



HAL
open science

Écrivaines italiennes de la migration balkanique

Anna Federici

► **To cite this version:**

Anna Federici. *Écrivaines italiennes de la migration balkanique*. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2016. Français. NNT: 2016TOU20018 . tel-01704661

HAL Id: tel-01704661

<https://theses.hal.science/tel-01704661>

Submitted on 8 Feb 2018

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

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



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

THÈSE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse Jean Jaurès
École doctorale Allph@ – Italien

en cotutelle internationale avec l'Università degli Studi di Roma Sapienza
Scuola dottorale di Linguistica storica e Storia linguistica italiana (XXVII ciclo) –
Dottorato in Linguistica storica e Storia linguistica italiana

Titre : « Écrivaines italiennes de la migration balkanique »

Volume I

Présentée et soutenue par

Anna Federici

à Toulouse, le 14 mars 2016

Unité de recherche : Il Laboratorio (EA4590)

Directrices de Thèse : Margherita Orsino et Flavia Cristaldi

Jury :

Ugo Vignuzzi (Sapienza Università di Roma)

Claudio Milanesi (Université d'Aix-Marseille)

Ugo Fracassa (Università di Roma Tre)

Walter Zidarić (Université de Nantes)

Flavia Cristaldi (Sapienza Università di Roma)

Margherita Orsino (Université de Toulouse II Jean Jaurès)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

THÈSE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse Jean Jaurès
École doctorale Allph@ – Italien

en cotutelle internationale avec l'Università degli Studi di Roma Sapienza
Scuola dottorale di Linguistica storica e Storia linguistica italiana (XXVII ciclo) –
Dottorato in Linguistica storica e Storia linguistica italiana

Titre : « Écrivaines italiennes de la migration balkanique »

Volume I



Présentée et soutenue par

Anna Federici

Directrices de Thèse : Margherita Orsino et Flavia Cristaldi

Franck Conte, Transition III, 2015.

À ceux qui sont en chemin

Table des matières

Volume I

Introduction générale.....	9
Première partie : La migration balkanique et ses figures.....	23
I. Introduction.....	24
I.1 Les Balkans et l'Europe.....	26
I.1.a Les Balkans : le nom.....	28
I.1.b Les Balkans en « Orient ».....	31
I.1.c Les Balkans orthodoxes et musulmans.....	35
I.1.d Un pont entre Est et Ouest.....	44
I.2 Figures de la migration balkanique.....	51
I.2.a L'Albanie.....	53
I.2.b La Grèce et la Bulgarie.....	61
I.2.c La Bosnie-Herzégovine et le Kosovo.....	66
I.2.d La Croatie et la Slovénie.....	72
I.2.e La Serbie, le Monténégro et la Macédoine.....	82
I.3 L'immigration des femmes balkaniques en Italie.....	93
I.3.a Le travail féminin à l'étranger.....	94
I.3.b « Le travail d'intérieur » des femmes.....	103
I. Conclusion.....	110
Deuxième partie : L'écriture de l'histoire personnelle.....	113
II. Introduction.....	114

II.1 L'écriture autobiographique.....	117
II.1.a <i>Je</i>	118
II.1.b <i>Elle(s)</i>	129
II.1.c <i>Nous</i>	136
II.2 Le lieu de l'histoire personnelle : la maison, ses espaces.....	146
II.2.a Le jardin de la maison natale.....	147
II.2.b La chambre-ventre de la maison de passage.....	154
II.2.c « Le lieu parfait » ou la demeure définitive.....	161
II.3 Les traces de l'expérience personnelle dans l'écriture : la question de la langue.....	169
II.3.a L'oralité dans le récit légendaire.....	172
II.3.b Les xénismes et la langue de l'enfance.....	178
II.3.c Le bilinguisme et la dédicace.....	185
II. Conclusion.....	194
Troisième partie : Au-delà de l'expérience personnelle : les chemins de la fiction.....	197
III. Introduction.....	198
III.1 Figures « hors norme » au féminin.....	201
III.1.a Présence significative du viol.....	203
III.1.b Du sexe au genre : la prise de conscience.....	214
III.1.c Femmes en marge de l'Histoire.....	223
III.1.d <i>Matres dolorosæ</i>	230
III.2 Le pont comme lieu et figure de l'« outre ».....	236
III.2.a La symbolique du pont dans l'imaginaire balkanique.....	236
III.2.b Le pont comme élément identitaire.....	243

III.3 Les écrits de l’imaginaire fantastique.....	253
III.3.a Dispositifs du fantastique.....	253
III.3.b L’imaginaire fantastique populaire : le Carnaval.....	256
III.3.c Le fantastique et l’éros.....	263
III.3.d Un autre regard.....	268
III.3.e Lieux et langage de l’imaginaire fantastique : « <i>outrémondes</i> ».....	271
 III. Conclusion.....	 280
 Conclusion générale.....	 283
 Bibliographie.....	 289
 Index des noms propres.....	 311
 Remerciements.....	 325

Volume II

Cahier des Citations.....	3
 Annexes.....	 83
Courte présentation des ouvrages du corpus.....	84
Entretiens.....	95

Introduction

Au début des années 90, en réaction à l'effondrement du bloc soviétique, une importante vague migratoire se rend en Italie. Ainsi, nombre d'écrivains de l'ancienne Europe communiste arrivent dans la Péninsule italienne et certains d'entre eux choisissent l'idiome italien pour rédiger leurs ouvrages, devenant les nouveaux protagonistes du débat sur l'« italoophonie » qui commençait tout juste à animer le panorama de la littérature italienne. En effet, le sillon avait déjà été creusé par des mouvements diasporiques antérieurs, issus du Maghreb ou de l'Asie, qui s'étaient, au fil du temps, ouverts aux écrivains de toute nationalité. Dans son célèbre essai *Il rovescio del gioco (Le revers du jeu)*¹, Armando Gnisci apporte la première proposition d'encadrement de ce phénomène qui, d'après son analyse comparatiste, est défini comme « littérature italienne de la migration ». Cette dénomination souligne à la fois l'aspect précisément littéraire de ces écrits, le désir d'intégrer la littérature nationale du pays d'accueil ainsi que le sujet même de ces livres : la migration. Malgré le souhait de Gnisci de considérer dans cette appellation tant les textes rédigés par les immigrés arrivés en Italie, que ceux composés par les émigrés italiens éparpillés dans le monde entier², la critique s'est notamment concentrée sur le premier versant de l'analyse. Depuis les premiers débarquements, dans les années 70, la Péninsule a vu un *crescendo* de nouveaux arrivants qui a conduit les chercheurs de tout bords (historiens, sociologues et littéraires entre autres) à réfléchir sur certains acquis culturels et historiques : qu'est-ce que la frontière ? Et même, qu'est-ce que l'identité ? Si on considère que les pays occidentaux étaient des pays colonisateurs, la question devient celle d'une « décolonisation de la pensée », comme le dit Gnisci, faisant écho à Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon et Ngugi wa Thiong'o³. Parmi les pays d'Europe de l'Est, les Balkans occidentaux font partie de l'empire que l'Italie avait essayé de bâtir entre la fin du XIX^e siècle et la Deuxième Guerre mondiale. Même si l'ex-Yougoslavie, l'Albanie et la Grèce ne sont pas des « colonies » italiennes à proprement parler, on peut les considérer, avec Daniele Comberiati⁴, inhérentes à la question du postcolonialisme italien. En ce qui concerne la Péninsule balkanique, les questionnements de la « littérature italienne de la migration » croisent en partie ceux posés par les « études postcoloniales » : quelle

¹ Armando GNISCI, *Il rovescio del gioco*, Roma, Sovera Edizioni, 1993.

² *Id.*, *Scrivere nella migrazione tra due secoli*, dans A. GNISCI (sous la direction de), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città Aperta Edizioni, 2006, p. 25.

³ Ali Mumin AHAD, *La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia*, dans A. GNISCI, *Decolonizzare l'Italia. Via della Decolonizzazione europea n. 5*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 92-93.

⁴ Daniele COMBERIATI, *La letteratura postcoloniale italiana : definizioni, problemi, mappature*, dans Lucia QUARARELLI, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini Editore, 2010, p. 161. Armando Gnisci lui-même avait déjà parlé d'« oubli » en ce qui concerne les responsabilités italiennes au sujet de son expérience coloniale dans les Balkans, dans A. GNISCI, *Mondializzare la mente. Via della decolonizzazione europea n. 3*, Isernia, Cosmo Iannone, 2003, p. 20.

est la responsabilité culturelle (dans l’imaginaire, dans les compétences linguistiques, dans l’héritage historico-littéraire) laissée par l’Italie dans cette aire géographique ? L’histoire moderne des nations qui composent la région des Balkans n’est guère la même et la Roumanie, la Bulgarie et la Turquie européenne n’ont jamais été la cible de la colonisation italienne des XIX^e et XX^e siècles. Par conséquent, un travail de recherche qui vise à la description des œuvres des écrivaines italiennes de la migration balkanique, comme celui que nous sommes en train de présenter, devra davantage se préoccuper des études et des méthodes de la « littérature italienne de la migration » que de celles concernant le « postcolonialisme ».

En effet, il va sans dire que le cadre théorique de référence change la perspective de lecture. Par exemple, lorsqu’on parle de : « littérature italienne de l’immigration », « italoophonie », « littérature du monde », on ne se pose pas tout à fait du même point de vue. Ces définitions ont été déjà largement expliquées par les spécialistes⁵. Notre préférence va à la dénomination mise en avant par Armando Gnisci, que nous allons employer dans notre recherche. La raison en est que cet intitulé se focalise à la fois sur le but littéraire des écrits, sur l’adoption de l’idiome italien ainsi que sur la force, intrinsèque à l’homme, de chercher un endroit où habiter, d’être en quête d’une « maison ». L’intérêt du terme « migration », au cœur de cette définition, relève de l’ampleur des significations qu’il contient : il permet à la fois de parler de l’immigration et de l’émigration des personnages ou des auteurs, mais aussi des pays de provenance ou d’accueil. Il n’exclut pas les nombreuses étapes que ce chemin peut éventuellement toucher : le pays italoophone (Italie, Suisse italienne) n’est pas toujours le lieu de l’installation définitive des auteurs ou des personnages⁶. Et enfin, le mot « migration » peut aussi être pris dans un sens à la fois littéral et métaphorique, se référant à tout voyage physique et mental⁷. Nous devons prendre acte, cependant, que certains auteurs n’apprécient guère d’être classés de la sorte. Les entretiens avec quatre des écrivaines italiennes d’origine balkanique, que nous avons recueillis et inclus dans les *Annexes*, présentent en effet un sentiment général de désaccord au sujet de la locution de « littérature de la migration ». Si Bukvić avoue ne pas connaître cette classification – qu’elle accepte toutefois de bon gré se disant en accord avec cette appartenance⁸ –, Mujčić et Paraskeva la refusent. Mujčić reproche à cette dénomination la volonté de ghettoisation des étrangers, en marge de la littérature nationale,

⁵ En ce qui concerne les différentes dénominations attribuées à cette discipline, nous renvoyons en particulier à l’étude de Lucia Quaquarelli, *Introduzione à Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, op. cit., p. 11-12.

⁶ C’est le cas des écrivaines albanaises Elvira Dones et Ornella Vorpsi, ainsi que de l’écrivaine serbe Jasmina Tešanović.

⁷ Ce n’est pas sans oublier que la définition de ce pionnier de ces études spécifiques est aussi la plus courante donc celle qui tout de suite renvoie à ce domaine particulier.

⁸ *Entretien avec E. Bukvić*, Volume II.

fait qui avait déjà été pris en considération par Gnisci et d'autres spécialistes⁹. Plus généralement, chaque étiquetage, pour Mujčić, est synonyme de simplification et de limitation : autant au sein des littératures nationales sont présents des auteurs qui n'ont pas la même nationalité, autant la spécification « de la migration » nécessiterait, pour elle, d'être élargie à toutes les littératures, chaque écrivain étant un « migrant dans [sa] tête »¹⁰. De son côté, Paraskeva considère cet intitulé comme une action de marché, visant au slogan commercial plus qu'à un classement de la théorie littéraire, et affirme que l'expérience personnelle de la migration ne saurait être une valeur ajoutée à la littérature : « l'écriture est une chose, la littérature en est une autre »¹¹. Il faut encore ajouter que d'autres écrivains, notamment le poète Gëzim Hajdari, se reconnaissent dans cette définition, considérant l'expérience migratoire comme fondement de leur œuvre.

Nous partageons, certes, l'avis que toute définition est une « *diminutio* »¹² cependant nous pensons que l'opération qui consiste à isoler un ensemble d'ouvrages ayant pour trait commun, dans ce cas, l'expérience de la migration, prend tout son sens face à l'importance quantitative de ce phénomène d'une part et, d'autre part, au réseau d'influences et corrélations qui traverse ces œuvres. Par conséquent, nous nous devons d'exprimer clairement ce que nous entendons par « littérature italienne de la migration » : un ensemble qui réunit la production littéraire des auteurs étrangers, arrivés en Italie à la suite de la vague migratoire des dernières décennies du XX^e siècle, qui ont choisi d'écrire en italien, indépendamment du fait qu'ils parlent de l'expérience de la migration ou, plus généralement, de la quête d'un lieu. Aussi, cette dénomination tripartite convient-elle assez bien à notre analyse qui prend en compte trois aspects : la littérature, la linguistique italienne et la géographie des mouvements migratoires.

Bien qu'il existe à ce jour de nombreuses études sur la littérature italienne de la migration, aucune étude ou thèse n'a abordé l'analyse du corpus des œuvres écrites par les auteures d'origine balkanique, qui constituent actuellement un des ensembles le plus intéressant par origine géoculturelle. Ce choix n'est pas dicté par des critères purement esthétiques mais par l'importance que ce groupe a acquis tout aussi bien quantitativement que qualitativement : d'une part, parce que les populations d'origine balkanique constituent la présence la plus massive

⁹ A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 109 ; Maria Cristina MAUCERI, *Scrivere ovunque. Diaspore europee e migrazione planetaria*, dans A. GNISCI, *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, op. cit., p. 79.

¹⁰ Entretien avec E. Mujčić, Volume II.

¹¹ Entretien avec H. Paraskeva, Volume II.

¹² *Ibid.*

d'immigrés installés en Italie¹³ ; d'autre part, parce que c'est parmi les auteurs d'origine balkanique que l'on retrouve une production fertile, généralement reconnue par la critique et le public italien et étranger – par exemple celle du poète Gëzim Hajdari et celle des romancières Ornella Vorpsi et Elvira Dones. En partant toujours de critères objectifs, on remarque que la grande majorité d'ouvrages sont écrits par des femmes, constatation qui a été également à l'origine de notre choix. Cela ne doit pas mettre au deuxième plan notre intérêt pour la question du genre qui a contribué aussi à la sélection du corpus et à l'orientation de cette thèse.

Pour les auteurs balkaniques, la littérature de la migration représente un moyen de se réappropriier la parole, dans le cadre de ce processus historique de décolonisation géopolitique de l'Occident. Par ailleurs, le choix de l'italien apparaît, d'après Gnisci, comme une recherche de dialogue avec un Occident autrefois envahisseur. À cette parole niée qui caractérise les écrivains d'origine balkanique, s'ajoute, pour les femmes, la discrimination qu'elles ont vécu dans leur pays d'origine, dans tous les domaines de la vie active (voir *Vergine giurata*) mais encore plus dans les activités intellectuelles (voir *Sans bagages*). La question du genre est apparue, depuis le début, comme incontournable. Autant les lettres nationales présentent une historique prépondérance d'auteurs hommes, autant la littérature italienne de la migration a marqué assez vite une importante inversion de tendance. En 2012, Armando Gnisci avait officiellement salué le « dépassement » des écrivaines (56,2% dans la base données *Basili*), toute origine confondue. En ce qui concerne l'immigration balkanique cette tendance se confirme et notre corpus compte dix-sept auteures et trente-huit œuvres. Nous abordons un corpus par genre pour porter notre attention à celles qui ont été longtemps exclues du « savoir » car, pour le dire avec Michèle Le Dœuff, « n'est au grand jamais reconnu aux femmes le doute, la recherche ou l'exploration »¹⁴. Les romancières de la migration balkanique, alors, représentent, en tant que balkaniques et en tant que femmes migrantes et écrivaines, des voix « inouïes », dans le sens propre du terme, qui doutent, qui recherchent, qui explorent et qui, à l'issue de ce parcours de connaissance, prennent la parole.

Ces préalables spécifiques à l'ensemble d'un corpus consistant, en font un nouveau et intéressant objet d'étude menant à une quête aux problématiques diverses bien que liées entre elles : de quelle manière ces écrivaines, après avoir vécu l'expérience toujours traumatisante de la migration, déconstruisent et construisent-elles leur histoire ou l'histoire de leur communauté ?

¹³ Les Albanaises constituent la deuxième communauté étrangère en Italie.

¹⁴ Michèle LE DŒUFF, *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion, 1998, p. 69.

Comment le font-elles ? Par quels moyens littéraires et linguistiques ? L'écriture est-elle libératoire ou encore un moyen d'émancipation ou une voie de fuite ? Font-elles preuve d'un fond culturel commun ? Ont-elles des thèmes communs spécifiques à la condition féminine des migrantes ?

Le but de notre thèse a donc été celui de réunir et d'analyser l'ensemble complet des œuvres des écrivaines italiennes originaires de la Péninsule balkanique, dont les textes – romans ou recueils de récits – ont été publiés en Italie. Nous avons intégré à notre corpus leurs éventuels ouvrages rédigés dans une autre langue que l'italien¹⁵ ; par contre nous avons exclu les œuvres narratives non littéraires en tant qu'objet d'étude, alors que nous en avons cité au cours de notre analyse. Deux difficultés majeures se sont présentées dans la composition du corpus, la première étant l'impossibilité d'obtenir certains ouvrages cités par Basili¹⁶ mais introuvables¹⁷, l'autre celle de dresser une liste exhaustive des ouvrages parus non répertoriés par Basili – nous avons pu ajouter une dizaine de titres. Nous n'excluons donc pas que d'autres textes, conformes aux caractéristiques de notre corpus, très rares, nous soient échappés ou bien qu'ils n'aient été publiés depuis le début de notre travail.

Malgré les obstacles rencontrés au fil de la compilation de notre corpus, nous sommes convaincue de l'utilité d'une recherche centrée sur un ensemble de textes réunis selon des critères objectifs et étrangers au goût personnel du chercheur. Ainsi, les trois éléments qui ont guidé la composition du corpus – les Balkans, les femmes, l'écriture narrative en italien – ont défini l'angle d'approche de chaque texte. Les deux enjeux principaux sur lesquels nous avons concentré notre analyse comparée sont donc l'origine géographique et le genre féminin des auteures, avec un regard toujours attentif à la parole italienne. Ayant conscience que de nombreux autres axes auraient pu être suivis, nous devons inévitablement nous confronter aux limites d'une thèse ou aux nouvelles questions qu'un travail de recherche fait surgir.

Une fois le corpus délimité et une problématique définie – rassemblant les Balkans, les femmes et l'écriture narrative en italien –, nous avons réparti les textes selon leur genre narratif : romans ou récits autobiographiques, romans ou récits réalistes sur les Balkans, romans ou récits fantastiques. Voici alors le corpus principal et sa répartition :

¹⁵ M. C. MAUCERI et Maria Grazia NEGRO, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos Editrice, 2009, p. 228.

¹⁶ <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili>, actuellement en restauration.

¹⁷ C'est le cas de Vesna ALAC', *Il grande fiume*, Trieste, Cacit Editore, 2008 ou d'Irma KURTI, *Un autunno senza ritorno*, Patti (Me), Kimerik, 2012.

Romans ou récits autobiographiques :

- Enisa BUKVIĆ, *Il nostro viaggio*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, [2005] 2008.
- Id.*, *Io noi le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.
- Id.*, *Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori*, Roma, Fuoco Edizioni, 2014.
- Tijana M. DJERKOVIĆ, *Il cielo sopra Belgrado*, Chieti, Edizioni Noubs, 2001.
- Id.*, *Inclini all'amore*, Roma, Playground, 2013.
- Elvira DONES, *Senza bagagli [Dashuri e huaj, 1997]*, Besa editrice, Nardò (Le), 1998.
- Anilda IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008.
- Kenka LEKOVIĆ, *La strage degli anatroccoli*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Id.*, *Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno*, Merano (Bz), Edizioni alpha beta Verlag, 2010.
- Mirijana MILINKOVIĆ, *Le luci di Sarajevo. Diario di guerra*, Napoli, Edizioni ADEF, 2013.
- Elvira MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Formigine (Mo), Infinito edizioni, 2007.
- Id.*, *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.
- Azra NUHEFENDIĆ, *Le stelle che stanno giù*, Santa Maria Capua Vetere (CE), edizioni spartaco, 2011.
- Helene PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2003.
- Vera SLAVEN, *Cercasi Dedalus disperatamente*, Pescara, Edizioni Tracce, 1997.
- Vesna STANIĆ, *L'isola di pietra. Racconti*, Repubblica di San Marino, AIEP Editore, 2000.
- Jasmina TEŠANOVIĆ, *Normalità. Operetta morale di un'idiota politica [Normality. A moral opera by a political idiot, 1999]*, Roma, Fandango, 2000.
- Jasmina TEŠANOVIĆ, *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2014.
- Ornela VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.
- Id.*, *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi, 2007.
- Id.*, *Bevete cacao Van Houten I*, Torino, Einaudi 2010.

Romans ou récits réalistes sur les Balkans :

- Elvira DONES, *Sole bruciato [Yjet nuk vishen kështu, 2000]*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Id.*, *Bianco giorno offeso [Ditë e bardhë e fyer, 2001]*, Novara, Interlinea, 2004.
- Id.*, *I mari ovunque [Më pas heshtja, 2004]*, Novara, Interlinea, 2007.
- Id.*, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Id.*, *Piccola guerra perfetta*, Torino, Einaudi, 2011.
- Anilda IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Id.*, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012.
- Tamara JADREJČIĆ, *I prigionieri di guerra*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007.

Duška KOVAČEVIĆ, *L'orecchino di Zora*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007.
Sarah Zuhra LUKANIĆ, *Le lezioni di Selma*, Milano, libribianchi edizioni, 2007.
Elvira MUJČIĆ, *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2009.
Helene PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2003.
Ornela VORPSI, *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006.

Romans ou récits fantastiques :

Helene PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2003.
Id., *Nell'uovo cosmico*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2006.
Guergana RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, Mangrovie, Napoli, 2007.
Id., *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros*, Lavis (Tn), Edizioni Progetto Cultura, 2014.
Ornela VORPSI, *Fuorimondo*, Torino, Einaudi, 2012.
Id., *Tu convoiteras*, Paris, Gallimard, 2014.

Comme on le constate aisément, les romans et les récits du corpus ne se répartissent pas de façon équilibrée dans les trois ensembles. Les autobiographies forment évidemment l'ensemble le plus imposant du travail, suivies des romans et des récits réalistes, tandis que les romans et les récits de genre fantastique représentent la partie la moins considérable du corpus. Notons toutefois qu'un recueil de récit, *Il tragediometro* de Helene Paraskeva, revient dans les trois répartitions ce qui s'explique par la diversité des nouvelles de l'ouvrage qui n'entrent pas toutes dans le même ensemble. Lorsque l'argumentation nous l'a permis, nous avons ajouté à cette liste de textes principaux, d'autres livres édités par des maisons d'édition italiennes, rédigés par les mêmes écrivaines, ou par d'autres « écrivaines italiennes de la migration balkanique », et appartenant à un genre « narratif non littéraire » (recueils d'articles de journaux, reconstructions ou chroniques d'événements¹⁸). De même que les genres littéraires, les nationalités n'apparaissent pas de manière homogène : six écrivaines sont originaires de Croatie, quatre de Bosnie, trois d'Albanie, deux de Serbie, une de Bulgarie et une de Grèce. De ce fait, plusieurs pays faisant partie de la Péninsule Balkanique ne sont pas représentés dans la « littérature italienne de la migration » : c'est le cas de la Slovaquie, du Monténégro, de la Macédoine et de la Turquie

¹⁸ Nicole JANIGRO, *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1993 ; Natasha SHEHU, *L'ultima nave*, Bari, Edizioni La Meridiana, 2001 ; Jasmina TESANOVIC, *Processo agli scorpioni. Balcani e crimini di guerra. Paramilitari alla sbarra per il massacro di Srebrenica*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009 [2008] ; Bruce STERLING et Jasmina TESANOVIC, *Mai più senza Torino. Due "extracomunitari" molto speciali alla scoperta della città*, Torino, Espress Edizioni, 2012.

européenne¹⁹. Une telle irrégularité du corpus nous mènera de manière naturelle à consacrer à chaque ensemble des sections inégales de la thèse : une partie entière s'élaborera autour des vingt-et-une autobiographies, deux chapitres seront dédiés aux treize ouvrages réalistes et un seul chapitre se focalisera sur les six textes de genre fantastique.

Pour l'analyse des trois sous-ensembles qui forment le corpus, nous avons utilisé les méthodes de recherches propres à la littérature comparée, à la linguistique et à la géographie humaine. Nous nous sommes aussi servie de procédés topoanalytiques, focalisant ainsi notre attention sur la notion de lieu.

La première partie dessine géographiquement le territoire culturel des Balkans. L'on considère les Balkans à partir de leur position médiane entre l'Occident et l'« Orient », d'un point de vue géopolitique et religieux. Puis, l'analyse se concentre sur des figures frontalières qui relient les États balkaniques à l'Italie, dans le but d'approcher les problématiques qui relèvent de l'acte migratoire. Enfin, on se focalise sur l'expérience du travail de la diaspora balkanique féminine et sur les enjeux identitaires de la migration en Italie. Cette première partie a aussi pour but de donner le cadre du travail et d'annoncer la méthode épistémologique adoptée pour la lecture des textes.

La deuxième partie est entièrement consacrée aux textes qui s'apparentent à l'écriture autobiographique (autobiographie, roman autobiographique, journal intime entre autres). Le premier chapitre décrit les différentes typologies d'écritures, selon le rôle qu'endosse le narrateur : nous étudions successivement le récit à la première personne (« je »), le récit issu de l'identification de l'auteure avec d'autres femmes-miroirs (« elle(s) ») et le récit collectif lorsque le narrateur s'inscrit à l'intérieur d'un groupe (« nous »). Le deuxième chapitre propose un lieu clé des ouvrages autobiographiques : la maison. Les demeures du migrant sont nombreuses et elles reviennent sans cesse dans ces textes : la maison de l'enfance, le premier abri trouvé dès l'arrivée en terre étrangère et, enfin, l'appartement qui permet une installation définitive dans le nouveau pays. Chaque maison définit une étape de la compréhension de soi et en est une véritable représentation symbolique. De même, la langue italienne, sujet du troisième chapitre, porte les

¹⁹ En ce qui concerne la République du Kosovo, il existe le journal intime écrit par la jeune Sadbera Gashi (Sadbera GASHI, *Via dalla mia terra. La guerra in Kosovo negli occhi di una ragazza*, Milano, Mondadori, 1999) pendant les bombardements à Priština, que nous n'avons pourtant pas considéré parmi les ouvrages principaux car, sans nier son importante fonction de témoignage, nous le considérons dépourvu de toute qualité littéraire. À ce propos, nous considérons le Kosovo comme une nation souveraine, étant donné que la France, et avec elle vingt-deux autres membres de l'UE, ont formellement reconnu son indépendance.

traces de l'enjeu identitaire du migrant : l'emploi de l'oralité dans l'écriture qui est la marque de certaines littératures balkaniques ou bien l'utilisation de xénismes provenant notamment de la langue maternelle, relèvent d'un équilibre inédit que cet écrivain d'un genre particulier, au milieu de plusieurs langues, arrive à établir dans ce processus créatif et constructif. Sur un autre plan, celui du paratexte, on retrouve un témoignage de cette condition de déchirement et de double appartenance : la dédicace s'adresse toujours à l'un des proches de la communauté d'origine, resté dans le pays balkanique de provenance.

