme di esclusione che condizionano la relazione di soggettività minoritarie alla città, ma anche nuove modalità di percezione, rappresentazione, riappropriazione e abitazione che si riscontrano nelle opere. La nozione di confine riveste qui alcune dimensioni principali. Rimanda innanzitutto alle nuove mappature che i testi postcoloniali operano sulle città italiane, reinterpretando le relazioni tra margini, periferia e centro. Il confine tocca inoltre l'iscrizione nello spazio sociale : i testi rivelano la città come terreno di interazione, discriminazione e incontro potenziale. Infine, un ultimo aspetto riguarda il movimento, il modo in cui i personaggi attraversano la città e vi si muovono, analizzando i percorsi urbani da un punto di vista simbolico e narrativo.

Parole chiavi : [letteratura postcoloniale ; città ; spazio urbano ; frontiere ; confini ; margini ; periferie ; identità ; migrazioni]

Positions de thèse

La littérature postcoloniale constitue un phénomène majeur dans la production littéraire des trente dernières années en Italie, malgré sa marginalisation éditoriale et académique, dont la recherche a souligné la capacité à « fournir une représentation symbolique des nombreux changements sociaux qui ont eu lieu en Italie depuis la fin des années quatre-vingt à la suite des migrations globales [...] »⁸⁷⁵. Cette production a aussi redéfini des thèmes majeurs de la littérature italienne, notamment celui de la représentation des villes, en les racontant du point de vue de subjectivités migrantes et/ou de deuxième génération, tout en portant un questionnement de fond sur la place de ces subjectivités dans les espaces urbains de la nation.

Alors que cette littérature traverse une phase de redéfinition considérable en termes d'auteurs et de production, l'analyse de ce thème devenu un important champ de recherche depuis une quinzaine d'années offre une double opportunité : celle de reparcourir la représentation de la ville dans les textes du corpus, pour mieux en cerner les évolutions et les enjeux principaux, mais aussi de se livrer à une approche comparative mettant en relation le corpus postcolonial avec d'autres textes et œuvres centrées sur la migration.

Notre thèse aborde la question de la représentation de l'espace urbain dans la littérature postcoloniale, et l'enjeu connexe des rapports entre espace urbain et identité, en se focalisant sur le concept de *frontières dans la ville*. Ce concept renvoie non seulement à la manière dont

⁸⁷⁵ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier università-Mondadori education, 2018, p. 1

la littérature met en scène la ville globalisée comme espace de coexistence entre cultures et identités différentes, mais aussi à sa capacité à interroger « l'ordre urbain » comme idéologie inscrite dans l'espace matériel et social, en partant de l'expérience de subjectivités subalternes, minoritaires et invisibilisées.

La notion de frontière dans la ville est empruntée à des disciplines comme l'anthropologie urbaine et la géographie, et réadaptée ici en tenant compte de la spécificité de la représentation spatiale en littérature, que nous concevons comme mise en relation d'échelles et de spatialités différentes, où la question de l'espace géographique rencontre celle de l'appréhension sensorielle-affective des personnages, et où l'espace référentiel est mis en résonnance avec des espaces « projetés »⁸⁷⁶ renvoyant aux imaginaires migrants (mémoires, traumas, fantaisies), aussi bien qu'avec des spatialités intérieures (celles du corps, de la psyché). D'autre part, notre étude mobilise le concept de frontières pour aborder certains des grands enjeux de la représentation des villes : la question des lieux et de la cartographie urbaine, mais aussi celle de la ville comme zone de contact et d'interaction avec autrui, que ce soit dans l'espace public ou dans les contextes du quartier ou de l'habitation, les parcours et déplacements, et enfin la question de la mémoire urbaine.

L'étude montre d'abord la pertinence du concept de frontières pour analyser l'inscription des *primo arrivants* dans la ville italienne : en effet les récits qui racontent les expériences d'arrivée en Italie convergent dans la mise en scène d'une cartographie migrante de l'espace urbain dominée par les lieux d'exclusion et les marges. Il devient en outre possible, en approfondissant l'expérience et l'appréhension de l'espace dans les textes, d'envisager l'inscription des migrants dans la ville italienne comme une véritable *condition de frontière*, où l'exclusion spatiale est redoublée par le poids du regard de la société environnante, par un sentiment de séparation d'avec la réalité alentour, et par une expérience intime de dépaysement où se joue une tension permanente entre « l'ici » et « l'ailleurs » dont sont originaires les protagonistes.