La troisième partie de notre travail analyse le corpus non directement autobiographique. Un premier groupe plus consistant (chapitres III.1 et III.2) est constitué de ces ouvrages qui, tout en n'étant pas des autobiographies, mettent en scène des histoires liées à la migration et aux pays d'origine des écrivaines. Les personnages qui se profilent gardent des réminiscences de l'expérience de l'écrivaine qui n'est pourtant plus la protagoniste. Le lien qui s'instaure entre l'auteure et les personnages principaux, presque toujours des femmes, témoigne d'une prise de conscience et d'un engagement clairement féministe. Les femmes représentées sont des figures dont l'apparence ou les aspirations ne réfléchissent pas le modèle féminin socialement établi et standardisé, elles sont « hors norme », selon les mots de Michel Foucault. Les récits dépeignent des tableaux en guise d'*exempla* de la situation féminine : certains peuvent être reliés par un fil rouge thématique (le viol ou une tentative de rébellion au *statu quo* dominant), ou tout simplement par le cadre géopolitique et historique puisqu'ils se passent dans les Balkans d'aujourd'hui. C'est pourquoi nous les examinons aussi en tant que « romans à fond historique ». Dans les points communs de cet ensemble d'ouvrages, il y a deux *topoi* qui nous semblaient mériter d'être mis en exergue. Tout d'abord, on retrouve la figure de la mère, généralement silencieuse, qui est particulièrement présente et significative en tant qu'archétype de la femme traditionnelle entièrement dévouée à la famille. Il est évident que les écrivaines se confrontent et dépassent cet archétype par leur prise de parole. Deuxièmement, on note la figure du pont, le lieu symbolique et topique des écrits de cet ensemble. Le pont, dans son architecture, représente visiblement le passage d'une berge à l'autre, au-dessus d'un gué, d'un obstacle. Dans la tradition littéraire, le pont a aussi une connotation mythologique, associé au voyage dans l'au-delà. Enfin, dans la culture balkanique (*Le pont sur la Drina* d'Ivo Andrić ; le pont de Mostar) le pont est le symbole de la porosité des frontières mais aussi de la rencontre entre les peuples.

Le troisième ensemble d'ouvrages analysés, plus mince que les deux autres, est composé de récits de fiction. Les actions se déroulent hors des temps et des espaces réels, de sorte que

notre analyse s'est concentrée sur leur univers fantastique davantage que sur les personnages. Trois des dispositifs du fantastique présents dans notre corpus : le retournement et l'hybridation, l'« étrange sexuel » (d'après l'expression de Todorov) et le regard aliéné. Nous avons décidé de donner le nom d'« *Outremonde* » à cet au-delà littéraire et surréel, en nous calquant sur le titre du dernier roman en italien de l'écrivaine albanaise Ornella Vorpsi. Cet « *Outremonde* », telle une boule, resserre le récit labyrinthique et miroitant où la seule table d'orientation est le langage d'un narrateur visionnaire. De cette manière, à la fin de la thèse, nous revenons sur la réflexion initiale autour de la prise de parole pour voir jusqu'à quel point ces écrivaines se font les « médiatrices » d'une culture balkaniques et de ses femmes.

Tableau n. 1 : l'écriture du soi (II.1) et la maison et ses espaces (II.2)

II.1.a) : <i>Je</i>
II.1.b) <i>Elle(s)</i>
II.1.c) <i>Nous</i>

Année d'édition	Auteure	Titre	Origine	La maison et ses espaces
1995	Kenka Leković	<i>La strage degli anatroccoli</i>	Croatie	
1997	Vera Slaven	<i>Cercasi Dedalus disperatamente</i>	Croatie	
1998	Elvira Dones	<i>Sans bagages</i>	Albanie	Maison ventre
[1999] 2000	Jasmina Tešanović	<i>Normalité. Petite Œuvre morale d'une idiote politique.</i>	Serbie	
2001	Tijana M. Džerković	<i>Il cielo sopra Belgrado</i>	Serbie	Maison natale
2003	Helene Paraskeva	<i>Il tragediometro e altri racconti</i>	Grèce	
[2005] 2008	Enisa Bukvić	<i>Il nostro viaggio</i>	Bosnie-Herzégovine	
2005	Ornela Vorpsi	<i>Il paese dove non si muore mai</i>	Albanie	
2007	Elvira Mujčić	<i>Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica</i>	Bosnie-Herzégovine	Maison natale et maison ventre
2011	Azra Nuhefendić	<i>Le stelle che stanno giù</i>	Bosnie-Herzégovine	
2013	Mirijana Milinković	<i>Le luci di Sarajevo</i>	Bosnie-Herzégovine	

2014	Jasmina Tešanović	<i>La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente</i>	Serbie	
2007	Ornela Vorpsi	<i>La mano che non mordi</i>	Albanie	Maison ventre et maison définitive
2010	Kenka Leković	<i>Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno</i>	Croatie	
2010	Ornela Vorpsi	<i>Bevete cacao Van Houten !</i>	Albanie	
2012	Enisa Bukvić	<i>Io noi le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia</i>	Bosnie-Herzégovine	Maison définitive
2012	Elvira Mujčić	<i>La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?</i>	Bosnie-Herzégovine	Maison définitive
2014	Enisa Bukvić	<i>Cosmopolit@an. Racconti d'integrazione, donne e colori</i>	Bosnie-Herzégovine	
2000	Vesna Stanić	<i>L'isola di pietra</i>	Croatie	Maison natale
2008	Anilda Ibrahim	<i>Rosso come una sposa</i>	Albanie	
2013	Tijana M. Džerković	<i>Inclini all'amore</i>	Serbie	

Tableau n. 2 : figures « hors norme » au féminin (III.1) et le pont comme lieu et figure de l'« outre » (III.2)

III.1.a) Présence significative du viol

III.1.b) Du sexe au genre : la prise de conscience

III.1.c) Femmes en marge de l'Histoire

III.1.d) *Matres dolorosæ*

Année d'édition	Auteure	Titre	Origine	Le pont comme lieu et figure de l'« outre »
2001	Elvira Dones	<i>Soleil brûlé</i>	Albanie	
2007	Duška Kovačević	<i>L'orecchino di Zora</i>	Croatie	Élement identitaire
2009	Elvira Mujčić	<i>E se Fuad avesse avuto la dinamite ?</i>	Bosnie-Herzégovine	Élement identitaire
2006	Ornela Vorpsi	<i>Vetri rosa</i>	Albanie	
2007	Elvira Dones	<i>Les mers partout</i>	Albanie	Élement identitaire
2007	Sarah Zuhra Lukanić	<i>Le lezioni di Selma</i>	Croatie	Imaginaire littéraire
2009	Elvira Dones	<i>Vergine giurata</i>	Albanie	
2009	Anilda Ibrahim	<i>L'amore e gli stracci del tempo</i>	Albanie	Imaginaire littéraire
2011	Elvira Dones	<i>Piccola guerra perfetta</i>	Albanie	
2003	Helene Paraskeva	<i>Il tragediometro e altri racconti</i>	Grèce	Élement identitaire
2004	Elvira Dones	<i>Un blanc jour offensé</i>	Albanie	Élement identitaire
2007	Tamara Jadrejčić	<i>I prigionieri di guerra</i>	Croatie	Élement identitaire
2012	Anilda Ibrahim	<i>Non c'è dolcezza</i>	Albanie	

Tableau n. 3 : Les écrits de l'imaginaire fantastique (III.3) et les lieux de l'imaginaire fantastique (III.3.e)

I.3.b L'imaginaire fantastique populaire : le Carnaval

III.3.c Fantastique et éros

III.3.d et III.3.e Un autre regard et « outremondes »

Année d'édition	Auteure	Titre	Origine
2003	Helene Paraskeva	<i>Il tragediometro e altri racconti</i>	Grèce
2007	Guergana Radeva	<i>Almagrab, ovvero lo specchio delle brame</i>	Bulgarie
2014	Guergana Radeva	<i>Rosa canina. Essenze e spine dell'eros</i>	Bulgarie
2014	Ornela Vorpsi	<i>Tu convoiteras</i>	Albanie
2006	Helene Paraskeva	<i>Nell'uovo cosmico</i>	Grèce
2012	Ornela Vorpsi	<i>Fuorimondo</i>	Albanie

Annotations préliminaires

Annotations linguistiques :

Étant donné l'objet et le cadre théorique auquel il est fait référence, nous avons choisi, dès notre titre, d'employer les termes d'« écrivaine-s » et d'« auteure-s », tout en ayant bien conscience que l'Académie française ne les reconnaît guère²⁰, malgré l'utilisation de plus en plus diffusée de ces formes. Ce terme est couramment employé par une partie de la critique.

Toutes les citations tirées des ouvrages italiens ont été reportées dans leur traduction française, afin de présenter un texte entièrement en langue française. Lorsqu'il existe déjà une traduction, nous l'avons citée en note, autrement c'est nous qui traduisons. Pour chaque citation traduite, nous renvoyons en note de bas de page au *Cahier des citations* (CdC) où sont recueillies les citations d'origine.

Nous avons traduit tous les titres cités, sauf ceux du corpus dont nous donnons cependant une traduction dans l'annexe des *Résumés*.

Nous avons accompagné notre travail de thèse d'un volume supplémentaire (Volume II). Il comprend le *Cahier des citations* en langue italienne et les *Annexes*, constitués par les *Résumés des ouvrages du corpus* et par les *Entretiens* (transcription de quatre entrevues recueillies par nos soins avec Enisa Bukvić, Sarah Zhura Lukanić, Elvira Mujčić, Helene Paraskeva).

²⁰ « L'oreille autant que l'intelligence grammaticale devraient prévenir contre de telles aberrations lexicales » : c'était comme cela que s'exprimait l'Académie française, dans sa déclaration en 1984, contre l'initiative du gouvernement en faveur de « la féminisation des titres et fonctions et, d'une manière générale, le vocabulaire concernant les activités des femmes ». Disponible en ligne sur : <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres> (consulté le 13/11/2015).

Première partie :

La migration balkanique et ses figures

I. Introduction

Au cours de l'histoire, le profil géopolitique des Balkans, étant donné leur position et leur rôle à l'intérieur du continent européen, se fonde dans celui des « Europes » puisqu'ils sont considérés tour à tour comme faisant partie de l'Europe orientale, centrale ou bien occidentale. De fait, selon la puissance ou la structure étatique qui administre les Balkans, ou selon le milieu de provenance de celui qui en parle, ce profil est en perpétuelle métamorphose. L'Europe occidentale, suivant les courants idéologiques qui l'ont traversée, a bâti un rapport tantôt de proximité, tantôt de distance avec les Balkans, terre de passage entre Orient et Occident. Mais quelle est la perception que les Balkans eux-mêmes ont de la position médiane et ambiguë qu'ils occupent ? Et, si on élargit la question, quels sont les enjeux identitaires balkaniques ? Cette première partie sera l'occasion de proposer une description culturelle et géographique, sans toutefois prétendre, loin s'en faut, à l'exhaustivité. Elle servira également à définir l'horizon qui encadrera l'analyse linguistique et littéraire qui est le cœur de notre travail. C'est à ce propos que nous ressentons la nécessité de mettre en évidence, dès les premières lignes de cette étude, notre préférence pour les écrits de penseurs, journalistes, chercheurs balkaniques ou pour les paroles que nous avons eu l'honneur de recueillir au cours de rencontres et d'interviews avec les écrivains d'origine balkanique qui composent notre corpus, dans l'optique (empruntée à la littérature postcoloniale) de laisser parler des voix qui proviennent de cette région. Malheureusement, ce choix se trouve confronté aux limites (linguistiques et quantitatives) propres aux textes traduits ou véhiculés par un réseau de distribution peu dense. Cependant, cette démarche souscrit à la célèbre proposition de Ngũgĩ wa Thiong'o invitant à « déplacer le centre [du monde] de sa position présumée en Occident, vers une multiplicité de sphères appartenant à toutes les cultures du monde »¹.

Pour étudier le concept de « balkanité », nous avons procédé en trois étapes. Le premier chapitre décrira la Péninsule balkanique selon une approche géopolitique – et donc issue de l'histoire de la culture occidentale –, afin de mettre en lumière le filtre « orientaliste » à travers lequel l'Europe regarde à l'Est. Nous soutiendrons l'avis que, ce faisant, l'Occident a bâti des limites de nature géographique, religieuse et politique dans le but de souligner ses différences avec l'Est de l'Europe, alimentant le mythe d'un Eldorado à l'Ouest. Le deuxième chapitre abordera le sujet qui sera l'argument dominant des ouvrages du corpus : la vague migratoire

¹ Ngũgĩ wa THIONG'O, *Spostare il centro del mondo [Moving the centre. The Struggle for cultural freedom, 1993]*, Roma, Meltemi, 2000, p. 19 (CdC n. 1).

provenant de la Péninsule balkanique, dont les premiers mouvements massifs remontent à la fin des communismes, et orientée vers cet Occident, nouvelle « terre promise ». L'Italie, en particulier, pour des raisons géographiques et linguistiques, est un des pays privilégiés par ce flux migratoire qui compte, parmi ses protagonistes, un pourcentage élevé de femmes. Nous verrons enfin, dans le troisième volet, comment les statistiques relatives à l'immigration, ainsi que les données sociologiques largement présentes dans les textes littéraires qui composent le cœur de notre enquête, décrivent le groupe féminin particulièrement aux prises avec des occupations *gender oriented*, qu'elles soient à l'intérieur ou bien à l'extérieur d'un appartement. En définitive, une étude géographique, organisée à partir d'un corpus littéraire, relève de la volonté d'un questionnement sur la notion de « migration balkanique », dans l'optique d'une analyse critico-littéraire d'un corpus rédigé par des écrivaines italophones. Cette partie nous donne, en outre, l'occasion de présenter et d'annoncer les arguments nodaux (l'autobiographie, la maison, l'écriture féminine, le pont) des chapitres à venir.

I.1) Les Balkans et l'Europe

À la différence des autres péninsules européennes, les lignes de frontière de la Péninsule balkanique ne sont guère précises et cela pour des motivations tant géographiques qu'historiques. Au commencement de notre recherche, nous sommes dans l'obligation de définir d'une manière claire les bornes de la Péninsule balkanique, comme nous l'entendrons dorénavant, en faisant d'entrée référence à l'école de pensée dont les postulats théoriques nous apparaissent aussi proches que possible de ceux de cette thèse. D'après de nombreux chercheurs, et notamment selon Elio Migliorini, éminent géographe, espérantiste et académicien italien, la Péninsule balkanique est composée des États qui constituaient l'ex-Yougoslavie (Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, République de Macédoine, Monténégro, Serbie, Slovénie), de l'Albanie, de la Grèce, de la Bulgarie et de la Turquie européenne¹. Une telle définition exclut la Roumanie, que d'autres², par contre, comprennent dans la Péninsule, étant donné son histoire commune avec les autres états précités. Néanmoins, il nous semble que la première position est de loin la plus légitime, car les Roumains eux-mêmes ne se considèrent pas comme un peuple balkanique et, dans un travail qui pose ses bases sur une problématique identitaire, ce refus de la « balkanité » nous a également amenée à exclure la Roumanie de notre étude (John Reed écrivait qu'un Roumain, interrogé sur ce sujet, aurait répondu ainsi : « Les Balkans ! Quoi. Les Balkans ? La Roumanie n'est pas un pays balkanique. Comment osez-vous nous confondre avec des Grecs ou des Slaves à demi sauvages ! Nous sommes des *Latins* »³).

Si les confins physiques ne sont point précis c'est aussi à cause de l'absence, au fil de l'histoire, d'un centre administratif fort qui eût pu réunir les instances des peuples indigènes. L'histoire de l'appellation de la région est un indice révélateur de l'absence d'un facteur politique capable de rassembler. Ainsi, bien souvent, c'est de l'extérieur que provenaient les définitions visant à décrire, à circonscrire et, par la suite, à maîtriser les diverses ethnies habitant la Péninsule balkanique. En effet, d'après l'analyse de Saïd, l'Ouest de notre continent a supposé – pour, dans un second temps, imposer – le caractère périphérique des Balkans, leur incompatibilité avec

¹ Elio MIGLIORINI, *Profilo geografico della regione balcanica*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965, p. 8.

² Paul Garde, par exemple, insère la Roumanie parmi les pays balkaniques et propose une bibliographie consistante sur le sujet, voir Paul GARDE, *Les Balkans. Héritages et évolutions*, Paris, Flammarion, 2010.

³ John REED, *The War in Eastern Europe*, dans Maria TODOROVA, *Imaginaire des Balkans [Imagining the Balkans, 1997]*, Paris, éditions EHESS, 2011, p. 79-80. De plus, dans la période entre les deux guerres, le groupe le plus brillant d'intellectuels roumains, « les révolutionnaires mystiques de la Roumanie » refusèrent fermement d'être associés culturellement aux Balkans, regardant l'Occident comme un monde d'appartenance. À ce groupe étaient affiliées des personnalités telles qu'Emil Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade et d'autres, dans *ibid.*, p. 80.

l'Occident et leur appartenance à cette partie du monde déclarée « orientale »¹ par l'Occident lui-même. C'est précisément avec le chapitre intitulé *Nomen* que Maria Todorova ouvre son brillant essai *Imagining the Balkans*. Todorova est une exilée intellectuelle² – c'est de cette façon qu'elle se présente –, écartelée entre la Bulgarie, son pays de naissance, et les États-Unis, la Floride, où elle travaille en tant qu'enseignante à l'Université de l'Illinois. Son essai, pensé et écrit pendant la guerre en ex-Yougoslavie, publié au lendemain de la fin du conflit et financé par le Woodrow Wilson International Center for Scholars, s'adresse à l'Occident lui-même, « pour expliquer et dénoncer quelque chose qui est produit *ici* et qui a des effets nocifs *là-bas* »³. *Imagining the Balkans*, traduit en français quatorze ans après sa sortie, et dix-sept ans plus tard en italien, est un acte de dénonciation de l'attitude de l'Occident ; une accusation d'indifférence et de surdité, faite aux lettrés et aux politiciens européens en premier lieu, face à l'identité de la Péninsule. L'Europe, par ses agissements, a, selon elle, « balkanisé les Balkans »⁴ : en fondant sa conception des Balkans sur des préjugés connotés négativement, elle a dérangé le processus de construction identitaire des peuples balkaniques, écrasés par l'image d'eux-mêmes qui leur était renvoyée de l'extérieur. L'ouvrage confronte donc les connaissances occidentales au sujet des Balkans et essaye de les réorganiser, de les ordonner, de les mettre à jour, pour redéfinir la notion de ce territoire vis-à-vis de l'Occident et, de façon plus actuelle, de l'Union Européenne.

¹ Étant donné les enjeux présents dans l'adjectif « oriental » et dans le nom « Orient », nous garderons les guillemets tout le long de notre travail, d'autant de plus que la version italienne d'*Orientalism* (Edward W. Saïd, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2013) fait de la sorte.

² M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 16, et, plus précisément, la citation dans son entier : « Je connais et goûte intensément ma propre marginalité vis-à-vis tant de mon pays de naissance, la Bulgarie, que de mon pays d'adoption, les États-Unis. Cette conscience n'est pas d'acquisition récente, mais sa géographie s'est élargie. Quand je vivais encore en Bulgarie, le sentiment de mes origines ethniques mêlées et la voie que j'avais choisie – étudier et enseigner la société hybride de l'époque ottomane dans un environnement dominé par le discours de l'État-nation – me procuraient déjà le luxe de l'exil intellectuel ». Cela nous semble utile de souligner le langage employé, véritable manifeste du privilège qui appartient (et qui est ainsi preuve d'une étude profonde et libératoire) à une communauté internationale d'exilées intellectuelles : des mots tels que « marginalité » ou « hybride » ne peuvent qu'immédiatement renvoyer à Kristeva, par exemple dans Julia KRISTEVA, *Bulgarie, ma souffrance*, disponible en ligne sur : <http://www.kristeva.fr/bulgarie.html> (consulté le 15/07/2015).

³ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 16. Ensuite Todorova poursuit : « [...] je parle pour ces intellectuels des Balkans qui réfléchissent aux problèmes identitaires et ont intériorisé les classifications en identités toutes faites et exclusives les unes des autres. J'essaye de les émanciper non seulement des effets débilissants de l'indifférence hautaine de l'Occident, mais aussi du rejet plus viscéral dont ils sont l'objet de la part de ceux qui partageaient hier leur triste sort d'"Européens de l'Est" », voir *ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

I.1.a) Les Balkans : le nom

Le nom « Balkans », employé pour définir un ensemble d'états dans l'Europe orientale, est tout à fait récent. « Balkan » (« montagne »¹ en ottoman², et encore aujourd'hui « lieu pierreux » en turc³), était le terme que les indigènes utilisaient pour nommer cette immense chaîne montagneuse que déjà les Grecs désignaient par le nom thrace de *Æmus* et les Romains par le latin *Hæmus* ou bien, au pluriel, *Hæmi montes*. Dans son œuvre monumentale *l'Histoire romaine (Ab Urbe condita)*, Tite-Live rapporte l'anecdote du roi de Macédoine, Philippe, père d'Alexandre le Grand, qui, du sommet du plus haut de ces monts, arrivait à distinguer les eaux de la Mer Noire, de la Mer et du Danube.

L'imaginaire sur la taille de ces montagnes s'alimente au fil des siècles : en 1553, en pleine Renaissance, Jobus Veratius parlait des *Monti Hæmi* comme faisant partie de la *catena mundi*, l'énorme chaîne qui se serait étendue des Pyrénées jusqu'à la Mer Noire, « de façon à diviser les contrées les plus connues du Sud des sauvages régions du Nord »⁴, traversant donc l'Europe entière, centre du monde pour l'homme vitruvien. Le premier témoignage de l'appellation populaire « Balkan » qui nous est parvenu remonte à Filippo Buonaccorsi Callimaco (Philippus Callimachus, 1437-1496), lequel, dans son mémorandum pour le Pape Innocent VIII, fait une annotation sur la montagne « *quem incolæ Bolchanum vocant* », que les habitants appellent « Balkan »⁵.

Jusqu'au XIX^e siècle les deux termes, *Balkan* et *Hæmus*, seront employés en tant que formes synonymiques pour identifier la chaîne montagneuse ; toutefois c'est bien à cette époque que la forme « Balkan » commence à codifier une nouvelle acception et à s'approcher de la signification moderne. Si d'une part, donc, encore en 1829, dans la carte réalisée par le cartographe autrichien Franz Von Weill, la chaîne est indiquée sous le nom de « *Mons Hæmus oder Veliki Balkan Gebirge* »⁶, d'autre part, dès 1808, le géographe allemand Johann August Zeune avait proposé pour la première fois, dans son ouvrage *Gæa, Versuch einer wiss Erdbeschreibung (Essai*

¹ Il n'est pas étrange qu'une montagne soit tout simplement appelée « montagne » : tout de suite nous vient à l'esprit le volcan sicilien Etna, dénommé aussi « Mongibello » : crase du latin *mons* et de l'arabe *djibel* (en arabe standard), « montagne ».

² L'origine turque du mot *balkan* est généralement acceptée ; İnalçık a préféré l'étymologie persique-turque de *balk* (boue) + le suffixe diminutif turc *-an*. Cependant, l'hypothèse moins accréditée d'une origine pré-ottomane, dérivée du persan *Balâ-Khâna*, c'est-à-dire « grande maison » reste intéressante.

³ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 52.

⁴ E. MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 5 (CdC n. 2). Remarquons la division initiale qui partageait le continent, selon une ligne qui séparait le Sud du Nord sans désunir encore l'Ouest de l'Est.

⁵ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

de description de la Terre), le substantif « *Balkanhalbeiland* » : Péninsule balkanique. Une telle forme correspondait aux autres dénominations orographiques de « Péninsule pyrénéenne » et de « Péninsule apennine », raison pour laquelle elle fut rapidement accueillie dans l'usage courant¹. De plus, fait capital, en 1827 un voyageur anglais, Walsh, avait employé le terme « Balkan » pour décrire la région dans son ensemble.

La motivation d'une précaution si étonnante à faire correspondre le nom de la zone montagneuse à la Péninsule est ancrée dans le fait que la région n'a pas ces caractéristiques qui rendent les deux autres péninsules du continent européen homogènes et aisément identifiables en tant que bloc géographique unitaire. Ses limites, explique Elio Migliorini, ne sont pas clairement déterminées, notamment ses frontières septentrionales, à la différence de l'imposante barrière que représentent les Alpes et les Pyrénées pour l'Italie et l'Ibérie². Néanmoins, les Balkans ont toujours été considérés comme une région assez compacte suite aux événements historiques qu'ils ont en commun, à savoir la conquête hellénique, l'assimilation sous les Romains, puis sous l'égide de Byzance et, finalement, sous la domination de l'Empire ottoman. Or, jusqu'au XIX^e siècle, les appellations désignant cette région étaient évocatrices de ce passé unitaire : la Péninsule est appelée tour à tour « hellénique », « romane », « byzantine », mais on parle aussi de « Turquie européenne » ou d'« Empire ottoman européen »³.

Fils de son époque, en 1893, le géographe allemand Theobald Fischer fit un pas en arrière par rapport à son collègue Zeune et proposa d'appeler la Péninsule : « *Südosteuropäische Halbinsel* »⁴ (Péninsule de l'Europe sud-orientale). Le brusque arrêt de l'évolution sémantique de l'appellation, de sa particularité concrète (la longue chaîne montagneuse qui la traverse) à l'abstraction généralisatrice (la position sud-orientale de la Péninsule par rapport au continent européen) selon la procédure typique de la synecdoque⁵, est dû à la nouvelle perception de la géographie propre à l'Occident, et plus particulièrement à l'Allemagne. En effet, c'est en Allemagne qu'à cette époque l'école de géopolitique vient juste d'être fondée par Friedrich Ratzel. La *geopolitik* de Ratzel, profondément influencée par Hegel et Darwin et poussée par une

¹ E. MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 7.

³ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ Comme exemple de cette évolution sémantique typique, nous voulons citer l'étymologie du mot « ghetto », selon ce qui est reporté dans Flavia CRISTALDI, *Immigrazione e territorio. Lo spazio con/diviso*, Bologna, Patròn editore, 2012, p. 131 : le mot *ghetto* dérive du vénitien *gèto*, expression employée en dialecte pour, à l'origine, indiquer la jetée de métal fondu et, par la suite, de façon extensive, la zone de la fonderie de Cannaregio, dans laquelle furent obligés de vivre les juifs de Venise à partir du XVI^e siècle.

euphorie nationaliste centrée sur l'Allemagne, fut par la suite relue et utilisée à certaines finalités par le troisième Reich¹.

En définitive, pour revenir à la question de l'appellation, au début du XX^e siècle la région est désormais ressentie comme une entité à part entière ; malgré cela, le nom de « Péninsule de l'Europe sud-orientale » connote inévitablement la zone selon un point de vue extérieur, politique, qui n'est plus celui des peuples qui l'habitent. Les Balkans, tout à coup, ne sont plus seulement le pays parcouru par la « *catena mundi* », ils trouvent aussi, pour la première fois, une position géopolitique claire, à l'Est du nouveau centre.

Il n'est pas surprenant que, à l'aube de son processus de fragmentation en différents États, le terme « Balkans » ait été nuancé par les idéologies qui battent leur plein en Europe : le mot « balkanisation » en est venu à dénoter « le retour au tribal, à l'arriéré, au primitif, au barbare »², explique Maria Todorova. Suite aux guerres balkaniques (1912-1913), puis avec la Première guerre mondiale, la Péninsule est définitivement stigmatisée par les historiens occidentaux de la première moitié du siècle passé, qui l'accusent d'être lointaine et étrangère à la civilisation européenne³.

Mais par quel processus passe-t-on d'une simple dénomination géographique à l'une des expressions péjoratives majeures de l'histoire ?⁴ se demande par conséquent Maria Todorova dans l'introduction de son essai, puisqu'elle remarque amusée que ce ne sont certainement pas

¹ Francesca KRASNA, *Ripensare i Balcani nel nuovo scenario geopolitico mondiale*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2002, p. 25-26. Mais c'est le nom de Karl Ernst Haushöfer, dont le père était un collègue et un ami proche de Ratzel, qui, couramment, symbolise les liens entre les études géographiques allemandes du début du XX^e siècle et le nazisme. Dans sa jeunesse, à Munich, il fréquenta de nombreux disciples d'Adolf Hitler, s'imprégnant et partageant les nouvelles théories qu'il systématisera par la suite, en 1938, dans son œuvre majeure *Geopolitik des pazifischen Ozeans* (Géopolitique de l'Océan Pacifique) – où, entre autre, il arrive à souhaiter une alliance entre l'Allemagne et le Japon, jusqu'à prévoir un affrontement entre ce dernier et les États-Unis. À cause de son implication dans les pages les plus sombres de l'histoire de l'Europe, l'auteur et son œuvre furent condamnés par ses contemporains (il se suicidera à la fin de la guerre, en 1946) et par la postérité, au point que la géopolitique elle-même peinera à retrouver une place digne parmi les académiciens, voir *ibid.*, p. 33-39. Krasna achève son chapitre sur les origines de la géopolitique avec une réflexion qui ouvre sur le futur : « C'est seulement depuis peu et au fil des transformations qui se sont produites et continuent de se produire dans l'organisation politique mondiale qu'est apparue de plus en plus évidente la volonté de faire une relecture de ce passé, au fond pas si lointain, mais surtout d'en apprendre quelque chose et d'avancer dans de nouvelles directions de façon prudente, mais désormais sans craintes ni préjugés ni sentiments de culpabilité », voir *ibid.*, p. 39 (CdC n. 3).

² M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 19.

³ « Nous sommes confrontés à ce triste fait que les événements de ces époques anciennes, pas seulement celle de la domination turque mais aussi d'autres plus reculées, ont eu pour effet de projeter à l'extrémité sud-est du continent européen une sorte de "saillant" culturel non européen, qui conserve encore aujourd'hui beaucoup de ses caractéristiques non européennes », voir George F. KENNAN, *The Balkan Crisis*, dans *ibid.*, p. 22-23. Cette citation a été tirée de l'*Introduction* à la réimpression en 1993 de la relation du 1913 rédigée par la commission internationale, notamment la Carnegie Endowment for International Peace. Remarquable, à ce propos, la longue périphrase utilisée pour les régions analysées : « l'extrémité sud-est du continent européen ».

⁴ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 24.

les Balkans qui détiennent « le monopole de la barbarie »¹. L'adjectif « oriental » dans la dénomination de la Péninsule n'est pas exempt d'implications culturelles, liées à l'idée de l'« Orient » que l'Europe crée au fil de son expérience colonisatrice et ancrées dans l'histoire religieuse de la Péninsule balkanique².

I.1.b) Les Balkans en « Orient »

Le sentiment tout occidental de supériorité face aux Balkans est appelé, par Milica Bakić-Hayden, « balkanisme »³, et s'entrelace fortement avec la notion d'« orientalisme », théorisée par Edward W. Saïd dans son œuvre magistrale *Orientalisme* (L'orientalisme). Voici comment « balkanisme », tout comme « orientalisme », devient une expression, de matrice européenne, apte à mettre à distance cette région tant géographiquement, en la reléguant à l'Est du monde, que culturellement, en la présentant comme porteuse de valeurs orientales.

Carrefour pour les spécialistes des *area studies* et des études postcoloniales, qui ont dû à un moment ou à un autre s'y confronter, *Orientalisme* parcourt l'histoire du terme « Orient » en tant que notion abstraite et universelle codifiée par le colonialisme européen et véhiculée ensuite par le néocolonialisme nord-américain. Le mot « Orient » désigne dans la culture occidentale – et ce, dès le Moyen-âge –, de façon généralisatrice l'ensemble des connaissances se référant à tout autre territoire à l'Est de ses frontières. Ce faisant, l'Occident définit son opposé, voire son ennemi, dans cet au-delà ; pour le dire autrement : l'« Orient » est pour l'Occident ce qui est le contraire d'Occident. Mais si l'« Orient » n'existe pas – et cela a été l'objection la plus fréquente à la notion d'*Orientalisme* – pourquoi parlons-nous d'Occident ? Ne sont-elles pas, toutes deux, des expressions incorrectes au même titre ? Ne risquons-nous pas, en somme, de tomber dans l'« occidentalisme » dans la crainte d'éviter l'« orientalisme » ? Dans *Le Choc des civilisations*, un ouvrage publié en 1996, au lendemain de la fin de la guerre en ex-Yougoslavie, Samuel P. Huntington propose la théorie du « choc des civilisations ». Son étude se fonde sur la division des habitants du monde en sept civilisations⁴, rivales entre elles⁵ : la civilisation chinoise, la japonaise, l'hindoue, l'islamique, l'occidentale, la latino-américaine et l'africaine. Une civilisation, d'après

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 32-33.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Samuel P. HUNTINGTON, *Le Choc des civilisations* [*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996], Paris, Odile Jacob, 2000, p. 51-53.

⁵ « La rivalité entre grandes puissances est remplacée par le choc des civilisations », explique Huntington dans *ibid.*, p. 23.

l'analyse de Huntington, est déterminée par des éléments communs (la langue, l'histoire, la religion, les mœurs, les institutions), ainsi que par le processus d'auto-identification des peuples qui la constituent ; en d'autres mots, elle est constituée par les traits, d'une part, sociaux et, d'autre part, individuels, qui distinguent chaque être humain. « L'identité comporte des niveaux », écrit-il : « un habitant de Rome peut se définir, de façon plus ou moins forte comme Romain, Italien, catholique, chrétien, Européen, Occidental. La civilisation à laquelle il appartient est le niveau d'identification le plus large auquel il s'identifie »¹ et qui, évidemment, est l'un de ces sept ensembles mis en évidence. Afin de s'opposer à la tendance historique, dont nous avons parlé, à diviser le monde en deux groupes (Est-Ouest), sans cependant nier l'existence d'un Occident défini par son unité cohésive et distincte des autres civilisations, appelées du coup non-occidentales, Huntington cite *Orientalisme* :

[...] qu'y a-t-il de commun entre les sociétés non occidentales sinon le fait qu'elles sont non occidentales ? Les sociétés japonaise, chinoise, hindoue, musulmane et africaine n'ont pas grand-chose en commun en terme de religion, de structures sociales, d'institutions et de valeurs dominantes. L'unité du monde non occidental et la dichotomie Orient/Occident sont des mythes créés par l'Occident. Ils souffrent des mêmes maux que l'orientalisme, que critique à juste titre Edward Saïd [...]. Le monde est trop complexe pour que l'il soit [...] divisé économiquement entre le Nord et le Sud, et culturellement entre l'Occident et l'Orient.²

L'Occident est donc une catégorie définie, à laquelle en revanche ne correspond pas un « Orient » spéculaire, mais d'autres grandes civilisations. Malgré le fait que l'Occident soit constitué par les territoires qui autrefois hébergeaient la chrétienté occidentale, sa localisation, aujourd'hui, ne peut être définie selon un paramètre religieux ; elle est donc la seule civilisation identifiée par un point cardinal, remarque Huntington, c'est-à-dire par un vecteur qui l'abstrait de son milieu historique et culturel. Entre le XI^e et le XIII^e siècle, la culture européenne commença à se développer. Pendant le XV^e siècle elle pénétra en Amérique et en Asie et, au cours des quatre siècles suivants, les relations entre les civilisations se réduisirent à la subordination des autres sociétés à la civilisation occidentale. C'est ce que résume parfaitement Geoffrey Parker :

L'expansion de l'Occident a aussi été facilitée par la supériorité de son organisation, de sa discipline, de l'entraînement de ses troupes, de ses armes, de ses moyens de transport, de sa logistique, de ses soins médicaux, tout cela étant la résultante de son leadership dans la révolution industrielle. L'Occident a vaincu le monde non parce que ses idées, ses

¹ *Ibid.*, p. 47-48.

² *Ibid.*, p. 31-32.

valeurs, sa religion étaient supérieurs [...], mais plutôt par sa supériorité à utiliser la violence organisée. Les Occidentaux l'oublient souvent, mais les non-Occidentaux jamais.¹

En ce qui nous concerne, si nous considérons une telle théorie comme l'énième simplification géopolitique de la complexité de l'identité humaine², celle-ci nous aide néanmoins à comprendre le processus d'« orientalisation » dont les Balkans ont été l'objet au cours de l'histoire. L'acte de connaissance – Saïd le remarque en plusieurs occasions – est une abstraction, une simplification de la multiplicité du réel, un processus didactique. D'ailleurs, c'est aussi pour cette raison qu'est née la catégorie d'« Orient »³.

Saïd, afin d'expliquer ce qu'est l'« Orient », cite le roman inachevé de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Ces deux bourgeois qui, après avoir hérité d'une somme considérable, se retirent à la campagne, commencent une excursion dans la forêt du savoir théorique et pratique : « C'est qu'ils parcourent, en réalité, c'est toute la désillusion du dix-neuvième siècle par laquelle, selon l'expression de Charles Morazé, "les bourgeois conquérants" se retrouvent les victimes bourdonnantes de leur propre incompetence et de leur propre médiocrité niveleuse »⁴. Leur rêve n'est pas celui de pratiquer la connaissance, mais plutôt – Bouvard et Pécuchet se l'avouent l'un à l'autre à la fin de l'ouvrage – de la copier, de transcrire servilement les idées qu'ils trouvent dans les livres, des « idées reçues »⁵, car l'intérêt qui réside en elles ce n'est plus de les vivre, mais seulement de les voir exprimées. Quelque chose de semblable, d'après le raisonnement de Saïd au cours de son essai, est arrivé à la notion d'« Orient » :

L'orientalisme n'est pas seulement une doctrine positive sur l'Orient, existant à toute époque en Occident; c'est aussi une puissante tradition universitaire (quand on se réfère à un spécialiste universitaire qui est appelé un orientaliste) en même temps qu'une aire d'intérêts définie par des voyageurs, des entreprises commerciales, des gouvernements, des expéditions militaires, des lecteurs de romans et de récits d'aventures exotiques, des spécialistes d'histoire naturelle et des pèlerins pour lesquels l'Orient est une espèce spécifique de savoir sur des lieux, des gens et des civilisations spécifiques. En effet, les locutions orientales sont devenues fréquentes, et elles ont bien pris dans le discours européen. Sous ces locutions il y avait une couche de doctrine sur l'Orient, doctrine façonnée à partir des

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Nous revenons à l'esprit les paroles de Predrag MATVEJEVIC, dans le *Monde « ex »*. *Confessions*, Paris, Fayard, 1996, p. 129 : « J'ai aimé la Yougoslavie entière, indivise, unie. Je n'ai pas été pour autant un nationaliste yougoslave. Comme l'aurais-je pu, ayant des origines croates, russes, ukrainiennes et autres ? ». Nous n'oublions pas que Predrag Matvejević était citoyen bosnien, naturalisé Italien et Français. Par contre, d'après Huntington, on y reviendra bientôt, la ligne des frontières des civilisations passe entre la Croatie et la Bosnie-Herzégovine : comment alors se sentir Croate et Bosnien mais *ni* Occidental *ni* musulman ?

³ Edward W. SAÏD, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident [Orientalism, 1978]*, Paris, Seuil, 2005 [1980], p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

expériences de nombreux Européens, qui toutes convergeaient sur des aspects essentiels de l'Orient tels que le caractère oriental, le despotisme oriental, la sensualité orientale et autres choses du même ordre. Pour tout Européen du dix-neuvième siècle – et je crois qu'on peut le dire presque sans restriction –, l'orientalisme était un système de vérités de ce genre [...] Il est donc exact que tout Européen, dans ce qu'il pouvait dire sur l'orient, était, pour cette raison, raciste, impérialiste et presque totalement ethnocentriste. [...] Ce que je prétends, c'est que l'orientalisme est fondamentalement une doctrine politique imposée à l'Orient parce que celui-ci était plus faible que l'Occident, qui supprimait la différence de l'Orient en la fondant dans sa faiblesse.¹

À travers le pouvoir de la parole de ses savants, donc, la culture occidentale, en voulant se définir, a créé une entité opposée, l'« Orient », focalisée sur certains aspects issus d'époques particulières, qui ont constitué l'ensemble de la connaissance relative à l'« Orient ». Cette description complaisante envers la politique du début du XX^e siècle, lorsque l'Europe se partageait quatre-vingt-dix pour cent du monde², est devenue un système de vérités, et un système de vérités « orientalistes ». Or, la question qui se pose est la suivante : est-ce qu'une représentation véridique peut exister ? Chaque récit au sujet de l'*autre* n'est-il pas noyé dans un langage, un milieu, un sujet, bref un espace de représentation ? Saïd, en s'appuyant sur les études de Roland Barthes, objecte que, autant un mythe peut se réinventer constamment³, en fonction de celui qui le perpétue, autant l'« orientaliste » lorsqu'il prend la parole donne une forme finie et définie aux « orientaux » dont il parle, de sorte que le premier *écrit* tandis que les deuxièmes *sont décrits*⁴. En somme, la condition de passivité de l'être observé ne garantit guère une représentation véritable – bien au contraire, cela manifeste une intervention qui rend l'examiné semblable à l'examineur, selon le principe d'indétermination de Heisenberg⁵ –, car une définition qui provient de l'extérieur est le signe de la volonté de quelqu'un qui cherche à s'autodéterminer, à s'auto-renforcer.

Si l'« Orient » était le côté du monde à l'Est de l'Europe, dont la valeur avait été définie seulement par rapport à celle-ci, d'une manière analogue l'Europe physique elle-même subit un processus identique de division géopolitique. La ligne mitoyenne entre l'Europe occidentale et

¹ *Ibid.*, p. 351-352.

² « Pendant la dernière partie du XIX^e siècle, [...] l'impérialisme européen a étendu la tutelle de l'Europe sur presque toute l'Afrique, a consolidé la mainmise européenne sur le sous-continent indien et sur d'autres parties de l'Asie, et, au début du XX^e siècle, a soumis presque tout le Moyen-Orient au pouvoir direct ou indirect de l'Europe, à l'exception de la Turquie. Les Européens ou les anciennes colonies européennes (en Amérique) contrôlaient 35% de la surface du globe en 1800, 67% en 1878 et 84% en 1914. Dans les années vingt, ce pourcentage s'est encore accru lorsque l'empire turc a été divisé entre la Grande-Bretagne, la France et l'Italie », voir S. P. HUNTINGTON, *op. cit.*, p. 60.

³ E. W. SAÏD, *op. cit.*, p. 505.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 88. D'après le principe d'indétermination de Heisenberg, l'individu qui étudie un phénomène dérange celui-ci, par le seul fait de se mettre en relation avec l'événement analysé, en l'amalgamant à son contexte. Quiconque a étudié l'Orient, selon Saïd, avait un point de vue orienté par la croyance en la supériorité occidentale, qui s'est traduite en une infériorité orientale correspondante, voir *ibid.*, p. 91.

l'Europe orientale est imaginée, d'après Larry Wolff¹, par les philosophes du XVIII^e siècle. C'est à cette époque que la division traditionnelle Nord-Sud de l'Europe pivote de 90° et se réoriente sur l'axe Est-Ouest. Une telle division, issue de la foi optimiste dans le progrès, propre aux Lumières, conçoit une ligne de démarcation qui n'est plus marquée par les différences climatiques, par exemple, selon la « théorie déterministe »², mais plutôt par ce qui, entre autres, était étranger aux Lumières. Progressivement, l'Europe orientale commencerait à être identifiée au retard industriel, à l'absence d'institutions sociales avancées, à la superstition et aux croyances irrationnelles. Maria Todorova remarque qu'une telle perception rajoute ainsi un élément de différenciation dans le rapport entre « Orient » et Occident : le temps. Le mouvement du passé vers le futur n'était plus juste une question de temps qui coule, mais d'évolution du simple au complexe, de l'arriéré et du primitif au développé et au cultivé³. Que l'Europe à l'Est de cette ligne imaginaire soit en retard face à l'autre Europe est un sentiment commun et répandu qui se manifeste dans l'histoire du nom « Balkans » ou encore dans celui de « Péninsule sud-orientale » proposé par l'école allemande de *geopolitik*, et qui garde donc une trace importante de cet imaginaire « orientaliste » ou, dans ce cas spécifique, « balkaniste ». L'homme blanc et chrétien, nouvel Adam, nomme les choses qu'il ne connaît pas à partir de lui-même, dans sa langue et à travers son regard.

I.1.c) Les Balkans orthodoxes et musulmans

Le deuxième élément de fracture et de distinction que l'appellation « Europe sud-orientale » sous-entend concerne les héritages historiques qui ont marqué cette région, celui de Byzance et de l'Empire ottoman, centres respectifs du culte orthodoxe et du culte musulman.

Pendant le XX^e siècle, l'Europe occidentale s'est questionnée à plusieurs reprises au sujet de ses frontières, et si les confins septentrionaux, occidentaux et méridionaux étaient clairement

¹ Professeur d'histoire à la New York University.

² « D'après les conceptions déterministes [...], les conditions du milieu, en particulier climatiques et topographiques, exerceraient une influence importante sur le développement, sur la culture et même sur l'intelligence humaine. [...] Ces conceptions s'enracinent dans un passé très lointain, et, parmi leurs premières manifestations, on doit aussi prendre en compte l'œuvre d'Aristote. [...] En étudiant la réalité historique spécifique, mais en faisant aussi référence à des époques plus anciennes, Aristote remarquait en effet que les populations qui vivaient dans un climat froid étaient bien pourvues sur le plan spirituel, mais manquaient d'intelligence et de talent. [...] Aristote concluait sa démonstration en observant que les anciens Grecs étaient, justement, le peuple le plus équilibré, parce qu'ils résidaient dans des contrées au climat tempéré, qui les rendait particulièrement riches en force spirituelle comme en intelligence et ce selon une juste mesure. Ce compromis leur assurait une indépendance et un bon gouvernement, et, s'ils avaient pu s'unir au sein d'un même État, ils auraient pu aisément conquérir le monde », voir F. KRASNA, *op. cit.*, p. 15-17 (CdC n. 4).

³ M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 32.

délimités par la mer, quelles étaient donc les limites orientales ? « La grande frontière historique qui a existé pendant des siècles entre peuples chrétiens d'Occident et peuples musulmans et orthodoxes fournit la réponse la plus convaincante », explique encore Huntington. « Elle remonte à la division de l'Empire romain au IV^e siècle et à la création du Saint Empire Romain au X^e siècle ». La faille sépare la Finlande et les États baltiques de la Russie, traverse la Biélorussie, l'Ukraine et la Roumanie, et parcourt l'ex-Yougoslavie en la scindant : d'un côté la Slovénie et la Croatie catholique, de l'autre la Bosnie-Herzégovine, la Serbie, le Kosovo et le Monténégro. Voilà les frontières de l'Occident pour la géopolitique européenne¹.

À partir d'une fracture si nette à l'intérieur de l'Europe, d'une part la chrétienté catholique et protestante, de l'autre l'orthodoxie et l'islam, nous chercherons à comprendre le sentiment qui anime les peuples balkaniques vis-à-vis d'une telle séparation.

La première influence à avoir été considérée comme étrangère et hérétique par l'Église romaine (et donc par l'Occident) fut celle de Byzance. La dichotomie entre Orient et Occident au IV^e siècle prend la forme de l'opposition entre l'orthodoxie et le catholicisme. Selon Todorova, le conflit politique entre Rome et Constantinople s'est mué en fracture religieuse entre les deux confessions chrétiennes qui s'attribuaient réciproquement l'appellation de « schismatique » ; elle affirme en effet que « l'idée d'une chrétienté occidentale qui s'opposerait à une supposée entité orientale-orthodoxe n'est pas une construction théologique mais une notion culturelle relativement tardive [...] qui [a] récupéré des représentations religieuses pour légitimer leurs interprétations et occulter la véritable nature des rivalités et des frontières géopolitiques »². En effet, une telle opposition a fait long feu en Europe et se poursuit aujourd'hui. Pendant les années de la Guerre Froide, le rideau de fer est érigé en guise de frontière pour distinguer la *Mitteleuropa*, ou Europe centrale, de l'Europe orientale et sépare encore une fois les pays autrefois appartenant à la chrétienté occidentale de ceux qui s'étaient développés sous l'égide de l'Église orthodoxe. L'échiquier géopolitique moderne, tout en compliquant la dichotomie Est-Ouest et en la transformant en Ouest-Centre-Est, renforce l'ancienne frontière de l'Empire romain : d'un côté se trouvent l'Europe occidentale et l'Europe centrale et de l'autre l'Europe orientale, comprenant les Balkans. Or, Predrag Matvejević, une des voix significatives de cette Europe « au-delà de la faille », se demande, dans le nouveau contexte des années 90, ce qu'il reste d'européen dans ce statut pérenne d'altérité, de différenciation et d'éloignement de l'Est européen. Conscient de l'enjeu qui règne sur la région au lendemain de la chute du communisme et de la guerre en ex-Yougoslavie, il

¹ S. P. HUNTINGTON, *op. cit.*, p. 230.

² M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 40.

revient sur tous les noms de la Péninsule Balkanique – au-delà des connotations géopolitiques – avec toute la distance que peut avoir un homme « entre asile et exil » :

L'Europe de l'Est a été une appellation plus politique que géographique ou culturelle, imposée par la deuxième guerre mondiale et la guerre froide. Ce nom devient désuet, « ci-devant ». On lui en substitue un autre, tout aussi imprécis : *l'Europe centrale et orientale*. À l'Europe dite centrale appartiennent également des pays qui – comme l'Autriche ou la Suisse – n'ont pas été assujettis à l'Est communiste.

L'Autre Europe est aussi un terme mal défini, à dessein peut-être. Qu'est-ce qui est *autre* dans cette partie de l'Europe, qu'est ce qui est européen dans cette altérité ? L'Europe dans son ensemble n'est plus ce qu'elle était. Ce que l'on nommait le Tiers-Monde a lui aussi changé. D'aucuns nous proposent d'envisager un Quart-Monde ou même un Quint Monde.

Une partie de l'Autre Europe d'aujourd'hui relève apparemment du Tiers-Monde d'hier : restes de l'empire soviétique, vestiges de l'ancienne Russie, de la Biélorussie ou de l'Ukraine, ruines d'une Yougoslavie désagrégée, confins des Balkans, de la Bulgarie, de l'Albanie ou de la Roumanie, peut-être aussi de la Grèce et de la Turquie. Après un bouleversement aussi brutal qu'inattendu, les notions d'Europe occidentale et orientale semblent finalement correspondre à deux points cardinaux. On pourrait se réjouir de ce bon usage des mots si les choses elles-mêmes ne se déroulaient autrement.

Si l'Autre Europe est une qualification ambiguë, la réalité qu'elle recouvre ne l'est pas moins. Nous observons de nos jours cette réalité telle qu'elle a été et telle qu'elle devient. La politique s'accommode de ces ambivalences et en tire parti. La rhétorique en abuse.¹

Les noms sont ambigus, réfléchit Matvejević : l'Europe de l'Est n'existe plus, le Tiers monde s'est déversé dans l'Autre Europe et nous pouvons alors peut-être parler d'Europe occidentale et d'Europe orientale, si seulement ces dénominations n'étaient pas si ambiguës. Et, de plus, où doit-on insérer, dans ce discours, l'Europe centrale ? Mirošlav Krleža, intellectuel croate disparu en 1981, peu avant de mourir, prend part au débat et définit le monde littéraire de l'Europe centrale comme « un fantôme », comme « la convocation d'esprits, déjà morts depuis longtemps, à une séance de spiritisme »². Les conséquences politiques de cette controverse culturelle touchaient la question très délicate des frontières de l'Europe centrale : la Slovénie, en effet, appartiendrait à la *Mitteleuropa*, tandis que la Croatie, le pays de Krleža, serait plutôt « une terre "du milieu", un entre-deux entre Orient et Occident ; pays s'interrogeant sur son appartenance au Tiers Monde en Europe ou à l'Europe ouverte – la plus ouverte – vers le Tiers Monde ? »³. Nous reviendrons plus

¹ P. MATVEJEVIC, *Le monde "ex". Confessions, op. cit.*, p. 49-50.

² Nicole JANIGRO, *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 106 (CdC n. 5).

³ *Ibid.*, 107 (CdC n. 6).

avant sur ces axes qui traversent les Balkans, jusqu'à constituer une région à la fois divisée à l'intérieur d'elle-même et une terre de passage entre l'Est et l'Ouest.

Voici comment les écrivains balkaniques ne se reconnaissent dans aucune des segmentations de l'Europe et du monde, qui leur apparaissent comme « imprécises », « ambivalentes », comme des « fantômes » changeants et aux contours faibles, nous mettant en alerte sur les abus de la rhétorique : la rhétorique de la politique et des médias contemporains¹.

L'incompatibilité entre l'islam et le christianisme est ressentie comme plus insurmontable que la différence entre l'Église orthodoxe et l'Église romaine ; en d'autres mots, plus encore que l'héritage de Byzance, c'est celui de Constantinople qui est véritablement perçu par l'Occident du XIX^e et du XX^e siècle comme un élément de différenciation profonde avec les Balkans. En effet, l'Empire ottoman a été présent dans les Balkans du XIV^e au début du XX^e siècle², en laissant inévitablement des traces considérables ; une telle empreinte est la composante culturelle la plus évoquée dans la création des stéréotypes récurrents sur la région, lorsque l'« influence ottomane » devint synonyme d'« influence islamique »³.

D'où naît alors la peur de l'islam et en quoi cela a-t-il à voir avec les Balkans ?

À partir du Moyen Âge, l'islam devint « l'essence même d'un être du dehors »⁴, un système idéal et mythique, dont l'essence abstraite n'est plus réversible ni altérable par des données empiriques. De plus, lorsque, au VII^e siècle, les musulmans envahirent l'Europe, explique Pirenne,

¹ Pour une réflexion sur l'emploi médiatique d'une rhétorique souvent partisane cf F. CRISTALDI et Donata CASTAGNOLI, *Le parole per dirlo. Migrazioni, Comunicazione e Territorio*, Perugia, Morlacchi, 2012.

² Un résumé de l'histoire des Balkans est proposé par Todorova et nous le rapportons ici car il nous paraît pertinent : « L'inventaire des héritages historiques successifs qui ont façonné la péninsule prend habituellement pour point de départ l'Antiquité grecque, avec d'abord l'installation de cités-États le long du littoral et leur lente expansion vers l'intérieur des terres, puis la courte période hellénistique, durant laquelle une partie des Balkans fut réunie sous l'autorité des rois macédoniens. À l'époque romaine, toute la péninsule fut incorporée à l'Empire et connut ainsi sa première phase d'unité politique. Elle fut de nouveau politiquement fragmentée au cours du millénaire byzantin, tout en réalisant son unité culturelle par la propagation du christianisme – dans sa version grecque orthodoxe de Constantinople –, par l'adaptation du droit romain aux populations slaves, par l'influence de la littérature et de l'art byzantins, en un mot pour l'imitation des modèles culturels et politiques de Byzance. C'est à cette époque que les linguistes font remonter "l'union linguistique balkanique". Les Ottomans, qui donnèrent son nom à la péninsule, instaurèrent ensuite sa plus longue période d'unité politique. Et si leur départ correspond à un nouvel éclatement en plusieurs États, ceux-ci connurent, au cours du siècle suivant, les mêmes poussées d'intégration économique, sociale et culturelle à l'Europe, tout en restant, à son égard, en position périphérique. Après la Seconde Guerre mondiale, la ligne de front de la guerre froide passa pendant un demi-siècle à travers les Balkans, dont les composantes évoluèrent dans l'un ou l'autre de deux cadres politiques disjoints (ou trois, si l'on accorde à la Yougoslavie la neutralité qu'elle revendiquait). Quarante-cinq ans d'isolement partagé dans ce qui était peut-être une *mésalliance*, mais tout de même un mariage n'ont pas manqué de laisser des traces. Cette communauté est loin d'avoir été aussi longue, ni certainement aussi profonde, que celles qui ont pu exister sous les Habsbourg, les Ottomans ou la Russie impériale, et la marque s'en effacera sans doute beaucoup plus vite. En revanche, elle est toute récente, et les générations qui l'ont connue sont encore en vie », voir M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ E. W. SAÏD, *op. cit.*, p. 136.

le centre culturel de l'Occident s'éloigna de la Méditerranée, en se déplaçant vers le Nord : « Le germanisme commence à jouer son rôle. Jusqu'ici la tradition romaine s'était continuée. Une civilisation romano-germanique originale va maintenant se développer »¹. Par conséquent, si d'une part les Arabes furent écartés « culturellement, intellectuellement et spirituellement »² de l'Europe, maintenus au loin, d'autre part l'Europe fut confortée dans son statut de grande et unique *ecclesia*.

Toutefois, pour ce qui est de la domination turque, la religion musulmane ne concernait pas la totalité de la population de l'Empire³, loin s'en faut, car, notamment pour les Balkans, l'État ottoman fut une forme de gouvernement supranational qui laissa constamment une certaine liberté culturelle aux peuples conquis. Ainsi, superposer les deux influences, ottomane et islamique, n'est qu'une simplification idéologique issue de la période qui s'étend du XVI^e siècle, lorsque la crainte de l'expansion des frontières de la Sublime Porte se diffusait en Occident, jusqu'en 1739, quand les Habsbourg et les Ottomans signèrent la paix de Belgrade et posèrent définitivement les lisières de l'Empire turc hors de l'Europe occidentale.

L'administration ottomane, qui dura environ cinq siècles, a garanti la période de plus longue stabilité et de paix que la Péninsule n'ait jamais connue. En outre, l'absence de frontières à l'intérieur de cet espace immense a permis un important mouvement de migration interne, qui a mélangé les peuples ; mais si, d'une part, la politique du sultan a encouragé le métissage pacifique, d'autre part cette administration si peu invasive n'a pas aidé à la construction des identités nationales. À la fin de l'Empire (1922), et au début des revendications nationalistes, seules la Grèce et l'Albanie étaient des territoires proches de la monoethnie ; dans les autres pays des Balkans, et particulièrement près des zones frontalières, étaient présentes des minorités importantes⁴ possédant leurs instances particulières, qui différaient des nouvelles identités nationales. En outre, l'héritage du gouvernement supranational ottoman se caractérisa par l'absence d'une noblesse terrienne et d'une classe aristocratique *in loco* capable de remplacer les vieux cadres et de guider les États naissants⁵ ; ainsi, d'après Todorova, si le gouvernement

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Les conversions à l'islam étaient liées, plus qu'à une foi sincère, à l'exonération des impôts promise à quiconque se déclarait publiquement musulman.