Cependant la question des frontières ne se limite pas à l'exclusion urbaine : elle concerne aussi pleinement l'autre face des cartographies migrantes de la ville, à savoir la multiplicité de lieux réappropriés par les migrants. Les *frontières dans la ville* sont aussi celles des lieux et quartiers migrants, dont la mise en scène rend évident un enjeu majeur de la représentation de la ville multiculturelle dans les textes. L'analyse des représentations montre

⁸⁷⁶ Barbara Piatti, « Dreams, Memories, Longings: The dimension of projected places in fiction », Routledge, 2017, p. 184-85

en effet une indéniable tension entre la tendance à construire un imaginaire valorisant de la ville multiculturelle qui n'échappe pas à des formes d'idéalisation, de rhétorique et d'exotisme ; et d'autre part la capacité des œuvres à mettre en scène, notamment dans le récit des *occupations*, le caractère des espaces frontaliers comme espaces pluriels où se cristallisent des regards, des perspectives et des idées de villes divergentes. La question des espaces frontaliers révèle ainsi les enjeux esthétiques et idéologiques qui structurent les représentations migrantes de la ville.

L'étude prolonge l'analyse des cartographies urbaines en s'intéressant à leur évolution chez les auteurs et autrices de deuxième génération. Elle souligne combien le rapport aux marges, aux espaces migrants et aux lieux de la centralité urbaine laisse voir des continuités et des transformations importantes dans l'expérience des jeunes italiens d'origine étrangère. Si cette jeunesse est familière de ces différents espaces, sa position incertaine à la confluence de mondes différents se traduit par les thèmes omniprésents de la fuite et du déchirement identitaire. Emerge ici une nouvelle dimension de la frontière, à savoir la récurrence dans ces textes d'une recherche d'expériences et d'espaces liminaux renvoyant à la « marge » au sens anthropologique, non plus seulement un lieu mais bien une *étape* dans un rite de passage, où advient une mise à distance et une redéfinition de soi à laquelle suit (ou peut suivre) une réintégration dans la société. Dans les récits d'auteurs et autrices italiens de deuxième génération, plus nettement structurés par les codes du roman d'apprentissage, la construction de l'identité se fait dans le rapport à la ville, et la recherche des frontières joue un rôle clef dans la transformation des protagonistes, dans l'expression de leurs crises intérieures et dans la structuration de leurs parcours.

L'analyse des rapports entre espace et identité à travers les frontières permet ainsi d'aborder à la fois le versant cartographique de la représentation de la ville dans les textes (le choix des espaces et leur mise en relation), l'expérience urbaine dans ses formes plus subjectives (expérience du regard d'autrui, appréhension affective et perceptive de la ville, relation entre les espaces vécus et les espaces de l'imaginaire), mais aussi les stratégies de mise en scène de la ville et le rôle de l'espace urbain dans l'économie de différents parcours identitaires.

L'étude, ayant mis en évidence ces différentes dimensions du *frontalier*, aborde par la suite d'autres chronotopes urbains dans lesquels le référent urbain comme « totalité » s'estompe au profit de contextes plus spécifiques et restreints, comme ceux des récits racontant des expériences de l'espace public, ou à l'inverse, de textes focalisés sur des formes de localité comme la maison, la copropriété ou le quartier. Cet accent mis sur la ville comme théâtre

d'interactions rend analysables certaines dimensions habituellement invisibles de l'espace urbain, comme les nombreux récits de discrimination quotidienne advenant dans des lieux anonymes (notamment les transports publics), qui pourtant constituent à tous les effets des *expériences de frontière* dans lesquels les migrants sont renvoyés à leur altérité dans la société italienne. Semblablement, les chronotopes qui s'attardent sur les espaces de la localité font une large place aux enjeux liés à la coexistence urbaine et au rapport à l'autre. Le choix de confronter des textes d'auteurs italiens et migrants révèle ainsi des angoisses diamétralement opposées, les imaginaires sécuritaires de l'invasion des premiers cédant la place chez les immigrés à une précarité et une angoisse permanente de l'expulsion. De même, les images d'espaces domestiques fragmentés et précaires rendent tangible l'intériorisation des frontières à l'intérieur de la maison, du corps et de la psyché des personnages.

Enfin, le dernier temps de notre analyse articule la catégorie des frontières au parcours urbain en soulignant leur dimension symbolique aussi bien que mémorielle. On constate ainsi que certains *topos* fondamentaux du corpus, comme celui de la marche, se construisent essentiellement dans un rapport aux limites, et plus spécifiquement, dans une tentative de *dépassement* des frontières de la ville (terme par lequel nous traduisons l'italien *sconfinare*). Le parcours urbain rend tangible la dimension symbolique de ces mouvements d'évasion, qui chez les auteurs migrants apparaissent comme des séquences narratives exprimant, dans la crise du rapport à l'espace, une crise du rapport à la réalité. Le thème de l'évasion urbaine revient dans les écritures d'auteurs et autrices de deuxième génération, où sa portée est davantage celle d'un geste de transgression qui confronte les protagonistes à la violence de l'ordre urbain autour d'eux.