⁴ En ex-Yougoslavie, par exemple, 85% de la population était composée des trois ethnies majeures (Slovènes, Croates et Serbes), auxquelles se rajoutaient les macédoniens et les bosniens (nous profitons de cet exemple pour souligner la différence entre « bosnien », le citoyen de Bosnie-Herzégovine, et « bosniaque », le musulman de langue bosnienne n'habitant pas forcément la Bosnie-Herzégovine), c'est-à-dire les deux groupes qui, par contre, n'étaient pas officiellement reconnus. Voir M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

ottoman eut, certes, des responsabilités par rapport à la difficile formation des États-nations, il fut aussi la cause de ce qu'on considère comme une spécificité balkanique, à savoir la tendance à l'égalitarisme¹.

Au début du XX^e siècle, les élites intellectuelles européennes crurent que les religions disparaîtraient lentement, remplacées par ces nouveaux systèmes de pensée qui réfutaient fermement le sentiment religieux. Bien au contraire, une fois les utopies du *court siècle* tombées, le monde vit ce que Gilles Kepel a appelé « la revanche de Dieu »² : une renaissance religieuse générale qui a touché tous les cultes et qui a multiplié les croyants, notamment musulmans, dans le monde à la recherche de nouveaux modèles identitaires. La crainte de l'islam au XX^e siècle n'est qu'une nouvelle étape d'un sentiment historique propre à l'Occident, enraciné depuis le Moyen Âge puisque l'islam est considéré comme « la seule civilisation qui a mis en danger l'existence même de l'Occident »³, elle est la seule menace à sa stabilité. Aujourd'hui une série de facteurs a accru la rivalité entre les deux civilisations, continue Huntington : la croissance de la population musulmane, les interventions de la part de l'Occident dans les conflits intérieurs au monde musulman, la chute du communisme en tant qu'ennemi commun ainsi que le besoin, de plus en plus fort en cette époque de migration, de marquer son identité face à l'autre, devenu voisin. *Le Choc des civilisations*, dont nous résumons ici le sujet, se fixe comme but de soutenir la thèse de la « guerre civilisationnelle »⁴, que l'auteur définit comme un affrontement déclenché entre deux civilisations partageant une frontière. Un conflit de faille, tout en suivant le raisonnement de Huntington, est une lutte pour le contrôle du territoire, mise en acte à travers une opération de « purification ethnique ». De fait, bien souvent, la terre convoitée est un emblème de l'histoire et de l'identité des peuples qui se la disputent. En outre, l'une des caractéristiques principales de cette « guerre civilisationnelle » est d'être un conflit entre peuples de religions différentes, car, d'après la position de Huntington, la religion est l'élément distinctif principal de chaque civilisation⁵. Bien que la définition de « civilisation » proposée dans l'œuvre ne soit pas entièrement admissible, ni d'ailleurs le message politique posé comme fondement de cette thèse, l'idée de « guerre civilisationnelle » nous paraît fort intéressante. En premier lieu, cela nous présente la géopolitique comme une approche, voire un instrument culturel, encore employée aujourd'hui par les géographes, et, plus précisément, selon les mots du journaliste Danilo Taino

¹ *Ibid.*, p. 250.

² Gilles KEPÉL, *La revanche de Dieu. Chrétiens, juifs et musulmans à la reconquête du monde*, Paris, Le Seuil, 1991.

³ S. P. HUNTINGTON, *op. cit.*, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁵ *Ibid.*, p. 377.

dans le *Corriere della Sera*, comme une « géopolitique entendue en tant que recherche de la suprématie entre les États. Celle-ci est l'affirmation d'une vision *réaliste* des relations internationales, venant de celui qui regarde les cartes et apprécie les civilisations et les racines bien d'avantage que les idées et les idéaux »¹. Toutefois, ce discours concerne bien évidemment les événements de la Péninsule balkanique et nous ne pouvons pas le négliger. En définitive, ce discours donne des réponses à certains enjeux identitaires propres à la région et difficiles à démêler – ils sont à relier à la symbolisation historique que détient, autant pour les Serbes que pour les Albanais, la région du Kosovo, pour faire un exemple, ou à l'épuration qui a eu lieu dans la vallée de la Drina dont les Musulmans ont été victimes. Dans les deux cas, durant la guerre au Kosovo ou pendant la guerre en ex-Yougoslavie en juillet 1995, il s'agissait d'une guerre de religion sous-jacente, ou autrement dit d'une « guerre civilisationnelle », qui voyait s'armer chrétiens et musulmans les uns contre les autres.

À l'intérieur des Balkans cohabitent ainsi trois cultes : catholicisme, orthodoxie et islam, qui, pendant les conflits et en terme d'organisation politique, se résument en une opposition entre les chrétiens et les musulmans. La « faille » qui divise les deux « civilisations » se fait ressentir dans les pays proches, en donnant lieu à un système d'alliances et d'inimitiés de portée mondiale. À ce sujet, Luca Leone, le directeur de la maison d'édition « Infinito edizioni », particulièrement attentif aux questions relatives à l'ex-Yougoslavie et qui, par ailleurs, publie de nombreux textes de littérature italienne sur la migration ex-yougoslave, écrit, d'un ton profondément inquiet et polémique :

La religion se dispute à coups de dents la dépouille d'un Pays malheureux et dévasté. Pourquoi la laisse-t-on faire ? Par exemple, l'argent pour payer l'imam arrive sans scrupules d'Iran, de Turquie, de Lybie, d'Arabie Saoudite, des Émirats, de la Malaisie, de l'Albanie voisine. Pour s'en assurer, il suffit d'examiner d'où viennent les banques et les sociétés d'affaires orientales qui ont ouvert des établissements à Sarajevo. Argent, politique et religion marchent toujours main dans la main. [...] On parlait de l'argent. Celui destiné à soutenir les popes orthodoxes viennent, par la Serbie et la Russie, des oligarques d'extrême-droite qui ont fait fortune grâce à l'appui des nouveaux tsars du Kremlin, du justicier Poutine, le « normalisateur » de la Tchétchénie. Celui destiné aux catholiques vient de la désormais très riche, nationaliste (et fortement infestée par la mafia) Croatie, la fille protégée, dévouée et adorée du Vatican et, de plus, fidèle alliée des États-Unis (et territoire de conquêtes économiques non seulement pour la « Mitteleuropa », Vienne

¹ Danilo TAINO, « I nuovi confini delle civiltà », dans *La lettura, Corriere della Sera*, 20 juillet 2014, p. 20-21 (CdC n. 7).

et Berlin en tête, mais aussi pour les géants de l'économie et de la finance étatsuniens...) Les dépouilles des habitants de la Bosnie, leurs âmes elles-mêmes, sont l'objet de tout ce trafic.¹

Luca Leone nous offre une analyse davantage problématisée, en proposant un lien entre argent, politique et religion. Puisque ces intérêts économiques sont pour la plupart étrangers aux Balkans, la question qui émerge est donc la suivante : jusqu'où ces intérêts peuvent-ils modeler l'identité de ces peuples ? En Bosnie, l'islamisation du pays est en train de se bâtir : en 2011, l'année de publication de l'essai de Leone, on y recensait deux mille lieux de culte musulman, donnée qui fait de la Bosnie-Herzégovine la nation la plus islamisée d'Europe². Huntington, de son point de vue occidental, commente : « le soutien et les pressions des autres États musulmans ont lentement mais clairement transformé la Bosnie. La Suisse des Balkans est ainsi devenue l'Iran des Balkans »³. Par un tel discours il s'ancre dans le *mainstream* de la crainte de l'Ouest envers l'islam, que lui-même nous avait éclairci et historicisé. Leone, au contraire, avec l'appui d'Enisa Bukvić dans la postface⁴, explique que si, en effet, la fin de l'entente entre les ethnies est une réalité en Bosnie, qui remonte à la mort de Tito, en revanche, les responsabilités sont intrinsèques à la jonction de trois piliers qui déterminent la volonté humaine : argent, politique, religion. À travers la politique culturelle – analyse Luca Leone –, l'on engage des jeunes : les étudiants en Bosnie sont souvent séparés en classes ethniques ; les manuels sur lesquels les élèves croates étudient sont achetés à Zagreb et à Belgrade pour les Serbes et ceux destinés aux écoliers musulmans sont financés par les pays arabes : « dans ces livres on étudie notamment trois histoires différentes, qui posent les bases de la haine, les *apartheids*, les douleurs du futur »⁵, glose l'historien. Le message religieux, par conséquent, a été réduit à de la propagande politique créatrice d'une identité artificielle, radicalisant ce faisant les différences entre les trois religions principales et effaçant complètement les autres minorités⁶. Il est évident que les idées et les idéaux, en reprenant les propos du journaliste Danilo Taino, sont modelables par le pouvoir, jusqu'au point d'en devenir ses créatures. La présence des musulmans en Bosnie est bien présentée par la croate Nicole Janigro, née à Zagabre et journaliste pour *il manifesto*, qui est, elle aussi, une représentante remarquable de l'italophonie balkanique :

¹ Luca LEONE, *Bosnia express. Politica, religione, nazionalismo, mafia e povertà in quel che resta della Porta d'Oriente*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2011, p. 55-56 (CdC n. 8).

² *Ibid.*, p. 57.

³ S. P. HUNTINGTON, *op. cit.*, p. 406.

⁴ L. LEONE, *op. cit.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 77 (CdC n. 9).

⁶ *Ibid.*, p. 53.

Avec ses 31,3% de Serbes, ses 43,7% de Musulmans, ses 17,3% de Croates, ses 7,7% de « Yougoslaves et autres » (pourcentages calculés lors du recensement de 1991 qui permet de constater, en particulier, l'augmentation de la population musulmane), la Bosnie-Herzégovine, 4.354.911 habitants, offre un panorama ethnographique complexe. Par facilité, les articles et les livres la définissent souvent comme une « Yougoslavie en miniature ». Mais ici, aucun peuple n'est majoritaire, il n'existe pas de région habitée par une seule nationalité. Dans 37 communes, les Serbes arrivent jusqu'à 67% de la population, dans 20 communes, les Croates sont à 68%, tandis que les Musulmans tournent dans ces cas-là autour de 18-22% et représentent 61% dans les 52 communes où ils sont majoritaires. Dans les 25 autres communes, au contraire, les trois nationalités représentent plus ou moins 30% et nombreux sont les habitants qui continuent à se définir comme « Yougoslaves ». L'amalgame est inextricable également parce que les trois communautés ont l'habitude de se mélanger et que les mariages mixtes ont été nombreux, en particulier dans les années soixante-dix/quatre vingt. Dans la Yougoslavie de Tito, la situation des Musulmans est restée « indéterminée » jusqu'en 1968, année où ils ont été reconnus comme la quatrième nationalité de langue « serbo-croate et où le « m », jusque-là minuscule est devenu majuscule (il ne reste minuscule que quand il qualifie la religion). Pour rappeler que les Musulmans de la Bosnie-Herzégovine ne sont ni serbes, ni croates, et pas même turcs, beaucoup se plaisent à se définir comme des « Bosniaques ». Avec le terme de « bosniacité », un concept historiquement contestable, Sarajevo entend exprimer sa différence par rapport à Zagreb et à Belgrade, de maintenir ses distances avec les deux Grands par qui, au cours du siècle dernier, l'élément musulman a été plus d'une fois menacé d'être broyé.¹

Janigro écrit en 1993 et dresse un tableau, avant la fin de la guerre, qui montre les Musulmans en train de revendiquer la reconnaissance publique de leur identité. Les accords de Dayton, qui furent signés en Novembre 1995 à la fin du conflit, en Ohio aux États-Unis, ont divisé la Bosnie en deux régions, chacune dotée d'une administration à part entière et qui reflètent la composition multi-religieuse du pays : la République serbe et la Fédération de la Bosnie-Herzégovine, à son tour subdivisée en dix cantons, afin d'assurer leur autonomie au groupe croate et au groupe musulman. Tout en étant une nation multiethnique la Bosnie représente aujourd'hui l'enclave musulmane la plus importante au milieu de l'Europe² qui se renforce à l'aide de la politique de l'*Umma*, la communauté musulmane. L'Occident, de son côté, soutient la chrétienté des nations limitrophes et craint un « nouvel Iran », renforçant ses frontières idéologiques et géopolitiques. Ainsi, les Balkans à l'heure actuelle sont « balkanisés » et dédaignés par l'Europe

¹ N. JANIGRO, *op. cit.*, p. 27-28 (CdC n. 10).

² La Bosnie a un pourcentage de musulmans présents sur son territoire largement supérieur à celui de l'Albanie. Seulement la moitié des Albanais s'est déclarée musulmane au recensement en 2011 : « Dans le cadre du dernier recensement de la population albanaise, 57,12% se déclare musulman, 2,52% bektashi, 10,11% catholique, 6,8% orthodoxe et 0,11% chrétien évangélique », explique Cecile Endresen, chercheuse d'histoire des Balkans. Disponible en ligne sur : Marjola RUKAJ, « Albania e censimento 2011: di che religione sei? », 4 février 2013, <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Albania-e-censimento-2011-di-che-religione-sei-129213> (consulté le 03/11/2014) (CdC n. 11).

occidentale. C'est en ces termes que Predrag Matvejević nous livre sa réflexion sur le rôle de cloison que les Balkans interprètent :

J'ai reçu d'Ivo Andrić, peu de temps après l'attribution de son prix Nobel, l'un de ses romans traduit en italien, avec une dédicace écrite dans la même langue, contenant une citation de Léonard de Vinci : *Da Oriente a Occidente in ogni punto è divisione*. Cette idée m'a surpris : quand et comment le peintre a-t-il pu faire une observation ou une expérience pareilles ? Je ne le sais pas encore. [...] J'ai pu me rendre compte, plus tard, à quel point elle s'applique au destin de l'ex-Yougoslavie et aux passions qui l'ont déchirée. Je l'évoque ici une fois de plus : frontière entre Orient et Occident, ligne de partage entre les anciens empires, espace du schisme chrétien, faille entre la catholicité latine et l'orthodoxie byzantine, lieu de conflit entre chrétienté et islam. Premier pays du Tiers-Monde en Europe ou encore premier pays européen dans le Tiers-Monde, il est difficile de trancher. D'autres fractures s'y joignent : vestiges des empires supranationaux, habsbourgeois et ottoman, restes des nouveaux États découpés au gré des accords internationaux et des programmes nationaux, héritage de deux guerres mondiales et d'une guerre froide, idées de la nation du XIX^e siècle et idéologies du XX^e, directions tangentes ou transversales Est-Ouest et Nord-Sud, vicissitudes des relations entre l'Europe de l'Est et celle de l'Ouest, divergences entre les pays développés et ceux en voie de développement. Autant de « divisions » qui s'affrontent sur cette partie de la presqu'île balkanique « entre Occident et Orient », avec une intensité qui rappelle par moment les tragédies antiques.¹

Les Balkans, en définitive, font fonction de frontière entre deux mondes, de ligne séparatrice, d'après la lecture d'un représentant de sa culture « entre Orient et Occident ». Toutefois, en raison de cette position médiane, la Péninsule peut aussi incarner le rôle de pont entre Est et Ouest, unissant au lieu de séparer les deux Europes.

I.1.d) Un pont entre Est et Ouest

Le discours géopolitique qui relègue les Balkans dans le côté du monde « orientalisé » s'appuie aussi sur la conception de la Péninsule comme une « terre du milieu », au centre entre Orient et Occident. Cette place lui est attribuée autant dans les écrits occidentaux que, fait plutôt intéressant, dans les textes issus des Balkans eux-mêmes. À ce propos, Nicole Janigro ouvre son essai *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo* (L'explosion des nations. Le cas yougoslave) avec un chapitre intitulé, de manière significative, *Dove comincia l'Oriente* (Où commence l'Orient). L'écrivaine italienne débute sa recherche par une question fondamentale pour toutes les études sur le sujet :

¹ P. MATVEJEVIC, *Le monde « ex ». Confessions, op. cit.*, p. 120-121.

Trieste. Un garçon de café italien demande à un voyageur : « Vous vous rendez à Zagreb ? » Si la réponse est affirmative, il s'empresse d'évoquer le « merdier croate ». Pour garder la frontière de la civilisation, heureusement, il y a Trieste conclut-il. À Zagreb, le dialogue se répète. Le voyageur, qui veut poursuivre sa route vers Belgrade, se voit mettre en garde parce qu'il se dirige vers l'Orient. Et ainsi de suite à chacun de ses passages de frontière en direction du sud-est.

L'anecdote, rappelée par le journaliste, devenu ensuite rédacteur du « Foreign Affairs », Hamilton Fisch Armstrong, dans son reportage *Où commence l'Orient* publié en 1929, montre un état d'esprit et des idées préconçues encore aujourd'hui d'actualité.¹

L'histoire et la littérature de l'Europe occidentale, en somme, en repoussant politiquement la frontière de l'« Orient » (où finit le catholicisme mêlé au protestantisme ? Ou encore, où finit la chrétienté ?), ont conditionné l'autodéfinition identitaire des peuples balkaniques, de sorte que la conscience de soi se construit non seulement de « ce que nous sommes » mais aussi de « ce que nous avons de différent par rapport à eux ». La diversité², le sentiment de différence entre soi et l'autre, est donc l'un des traits principaux de la Péninsule balkanique. D'où naît cette impossibilité de se sentir intégré à un territoire unitaire ? Comment se fait-il que de l'extérieur l'identité balkanique soit perçue comme une entité relativement soudée (par des éléments, on l'a vu, souvent semblables à ce que Saïd appelle l'« orientalisme »), alors qu'au sein même de la région l'âme balkanique peine à se resserrer autour de certaines valeurs et à se reconnaître dans un modèle étatique partagé ? D'après Elio Migliorini, c'est à cause de la structure physique montagneuse – d'où elle tire son nom – que la Péninsule balkanique est divisée politiquement en de très nombreuses petites régions qui ne se prêtent pas à la formation d'une nation unique³ : « il y a, certes, des éléments unitaires (par exemple en ce qui concerne la vie rurale, la transhumance, le folklore) [...], mais la présence d'éléments en contraste entre eux est bien plus évidente, de sorte qu'ils contribuent à créer un tableau multiforme et complexe »⁴. Un enchaînement

¹ N. JANIGRO, *op. cit.*, p. 17 (CdC n. 12).

² Nous faisons référence au mot « diversité » utilisé dans la table des matières du volume de Henry BOGDAN, *Histoire des pays de l'Est*, Paris, Éditions Perrin, 1991. Lorsqu'il se propose de présenter le côté européen qui s'étale de l'Autriche jusqu'à la Russie, l'historien français intitule le premier chapitre *Un espace aux multiples visages* et les paragraphes qui le composent : *Diversité des types de relief, Diversité des climats, Diversité des niveaux économiques* ; puis, en ce qui concerne son deuxième chapitre *Le puzzle humain*, il intitule les paragraphes qui suivent : *Diversité linguistique de l'Europe de l'Est, Nations divisées et minorités nationales, Nationalités dispersées ou déracinées, Diversités des religions, Diversité des comportements démographiques, Diversité de l'occupation de l'espace*.

³ Et ensuite Migliorini rajoute : « Ce fractionnement en a fait une terre dont les contrastes physiques et anthropogéographiques sont normaux ; théâtre de désaccords, de haines irréductibles, de guerres éternelles et féroces » : « de l'orientalisme à l'état pur », aurait dit Edward W. Saïd, voir E. MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 11 (CdC n. 13).

⁴ *Ibid.*, p. 23 (CdC n. 14).

d'invasions récurrentes¹ au fil de l'histoire des Balkans – ou faudrait-il dire des histoires des Balkans, de fait souvent différentes de vallée en vallée – a été facilité par la forte accessibilité de la région : d'un côté les montagnes reliées au continent et de l'autre la Mer Adriatique. En revanche, les armées des conquérants ont rarement choisi de s'établir dans la région, de sorte que la zone s'est chargée de constituer une terre de transit et un pont bâti vers les territoires du Proche-Orient ou vers le cœur de l'Europe². Jusqu'au début du XX^e siècle, les récits de voyage dans les Balkans suggéraient que la région avait pour caractéristique principale d'être un monde de passage, entre l'Est et l'Ouest, habité par des populations ni européennes ni asiatiques :

Un Grec qui se rend en France ou en Italie dit qu'il va en Europe. Les Anglais, les Allemands ou autres étrangers d'origine occidentale qu'il rencontre dans son pays, il les appelle « Européens » par opposition à « Grecs ». Les occidentaux résidant ou voyageant en Grèce font de même : ils sont européens, autrement dit les Grecs ne le sont pas [...] Le Grec est européen du point de vue de la race comme de la géographie, mais ce n'est pas un occidental : il l'entend ainsi, et c'est accepté tant par les Grecs que par les étrangers. Il est oriental de cent façons, mais son orientalisme n'est pas asiatique. Il est le pont entre l'Est et l'Ouest.³

Voilà comment George Hoffman, un écrivain anglais du début du siècle, résumait l'identité métissée d'un grec. La métaphore du pont, pour décrire la position des Balkans, est abondamment adoptée en littérature ; d'ailleurs, remarque Maria Todorova, « on associe tellement l'idée du pont, comme métaphore de la région, au roman d'Ivo Andrić *Le pont sur la Drina*, qu'on oublie sa présence quasiment banale dans les descriptions d'observateurs étrangers, dans toutes les littératures balkaniques et même dans le langage quotidien »⁴. Nous reviendrons sur le symbole du pont dans les ouvrages italiens des écrivaines originaires de la Péninsule balkanique.

D'après Francesca Krasna, les Balkans avaient représenté une frontière entre l'Eglise de Rome et celle de Byzance ; par la suite ils marquèrent, et marquent encore aujourd'hui, la ligne de séparation entre culture occidentale et culture musulmane ; enfin, à une époque très récente, ils ont séparé « l'Occident capitaliste de l'Orient communiste »⁵. Si effectivement la culture chrétienne a creusé au milieu des Balkans une faille avec un monde situé en « Orient », nous ne

¹ F. KRASNA, *op. cit.*, p. 121.

² *Ibid.*

³ George W. HOFFMAN, *The Balkans in Transition*, dans M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ F. KRASNA, *op. cit.*, p. 122 (CdC n. 15).

partageons pas l'avis¹ qui consiste à affirmer que les idéologies communistes du Maréchal Tito ou d'Enver Hoxha se référaient davantage au communisme de l'Est qu'à l'Europe occidentale ; bien au contraire, elles aussi ont été un « pont » entre les deux blocs opposés qui s'affrontaient pendant la Guerre Froide. La Yougoslavie de Tito, de 1945 à 1980, l'année de son décès, n'étant membre ni du Pacte de Varsovie ni de l'OTAN, se présente face à la politique mondiale comme un territoire neutre, communiste certes, mais soutenu par Londres et les États-Unis ainsi que comme le guide du Mouvement anticolonialiste des Pays non-alignés, sans pour cela aller jusqu'à constituer un troisième bloc antagoniste aux deux superpuissances. Au début, donc, lié à la politique de Staline et à Hoxha, Tito prend drastiquement les distances de Moscou, de sorte que, d'après Bianchini, à partir du VII^e Congrès de Ljubljana en 1958, un nouveau rideau de fer se baisse, afin, d'une part, de séparer la Yougoslavie du reste du monde soviétique et, d'autre part, de la rapprocher de l'Occident et des instances indépendantistes notamment des nations africaines : ce faisant, Tito se taille un rôle de pacificateur dans les relations entre les États. Leader cher à la mémoire d'une partie de la population encore aujourd'hui par les Ex-Yougoslaves², il a gardé ouvert le dialogue avec les forces socialistes européennes, tout en ayant besoin des aides occidentales pour faire front à la crise économique qui, à plusieurs reprises, avait mis à genoux la République fédérale de Yougoslavie³.

Le régime d'Enver Hoxha, en Albanie, de 1944 à 1985, à l'opposé du régime de Tito – sans pour autant constituer une sorte de « communisme oriental » –, fut, au début, soudé à la Yougoslavie de Tito puis de plus en plus autonome vis-à-vis de l'URSS de Khrouchtchev et de la Chine de Mao, jusqu'à la fermeture des frontières et à l'isolation complète. L'Albanie, sous le gouvernement de Hoxha, garda en tout cas de rares relations diplomatiques, notamment avec l'Italie voisine et son expression parlementaire communiste, le PCI, le parti communiste le plus important de l'Europe occidentale. Le printemps des relations entre l'Albanie et l'Italie, entre 1983 et 1985, à la fin du régime d'Enver Hoxha, fut dicté surtout par les fortes difficultés économiques

¹ Voir à titre d'exemple l'article de Giovanni ARMILOTTA, « La politica estera di Enver Hoxha (1944-1985) », 2012, disponible en ligne sur http://www.difesa.it/InformazioniDellaDifesa/periodico/periodico_2012/Documents/R4_2012/60_67_R4_2012.pdf (consulté le 03/11/2014).

² Nous nous rappelons du calendrier avec l'image de Tito dans le bureau d'Enisa Bukvić, que nous avons interviewée en Juillet 2013.

³ Francesco LEMBO, *La Jugoslavia tra oriente e occidente : il neutralismo di Tito*, tesi di laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma Tre, a.a. 2008-09, disponible en ligne sur http://www.academia.edu/1168043/La_Jugoslavia_tra_oriente_e_occidente_il_neutralismo_di_Tito (consulté le 03/11/2014).

albanaises¹, de même que les relations entre les États-Unis et la Yougoslavie de Tito : par conséquent, si l'affranchissement des dictatures balkaniques vis-à-vis du communisme soviétique est de nature idéologique, le rapprochement avec les politiques occidentales de la part de Tito et de Hoxha fut motivé par les concessions et les compromis économiques. Si d'une part la Bulgarie fut libérée du nazisme par l'Armée rouge, et par la suite annexée à l'URSS, d'autre part l'Albanie et la Yougoslavie se sont positionnées, face au socialisme, de manière originale et autonome, entre l'Ouest et l'Est de l'Europe.

Comme confirmation de ce rôle de charnière entre l'Europe occidentale et l'Europe orientale, nous pouvons également considérer le regard sur l'Europe que les pays balkaniques partagent. Le membre le plus ancien de l'Union Européenne issu des Balkans est évidemment la Grèce, avec son entrée en 1981, suivie par la Slovénie, en 2004, qui, depuis 2007, est annexée elle aussi à la zone Schengen. L'extension des membres de l'UE à 27 – puis à 28, avec les entrées successives de la Bulgarie en 2007 et de la Croatie en 2013² – est le symbole flagrant de la récente ouverture des pays fondateurs de l'Union à l'Europe orientale. La Slovénie et la Croatie sont les deux seules nations des Balkans occidentaux à faire partie de l'UE, ces deux pays qui se situeraient, d'après la théorie de Huntington, en-deçà de la « faille » qui marque les frontières de l'Europe. Les autres États de la Péninsule peinent à rentrer dans l'Union : le groupe yougoslave à majorité orthodoxe, le Monténégro, la Serbie et la Macédoine, ont été officiellement proposés comme candidats, tandis que l'Albanie, la Bosnie-Herzégovine et le Kosovo ne sont encore que des candidats potentiels. Pour l'Albanie les espoirs sont permis ; en revanche, le point d'achoppement principal pour la Bosnie-Herzégovine n'est pas le quotient de richesse *pro capite*, bien en dessous des standards européens, comme cela est indiqué par des sources communément dignes de foi³, mais, selon le site du Parlement européen, le fait que « le pays n'a[it] pas prononcé une sentence-clé de la Cour européenne des droits de l'homme »⁴. Le Kosovo, par contre, n'a pas été reconnu en tant que pays autonome par cinq des états membres de l'Union (la Grèce, la Roumanie, la Slovaquie, l'Espagne et Chypre) et sa candidature est strictement liée aux résultats du dialogue en

¹ Nysjola DHOGA, « L'Italia nella politica estera dell'Albania 1957-1985 », PADIS, 27 septembre 2012, disponible en ligne sur <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1677> (consulté le 15/07/2015).

² Site officiel de l'Union Européenne : http://europa.eu/about-eu/countries/member-countries/index_it.htm (consulté le 03/09/2014).

³ Ansa, « La Bosnia guarda a l'Europa ma la strada è ancora lunga », 3 juillet 2013, disponible en ligne sur http://www.ansa.it/web/notizie/specializzati/europa/2013/07/03/Bosnia-guarda-Europa-ma-strada-ancora-lunga_8969436.html (consulté le 03/09/2014).

⁴ Site officiel du Parlement européen : http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/it/displayFtu.html?ftuId=FTU_6.5.2.html (consulté le 03/08/2014) (CdC n. 16).

cours avec la Serbie. L'Union Européenne est « vue comme la panacée de tous les maux (par ceux qui veulent y rentrer, et non par ceux qui y sont déjà, lesquels, souvent, sont bien tentés par l'idée d'en fuir) »¹, pour les possibilités qu'elle offre d'ouverture aux marchés internationaux, d'abattement des frontières, de participation aux aides financières de Bruxelles. Les pays qui en font déjà partie, par contre, souffrent des charges de la monnaie unique et certains d'entre eux craignent la sortie de la zone Euro². Pour résumer, la perspective européenne de la Péninsule balkanique a au moins deux vecteurs : d'une part la région est animée par un élan vers l'Occident se traduisant par le désir de participer à l'économie de l'UE, qui à la fois protège et contrôle ; d'autre part les mouvements de certains pays vont plutôt dans la direction d'un repli à l'intérieur de leur propre territoire national.

*

Pour conclure, la position de *finis terrae*, d'après la conception de l'Europe occidentale, fait des Balkans une région charnière, une « terre du milieu » considérée par notre Occident, selon les périodes historiques, comme plus ou moins proche, comme plus ou moins lointaine. Une lecture géopolitique du rôle des Balkans en Europe nous a été suggérée par Edward W. Saïd lui-même, lorsqu'il explique, dans l'introduction de son ouvrage *Orientalisme*, combien les circonstances politiques sont déterminantes pour la production du savoir sous toutes ses formes³. Une introduction jetant des bases idéologiques nous apparaissait appropriée à une étude essentiellement littéraire. La géopolitique est donc l'outil que nous avons choisi pour mettre en évidence la façon dont la géographie influe sur l'identité d'une zone : le caractère périphérique de la Péninsule, par rapport à l'Occident, détermine (et ce sont les intellectuels non-occidentaux qui l'affirment) la direction double de ses instances, vers l'Occident catholico-protestant, capitaliste et libéral, ou vers celui que l'Europe appelle, de son point de vue, « Orient », le côté du monde qui eut comme capitale Byzance-Constantinople et qui, pendant le XX^e siècle s'est tourné vers Moscou et l'*Umma* musulmane. L'identité balkanique s'ouvre vers l'extérieur autant qu'elle se fonde sur la culture circonscrite à l'intérieur de ses frontières, issue d'une histoire commune, à savoir : les

¹ L. LEONE, *op. cit.*, p. 70 (CdC n. 17).

² C'est le cas de la Grèce, qui, à cause de l'insoutenable crise de la dette publique, et malgré les prêts que l'UE lui a concédés, a été obligée de réduire et de couper la dépense publique, provoquant de cette manière de violentes révoltes dans les rues, et dont la population, désormais au seuil de la pauvreté avec 40% de chômage, est poussée à l'émigration, notamment les jeunes.

³ E. W. SAÏD, *op. cit.*, p. 41.

différentes appellations dont la Péninsule a été baptisée, fait qui reflète l'absence d'une entité centrale ; le rôle de « frontière de l'Europe », étant donné les « failles » historique et religieuse qui coupent la région ; les nationalismes, les communismes, les rapports avec l'Union Européenne. Évidemment, la liste des traits identitaires balkaniques n'est pas infinie (et celle que nous présentons ici, d'ailleurs, est loin d'être exhaustive), mais elle est composée par des concepts pluriels. C'est ainsi que démêler l'écheveau identitaire et trouver un seul fil, qui décrive d'une façon simple et nette une zone si multiforme, nous semble inutile et, toujours d'après la leçon de Saïd, « orientaliste », non loin de la manière toute occidentale de tracer des lignes droites et sûres entre les cultures du monde et sur le planisphère. « Orientaliser l'autre » veut surtout dire, à notre avis, étouffer le processus identitaire d'un peuple, étouffement qui fait écho au dernier chapitre de *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon¹, lorsqu'il décrit les troubles identitaires dont ont été victimes les Algériens à la suite de la colonisation occidentale.

L'histoire des différents noms de la Péninsule, et de la région européenne où elle se situe, marque les étapes de ce chemin de stigmatisation, d'autostigmatisation et finalement de déstigmatisation² (encore en cours, à vrai dire) qui a caractérisé les Balkans et ses peuples : Migliorini conclut son traité en prenant acte du fait que, finalement, l'appellation géographique et non géopolitique, proposée à la moitié du XIX^e siècle, a été, un siècle plus tard, choisie et employée par les auteurs balkaniques eux-mêmes, finissant aussi par devenir la désignation ultime et définitive de la région³.

¹ Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, [1961], Paris, La Découverte, 2002.

² M. TODOROVA, *op. cit.*, p. 95.

³ E. MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 6.

I.2) Figures de la migration balkanique

À partir de l'année 1973, les données relatives au taux d'étrangers en Italie dépassent, pour la première fois dans l'histoire de la nation, celles inhérentes à l'émigration des Italiens. Pendant son histoire unitaire, le solde migratoire italien était resté majoritairement négatif, car l'économie italienne, à la merci d'une succession de crises préjudiciable, devenait peu attractive. Notons que durant le siècle qui sépare 1876 de 1976, les Italiens furent plus de 24 millions à partir, ce qui correspond à un chiffre quasiment équivalent au total des citoyens italiens lors de l'Unité du Pays en 1861¹. En revanche, à la suite du « boom économique », l'Italie devient une terre convoitée par les immigrés : d'une part, le niveau général de bien-être commence enfin à croître et l'Italie accède au cercle des Pays aisés ; d'autre part, sa position géographique la rend accessible : elle est comme un pont au centre de la Méditerranée. À cette époque, les étrangers en Italie atteignaient le nombre de 300.000 unités, dont un tiers d'européens, alors que les autres communautés principales étaient originaires de la Corne de l'Afrique, du Cap Vert et des Philippines. Suite à l'entrée massive de la femme dans le monde du travail rémunéré, cette phase de l'immigration italienne se caractérisait par l'arrivée d'un nombre considérable de femmes, appelées à « remplir un vide dans les appartements et dans les familles italiennes, un vide occupationnel qui, parfois, devenait aussi relationnel »². La vague migratoire n'arrête pas de se densifier dans les années 80, à cause des lois restrictives à ce sujet, émanant des autres pays de l'Europe ; par la suite, l'Italie s'arme à son tour et débute une politique de contrôle progressif des frontières, donnant lieu toutefois à l'augmentation de l'immigration illégale. À la fin des années 80, le phénomène prend désormais une place de plus en plus considérable à l'intérieur de la chronique quotidienne, alimentant des avis et des positions contrastées au sein de l'opinion publique³. Dans les années 90, le peuple immigré en Italie compte environ un million d'âmes, le solde migratoire continue à augmenter jusqu'à devenir le seul responsable de la croissance démographique et du rajeunissement de la population en Italie ; désormais le flux qui atteint l'Italie compte environ 5

¹ Pour plus de données sur l'émigration italienne, nous renvoyons au site : <http://www.emigrati.it/Emigrazione/Esodo.asp> (consulté le 15/04/2015).

² F. CRISTALDI, *op. cit.*, p. 37 (CdC n. 18).

³ Ces deux courants de pensée, à faveur et contre l'immigration, s'opposent dans les décennies à venir et trouveront dans les médias l'espace idéal pour alimenter et instrumentaliser le débat. À faveur de l'immigration, une tranche de la société s'affiche ou s'engage pour les droits des immigrés, comme lors de la première grande mobilisation en soutien des immigrés, organisée à la suite de l'assassinat raciste du jeune sud-africain Jerry Essan Masslo, le 24 Août 1989. Cet événement est à l'origine des premiers écrits de la littérature italienne de la migration (voir A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, *op. cit.*, p. 84). De l'autre côté, une partie de la presse soutient ouvertement l'opposition aux migrants, comme on peut le lire dans l'étude de D. CASTAGNOLI et F. CRISTALDI, *op. cit.*

millions de personnes et il est alimenté par des communautés originaires notamment d'Europe de l'Est. En effet, l'émigration balkanique a été depuis longtemps un phénomène d'indubitable importance. Deux grandes vagues d'émigration, l'une de 1880 à 1914, l'autre après 1945, ont conduit les Grecs, les Albanais et les Yougoslaves (les Bulgares ayant moins participé à ce mouvement) en Europe occidentale, en Amérique et en Australie, de sorte qu'au lendemain de la chute du Communisme ces riches communautés d'outre-mer influencèrent fortement les choix migratoires de leurs compatriotes. Depuis 1990, l'émigration a explosé dans tous les pays balkaniques autrefois communistes, certains en quête de libéralisme, d'autres fuyant la guerre de l'ex-Yougoslavie. Les destinations sont diverses : Amérique du Nord, Europe du Sud et du Nord ; seule la Grèce, terre traditionnelle d'émigration, est devenue depuis vingt ans à son tour un pays d'immigration : parmi les peuples balkaniques, elle accueille aujourd'hui environ 500 000 Albanais¹.

Dans la littérature de la migration, issue du mouvement de la traversée, la frontière et ses nombreuses images apparaissent de façon significative. En effet, comme l'affirme Abdelmalek Sayad, la frontière est la substance même de l'expérience du migrant. Celui qui la franchit reporte la frontière à sa nature indéterminée et changeante, tandis que celui qui la contrôle et la militarise essaye de lui conférer une substantialité observable. L'« uni-versalité » de la frontière politique, sa ligne nette sur les cartes, est déchirée par le passage de l'immigré qui révèle, ce faisant, sa « pluri-versalité » : la coexistence de plusieurs mondes dans un seul point géographique. L'« épistémologie des frontières », selon Sayad, est alors la nécessaire remise en cause de cette conception traditionnelle de notre modernité fondée sur des principes de « séparabilité, localité et représentabilité » afin de saisir la perméabilité des identités humaines². Dans les pages de notre corpus ou dans les entretiens que nous avons eus avec les écrivaines balkaniques, la frontière géo-littéraire s'affiche comme *topos* romanesque ou lieu réel d'interaction continue. Ainsi, la frontière se dessine par les biais de figures emblématiques, fermées ou perméables, finalisée à la division ou vécues comme des lieux de relation qui relient les expériences migratoires provenant des Balkans. Parfois, alors, les lignes de frontières sont des lieux de *passing* ou d'arrêt, comme la Mer Méditerranée pour l'Albanie ou le « mur » pour la Grèce et la Bulgarie. Parfois, ce sont en revanche des lieux où jaillissent des liens communautaires ou des identités complexes, comme dans le *non-lieu* des camps des réfugiés pour la Bosnie-Herzégovine et le Kosovo, dans cette région médiane

¹ P. GARDE, *op. cit.*, p. 38-39.

² Abdelmalek SAYAD, « La vita dell'immigrato », dans *Aut Aut*, n. 341, 2009, disponible en ligne sur : <https://books.google.it> (consulté le 24/12/2015).

entre l'Italie et les Balkans pour la Croatie et la Slovénie ou enfin, notamment pour la Serbie, dans la liminalité nomade des peuples rom.

1.2.a) L'Albanie

Les premières vagues migratoires de portée importante viennent de l'Albanie. Suite à l'écroulement du bloc soviétique en 1989, les frontières de l'Europe de l'Est s'ouvrent : les ambassades sont prises d'assaut et des milliers de personnes se mettent en route vers l'Occident. Pour l'Albanie, les motivations liées au choix de l'Italie sont surtout relatives à sa proximité géographique : les côtes des Pouilles sont à seulement 72 kilomètres de l'Albanie et les ondes radio et des télévisions italiennes sont captées au-delà de la Mer Adriatique, si bien que la plupart des Albanais comprennent la langue italienne. Pendant la dictature d'Enver Hoxha, alors qu'il était interdit d'avoir un quelconque lien avec le monde capitaliste, les Albanais regardaient la télévision italienne et rêvaient devant les réclames où se présentait à leurs yeux une réalité recouverte d'un vernis attirant et utopique. C'est ainsi que se soude entre l'Italie et l'Albanie cette relation déjà mise en place à l'époque fasciste, lors de l'extension d'un empire italien, quand les navires traversaient l'Adriatique en direction contraire, de l'Ouest vers l'Est. Aujourd'hui le bassin méditerranéen est une véritable « route » qui s'impose comme première figure et emblème de la migration : frontière qui sépare ou qui unit, il est à la fois cimetière et *topos*, lieu d'attente et de *passing*.

Lorsque le 8 août 1991, le bateau albanais *Vlora* accosta au port de Bari, dans les Pouilles, les témoins racontent ne pas avoir trouvé d'autre définition que celle d'« invasion ». C'est de cette manière que s'exprime Nicola Montano, l'inspecteur de police qui dirige les opérations relatives au débarquement du bateau *Vlora*, dans le documentaire de Daniele Vicari *La nave dolce* (Le bateau sucré)¹. À travers le récit des souvenirs de ceux qui ont vécu cet événement et les images tournées par les journalistes qui se sont immédiatement rendus à Bari, le film reconstruit les événements qui virent 20.000 Albanais monter sur l'énorme navire. En provenance de Cuba et chargé de sucre (d'où le titre du film), le navire fut assiégé par une foule d'Albanais au port de Valona (« Vlora » en albanais) : les témoins interviewés par Vicari décrivent des gens qui montaient en haut des grues et se laissaient tomber parmi la foule déjà sur le pont, d'autres qui grimpaient sur les cordes retenant le bateau au port afin de rejoindre les heureux passagers. Certains, armés et désespérés,

¹ Daniele VICARI, *La nave dolce*, Italia, 2012.

obligèrent le commandant du *Vlora*, Halim Milaqi, à lever l'ancre et à se diriger vers Bari. Lorsque le navire se profila à l'horizon, l'étonnement ainsi que la panique envahirent les Italiens, c'est une vision biblique et inouïe qui se découpe au loin, d'après Montano :

À quatre heures du matin, le préfet de Bari m'a téléphoné pour me dire : « Inspecteur, vous devez immédiatement rejoindre votre poste parce qu'il y a un navire albanais, nous ignorons combien il contient de passagers, certainement un très grand nombre. », dit-il, « qui a dépassé Brindisi, parce qu'ils ont réussi à l'empêcher d'entrer au port, et il se dirige vers Bari ». Je m'habille, je vais au port, encore aucun albanais en vue, calme total, mer dans l'obscurité complète. Il était cinq heures du matin. Il faisait déjà chaud, l'air était irrespirable. À un certain moment pourtant, la matinée était bien avancée et il devait être autour de dix heures, quand le navire dont tout le monde parlait se matérialise. Je demeurai saisi de stupeur par le spectacle impensable jusqu'à ce moment qu'il m'était donné de voir. J'étais sur le quai, le *Vlora* passa devant moi à 15 ou 20 mètres. Les Albanais qui me regardaient étaient tous joyeux et moi, je restai là à les regarder et tous, ils faisaient le signe de la victoire, ce signe là, avec l'index et le majeur. Et je pensais : « Mais qu'est-ce qu'ils ont bien pu gagner ? Peut-être ont-ils gagné le billet de retour gratuit... ».¹

Les autorités romaines et celles de la ville de Bari sont partagées au sujet de l'accueil des Albanais, étant donné la nouveauté du phénomène et l'urgence requise pour sa gestion. Les 20.000 clandestins, après avoir passé une semaine dans l'enceinte du port, sont déplacés dans le stade de la ville². Là-bas, la situation devient celle d'un giron dantesque, certaines scènes semblent tirées des *Aventures de Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe ou de *Cécité* de José Saramago ou encore d'un quelconque drame qui met en scène un groupe d'hommes enfermé dans un endroit clos. Par crainte, les forces de l'ordre italiennes arrêtent bien vite de pénétrer à l'intérieur du vélodrome, se limitant à jeter boissons et nourriture ainsi qu'à surveiller les entrées de l'édifice. Par conséquent, les Albanais sont livrés à eux-mêmes à une frontière entre l'Albanie et l'Italie, non-lieu qui se caractérise par un vide institutionnel et légal. À cause de ces lacunes, ils fondent un système social qui a comme unique règle la loi du plus fort, un système qui entre souvent en vigueur lorsque ce n'est plus la vie qui dicte ses besoins mais la survie. Les réfugiés qui viennent de la capitale, Tirana, ont accès aux vivres et éloignent les plus faibles par la violence, le terrain de football devient une véritable arène pour les hommes qui se sont arrogé le pouvoir, tandis que les autres s'affolent en bordure de terrain. Deux mille hommes réussiront à s'évader, alors que les autres immigrés seront

¹ *Ibid.*, 28'10" (CdC n. 19).

² L'écrivaine d'origine albanaise Anilda Ibrahim, dans *L'amore e gli stracci del tempo*, se rappelle de ce moment dramatique de l'histoire des relations entre son pays et l'Italie, voir Anilda IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 131.

rapatriés en Albanie¹.

Les Albanais n'ont pourtant pas tous émigré par la voie maritime : d'autres témoignages de migration nous viennent de la littérature. Elvira Dones, Ornela Vorpsi et Anilda Ibrahim, trois des romancières d'origine albanaise qui font partie de notre corpus, racontent dans leur première œuvre, celle qui relève de l'autobiographie, leur migration. Elvira Dones, parvenue à Milan à la recherche de travail, fuira en Suisse en voiture ; Vorpsi et Ibrahim, par contre, monteront sur un avion et débarqueront à Rome. En revanche, Natasha Shehu nous offre un regard nouveau sur la migration albanaise. Elle est la première avocate albanaise admise à exercer en Italie, comme l'annonce la quatrième de couverture de son unique œuvre, *L'ultima nave* (Le dernier bateau)² : sa profession n'est donc pas l'écriture mais bien la justice. Le but de son écriture, loin d'être fictionnel, est celui de narrer de manière précise et documentée une histoire vraie, celle du naufrage du bateau albanais *Kater / Rades* au large de la mer d'Otranto le 28 Mars 1997³. En reproduisant les différents récits d'hommes et de femmes qui s'apprêtent à quitter la mère patrie, en sondant les motivations qui poussent ces personnages à partir, Shehu peint un grand tableau humain, à la manière d'Elvira Dones dans *Soleil brûlé*. De plus, toutes les deux emploient de façon particulière le caractère italique, en tant que marqueur de la voix narrative : si pour Dones l'italique représente les paroles écrites par Leila dans son journal intime, pour Shehu cette typographie incarne la voix de la politique et de l'administration albanaise qui ne savent guère maîtriser l'hémorragie d'émigrants. En effet, *L'ultima nave* est une véritable contestation de la politique postcommuniste qui est responsable d'avoir conduit la société albanaise au seuil de la misère. La foule qui s'embarquait sur le *Vlora* était poussée par l'insoutenable chaos dans lequel se trouvait le pays à la fin de la dictature, comme le souligne le témoignage de Robert Budina⁴. En revanche, ceux qui dépensent leurs dernières ressources pour monter sur le *Kater* furent la grande crise économique de 1996⁵, provoquée par les investissements frauduleux des sociétés financières

¹ Certains d'entre eux reviendront par la suite en Italie, c'est le cas de Kledi Kadiu, le danseur devenu familier au public télévisé italien, qui apparaît parmi les visages de *La nave dolce* ; à l'issue de cet événement dramatique il fait partie des rapatriés mais il retournera en Italie à bord d'un canot.

² Natasha SHEHU, *L'ultima nave*, Bari, Edizioni La Meridiana, 2001.

³ Natasha Shehu écrit, en ouverture de son roman : « Le but est celui d'une narration : faire remonter à la surface, après le naufrage de la mémoire, seulement certains visages, pour décrire le poids, malheureusement beaucoup trop lourd, d'attentes, d'espoirs, de désirs. D'humanité. Avec la complicité de l'imagination, nous avons voulu raconter quelques histoires, afin de donner un autre regard sur la triste histoire d'un naufrage qui aurait pu être évité. L'intention, c'était cela, rien de plus », voir *ibid.*, p. 7 (CdC n. 20).

⁴ Cinéaste albanais et interprète du film de Daniele Vicari.

⁵ L'escroquerie des pyramides ainsi que l'angoisse des albanais qui s'apprêtent à partir sont expliquées dans un dialogue entre Ilir et le sage oncle Remzi : « Je me permets d'insister, mon oncle. C'est vous qui abandonnez Saranda ?! Vous avez toujours été une référence pour tous. Si vous partez, ce sera un message de défiance pour la suite. Au lieu de nous rassurer, d'affirmer que les choses un jour ou l'autre redeviendront comme avant. Combien de

et encouragée par le gouvernement de droite de Sali Berisha¹.

Voici le passage le plus dramatique de l'œuvre : l'embarcation s'approche donc de l'Italie, mais désormais le contrôle de la frontière aquatique dans le Canal d'Otranto ne permet pas aux clandestins de rejoindre aisément les côtes italiennes. Les gardes-frontière ont dressé une muraille presque infranchissable car l'expérience du *Vlora* a marqué la politique internationale et « la forteresse Europe »² est devenue sourde à la « loi de la mer »³. C'est ainsi que l'énorme navire empêche le petit bateau *Kater* surchargé d'immigrés de poursuivre sa route et l'exode se transforme en tragédie :

Le mégaphone continuait à croasser des ordres. Des bribes de paroles arrachées au vent me parvenaient, prononcées dans une langue que je ne connaissais pas et couvertes par les quintes de toux du moteur de notre embarcation, par le grondement du navire militaire, par les gifles des vagues qui montaient jusqu'à nous. Mon visage avait une saveur salée, je mordillais mes lèvres salées.

Nous demeurâmes paralysés sans savoir que faire, jusqu'au moment où tout à coup le pont fut illuminé comme en plein jour au milieu d'un bruit assourdissant qui couvrit tous les autres. Un hélicoptère avait braqué un projecteur sur nous. Il nous suivit pendant quelques minutes, puis les lumières du navire s'allumèrent aussi. Là je me rendis compte que le navire italien était très grand, ses lumières semblaient plonger sur nous. Nous étions aveuglés. Je n'eus pas le temps de me rendre compte de quoi que ce soit, comme un chat hypnotisé sur la route par les phares d'une automobile en train de rouler et sur le point de le heurter.

[...] La lumière nous engloutit. Je perçus un choc puis une grosse secousse qui fit s'incliner vers la gauche notre bateau. Beaucoup furent précipités à la mer, d'autres furent projetés en l'air, je les vis s'envoler comme des poupées de chiffon. Avant le choc, j'avais agrippé d'instinct le bastingage, tandis que tout se soulevait. Nous montâmes presque à la verticale, puis retombâmes tandis que la poupe reprenait sa position normale de flottaison.

Et enfin ce bruit. Une espèce d'explosion.

La dernière chose dont je me souviens c'est la sensation d'un grondement terrifiant, comme un bruit de bombe. Je me souviens avoir lâché le bastingage, pendant qu'autour de moi pleuvait de tout, des barres de fer, des bris de verre, des tôles, des morceaux de bois, et puis cette sensation de voler dans l'obscurité pendant un laps de temps interminable jusqu'à la chute dans l'eau glacée.

fois, du temps du régime, nous avez-vous encouragés à tenir bon, nous avez-vous dit que bientôt tout serait fini. » – « C'est vrai. Mais qu'est-ce que tu crois, que ce n'est pas pour moi une décision douloureuse ? J'ai perdu toute ma fortune, Illir, dans les placements financiers. Il ne m'est resté que la maison, mais je l'ai vendue pour me payer le voyage et qui sait combien on me demandera pour accepter que j'embarque ». Illir ne s'avouait pas vaincu : « Mais le gouvernement a fait des promesses... ». « Le gouvernement ? – l'interrompt l'oncle – et depuis quand les gouvernements ne font-ils plus de promesses ? Le gouvernement a juré qu'il n'y était pour rien dans les montages financiers. Tu y crois, toi ? Il a promis que plus personne ne partirait pour l'Italie. Tu les vois les promesses que fait le gouvernement ? », voir N. SHEHU, *op. cit.*, p. 34 (CdC n. 21).

¹ P. GARDE, *op. cit.*, p. 56.

² Disponible en ligne sur : <http://fortresseurope.blogspot.fr/> (consulté le 02/03/2015).

³ N. SHEHU, *op. cit.*, p. 95 (CdC n. 22). Cette même idée est exprimée dans le film d'Emanuele Crialese, *Terraferma*, Italia, 2011, lors de la revendication éthique des marins de Lampedusa.

Je m'enfonçai. Je remontai à la surface pour respirer, des objets tombaient tout autour de moi, et peut-être des personnes ou des morceaux de personnes. Je replongeai, j'avalai de l'eau. J'écarquillai les yeux au maximum, mais je ne distinguais rien, je ne parvenais pas à ressentir quelque chose, je bougeais les jambes mais je ne parvenais pas à remonter, comme si quelque chose m'avait tiré vers le fond. Je ne sais pas combien de temps je restai sous l'eau, ni à quelle profondeur, je devais avoir bu des litres d'une eau au goût acide, ou peut-être était-ce du pétrole, mais j'essayai de ne pas penser à la fin, c'était trop bête tous ces préparatifs, tout ce voyage, pour arriver jusque là et mourir.¹

L'image des naufragés, comme « un chat [...] hypnotisé », exprime bien l'auto-perception d'infériorité des Albanais qui est non seulement physique – le grand navire face au petit bateau – mais aussi psychologique : l'immobilité devant la force, dont la majesté et les raisons sont souvent insondables. Nous avons déjà analysé ce sentiment, dans le chapitre précédent, à propos de la création européenne du mythe « orientaliste ». « Un cimetière nommé Méditerranée »² est l'intitulé du post du 30 juin 2014 du blog « Fortress Europe » de Gabriele Del Grande, car presque 20.000 morts gisent au fond de notre mer. Emma Bond et Daniele Comberiati ont défini la frontière entre l'Italie et l'Albanie comme « une frontière liquide »³ qu'il faut repenser en reconsidérant les responsabilités que l'Italie a envers l'Albanie, notamment au sujet de son expérience coloniale. Les campagnes de colonisation de la Corne de l'Afrique ont été à plusieurs reprises mises en lumière par les études postcoloniales, mais l'aventure militaire en Albanie, alors qu'elle est contemporaine à l'expansion italienne en Afrique, est difficilement présentée en tant que « colonisation »⁴. Cela s'explique pour deux raisons : l'une à cause de la courte durée de l'expédition (1939-1943) et l'autre en vertu de l'appartenance de l'Albanie au royaume italien, ce qui la différencie donc d'une « colonie ». Dans l'introduction à leur recueil d'essais, *Narrare il colonialismo e il postcolonialismo italiani. La « questione » albanese* (Narrer le colonialisme et le postcolonialisme italiens. La « question » albanaise)⁵, Bond et Comberiati soulignent le rôle de frontière que la Mer Adriatique assume entre l'Ouest et l'Est de l'Europe ainsi que les enjeux

¹ *Ibid.*, p. 100-102 (CdC n. 23). La longueur de la citation est justifiée par le fait que ce passage est un des rares lieux du corpus qui présente l'émigration albanaise via la mer et le drame du naufrage. Elvira Dones aussi, dans *Bianco giorno offeso*, raconte la traversée de l'Adriatique accomplie par le protagoniste du roman, Ilir, mais dans ce cas la narration est issue de l'imagination de l'écrivaine et non d'un événement réellement passé – nous reviendrons, dans la « Deuxième partie » de cette thèse, sur ce point.

² Disponible en ligne sur : <http://fortresseurope.blogspot.it/> (consulté le 21/07/2015) (CdC n. 24).

³ Emma BOND et D. COMBERIATI (sous la direction de), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò (Le), Besa, 2013.

⁴ Les références à l'Albanie en tant qu'ex-colonie sont très rares. Cependant Gnisci parlait déjà de « responsabilités coloniales [...] dans les Balkans » dans A. GNISCI, *Mondializzare la mente. Via della decolonizzazione europea n. 3, op. cit.*, 2006, p. 20 (CdC n. 25).

⁵ E. BOND et D. COMBERIATI, *op. cit.*, p. 7.

« orientalistes » qui ont mené l'Italie à la franchir¹. Autrefois traversée dans le sens Ouest-Est, la mer Méditerranée est aujourd'hui utilisée dans le sens inverse par les immigrés albanais : les deux mouvements ont été poussés par deux images utopiques et généralisatrices de l'« autre ». D'une part celle de l'« Orient » aux yeux de l'Albanie et d'autre part celle de l'Ouest comme « terre promise ». Ornella Vorpsi, conclut son premier ouvrage, *Il paese dove non si muore mai*, avec un chapitre intitulé *Terra promessa (Terre promise)*. L'autobiographie de Vorpsi s'achève avec une réflexion sur le lieu-idéal que représente la « terre promise » :

Sur cette nouvelle terre, les Albanais ont compris qu'ils pouvaient mourir. Leur esprit rapace et courageux ne suffit plus à les sauver, ils commencent à sentir que leurs vertèbres les font vraiment souffrir, que leur tête n'est pas impénétrable au mal, pas plus que leurs dents. Les remèdes des grands-mères albanaises, ici, ne font plus effet.