Enfin, c'est toujours en mobilisant la notion des frontières que l'étude aborde une question centrale comme celle de la mémoire dans la ville postcoloniale. Nous soulignons comment le rapport au passé colonial et à ses traces urbaines laisse voir une asymétrie entre l'oubli des anciens colonisateurs et la mémoire des anciens colonisés. Cette asymétrie produit des frontières mémorielles, dès lors que dans la ville s'opposent une mémoire consensuelle et une mémoire oubliée, dont seuls des sujets issus de l'histoire coloniale se font les porteurs. Le thème des frontières mémorielles résonne alors doublement. Il permet en premier lieu d'étudier le *topos* du rapport entre subjectivités migrantes et traces du passé de la ville, notamment dans les fragments urbains que sont les ruines ou les monuments. La critique a déjà souligné comment le regard migrant appréhendait de manière nouvelle ces traces, en y voyant non pas le signe d'un passé glorieux ou d'une continuité avec le présent, mais au contraire l'expression

d'un déracinement qui résonne avec l'expérience personnelle des protagonistes⁸⁷⁷. D'où une relecture des monuments qui va à l'encontre de leur rôle d'incarnation d'une idéologie urbaine, pour au contraire devenir à leur tour figures de la migration et de l'exil, comme la statue de Jules César dans le roman *Il latte è buono* de Garane Garane.

Mais la question des frontières renvoie également à la manière dont les parcours produisent une confrontation avec le passé urbain, exhumant des mémoires et des traumatismes mis de côté. Cet enjeu résonne avec les importants débats mémoriels qui ont suivi la mort de Georges Floyd et le déboulonnage de statues dans des villes européennes et américaines, en même temps qu'avec la production filmique et textuelle consacrée à ces enjeux en Italie depuis au moins le début des années 2010, la production de Igiaba Scego étant exemplaire et pionnière à cet égard. L'analyse des frontières mémorielles renvoie donc à cette production non négligeable, qui est abordée ici à travers une lecture comparée mettant en évidence les divergences de regard sur la ville et son passé. D'où le choix d'analyser la mise en scène d'un même monument colonial à travers trois textes de Igiaba Scego et de Lorenzo Pavolini, dont la confrontation construit une *lecture en contrepoint* selon la démarche proposée par Edward Said⁸⁷⁸. L'indifférence que Pavolini remarque à l'égard du monument trouve ainsi une réponse dans la tentative de Scego de raconter sa relation à ces traces coloniales en tant que femme italo-somalienne, qui plus est née et ayant grandi à Rome. Enfin, il est significatif que le récit de ces traces du passé colonial et de leur oubli dans la ville mobilise la mise en scène du corps, et plus précisément le champ lexical de la blessure, pour exprimer à travers l'intimité des subjectivités postcoloniales les traces des frontières auxquelles celles-ci se heurtent.

En partant d'un « prêt » conceptuel et en essayant de voir la pertinence et les différentes dimensions possibles de la notion de *frontières dans la ville* à l'intérieur du corpus postcolonial, nous avons pu constater combien l'expérience des frontières structurait la relation à la ville dans les textes analysés. Le thème des frontières permet d'aborder plusieurs enjeux décisifs de la représentation de la ville postcoloniale : la question des marges et de leur signification spatiale, symbolique et narrative, la question des différences de vécus urbains, la question du rapport à l'autre, la question de l'ordre de la ville et de son idéologie latente. Il met en relation les frontières spatiales et des expériences que les textes expriment à travers une multiplicité

⁸⁷⁷ Jennifer Burns, *Migrant imaginaries : figures in Italian migration literature*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian Modernities », 2013, p. 139.

⁸⁷⁸ « Quand nous examinons les archives culturelles, notre relecture n'est pas univoque mais en *contrepoint*. Nous pensons simultanément à l'histoire métropolitaine qu'elles rapportent et à ces autres histoires que le discours dominant réprime (et dont il est indissociable). », Edward Said, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Fayard, Le Monde Diplomatique, Paris, 2000, p. 97.

d'images et de motifs renvoyant à la fracture, la blessure, la dislocation et le dépaysement. Enfin, il rend aussi possible une approche comparative en mesure de voir l'évolution de la mise en scène des villes italiennes dans le corpus postcolonial, leurs limites et leurs horizons possibles.