On trompe sa solitude sa solitude dans un ulcère à l'estomac, d'étranges cachets sont nécessaires pour s'endormir, sans qu'ils tiennent jamais leurs merveilleuses promesses : ils ne délivrent pas l'âme du poids de l'existence.

L'insouciance cède à l'angoisse, et nombreux sont ceux qui, pour guérir de leur ulcère, reviennent dans l'Albanie ensoleillée.

Ici, assurent-ils, on se sent déjà mieux.

Ils ne veulent plus entendre parler de terres promises. Ils ont compris que, là-bas, on meurt, et ils ne veulent pas mourir.²

Ainsi, l'Albanie est le pays où l'on ne meurt jamais, tandis que l'Italie est la « terre promise ». Dès que le but s'approche, les protagonistes de ce voyage ressentent une certaine euphorie mais la vie n'est évidemment pas le paradis tant convoité. Hélas, les femmes ne ressemblent, par delà les mers, ni à Sophia Loren, ni aux actrices des réclames, « ces femmes au foyer qui, même flanquées de trois enfants, exhibaient leurs corps somptueux en étendant le linge lavé avec du Dash, en même temps le cœur des hommes [...] »³. L'idée de l'Italie comme « terre promise » a été diffusée par les Italiens eux-mêmes à travers ce que Bond et Comberiati appellent « la deuxième colonisation », soit l'influence de la télévision italienne sur l'imaginaire collectif albanais pendant les dernières années du Communisme⁴.

D'un point de vue géographique et littéraire, cette frontière, « liquide » selon Bond et Comberiati et « perméable » d'après l'adjectivation employée par Sayad, traverse une région que l'on peut considérer dans sa cohésion. La littérature n'arrête pas de chanter le bassin

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Ornella VORPSI, *Le pays où l'on ne meurt jamais*, Paris, Actes Sud, 2004, p. 154 (CdC n. 26).

³ *Ibid.*, p. 151 (CdC n. 27).

⁴ E. BOND et D. COMBERIATI, *op. cit.*, p. 17.

méditerranéen en tant qu'espace culturellement unitaire. Ainsi, sur les plages de l'Adriatique les poètes s'attardent, parmi eux Predrag Matvejević. Dans *Le monde « ex »*, après en avoir décrit ses villes, ses ports, ses cartes, après avoir composé un « récit de voyage » le long de la mer qui l'a vu naître, l'écrivain en distingue les rivages, celui qui est à l'Est, le sien, et celui qui est à l'Ouest, le côté italien :

Sur le littoral occidental le soleil descend derrière les montagnes, sur le littoral oriental il sombre dans la mer. De chaque côté de ce bras de la Méditerranée, les crépuscules sont différents.

La rive occidentale, bien que plus courte, est plus riche que la rive orientale. Sur celle-ci la mer est pourtant plus pure. L'Adriatique est, dit-on, « une Méditerranée en petit », un résumé de tout son passé. Elle est également sillonnée par les chemins qu'ont suivis les peuples et les religions, les amours et les haines.¹

Les routes qui l'ont traversée et qui la traversent aujourd'hui, les ports qui donnent sur la Méditerranée, rendent le bassin entier analysable dans sa cohésion en tant que système : « la Méditerranée, ce sont des routes de mer et de terre, liées ensemble, des routes autant dire des villes, les modestes, les moyennes et les plus grandes se tenant toutes par la main. Des routes, encore des routes, c'est-à-dire tout un système de circulation »², écrit Fernand Braudel, en soulignant sa sémantique commune et unificatrice. De fait, la Méditerranée « est une réalité spécifique et autonome, un ensemble de phénomènes et de processus, avec des tensions qui déplacent en continu les frontières et les points gravitationnels », explique Enrico Pugliese dans son essai *Le modèle méditerranéen de l'immigration*³, en citant la pensée de Braudel⁴. En effet, l'homogénéité de cette région a été analysée par des chercheurs de diverses disciplines ; ils sont nombreux⁵ à s'être questionnés au sujet de l'existence d'une littérature méditerranéenne. Une telle thèse, d'un charme sans égal, dévalorise une fois encore les théories qui organisent les identités du monde en civilisations aux limites bien définies, et met en relief une culture commune aux méditerranéens, conséquence naturelle de leur proximité géographique. Braudel ouvre son recueil d'essais intitulé *La Méditerranée* avec l'identification du premier élément constituant un tel

¹ P. MATVEJEVIC, *Le monde « ex ». confessions, op. cit.*, p. 226.

² Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1985, p. 76.

³ Enrico PUGLIESE, « Le modèle méditerranéen de l'immigration », dans *Italies. Les mouvements migratoires entre réalité et représentation*, Revue d'études italiennes, Centre Aixois d'Études Romanes, Université de Provence, n° 14, 2010, p. 19.

⁴ Nous citons Matvejević qui se souvient de Braudel, à propos de la Mer Adriatique : « À elle seule et par analogie, – confiait Fernand Braudel à ses disciples, – l'Adriatique résume toute la Méditerranée », voir P. MATVEJEVIC, *Le monde « ex ». confessions, op. cit.*, p. 200.

⁵ Nous renvoyons par exemple à l'intéressante initiative annuelle du *Festival della letteratura mediterranea* qui à lieu tous les ans à Lucera, près de Foggia, en Italie.

ensemble de traits communs : « L'unité essentielle de la Méditerranée, c'est le climat, un climat très particulier, semblable d'un bout à l'autre de la mer, unificateur des paysages et des genres de vie »¹, c'est un climat instable, où se mêlent la chaleur et la pluie, caractérisé par certains produits agricoles tels que le blé, la vigne et l'olivier².

Politiquement, en revanche, la Méditerranée se place sous le signe de la rupture et de la tension « qui ne se retrouv[ent] nulle part sur la planète à un tel degré »³. Désormais, le temps de la seule unité politique connue par le bassin, celle jadis imposée par Rome, est bien lointain :

Cette diversité est à l'origine de la conjoncture actuelle, à savoir le partage de l'espace entre des peuples riches ou pauvres, des peuples en pleine expansion démographique ou en proie à un vieillissement inquiétant. Ces contrastes qu'il serait trop facile de ramener à une simple opposition Nord-Sud, se traduisent par l'expansion spatiale des groupes les plus dynamiques. Il fut un temps où ce dynamisme passait par la poussée des impérialismes turc et européen. Il se traduit actuellement par d'amples mouvements migratoires.⁴

À ce propos, le *Mare Nostrum* est caractérisé par le rôle de frontière qu'elle forme au centre géographique et politique de l'Union Européenne. La « région »⁵ n'a donc plus qu'une fonction périphérique, liée à la circulation et aux échanges. En effet, le but des politiques européennes est « de déplacer les coûts du contrôle des entrées vers les pays de départ des vagues migratoires »⁶, alors qu'elle constituait encore le centre du phénomène migratoire et la jonction des relations entre les mondes durant la première moitié du XX^e siècle. Les migrants partent et gagnent des côtes méditerranéennes, pour ensuite rejoindre les villes continentales plus attrayantes. En somme, la mobilité qui anime ces eaux définit sans doute cet espace géographique⁷, selon un déplacement autrefois du Sud vers le Nord et, à partir des années 1990, de l'Est vers l'Ouest⁸. Cela met en lumière le commentaire de Braudel : « La décadence, les crises, les malaises de la Méditerranée, ce sont justement les pannes, les insuffisances, les cassures du système circulatoire qui la traverse, la dépasse et l'entoure et qui, des siècles durant, l'avait mise

¹ F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 23.

² Jacques BETHEMONT, *Géographie de la Méditerranée. Du mythe unitaire à l'espace fragmenté*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Mattia VITIELLO, *Les politiques d'entrée en Europe et la frontière méditerranéenne*, dans *Italies, op. cit.*, p. 219.

⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁷ « La Méditerranée est, dans toute la force du terme, un espace en mouvement », écrit Braudel, cité par J. BETHEMONT, *op. cit.*, p. 77.

⁸ E. PUGLIESE, *op. cit.*, p. 21.

au-dessus d'elle-même »¹. Le bassin méditerranéen est alors une « frontière liquide » qui peut être lue dans son immobilité mortifère ou comme lieu dynamique, traversé par cette humanité en marche vers la « terre promise ». De plus, cette frontière peut être conçue, d'un point de vue géographique et littéraire, en tant qu'espace soudé par une communion culturelle des peuples qui en habitent les côtes, ou bien en tant que frontière politique entre le Nord et le Sud ou entre l'Ouest et l'Est du monde.

1.2.b) La Grèce et la Bulgarie

Lorsque les frontières ne sont pas issues de la conformation géographique de l'environnement, la politique est intervenue afin d'hisser des délimitations artificielles. C'est le cas de la Grèce et de la Bulgarie qui ont bâti un mur frontalier, afin d'arrêter le flux migratoire provenant du Sud et de l'Est, représenté, dans notre corpus, par les écrivaines d'origine albanaise.

Dans son premier roman, *Sans bagages*, Elvira Dones observe de sa « cage confortable »² en Suisse la fuite des Albanais après la mort du dictateur Hoxha vers l'Europe voisine. La « terre promise » n'est pas exclusivement l'Italie : outre la Suisse et les pays germanophones, la Grèce a également accueilli la foule de réfugiés albanais parmi lesquels se trouvent le fils et l'ex-mari de l'écrivaine. De la même manière Anilda Ibrahim, dans un passage de son roman *Non c'è dolcezza*, narre la traversée de la frontière entre l'Albanie et la Grèce qui est délimitée par du barbelé et contrôlée par la police et ses chiens. La ligne qui sépare les deux pays, selon les paroles de l'homme âgé, protagoniste de l'extrait suivant, n'est qu'une convention : de part et d'autre l'herbe et les fleurs sont les mêmes, car la terre est la même ; et pourtant la ligne a été largement arrosée par le sang des migrants qui, depuis des dizaines d'années, essayent de la traverser afin de fuir la misère albanaise :

Ils avancement jusqu'à ce qu'ils remarquent le fil de fer barbelé qui sépare le territoire en deux.

– Ici finit notre patrie, – dit le vieux.

– Elle est déjà finie depuis un bout de temps, – dit le jeune, mais personne ne rit à son jeu de mots.

Il n'y pas de gardes-frontière. Ils ont bien regardé. Ils ne peuvent pas surveiller tout la ligne de frontière. Ils passent facilement par-dessus les barbelés.

– La vie est une menteuse –, dit le vieux une fois de l'autre côté. – On m'a enfermé parce que je voulais faire la même chose il y a vingt ans. Regardez par-là : même pré, mêmes fleurs, même terre. Combien il y en a qui sont morts pour

¹ F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 80.

² Elvira DONES, *Senza bagagli [Dashuri e huaj, 1997]*, Nardò (Le), Besa editrice, 1998, p. 227 (CdC n. 28).

être de ce côté du pré plutôt que de l'autre ?

Il allume une cigarette. – Bougeons-nous de là, – dit-il, – Cet endroit ne doit pas rester trop longtemps sans patrouilles. Quand nous verrons des habitations, nous devons nous séparer. Le travail ne manque pas. Il vaut mieux viser les grandes villes. Toi, – dit-il à Arlind, – tu viendras avec moi. Tu es trop jeune pour te débrouiller tout seul. Tu diras que tu es mon fils.

– Halte ! – crie une voix. On tire en l'air.

Ils se mettent à courir. Des chiens aboient. Des voix se rapprochent toujours plus.

– Moi, je me rends, – dit le jeune. – Oh, maman, je ne veux pas mourir. Ceux-là ne rigolent pas, ils tirent.¹

La scène est partagée en deux moments : dans un premier temps l'homme âgé, voix de l'expérience et relais avec le passé, se laisse aller à la contemplation de la frontière, se questionne sur sa signification, s'allume une cigarette et se charge de la paternité d'Arlind, un des protagonistes du roman. Ensuite, les forces policières, qui donnent des ordres et contrôlent, secouent les lignes du roman de coups de feu et d'aboiements de chiens : c'est la représentation, la réalisation concrète des intentions de la politique grecque opposée à l'entrée de nouveaux immigrés.

La Grèce donc, ainsi que la Bulgarie, sont davantage des pays d'immigration que d'émigration². Si la Grèce est un des anciens membres de l'Union européenne dont l'adhésion remonte à 1981, la Bulgarie, en revanche, est entrée dans l'UE en 2007 et dans l'espace Schengen en 2014. La frontière que ces deux États créent avec la Turquie est donc l'extrémité la plus au Sud-Est de la Communauté européenne. Depuis 2007, un décret de l'UE a créé l'institution *Frontex*, dont le siège se situe à Varsovie, afin de coordonner et de patrouiller les frontières externes. Cette institution surveille le trafic d'immigrés qui proviennent majoritairement de l'Iran, de l'Iraq, de la Syrie, ainsi que du Nord de l'Afrique et qui essayent de rentrer en Europe par la Turquie. Frontex, du français « frontières extérieures », s'est constituée autour des mots d'ordres : « *Libertas, Justitia, Securitas* ». Sa spécificité réside dans le double encadrement qui l'organise : tant national, par l'action de la police, du corps de protection des frontières et des services secrets des deux États frontaliers, que supranational, étant donné son inscription au sein de l'Union européenne³. Frontex se charge donc d'analyser et de surveiller la situation migratoire aux bornes de l'UE et

¹ A. IBRAHIMI, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012, p. 178-179 (CdC n. 29).

² L'émigration grecque actuelle est celle que partagent les pays en crise, celle autrement dite de « la fuite des cerveaux ». Helene Parskeva pendant la rencontre que nous avons eue le 2 janvier 2015, fait ce commentaire : « Cette phase d'émigration est différente de celle d'avant, c'est la phase de la fuite des meilleurs cerveaux, des jeunes qui partent à la recherche d'une vie plus heureuse. Donc, nous, nous autorisons cela. Mais aux autres, non : eux, ce sont des clandestins », voir *Entretien avec H. Paraskeva*, Volume II (CdC n. 30).

³ Hedwig WAGNER, *Les frontières extérieures de l'Europe et leur sécurisation numérique*, dans Dominique WOLTON, *Hermès*, n° 63, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 50.

d'intervenir si les circonstances le requièrent, en mettant à disposition des États membres, entre autres, le système « *Rabit* », une force d'action rapide en cas de crise grave. « Il va sans dire que le caractère paramilitaire de Frontex, tout comme sa composition en partie privée, lui valent une mauvaise image au fur et à mesure que l'opinion en découvre l'existence », commente l'historien Claude Quétel¹. La récente visibilité médiatique des frontières espagnoles (Ceuta et Melilla) et italienne (Lampedusa) à cause de leur fréquentation trop importante lors de l'exode qui a suivi le printemps arabe, a poussé les migrants à préférer la route à l'Est de l'Union. En 2014, la Bulgarie a subi un flux de 150 à 200 personnes par jour², tandis que la Grèce, début 2010, comptait environ 300 immigrants qui, chaque jour, essayaient de traverser le fleuve Evros³. C'est pour cette raison que depuis juillet 2014 un mur long de 30 kilomètres sépare la Bulgarie de la Turquie. Cette barricade d'acier et de fil de fer barbelé, prolongement direct de celle de 12,5 kilomètres déjà bâtie en décembre 2012 à la frontière grecque, se hisse sur l'étroite langue de terre qui, avec le fleuve Evros, constitue la limite entre la péninsule du Péloponnèse et la Turquie. L'écrivaine italienne de migration grecque, Helene Paraskeva, commente :

Un autre mur de la honte, parce que tous les murs sont des murs de la honte, nous avons parlé de tellement de murs, du mur de Berlin, d'autres murs, et même de murs invisibles, mais de ceux-là, par contre, nous n'en parlons pas. Cela me remplit de tristesse, et encore plus que de tristesse, de honte, parce qu'aussi bien le peuple italien que le peuple grec, nous sommes des peuples qui avons toujours émigré en Allemagne, en Belgique, en Amérique surtout ; ils ont tellement enduré, de l'aliénation du voyage jusqu'au racisme, de l'insignifiance du quotidien jusqu'à l'identité que tu dois reconstruire, parce que tu n'es plus celui que tu étais avant ton arrivée. Et comme nous le savons tous, vu que nous avons intériorisé tout cela, aujourd'hui nous ne permettons pas à d'autre de le vivre, aujourd'hui nous l'interdisons aux autres – non, tu ne dois pas passer par là. Car une grande partie de ces gens partent, ils ne restent pas en Grèce, ils voudraient passer et se rendre dans le Nord, en Amérique. [...] La clandestinité est admise, les clandestins, non. Mais qui sommes les clandestins ?⁴

En avril 2007, à l'occasion d'une conférence de presse à Mexico, Javier Solana, le Haut Représentant pour la politique étrangère et la sécurité commune, avait clairement condamné l'ainsi-nommé « Mur de Bush » considéré comme la plus longue barrière contre l'immigration clandestine, à la frontière des États-Unis et du Mexique. « Un mur qui sépare un pays d'un autre, »

¹ Claude QUETEL, *Murs. Une autre histoire des hommes*, Paris, Perrin, 2012, p. 263.

² ANSA, « Bulgaria: immigrati, è di nuovo crisi a confine turco », 2 juillet 2014, disponible en ligne sur : http://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2014/07/02/bulgaria-immigrati-e-di-nuovo-crisi-a-confine-turco_0f98b434-2a2c-4662-9e4d-2a6504b21c42.html (consulté le 01/11/2014).

³ Disponible en ligne sur : <http://partiallyfree.wordpress.com/2013/04/11/evros-grecia-un-nuovo-muro-divide-asia-ed-europa/> (consulté le 01/11/2014).

⁴ *Entretien avec H. Paraskeva*, Volume II (CdC n. 31).

avait-il déclaré « ce n'est pas quelque chose que j'aime ou que les membres de l'Union européenne aiment. Nous ne pensons pas que les murs soient des instruments raisonnables pour empêcher les gens d'entrer dans un pays »¹. Certes, l'Europe a été partagée par « le Mur », *die Muer* par antonomase, le Mur de Berlin, mais sa chute a entraîné le processus de définition et de proclamation de l'Union européenne même. À Dublin, en avril 1990 fut créée l'Union politique européenne puis, le 9 décembre 1991, à Maastricht, eut lieu le Conseil européen qui constituera l'Union économique et monétaire.

Dès son édification en 1961, et plus encore aujourd'hui, le mur de Berlin va être l'équivalent à part entière de l'expression « rideau de fer² » qui symbolise la division du monde entre un bloc communiste et un bloc atlantique. L'histoire des murs démontre, à travers l'étude de Quétel, que les clôtures qui divisent les territoires ne sont pas élevées d'un commun accord. Le mur est souvent imposé par une des deux forces en dépit d'une quelconque concordance géopolitique avec le pays voisin – pensons à la grande œuvre mondialement médiatisée et vilipendée, celle du mur en Cisjordanie, construit en 2002 selon la volonté d'Ariel Sharon, le Premier ministre israélien, et condamné en 2004 par la Cour internationale de justice en tant qu'« acte illicite »³. En Allemagne, ce fut soi-disant pour se protéger de la menace fasciste que, pendant la nuit du 12 août 1961, les bases du Mur furent posées. En réalité, un formidable déploiement militaire dans Berlin-Est permit d'arrêter l'hémorragie de fugitifs qui quittaient la RDA et, au petit matin, Berlin était coupée en deux⁴. Jusqu'en 1989, 45.000 panneaux de béton, hauts de 3,60 mètres et larges de 1,20 mètres⁵, entourèrent Berlin-Ouest, îlot occidental en territoire soviétique, mais cela ne découragea pas les nombreuses tentatives désespérées d'évasion tout au long de cette période⁶. Le Mur, pris comme emblème de tous les murs, n'est donc ni infranchissable ni incontournable ; ce n'est pas non plus un moyen efficace « pour empêcher les gens d'entrer dans un pays », selon les termes de Solana. Il est toujours envisageable

¹ C. QUÉTEL, *op. cit.*, p. 252.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 234.

⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶ Claude Quétel s'arrête longuement sur les fuites qui ont lieu bien évidemment de l'Est vers l'Ouest de la ville : « On connaît mal le nombre des victimes tuées en tentant de franchir le mur de Berlin. Le chiffre officiel est 136. De 1974 à 1979, 4956 tentatives d'évasion ont eu lieu, mais 3984 ont été mises en échec ; 75000 personnes ont été arrêtées et inculpées de "délit de fuite de la République" », voir *ibid.*, p. 162-163. Des véhicules spécialement aménagés et des tunnels consentaient chaque jour à des échappées, dont les représentations occidentales filmographiques et photographiques rendent témoignage au monde. Au même titre, une autre forme d'art se développa avec les graffitis, qui furent une façon de protester et d'apprivoiser la Muraille dans les années 80. Ils recouvrirent le côté ouest jusqu'à faire du Mur un long tableau de véritables fresques.

de s'enfuir par ailleurs ou de prendre d'autres routes. De nos jours, c'est le cas de la « Forteresse Europe » et des « grillages de protection » hissés à Ceuta et Melilla, les enclaves espagnoles, donc européennes, du Maroc¹. Pour contourner cette barrière, les chemins à emprunter au départ de l'Afrique pour immigrer clandestinement se sont faits de plus en plus longs, périlleux et coûteux. Ils s'organisent à l'Est de la Méditerranée que ce soit par la voie maritime en direction de l'Italie ou par la voie terrestre en traversant la frontière turque.

Tout comme la Corée, l'île de Chypre est aussi séparée en deux par une clôture longue de 180 kilomètres appelée la « ligne verte »². Elle se trouve dans la *Buffer Zone* contrôlée par les soldats de l'ONU et divise au Nord les Chypriotes turcs ou la « République turque du nord de Chypre » (autoproclamée en 1983) et au Sud les Chypriotes grecs ou la république de Chypre³. À la différence de la Corée, mais comme dans le cas de Ceuta et Melilla, la frontière est traversée tous les jours par des milliers de travailleurs. À Chypre, les Chypriotes turcs franchissent la barrière, munis d'une autorisation, pour aller gagner leur salaire dans le sud ; c'est ainsi que, le 24 avril 2004, l'ONU impose un référendum pour la réunification de l'île et l'entrée de Chypre dans l'Union européenne. La république de Chypre, bien plus peuplée que sa voisine turque, a voté « non » car elle refuse de contrôler la ligne verte en tant que limite de l'espace Schengen. Ce n'est tant pour favoriser le déploiement économique que cela impliquerait mais pour le fait d'« homologuer la ligne verte comme frontière et reconnaître *ipso facto* la "République turque du nord de Chypre" »⁴. L'inimitié entre les deux régions et sa cristallisation dans la symbolique de la ligne verte n'est pas la seule conséquence d'un contentieux historique ; en effet, elle sépare deux niveaux de vie, deux religions, deux langues, autrement dit, deux cultures. Toutefois cette clôture, elle aussi, a été brisée clandestinement, devenant ainsi une zone de passage pour les immigrants extracommunautaires qui tentent d'entrer dans l'UE.

Si le mur de Chypre s'érige comme le moyen de séparer deux puissances en conflit, il devient de fait partie de la muraille qui délimite et clôt l'Union européenne, cette fameuse « forteresse européenne ». Quétel, dans un récapitulatif qu'il a placé au milieu de son ouvrage, accuse les murs d'aller « à contre-courant des temps nouveaux qui sont ceux où l'on doit construire des ponts et non des barrières ». Et il ajoute : « on leur reproche d'avoir été décidés

¹ *Ibid.*, p. 263.

² La « ligne verte » s'appelle ainsi car en décembre 1963 un officier britannique a tracé au crayon vert sur un plan de Nicosie la ligne de séparation possible entre les deux communautés, voir *ibid.*, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 207-208.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

unilatéralement, et par conséquent par le fort contre le faible »¹. Si nous partageons pleinement la première proposition, en revanche, il n'est pas vrai que les murs soient toujours construits par les plus puissants (Berlin Est n'était pas plus riche que Berlin Ouest et dans le cas de la ligne verte à Chypre ce sont des forces internationales qui sont les responsables). Toutefois, il nous semble très significatif de voir la symbolique du mur comme une ligne qui protège les pays économiquement plus riches de ceux qui sont plus pauvres. « Le différentiel » entre les deux niveaux de vie, continue Quétel, « est plus grand et plus aigu que jamais. Aux premiers, 200 dollars par an en moyenne et une espérance de vie de 25 ans ; aux seconds, 40 000 à 50 000 dollars par an et une espérance de vie de 85 ans »². Ces chiffres correspondent à la misère de ceux qui forcent l'entrée des frontières orientales de l'Union Européenne et opposée au bien-être de ceux qui en sont citoyens. Serge Sur le rappelle d'une manière très nette : « Les murs sont historiquement condamnés. Ils symbolisent la fermeture contre l'ouverture, l'immobilisme contre le mouvement, la mort contre la vie »³.

L'Europe alors se renferme à l'intérieur de ses frontières, se protégeant de l'imposant flux humain en provenance du Sud et de l'Est du monde, grâce à sa « frontière liquide », la Mer Méditerranée, et à sa « frontière solide » : la longue barrière formée par les kilomètres de mur en Grèce et en Bulgarie, à Ceuta et Melilla, à Chypre, ainsi qu'à Calais ou entre la Serbie et la Hongrie, ces deux dernières réalisations encore en cours d'édification⁴. Mais les frontières murées, véritables *non-lieux*, peuvent aussi devenir des centres relationnels, des nœuds sociaux de questionnement ou de développement d'identités en transit.

I.2.c) La Bosnie-Herzégovine et le Kosovo

Le terme de « *non-lieu* » a été analysé et relié au concept de « surmodernité » par l'anthropologue Marc Augé. Dans son ouvrage capital *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, il explique que le *non-lieu*, expression maximale de cette modernité, est caractérisé tantôt par une « surabondance événementielle du présent » tantôt par une « surabondance spatiale du présent ». Par conséquent, les *non-lieux* sont aussi bien « les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides,

¹ *Ibid.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ Une très suggestive séquence de photos de ces murs est disponible en ligne sur : Cesare BALBO, « Dall'Ungheria a Calais : tutti i muri in costruzione in Europa », *Il sole 24 ore*, 26 août 2015, <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2015-08-26/tutti-muri-d-europa-muro-asotthalom-confine-ungaro-serbo-172226.shtml?uuid=ACarcDn&nml=2707#navigation> (consulté le 25/12/2015).

échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète »¹. Ainsi donc, autant les routes (de la mer) que les camps de réfugiés, sont des non-lieux.

Ainsi les camps de réfugiés sont des lieux-charnières dans ces romans du corpus qui évoquent les mouvements migratoires issus de pays appartenant à l'ex-Yougoslavie et visant l'Italie. Ce flux ne traverse pas la Mer Adriatique en raison de la présence de la frontière entre la Slovénie et l'Italie. À la suite des guerres des années 90, le nombre de demandeurs d'asile en Europe, en provenance d'une Yougoslavie sur le point de se désagréger, atteint le sommet de 672.000 demandes en 1992. Après une période de stabilisation et de baisse de l'émigration, les chiffres recommencent à monter avec la guerre du Kosovo et 450.000 Yougoslaves prennent le chemin de l'exil politique. Parmi eux, 20.300 ont demandé asile en Italie en 1998, pendant que les pays de l'ex-Yougoslavie accueillaient 500.000 de leurs propres compatriotes échappés des régions les plus sinistrées du pays².

Elvira Mujčić, d'origine bosnienne, atteint l'Italie en 1992. Dans *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, elle se souvient de son adolescence à Trieste. Dans cet ouvrage, elle décrit son expérience dans un camp de réfugiés en Croatie, avec sa mère et son frère, après qu'ils eurent abandonné leur maison à Srebrenica assiégée par les paramilitaires serbes :

[...] je dois avouer que le camp des réfugiés a été plaisant ; on avait l'impression d'être dans une grande commune, où on pouvait faire ce que l'on voulait. D'habitude il y avait seulement des mères avec leurs enfants, presque toutes psychologiquement fragiles, évidemment en raison de la guerre, et très soumises. Dans l'école qu'on avait ouverte pour nous, les enseignants étaient aussi des réfugiés et ils n'en avaient rien à faire de nous éduquer, de nous inculquer une discipline ; donc, au lieu d'aller à l'école, j'allais à la plage. Ce que j'adorais de la guerre comme du camp, c'était cette situation de précarité, d'installation temporaire. C'est un état à la limite de l'hystérie, fait d'anxiété, de l'attente de quelque chose qui, en arrivant, nous aurait sauvés. Adorable. Oui, cela a été un bon moment, le camp de réfugiés, jusqu'à ce que ça ne devienne dangereux, jusqu'à ce que l'on soit obligés d'aller en Italie.³

Un camp de réfugiés est un *non-lieu* car il est privé d'identité, de relation et d'histoire, explique Augé⁴. Dans la description de Mujčić, marquée par son regard de jeune fille et par le sens

¹ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

² Veronica FINCATI, « Gli immigrati serbi e montenegrini in Italia e in Veneto », *Veneto lavoro*, septembre 2007, p. 6, disponible en ligne sur : http://www.venetoimmigrazione.it/Portals/0/vl/ricerche/Serbia_2007.pdf (consulté le 20/10/2014).

³ Elvira MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2007, p. 73 (CdC n. 32).

⁴ M. AUGÉ, *op. cit.*, p. 100.

de l'humour dont les Bosniens sont très fiers¹, transparait l'aliénation répandue dans tout le camp. La ghettoïsation ethnique, les mères « psychologiquement fragiles », le désintérêt du personnel envers les hôtes, « la précarité » et l'attente montrent que le présent est le seul temps perceptible et que tous les liens sociaux sont absents. En outre, le camp de réfugiés est un *non-lieu* dans les romans autobiographiques de la migration parce que c'est un espace traversé par des « routards lettrés ». Le voyageur, qui décrit un endroit visité par lui-même, définit son point de vue de personnage à l'intérieur de la narration. Il est donc spectateur tout en faisant partie du paysage. Ainsi le lieu, incarné désormais dans le regard du voyageur, perd toute identité, toute fonction relationnelle, toute temporalité. Un tel lieu, déjà *non-lieu* à cause de sa nature non anthropologique², est doublement *non-lieu* étant donné le regard autobiographique qui est posé sur lui par l'écrivain. Voici comment Marc Augé démontre que la pratique des lieux procède d'un double déplacement :

[...] du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des « instantanés », additionnés pêle-mêle dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait ou dans l'enchaînement des diapositives dont il impose, au retour, le commentaire à son entourage. Le voyage [...] construit un rapport fictif entre regard et paysage. Et, si l'on appelle « espace » la pratique *des* lieux qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle. [...] L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du *non-lieu*.³

Ainsi, Elvira Dones, en mêlant à la narration son expérience autobiographique de migrante et voyageuse, a une approche originale sur le sujet et offre un nouveau point de vue : dans ses romans en italien, le *non-lieu* devient « lieu anthropologique ». Hana-Mark, la protagoniste de *Vergine giurata*, commence sa métamorphose en femme dans un centre commercial de Washington, un *non-lieu* par excellence. Pour autant, le regard de la vierge sous serment reste pur,

¹ Selon son aveu au cours de l'interview que nous lui avons proposé.

² Un lieu anthropologique est un lieu dessiné par des lignes, des intersections de lignes et par des points d'intersection. Pour expliquer un lieu anthropologique, un lieu naturel fait par l'histoire des hommes et par ses besoins interrelationnels, Marc Augé parle « d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent, qu'ils ont dessinés en leur donnant parfois de vastes proportions pour satisfaire notamment, sur les marchés, aux nécessités de l'échange économique, et, enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques, construits par certains hommes et qui définissent en retour un espace et des frontières au-delà desquels d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et d'autres espaces », voir M. AUGÉ, *op. cit.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 110.

ni la surabondance d'éléments, ni les personnes, ni les articles en vente, ni le bruit des mots étrangers tout autour d'elle, ne sont jamais utilisés par l'écrivaine pour marquer une forme d'aliénation. Hana, originaire des montagnes du Nord de l'Albanie, est une femme qui a choisi de vivre comme un homme. Elle a volé sur la mer et par-delà l'océan pour gagner les États-Unis, elle a choisi l'autre bout du monde, elle a opté pour l'Amérique et non *Lamerica-Italie*¹ comme endroit où recommencer. L'auteure a également élu comme ville d'adoption Washington D.C. et lorsqu'elle décrit le centre commercial, symbole tantôt de la réalité économique américaine, tantôt de la surmodernité, c'est toute son humanité qu'elle révèle. Elle dévoile sa connaissance du lieu, son aisance à le fréquenter et même une forme de tendresse – celle qu'un européen pourrait ressentir en se promenant au marché du dimanche matin – envers la « surabondance événementielle » du centre commercial. La foule qui le peuple en est un exemple :

Deux gamines asiatiques ont suivi la scène sans y prêter attention, les yeux fixés sur Hana et leurs pensées ailleurs. Elles déroulaient un flux de paroles dans une langue au rythme rapide, pleine de pics vocaux. Hana cherche à retrouver le contrôle d'elle-même. [...] Les sonorités asiatiques, dans son dos, se sont tues. Elle se retourne, les deux adolescentes sont parties. Elle revient vers Lila, qui la prend dans ses bras. Elle la tient comme ça longtemps. À la place des gamines asiatiques, il y a maintenant une femme de couleur mince avec des dreadlocks. Elle est moulée dans une robe de couleur orangée avec des motifs brodés vert d'eau autour de l'ample décolleté. Elle est belle. Hana, lovée dans les bras de Lila, l'observe. Quand elles se séparent, toutes les deux se sentent mieux. La femme à la robe orangée choisit une attitude de déesse et elle sort de son sac à main un écouteur et un lecteur cd identique à celui de Jonida. Elle installe le casque sur la tête et au bout d'un petit moment elle se met à se dandiner au rythme de la musique.²

Hana est donc à l'intérieur d'un *non-lieu* et son attitude de spectatrice, reflet de l'expérience réelle de l'auteur, en est le signe. Pourtant, le *non-lieu* d'Elvira Dones est empli de relations à l'image de celle d'Hana et de sa sœur, d'identités en voie de définition, d'histoire ou de linguistique, comme dans l'extrait qui suit :

Hana boit en silence. À travers le dôme en verre de l'énorme hall d'entrée arrive la lumière d'un pâle soleil qui tente de se frayer un chemin à travers les nuages. C'est sûr que les Américains utilisent des mots bien étranges pour désigner une galerie marchande, pense-t-elle. *Mall*. En albanais, le *mall* ne vous soutire pas vos sous, le *mall* on le porte dans son for intérieur, on le berce. Le *mall*, c'est la nostalgie qui te min, c'est la *saudade*.³

¹ Voir Gianni AMELIO, *Lamerica*, Italia, 1994.

² E. DONES, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 45-46 (CdC n. 33).

³ *Ibid.*, p. 42 (CdC n. 34).

Les langues se superposent et la langue du passé côtoie celle du présent. Il n'y a cependant pas que le temps de l'attente et de la suspension, même si « le *mall* » est une machine monstrueuse qui « soutire ton argent » et incarne bien la déshumanisation du *non-lieu*, ce centre commercial devient néanmoins un endroit de compréhension et d'évolution personnelle.

Elvira Dones continue sa représentation de la surmodernité dans son roman sur la guerre au Kosovo, *Piccola guerra perfetta*. De façon similaire au procédé employé dans *Vergine giurata*, un *non-lieu* par antonomase se transforme en lieu au fil de l'écriture de Dones. À cause de la guerre qui opposa les Albanais et les Serbes, entre 1996 et 1999, pour avoir le contrôle du Kosovo et suite à l'intervention de l'OTAN contre le gouvernement de Milošević et les diverses représailles de l'armée serbe, 800.000 Kosovars abandonnèrent leur pays pour se réfugier en Albanie et en Macédoine. De son côté, l'Italie conduisit une double manœuvre. Le gouvernement D'Alema autorisa l'accès à son espace aérien pour les opérations de l'OTAN. Il faut noter à cette occasion qu'il s'agissait de la deuxième intervention italienne dans un conflit (après la guerre du Golfe) depuis la fin de la Seconde guerre mondiale. En parallèle, le gouvernement mit en place la *Missione arcobaleno*, en collaboration avec les autorités albanaises, pour garantir une aide suffisante aux réfugiés kosovars, en commençant par équiper un centre de réfugiés à Kukës, situé à la frontière entre le Kosovo et l'Albanie. Elvira Dones, en défendant sans ambages la cause albanaise, situe les derniers événements de son roman *Piccola guerra perfetta* dans des camps de réfugiés albanais. « [...] les camps de réfugiés en Macédoine sont un charnier »¹ : c'est ainsi que l'écrivaine nous délivre la première description du camp, où culmine la déshumanisation. Quelques pages plus loin, les personnages se mettent en mouvement dans la désolation du camp de Kukës :

Des centaines de réfugiés campent au milieu de la petite ville, appuyés aux murs, dans l'attente d'une tente, d'un quignon de pain ou d'une bouteille d'eau. [...] Une équipe danoise fait des gros plans sur les gens vautrés à terre dans la saleté ; deux chiens errants lèchent un vieil homme qui ne réagit pas. Yves Montalban se met à tourner en rond.²

Le tableau dépersonnalise les hommes représentés : les réfugiés attendent par centaines, des gens sans aucune caractérisation gisent dans les ordures, un vieillard probablement mort est léché par des chiens. La façon de marcher d'Yves Montalban semble exprimer son indécision voire son incapacité à agir, néanmoins, il trace un cercle imaginaire, il construit une figure géométrique qui nous renvoie à la définition du « lieu anthropologique » pour Augé en tant qu'espace dessiné

¹ *Id.*, *Une petite guerre parfaite*, Paris, Éditions Métailié, 2013, p. 112 (CdC n. 35).

² *Ibid.*, p. 126 (CdC n. 36). Anilda Ibrahim aussi, dans son roman *L'amore e gli stracci del tempo*, se rappelle du camp de Kukës, voir A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, *op. cit.*, p. 112.

par des lignes, des intersections de lignes et par des points d'intersection. Cet homme pense toujours, il crée ; la transformation du *non-lieu* en lieu est donc en train de s'accomplir. Comme souvent dans l'écriture particulièrement émouvante de Dones, la scène suivante établit une relation, une rencontre entre le protagoniste et un enfant du camp. Dans ce dialogue, ni l'histoire, ni la conscience identitaire ne manquent :

Yves Montalban cherche Emilio dans le chaos général, il le trouve et il le suit, mais un petit garçon se met à côté de lui et le tire par la veste. L'homme s'arrête et le regarde, il doit avoir treize ans à peu de choses près, d'autres enfants se sont approchés, [...], ils parlent albanais et quelques bribes d'anglais, d'allemand, d'italien. Ils tendent des bouts de papier, ils jouent des coudes pour conquérir le moindre petit espace, leurs yeux sont les mêmes que ceux des enfants de Gaza, les mêmes que ceux du Rwanda et de la Bosnie.

[...] Yves ne parvient pas à détacher son regard du visage de l'enfant, il a des yeux intenses et très noirs, sa couleur de cheveux est incertaine, dissimulée sous de la boue sèche depuis plusieurs semaines. Il sourit à Yves, il lui tend son petit bout de papier froissé. L'une des lèvres coupée lutte pour cicatriser. Il a un bras immobile, le gauche, qu'il serre contre ses côtes.

– *Telefon, Mister, le supplie-t-il. Deutschland... mein Vater, er ist... murator... Bauarbeiter... in Deutschland.*

Yves regarde le numéro, le préfixe est celui de Düsseldorf.

– *Bitte, Mister Journalist.*

Yves veut connaître le nom du petit garçon.

– *Unë... ich... Milosh. Ich... heiße Milosh Bregasi. Mein Vater... heißt... Burim Bregasi.*

[...] L'enfant se jette dans ses bras, l'homme pris au dépourvu reste droit comme un piquet. Puis il se penche, l'embrasse avec prévenance pour ne pas peser sur son bras blessé. Ils restent enlacés une minute ou deux. C'est l'enfant qui se détache le premier.

– *Danke, Mister Journalist.*¹

L'adolescent est présenté par le biais de son corps qui raconte les sévices endurés auparavant. Comme dans *Vergine giurata*, c'est une démonstration d'affection qui transforme le *non-lieu* en lieu. En effet, le camp bondé de Kosovars réfugiés devient un endroit de création de liens nouveaux, un cercle au milieu de la guerre – peu importe laquelle, que ce soit au Kosovo, au Rwanda ou en Bosnie, cela n'a plus d'importance –, un ordre humain où se recrée « *la social catena* » léopardienne, tandis qu'en-dehors de ce lieu la destruction a abattu toute forme d'humanité et laisse régner le chaos. Le camp de réfugiés est alors un nouveau symbole de la frontière, un lieu communautaire d'agrégation humaine, bien différent de ces *non-lieux* de la migration, comme la Mer Méditerranée ou le long mur de la « Forteresse Europe ». De ce fait, la

¹ E. DONES, *Une petite guerre parfaite*, op. cit., p. 127-128, 130 (CdC n. 37).

ligne de frontière peut s'épaissir et devenir un endroit où peuvent demeurer identités plurielles et complexes, comme dans le cas de l'entre-deux entre italianité et balkanicité de la région comprenant la Vénétie-Julienne, l'Istrie et la Dalmatie.

I.2.d) La Croatie et la Slovénie

Comme nous l'avons vu précédemment, les trois derniers pays de la Péninsule balkanique qui sont entrés dans l'Union Européenne sont la Slovénie en 2004, la Bulgarie en 2007 et la Croatie en 2013. La Croatie et la Slovénie ont partagé avec l'Italie une frontière qui a été mobile jusqu'en 1975, année où le traité d'Osimo a stabilisé les confins actuels. Cette séparation a tenté de définir l'identité fluide de la région comprenant la Vénétie-Julienne, l'Istrie et la Dalmatie. Gilbert Bosetti, avec l'aide de Quarantotti Gambini, fait le point sur la grande variété des populations qui, *volens nolens*, ont laissé une trace de leur passage dans cette région à cheval sur des territoires à l'histoire très marquée. Cet espace est le fruit du schisme entre Empire romain d'Occident et Empire romain d'Orient, de la division entre les zones d'influence entre protestants germaniques et les catholiques romains fixées à l'époque du Concile de Trente ainsi que de l'emprise des deux Empires habsbourgeois et ottoman. Ainsi, comme nous l'avons amplement analysé dans le chapitre I.1, dans ce lieu se côtoient et parfois se superposent une Europe occidentale et une Europe « orientale », une Europe septentrionale et une Europe méridionale, une Europe nord-occidentale et une Europe « sud-orientale »¹ :

Quant à Trieste, elle a vu défiler en moins de six lustres, entre guerres et paix, des Autrichiens, Italiens, Allemands, Yougoslaves, Néo-Zélandais, Anglais ; et des libéraux, fascistes, nazis, communistes. Il semble que l'aiguille d'une boussole affolée ait voulu marquer, une par une, toutes les directions de la rose des vents : Vienne, Rome, Berlin, Belgrade, Londres, Washington.²

Trieste, considérée comme un centre métropolitain fondamental, est l'image même d'une région caractérisée par un mélange culturel original. Bien que l'élément habsbourgeois se soit fondue dans la composante principale italienne, les revendications nationalistes slaves sont toujours restées inamovibles face au gouvernement d'abord autrichien, puis italien (après la Première guerre mondiale). Angelo Ara et Claudio Magris, dans leur ouvrage consacré à la Trieste

¹ Gilbert BOSETTI, *De Trieste à Dubrovnik. Une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble, Ellug, 2006, p. 20-21.

² *Ibid.*, p. 16.

des XIX^e et XX^e siècles, *Trieste. Un'identità di frontiera* (Trieste. Une identité de frontière), présentent de façon remarquable la situation de la ville où deux âmes opposées évoluent : dans la capitale julienne, cohabitent deux cités « vivant l'une à l'intérieur de l'autre, non pas confondues, mais séparées et en lutte l'une contre l'autre »¹. Néanmoins, une telle pluralité rend la culture de la ville féconde et intrinsèquement mitteleuropéenne. Ainsi, la classe cultivée parlait couramment italien et allemand et la totalité des Slovènes devenait bilingue par nécessité². Trieste est la ville de Saba, de Svevo, de Slataper, de Joyce, de Weiss et de la psychanalyse qui a tant influencé la littérature de la première moitié du XX^e siècle. La « triestinité », expliquent encore Ara et Magris, est à chercher dans sa littérature qui est la vraie patrie de ces artistes aux cultures diverses et variées. La ville est sublimée par la littérature qui y germe, son visage est modelé par ses écrivains³ qui établissent une superposition parfaite entre géographie et littérature : la ville est littérature. Trieste est « différente »⁴ et cette différence est identifiée dans la poésie de Scipio Slataper, la poésie, « autrement dit [...] une vérité existentielle que l'on peut vivre, mais non prêcher, et qui n'est féconde que lorsqu'elle s'objective et se transfigure en œuvres concrètes (de la pensée, de l'imagination et de l'action) »⁵. La quête de la « triestinité », pour Slataper, ainsi que pour Magris, est un discours à décliner selon la négation ; il est plus aisé de dresser une liste de ce que l'on n'est pas, plutôt que de verbaliser des éléments positifs et de leur donner vie. Les auteurs de l'essai nous mettent en alerte face à tout discours identitaire :

La recherche d'une identité, légitime au plan de l'existence et parfois féconde poétiquement, comporte souvent une altération abusive de la réalité historico-sociale. Toute recherche d'identité implique, plus ou moins consciemment, de se consacrer à recueillir une essence, une dimension qui d'une façon ou d'une autre perdure au sein des mutations du devenir historique; du coup, elle fige et met à l'écart l'historicité, invente et accentue analogies et ressemblances plutôt que de saisir les transformations et les distinctions qui sont le propre des phénomènes historiques. Elle tend au mythe, c'est-à-dire au figement fascinant de ce qui ne change jamais, et à la pétrification de l'Histoire sous le masque de ce mythe. [...] La définition d'une identité finit par extraire et abstraire des signes distinctifs typiques, et par leur conférer une valeur exemplaire et absolue, en ne considérant comme représentatif que ce qui est afférent à cette

¹ Angelo ARA et Claudio MAGRIS, *Trieste. Une identité de frontière* [*Trieste. Un'identità di frontiera*, 1987], Paris, Seuil, 1991, p. 57.

² L'écrivaine croate, née à Fiume, Sarah Zuhra Lukanić, lors de notre interview, cite justement Magris à ce propos : « Naître dans un endroit aussi compliqué [...] demeure très problématique. [...] Claudio Magris qui est triestin, né à Trieste, une ville merveilleuse, a dit qu'à Trieste la personne la moins intelligente connaissait quatre langues : l'allemand, l'italien, le hongrois et le croate ou le slovène. [...] C'est un port, Trieste, avec un grand nombre de mariages mixtes, très fluides, c'est une ville très fluide, très intéressante », voir *Entretien avec S. Z. Lukanić*, Volume II (CdC n. 38).

³ A. ARA et C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*

valeur.¹

Dans cette réalité fondée par une identité multiple et en devenir, la « différence » devient primordiale. Selon la définition de la poésie de Slataper, il faut la chercher dans les paroles et dans l'histoire d'une région frontalière ou, mieux encore, dans leur interaction. La complexité historique de cette zone est bien la cause de sa suspension entre plusieurs milieux culturels dont la littérature est une des manifestations. Saba ou Svevo, particulièrement éloignés de la tradition rhétorique-humaniste italienne, s'ouvrent à d'autres poétiques, en donnant naissance à une littérature italienne d'aspiration supranationale². Ces écrivains se sont positionnés « à l'intérieur d'une intertextualité littéraire essentiellement italienne »³ comme le dit Bosetti en faisant référence au choix de la langue italienne en tant que choix identitaire.

Kenka Leković grandit à Rijeka (Fiume) et, de sa plume d'écrivaine croate, nous offre une vue de ce paysage polyglotte et multiculturel en ouverture de son roman *La strage degli anatroccoli* :

Avec papa Sandro, comme je me mis rapidement à l'appeler, je me plongeais des après-midis entiers dans la lecture de l'Encyclopédie du Trésor, les six premiers volumes publiés pendant le fascisme. [...] Ainsi, grâce à papa Sandro, j'ai appris des slogans inconnus des gamins de mon âge, qu'ils fussent ou non mes compatriotes. *Viva la pappa col pomodoro*⁴, les attrape-cœur ne poussent pas dans le jardin des rois et va-t-en savoir ! du jeune Holden. Je voyageai, en solitaire, des Appennins aux Andes, je m'amusais avec les quatre Mousquetaires de Nizza et Morbelli, identifiant dans les belles geishas, qui hantaient, en même temps que le roi Louis de France avec ses trois poussins sur la panse, ce livre en lambeaux, mes petites camarades aux yeux en amande du temps où j'ai vécu quelques mois avec maman à Londres. Mais, contrairement à ce que cherchaient à m'enseigner mes parents, Sandro et Juga (en bonne yougoslave puisqu'elle était la fille du mariage contre nature entre ma grand-mère Sušak et mon grand-père serbe, mariage auquel s'était opposé jusqu'à son dernier souffle mon arrière-grand-père croate, celui qui cachait son échiquier sous son oreiller), savoir qu'à Fiume, avant que n'existe le boulevard Marx et Engels il y avait eu la Sainte Entrée chère à D'Annunzio, ne m'était pas d'une grande consolation. L'instruction, la culture, la sévère éducation anglaise de ma mère qui étaient fondamentales à la maison, se métamorphosaient à l'école en petites tragédies intimes et familiales. Aux institutrices, aux éducatrices italiennes, considérées avec une méfiance teintée de mépris par les inspectrices croates, je ne plaisais pas. J'étais une petite bourgeoise, je portais mes jupes écossaises toujours trop longues ou trop courtes, mes blouses n'étaient jamais assez misérables et impersonnelles pour rentrer dans le rang des « petits pionniers de Tito, l'avenir de la patrie » et j'étais toujours en butte aux humiliations qui consistaient à me dire que « je n'étais pas

¹ *Ibid.*, p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 87.

³ G. BOSETTI, *op. cit.*, p. 412.

⁴ Chanson très populaire de Rita Pavone sortie en 1963.

digne de les défendre » « les conquêtes de la lutte ».¹

L'extrait met en avant l'ampleur de la pénétration de la culture italienne dans les couches sociales croates, à l'époque du récit. Les Italiens (le père de la narratrice et les institutrices) vivent côte à côte avec des Yougoslaves titistes, mais la « méfiance mêlée de mépris » est bien manifeste.

Comme nous l'avons vu dans le cas de Trieste, entre Slaves et Italiens, la cohabitation à l'intérieur d'un seul territoire n'a pas été pacifique. L'hostilité italienne face aux revendications nationalistes slovènes aide la montée au pouvoir du fascisme, qui va parfois jusqu'à être secondé par les forces de l'ordre locales, comme on le voit avec l'épisode de l'incendie de 1920 à l'hôtel Balkan, le siège des organisations slovènes de la ville de Trieste². Cet événement est considéré comme le baptême du *squadrismo* organisé par Mussolini, véritable anticipation des actions des « Chemises noires » dans le Nord de l'Italie³. Le nationalisme italien et le Fascisme avancent main dans la main, alimentant de la sorte une politique d'exclusivité territoriale et de supériorité culturelle italiennes.

Le 10 juin 1940, Mussolini entre en guerre aux côtés d'Hitler ; avec les conquêtes effectuées pendant la première année du conflit, les dimensions de l'empire italien atteignent une certaine ampleur. Victor-Emmanuel III régnait sur la Corne de l'Afrique et la Lybie, sur l'Égée, sur l'Albanie (dont les frontières s'étendaient du Kosovo jusqu'à la Macédoine méridionale), sur la Slovénie méridionale et sur la Dalmatie (avec la création des provinces de Ljubljana, Spalato et Kotor). De plus, il gouvernait militairement le Monténégro, le pays natal de la reine d'Italie Hélène, et il contrôlait, par la souveraineté nominale d'un prince de la Maison des Savoie, le royaume de Croatie, transformé en un état indépendant comprenant aussi la Bosnie et l'Herzégovine⁴. Tout cela entraîna la présence de 650.000 soldats italiens dans les Balkans mobilisés pour protéger un territoire dont les populations étaient considérées, par rapport à celles des colonies italiennes, comme supérieures aux populations africaines. Cependant, même si la présence de l'Italie fasciste dans les Balkans a duré à peine plus de deux ans, « les crimes commis par les troupes d'occupation

¹ Kenka LEKOVIC, *La strage degli anatroccoli*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 13-14 (CdC n. 39). Dans la conclusion de l'extrait, Leković se réfère aux chansons patriotiques que les enfants apprenaient à l'école à l'époque de la dictature communiste, dont l'auteur demeure inconnu.

² A. ARA et C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 150.

³ Gianni OLIVA, *Foibe. Le stragi negate degli italiani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Milano, Mondadori, 2014 [2002], p. 32.

⁴ Angelo DEL BOCA, *Italiani brava gente*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005, p. 239-240 ; A. ARA et C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 142 ; G. OLIVA, *op. cit.*, p. 55 ; Arrigo PETACCO, *L'esodo. La tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmazia e Venezia Giulia*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 [1999], p. 33. La nécessité de devoir consulter plusieurs livres pour avoir une idée claire sur les possessions coloniales italiennes met en évidence le flou dans lequel gisent les connaissances sur le sujet.

ont été, en nombre et en férocité, supérieurs à ceux consommés en Lybie et en Ethiopie »¹, marquant désormais « l'affaiblissement moral et politique de cette italianité que le fascisme affirmait vouloir défendre »². D'après le rapport rédigé par la Commission d'État de la Yougoslavie, en février 1945, 50.000 Slovènes perdirent la vie du fait des troupes d'occupation italiennes³, à quoi il faut ajouter la déportation de 35.000 personnes (environ 10% de la population) de la province de Ljubljana pour laisser l'espace nécessaire à l'implantation de familles italiennes⁴.

L'italianisation forcée des minorités slaves pendant le *Ventennio*, la conquête italienne de la Yougoslavie en 1941 et son occupation méridionale sont au nombre des causes qui alimentèrent un sentiment de rancœur parmi les populations slaves de la région julienne. En réponse, lorsque les ambitions de Tito se laissèrent séduire par une politique expansionniste, entre 1943 et 1945, ces mêmes causes déclenchèrent le phénomène communément appelé « *foibe* », dolines⁵.

Qu'est-ce qu'on appelle les « foibe » ? Du point de vue géologique, elles constituent un aspect typique du paysage karstique et elles désignent les fissures, parfois profondes de plusieurs dizaines de mètres, qui s'ouvrent dans le fond d'une doline ou d'une dépression de terrain et que l'érosion millénaire des eaux a creusées dans le tissu spongieux même de la roche en des cavités gigantesques pleines de sinuosités. C'est là qu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale on a jeté des milliers de cadavres de citoyens italiens éliminés pour des raisons politiques par l'armée de libération yougoslave du maréchal Tito.⁶

« *Infoibare*, en effet », continue Gianni Oliva, « ne signifie pas seulement tuer un homme. Le terme renvoie à une image menaçante, sombre et inquiétante, où le phénomène géomorphologique du karst devient la métaphore d'un retournement des valeurs humaines »⁷. Historiquement, cela se configure par l'élimination des anticommunistes : du côté yougoslave les *foibe* sont présentées comme une opposition politique au nazi-fascisme, tandis que du point de vue italien elles sont perçues comme un « génocide national » ou bien un « nettoyage ethnique »⁸. À cause de ces multiples lectures, ainsi qu'en raison de la volonté des deux camps de maintenir un silence prudent sur le sujet, les données relatives au nombre de victimes restent imprécises. Le

¹ A. DEL BOCA, *op. cit.*, p. 241 (CdC n. 40).

² A. ARA et C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 143.

³ A. DEL BOCA, *op. cit.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 249-250.

⁵ G. OLIVA, *op. cit.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 4 (CdC n. 41).

⁷ *Ibid.*, p. 84 (CdC n. 42).

⁸ *Ibid.*, p. 5 (CdC n. 43).

« silence historique »¹ que l'État italien et surtout le PCI (Parti Communiste Italien) préfèrent garder, a resserré l'étau autour des chiffres déstabilisants qui décrivent ce drame. L'estimation la plus vraisemblable de morts dans les *foibe* atteint le nombre de quatre ou cinq mille victimes, auxquelles il faut ajouter les déportés qui ont péri dans les camps, pour un total d'environ dix mille personnes décédées².

Il ne s'est pas seulement agi d'un choix tactique destiné à faire disparaître la preuve des massacres : c'était aussi un choix symbolique. Jeter un homme dans une « foiba » signifie qu'on le considère comme un déchet, le jeter là où depuis toujours les habitants de l'Istrie ont jeté ce qui ne servait plus (un vieux meuble, la carcasse d'une bête morte, un ustensile hors d'usage). La victime précipitée au plus profond d'un antre n'est pas seulement cachée dans son être physique, mais aussi dans son identité, dans son nom, dans le souvenir qu'elle laisse. Tuer quelqu'un qui est considéré comme un ennemi ne suffit pas : il faut aller plus loin, faire disparaître son corps, sa vie, en effacer toute trace, faire comme s'il n'était jamais venu au monde.³

La ligne de fracture qui passe aujourd'hui par la frontière entre l'Italie et les Balkans est le témoin d'un véritable clivage racial. La contre-réaction italienne en est la preuve : lors de l'occupation allemande de Trieste suite à l'Armistice, un ensemble de bâtiments dans le quartier industriel de San Sabba est transformé en *lager*. Pourquoi un camp d'extermination (équipé d'un four crématoire) se situe-t-il à Trieste ? La réponse s'inscrit de manière évidente dans l'héritage culturel que cette région a accumulé ainsi que dans le riche mélange social, linguistique et religieux

¹ Voici les causes du « silence historique » italien au sujet des *foibe*, d'après l'analyse pointue de Gianni Oliva : avec le traité de Paris, le 15 septembre 1947, « la région de Gorizia et le reste du Frioul sont rendus à la souveraineté italienne, tandis que Trieste et ses alentours constituent la zone A du territoire libre de Trieste qui va continuer à être administré par les alliés jusqu'au 26 octobre 1954. Pour le gouvernement italien, la situation dans laquelle se trouve la zone frontalière nord-orientale témoigne d'une défaite politique sur le plan international, comme Benedetto Croce, parmi d'autres, l'a dénoncé devant l'Assemblée Constituante, en évoquant des clauses qui "portent atteinte à la dignité italienne", comme Alcide De Gasperi lui-même le déclare dans son intervention à l'Assemblée générale de la conférence de la paix à Paris. [...] Cela on peut ajouter une autre raison, encore moins noble, mais non moins efficace. Déjà, en Janvier 1945 la Yougoslavie a demandé à l'Italie d'extrader quelques centaines d'officiers et de soldats accusés d'avoir commis des crimes de guerre durant l'occupation italienne en 1941-1943 (mises à mort sans jugement, massacres de civils, incendies de villages) : réitérées durant l'année 1945-1946, assorties de nouvelles listes et de documents inédits, ces demandes embarrassent beaucoup le gouvernement de Rome, soit parce que la commission créée par les alliés pour enquêter sur les crimes de guerre reconnaît le caractère légitime de telles demandes dans de nombreux cas, soit parce que il s'agit souvent d'officiers qui, entre temps, ont été réintégrés dans des unités de l'armée italienne en phase de reconstitution. Du coup, une attitude molle quant à la question des « victimes des *foibe* » se trouve permettre de l'enlèvement des demandes d'extradition vers Belgrade : qui se montre tiède dans sa requête n'est pas à son tour contraint de faire de concessions. Enfin, de son côté, le PCI n'a aucun intérêt à revenir sur un problème qui mettrait en évidence les contradictions qui le déchirent entre sa nouvelle vocation à devenir un parti national, sa mission internationaliste et ses liens étroits avec Moscou [...]. Résultat : les faits de septembre-octobre 1943 et ceux de mai-juin 1945 ne parviennent pas à entrer dans la conscience historique du Pays, mais restent attachés à la seule conscience de la population julienne, où ils deviennent aussitôt les otages d'un débat largement influencé par des considérations polémico-politiques », voir *ibid.*, p. 7-9 (CdC n. 44).

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 86 (CdC n. 45).

qui habite la ville. En effet, si parmi les victimes de la « *Risiera di San Sabba* », les représentants d'une des plus importantes communautés juives d'Italie, celle de Trieste, ne manquent pas, en revanche la plupart des morts dans le camp sont d'origine slave. Ce sont des partisans et des otages capturés dans les villages slovènes et croates des alentours qui font l'expérience de la brutalité des préjugés raciaux¹. Ils sont aussi l'objet de la haine populaire suite à la publication dans les journaux de la RSI (République Sociale Italienne) d'images et de comptes-rendus des *foibe*, dont la découverte date d'Octobre 1944.

Le massacre bilatéral est en cours : c'est pourquoi les Italiens « politiquement marginalisés et économiquement à terre, touchés par des mesures qui se revêtent d'une valence objective dénationalisante, [...] abandonnent d'abord Fiume et Pola, puis tous les centres mineurs, alimentant un exode qui dure de 1945 à 1956 ; des centaines de milliers de personnes s'éloignent de l'Istrie, en laissant derrière elles "une région dépeuplée et appauvrie, une terre ethniquement "simplifiée" et politiquement "épurée", tantôt en raison des principes de l'intolérance nationaliste, tantôt au nom de l'instauration du Communisme" »², explique Oliva, en citant Orietta Moscarda. Dans le récit de Moscarda en effet, la scène qui reste ancrée dans la mémoire est celle, iconographique et dramatique, du pays de Pola transformé en une immense menuiserie, où « chaque maison résonne de coups de marteau »³. L'intégralité d'une ville se vide et l'exode de Pola émeut l'opinion publique mondiale. Mais auparavant déjà 150.000 Juliens avaient cherché refuge en Italie et de nombreux autres les avaient suivis, jusqu'à atteindre 350.000 unités. Ainsi un peuple entier abandonne « sa propre terre pour rester dans son propre pays dans lequel, paradoxalement, il est considéré, sinon comme un étranger, du moins comme un hôte

¹ G. OLIVA, *op. cit.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 170 (CdC n. 46).

³ A. PETACCO, *op. cit.*, p. 162. Petacco rajoute le témoignage de Nelida Milani : « Je me rappelle le bruit des marteaux qui tapaient sur les clous, le camion qui transportait la chambre à coucher de la tante Regina au môle Carbon, avançant entre des bâtiments envahis par la pâleur mortelle de la peur, et tous ces emballages qui se trempaient dans la neige et sous la pluie. Le grand navire partait deux fois par mois ; de ses cheminées montait vers le ciel une fumée pareille à de l'encens et il vous instillait dans le cœur le tourment subtil de l'incertitude et une ombre d'inquiétude ; on se sentait tous un peu plus déprimés par l'atmosphère de disgrâce qui semblait flotter au-dessus des amis qu'on rencontrait sur notre route. Peu à peu, le *Toscana* avait avalé l'entière population de Pola : des familles bourgeoises, de nombreux membres de professions libérales, le pharmacien, l'officier qui a épousé la tchécoslovaque, le dentiste qui a épousé la hongroise, le chanteur qui a épousé la slovène, le professeur d'anglais qui a épousé l'italienne, la veuve d'un israélite, la belle Vanda qui recevait chez elle les soldats américains, le petit trafiquant de cigarettes américaines, l'ivrogne qui, réchauffé par l'eau de vie qu'il avait ingurgitée, se laissait tomber dans la neige où il restait étendu, le vieux sonneur de *rimonica* suivi de son petit bâtard, les sœurs Antoni qui faisaient aussi embarquer leur père moribond, même si elles ne pouvaient pas raisonnablement penser que le vieux reviendrait un jour comme elles l'espéraient pour elles-mêmes, et qu'il n'arriverait même pas vivant à l'endroit qu'elles allaient rejoindre. Et il était parti lui aussi, le curé de Gallezano, qui traînait derrière lui une malle énorme contenant ses livres préférés, Saint Augustin, Sainte Thérèse, et qui prédisait la fin du monde pour le dimanche à venir », voir *ibid.*, p. 163 (CdC n. 47).

indésirable »¹ ou comme un fasciste.

La propagande anti-italienne du régime de Tito fit fuir 90% des Italiens présents en Istrie et en Dalmatie ce qui représente la moitié de la population totale. Cependant aujourd'hui les habitants de langue maternelle italienne qui y résident encore sont au nombre de 18.700, dont 15.850 en Croatie et 2.850 en Slovénie². L'écrivaine Kenka Leković appartient à cette minorité : elle est originaire de la ville appelée Fiume, en italien, et Rijeka, en croate :

La première année que j'étudiais à Venise, il était difficile de faire comprendre que quelqu'un qui parlait aussi bien l'italien put s'appeler Koralijka Leković. Mais quand Koraljka Leković révélait ses origines fiumanes, le discours changeait. De Fiume ? Mais alors tu es des nôtres ! Mais parler l'italien et être au service de sa communauté en Istrie suffit ou non à se considérer comme italien ? Et revoici le vieux disque rayé. Il y a encore à peine un an je l'ai entendu, quand en bonne semi-clandestine je me rendis à la préfecture de police avec le certificat qui attestait que j'appartenais à la communauté italienne de Fiume, mes bulletins scolaires des écoles italiennes, les articles que j'écrivais depuis cinq ans sur et pour la minorité italienne. Le beau policier du Bureau des étrangers me dit : « Pas suffisant ». Comment, « pas suffisant » ?

Alors j'ai dû apporter tous mes bulletins, ceux avec l'inscription « *Littorio* » de mon père, l'acte de baptême de ma grand-mère Ida, l'attestation d'appartenance à la communauté italienne de mon père et de ma défunte mère. On m'a dit « dans un mois ». Comment, dans un mois ? C'est comme ça.

Pas d'accord, me suis-je dit et j'ai traîné avec moi ce pauvre monsieur Citti du service d'immigration de l'ACLI à la Préfecture de police. Au bureau des étrangers ils ont pris connaissances de mes documents, ils sont passés quelques minutes dans la pièce voisine, « Un moment, s'il vous plaît. » Et en fin de comptes, je l'ai eu, mon permis.³

L'histoire et la littérature nous montrent en définitive le caractère artificiel de la frontière dans son aptitude à séparer d'une ligne droite et précise des zones qui sont des carrefours et des ensembles de points, des « lieux anthropologiques » comme les appelle Augé. Arrigo Petacco évoque, non sans ironie, la mise en place de la frontière entre l'Italie et la Yougoslavie, le 7 octobre 1954, opération qui ajoute une nouvelle étape au long processus de répartition de la région. Ce sont les hommes de la Royal Engineers qui sont chargés de la réalisation de la ligne de démarcation : le sergent Mac Muller dirige les travaux et, après avoir consulté les trois officiers préposés à la tâche (un anglais, un américain et un yougoslave), il établit l'endroit précis où passe le trait sur la carte de la région qui gît dépliée sur le pré :

¹ *Ibid.*, p. 181 (CdC n. 48).

² POPIS 2012, disponible en ligne sur : http://www.stat.si/Popis2002/en/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=7 (consulté le 31/10/2014).

³ K. LEKOVIC, *La strage degli anatroccoli*, op. cit., p. 30 (CdC n. 49).

« *Ten feet towards Jugoslavia.* »

« *Four feet towards Italy.* »

Dix pieds du côté de la Yougoslavie, quatre du côté de l'Italie... Ceux qui étaient là, presque tous des paysans du coin, suivaient cet arpentage le cœur serré. Cette terre que les trois officiers étaient en train de diviser, c'était leur terre, leur propre vie. Cependant le sergent américain continuait à crier : « *Two inches on your left* », deux pouces vers la gauche...

Le sergent Mac Muller était un vétéran de la deuxième guerre mondiale et un spécialiste en mesures frontalières. Il y a deux ans, après la fin de la guerre de Corée, il avait tracé la frontière entre la Corée du Sud et la Corée du Nord, le long du 38° parallèle. « Je veux espérer que cette frontière posera moins de problèmes que l'autre », dira-t-il plus tard aux journalistes.¹

La même personne qui avait établi le socle où devait être bâti le mur entre les deux Corées, tracera la nouvelle ligne de séparation des deux États, marquant de façon concrète et visible cette faille géopolitique analysée par Huntington. La frontière sépare deux entités politiques différentes, le Capitalisme et le Communisme. Comme le rappelle la bosnienne Azra Nuhefendić, dans les années 60, c'était à Trieste que tout le monde se rendait depuis la Yougoslavie communiste pour acheter l'habit pour les grandes occasions ou seulement pour boire un café dans les bars illuminés du centre ville². La frontière divise aussi des cadres politiques différents : à un mètre en deçà règnent la stase dictatoriale d'abord et le conflit interethnique plus tard, un mètre au-delà, c'est le pays de la démocratie et de la paix. La traversée de ces confins est réservée à ceux qui fuient les persécutions, autour de 1950 comme dans les années 90. On le voit avec Zatlan, le protagoniste du deuxième roman d'Elvira Mujčić, *E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, qui s'échappe de Sarajevo, assiégée depuis trois ans, grâce au fameux tunnel qui menait de Dobrinija à Butimir³. Le jeune garçon fuit sa nation à pieds, choisit de gagner l'Italie et en particulier la première ville après la

¹ A. PETACCO, *op. cit.*, p. 5-6 (CdC n. 50).

² « C'est ainsi que nous commençâmes à nous rendre à Trieste. C'est ainsi que, grâce à Trieste, notre monde commença à changer de couleurs. Littéralement. Les choses que les gens rapportaient de Trieste étaient différentes, surtout au niveau des couleurs. Et tous, on avait hâte de remplacer notre gris, ou notre noir, par des couleurs plus claires, plus éclatantes et plus gaies. [...] Au début, aller faire ses achats à Trieste c'était un status-symbol. On y allait à quelques-uns, les privilégiés, ceux qui pouvaient se le permettre. Par la suite, les gens qui allaient à Trieste furent de plus en plus nombreux. Pendant les années soixante, tous les jours partaient de l'ex-Yougoslavie pour Trieste plus de cinq cents autocars et trois, quatre trains. Et au moment des fêtes, ce nombre doublait. On allait à Trieste pour en ramener la beauté, le luxe, les couleurs, ce qui était moderne, ce dont on rêvait, ce qui nous manquait, ce qu'on désirait. Si on avait pu, on aurait aussi ramené les maisons, les bars élégants, les rues illuminées, les vitrines, les cafés, les croissants, le cappuccino, les commerces. On apprenait par cœur le nom des rues, des bars, des commerces et des places de Trieste avant même ceux de Belgrade ou de Zagreb. Dans nos conversations, on montrait qu'on connaissait parfaitement la topographie de Trieste », voir Azra NUHEFENDIC, *Le stelle che stanno giù*, Santa Maria Capua Vetere (Ce), edizioni spartaco, 2011, p. 124-126 (CdC n. 51).

³ E. MUJČIĆ, *E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2009, p. 53. Long de 800 mètres, le tunnel fut construit en 1993 par les assiégés bosniens pour s'échapper de la ville et, en sens inverse, afin de laisser entrer des victuailles dans Sarajevo. Aujourd'hui c'est un musée.

frontière slovène : Trieste :

J'avais sur une route sans même savoir où elle me menait. Un camion s'arrêta et, dans ma langue qui déjà me faisait défaut, le chauffeur me demanda si je voulais aller à Trieste. Folle de joie, je montai. Le camionneur savait parfaitement qui j'étais et ce que je faisais là, à cette heure. Avec la gentillesse d'un bon père de famille il m'expliqua un peu les choses. Il dit qu'il prenait souvent à son bord des personnes comme moi : « Vous avez tous la même tête, le même regard, la même pâleur qui, si on ne sais pas, vous ferait prendre pour des fantômes. » Je pensai à tous ceux qui, un jour ou l'autre, comme moi, se retrouvaient sur cette route du désespoir. [...] Avant de me faire descendre, juste avant d'arriver à Trieste, il écrivit sur un bout de papier une adresse et le nom d'une femme bosnienne qui s'occupait de nous autres, les infortunés. Je descendis et le remerciai chaleureusement comme je ne l'avais jamais fait avant et comme je ne le ferais plus à l'avenir. Il me souhaita bonne chance et, marchant à la recherche de cette adresse, je me dis : « Bonjour, l'Italie ! »¹

Dans ce cas, l'Italie est considérée comme la dernière étape de l'émigration, elle en est le but final, une fois les frontières slovène et italienne traversées. La même zone frontalière qui avait vu défiler les exodes italiens vers la patrie, est traversée par les réfugiés pendant la guerre qui marquera la partition des états yougoslaves. Del Boca conclut son analyse en soulignant qu'« heureusement entre les deux peuples qui s'affrontaient sur la frontière orientale il ne s'est pas créé [...] un abîme impossible à combler »² et il rejoint Manlio Cecovini, lorsqu'il écrit : « au lieu d'exacerber les raisons du désaccord, nous devrions apprendre que sur une frontière la première loi que l'on impose est celle de la cohabitation pacifique. Cela signifie : la libération des préjugés, les contacts personnels, le respect de toutes cultures. [...] La culture n'a pas de frontières »³.

La culture n'a pas de frontières, alors que la frontière est une véritable mine de culture : Ara et Magris sont convaincus que l'espace frontalier ne peut qu'être fécond en culture et en littérature, et le cas de Trieste le prouve bien. C'est justement sur les bornes géographiques que la recherche d'identité devient une question, elle doit être posée sans forcément être démêlée car, nous l'avons vu avec Slataper, quête identitaire et poésie se donnent la main :

La frontière est une ligne qui divise et qui relie, une coupure vive comme une blessure qui a du mal à se cicatriser, un no man's land, un territoire mixte dont les habitants ont souvent l'impression de n'appartenir vraiment à aucune patrie bien définie, ou du moins de ne pas lui appartenir avec cette certitude évidente qui fait que, d'ordinaire, on s'identifie à son propre pays. Le fils d'une terre frontalière n'est parfois plus très sûr de sa propre nationalité, ou alors il la vit avec une passion que ses compatriotes comprennent difficilement, de sorte que, déçu dans cet amour qui ne lui semble

¹ *Ibid.*, p. 68-69 (CdC n. 52).

² A. DEL BOCA, *op. cit.*, p. 256-257 (CdC n. 53).

³ *Ibid.*, p. 259 (CdC n. 54).

jamais assez payé de retour, il finit par se considérer comme l'authentique et légitime représentant de sa nation, plus que ceux pour qui il s'agit d'un paisible fait acquis.

Mais la frontière, qui sépare et souvent rend ennemies les populations qui se mêlent et s'opposent sur la ligne invisible, unit aussi ces mêmes gens, qui se reconnaissent par fois des affinités et des parentés du fait même de ce destin qui leur est commun – et que leurs grandes mères patries ne parviennent pas à comprendre –, dans leur sentiment secret de non-appartenance, dans cette incertitude et cette impossibilité de définir leur identité.

Aussi les zones frontalières – pas seulement nationales ou linguistiques, mais aussi ethniques, sociales, religieuses, culturelles – ont souvent donné naissance à une littérature remarquable et incisive, expression de cette crise et de cette recherche d'identité qui marquent aujourd'hui le destin de chacun et non plus seulement de ceux qui naissent ou vivent dans les territoires frontaliers.¹

L'identité et la frontière, dans la réflexion d'Ara et Magris, ont en commun cette nature concrète, étrangère à toute abstraction et absolutisation. Autant l'identité n'a pas les caractéristiques du mythe, autant la ligne invisible de la frontière attire autour d'elle une communauté humaine, fille de cette démarcation. L'identité issue de la frontière est alors analysable dans ses traits communs qui sont cependant en constante transformation, comme toute identité, et incertains ou non porteurs d'une appartenance définie, étant donné justement leur caractère frontalier. La quête de cette humanité aux confins est, certes, difficile à mener mais elle est partagée par cette partie de population soit habitant – expliquent les deux auteurs – des lieux multiculturels, soit en transit entre des lieux où l'identité nationale est restée figée. Le migrant est expression de cette recherche de la liminalité et, par le biais de la littérature de la migration en tant que littérature de frontière, représente cette existence entre les mondes.

1.2.e) La Serbie, le Monténégro et la Macédoine

Peuples des frontières, « seigneurs des confins »², migrants par antonomase, hommes à l'identité variée, les Roms en tant que nomades ont vécu des vicissitudes historiques qui d'une part ont constitué leur identité et d'autre part ont influencé souvent négativement l'image que les peuples sédentaires ont eue d'eux en cohabitant à leur côté. Repoussés par la modernité dans des *non-lieux*, ils sont présents de façon considérable dans la littérature balkanique et dans la littérature italienne de la migration balkanique.

¹ A. ARA et C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 241-242.

² « [...] dès le début, ils apparaissent comme les seigneurs des confins, dès qu'ils en ont l'autorisation : arrivés à Bologne en juillet 1422, les premiers groupes dont on ait connaissance en Italie sont ainsi décrits par un chroniqueur : « Ils demeurent à la porte de Galliera, au-dedans et au-dehors, et ils dorment sous les portiques », voir Leonardo PIASERE, *Roms. Une histoire européenne [I rom d'Europa, 2004]*, Bayard, Montrouge, 2011, p. 185.

Sans que l'on sache pourquoi¹, certains groupes de Tziganes quittèrent le Panjab entre le IV^e et le X^e siècle, initiant ainsi les débuts de leur épopée nomade. Cet événement particulièrement remarquable n'a laissé aucune trace dans la mémoire collective jusqu'au XVIII^e siècle. À cette époque-là, la littérature commence à mettre en place des éléments discursifs qui pourront faire d'eux un peuple unique d'origine indienne², en particulier lorsque Samuel Augustini ab Hortis en 1776 fit part à la communauté de chercheurs de sa découverte au sujet de la parenté de la langue romani avec les langues de l'Inde³. Toutefois, ces hommes en provenance de l'Inde ne furent pas les seuls à gagner l'Europe ; une fois arrivés, ils se mélangèrent à d'autres vagues nomades dont l'origine est encore incertaine⁴. Les débuts de la construction de l'identité rom sont identifiables à travers cette migration de peuples entiers ; il ne s'agit pas comme d'ordinaire de l'enracinement d'une population mais au contraire de son arrachement. En réalité, cette origine obscure et contrastée de ceux que l'on nomme généralement les « Roms » n'est pas sans rappeler le souci de « pureté » et d'appartenance à la « race arienne », et donc indienne, de ceux qui ont voulu les exterminer. En revanche, selon le point de vue des Roms, l'identité tzigane, manouche, sintí, bohémienne et romanichelle n'est point fondée sur l'origine géographique mais sur des pratiques culturelles bien identifiées. En Serbie et en Macédoine, les Roms se distinguent selon leur appartenance religieuse ; les groupes religieux musulmans les plus connus sont les *arlia*, les *gurbetura* (beaucoup sont d'origine roumaine et se sont islamisés au XX^e siècle), les *gámbaza*, les *čergaria*, les *muhágera* et les *rundaši*, chez les Roms chrétiens les majoritaires sont les *kañaira*, les *slavoncuria* et les *nišlijura* (nombre d'entre eux sont aujourd'hui présents en Italie)⁵. Néanmoins, le mouvement « *International Romani Union* » propose officiellement en 1978 l'unification transnationale du peuple rom et en revendique le statut de minorité. Depuis cet évènement, l'Union possède un drapeau, un hymne et un président en la personne du serbe Slobodan

¹ Voir *id.*, *Buoni da ridere, gli zingari. Saggi di antropologia storico-letteraria*, Roma, CISU, 2006, p. 1 et Elisa Novi CHAVARRIA, *Sulle tracce degli zingari*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2007, p. 7.

² Patrick WILLIAMS, *Préface*, dans L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne, op. cit.*, p. 9.

³ L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne, op. cit.*, p. 28.

⁴ Predrag Matvejević ne manque pas de colorer poétiquement le récit de cette traversée, en évoquant la culture tzigane et nomade du pain : « En traversant la Perse, l'Arménie, l'Asie Mineure, ils virent et ils apprirent comment se fait le pain.[...] Les Rom ont des termes différents pour nommer le pain ; le plus fréquemment utilisé est *marno* qui se décline en *manro*, *maro*, et *mahno* selon les variantes. [...] Ils n'utilisent pas de recettes écrites pour faire du pain ou pour préparer un plat ou un autre, mais ils conservent et se transmettent une longue tradition orale qui passe de mère en fille, de génération en génération. Leur façon de vivre ne permet pas aux Rom de se servir d'un four pour faire le pain, mais une fougasse peut se cuire aussi sur les cendres du foyer et la *pitha* (une sorte de pizza) sur un simple morceau de tôle », voir P. MATVEJEVIC, *Il pane zingaro*, dans Massimo D'ORZI, *Adisa o la storia dei mille anni. Un viaggio emozionante nel misterioso popolo Rom della Bosnia Erzegovina*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012, p. 60-61 (CdC n. 55).

⁵ L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne, op. cit.*, p. 154.

Berberski¹. Pour eux, l'emploi du vocable « Rom » est préféré à celui de « Tzigane » ou aux autres dénominations ethniques, il signifie « homme » en romani et s'oppose au terme « Gadjé » qui désigne tous les autres². Dans la Préface du livre *Adisa*, le célèbre réalisateur Silvio Soldini, rapporte un extrait de l'interview d'un Rom au sujet de la vision du monde de son peuple. Comme déjà les Grecs et les Romains l'avaient fait par rapport aux « barbares », les Roms traduisent linguistiquement la séparation en deux mondes : « Veux-tu connaître la différence entre un *Gadjé* et un Rom ? C'est la même différence qui court entre une montre et le temps : le premier indique les secondes, les minutes, les heures, et tu sais qu'après six heures il sera sept heures, puis sept heures et demie... le second est fait de soleil et de pluie, de vent et de neige. Et tu ne sais jamais vraiment ce qu'il va devenir »³.

C'est au niveau des Balkans qu'au XV^e siècle les Roms commencent à se disperser dans la quasi-totalité de l'Europe. Depuis le début de cette deuxième vague migratoire, ils sont indistinctement relégués au rang d'*athingani* (intouchables). Le nom de « Tzigane » découle de ce terme et c'est dorénavant celui qui permettra d'identifier globalement une catégorie d'individus formant un peuple dispersé⁴. Les « intouchables » sont immédiatement stigmatisés par une connotation négative, cela « apparaît donc comme une construction faite de l'extérieur, qu'il faut déconstruire pour reconstruire ensuite »⁵, explique Leonardo Piasere. Il est ainsi possible de considérer que cette relation entre appellation imposée et construction identitaire est de la même nature que celle, à grande échelle, de la Péninsule balkanique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'histoire de la dénomination d'un groupe ou d'un territoire se développe parallèlement à celle de la création d'une conscience communautaire. Lorsque l'étiquette ethnique est imposée – et connotée négativement –, cela oblige le sujet à décliner son identité de manière négative, dans un premier temps – en dressant la liste de ce qu'il n'est pas – et positive, dans un deuxième temps – en définissant ce qu'il est.

De nos jours, les Roms présents en Europe sont 6.750.600⁶, ce qui constitue leur communauté la plus importante « et la moins reconnue sur le plan officiel »⁷. 61,5% de leur population se situent dans la seule région carpato-balkanique ; ils se trouvent notamment entre la Bulgarie (700.000 unités) et la région serbe qui comprend la Serbie, le Monténégro, la Macédoine

¹ *Ibid.*, p. 223-224.

² Samuel DELEPINE, *Atlas des Tsiganes. Les dessous de la question rom*, Paris, Éditions Autrement, 2012, p. 10-11.

³ Silvio SOLDINI, *Il tempo e l'orologio*, dans M. D'ORZI, *op. cit.*, p. 10 (CdC n. 56).

⁴ S. DELEPINE, *op. cit.*, p. 11.

⁵ L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne*, *op. cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

et le Kosovo (400.000 unités)¹. Les Tziganes se concentrent donc dans les pays les plus pauvres d'Europe et paraissent vouloir s'y sédentariser amplifiant ainsi la tendance générale, encouragée par les politiques des États, à abandonner le nomadisme au profit de la sédentarisation. Pourquoi donc cette nette préférence pour les Balkans ? Depuis leur arrivée, les Roms ont été bien intégrés par les populations locales grâce à leur habileté dans de nombreux métiers souvent liés à l'artisanat, de sorte que les Ottomans ne les ont jamais éloignés de l'Empire. De plus, nombre de Roms se sont enfuis de territoires voisins (tels que la Valachie et la Moldavie, qui n'étaient pas tombés sous le joug turc), à cause de l'esclavage qu'ils y subissaient, pour gagner la Bulgarie et la Serbie².

Elias Canetti, raconte dans *La langue sauvée*, le premier épisode de sa trilogie autobiographique, son enfance à Ruse, en Bulgarie. Le souvenir du passage des Tziganes dans sa maison natale est vif dans sa mémoire :

Les Tziganes venaient chaque vendredi. Le vendredi, chez nous, on préparait tout pour le samedi. On nettoyait la maison de haut en bas, les fillettes bulgares filaient en tous sens, dans la cuisine aussi, c'était l'affluence, personne n'avait le temps de s'occuper de moi. J'étais tout seul dans le gigantesque salon, le visage pressé contre la fenêtre donnant sur la grande cour, attendant la venue des Tziganes. J'avais terriblement peur d'eux. Les filles avaient dû, elles aussi, me parler des Tziganes au cours des longues soirées passées dans l'obscurité sur le divan. On disait qu'ils volaient les enfants et j'étais persuadé qu'ils s'intéressaient spécialement à moi.

Mais, en dépit de ma peur, pour rien au monde, je n'aurais voulu manquer le spectacle réellement impressionnant qu'offraient ces Tziganes. Pour eux, on ouvrait grand le portail car il leur fallait de la place. C'était une véritable horde qui déferlait, le patriarche aveugle au beau milieu, se redressant de tout son haut, l'arrière-grand-père, disait-on, un beau vieillard aux cheveux blancs, vêtu de haillons multicolores, et qui progressait très lentement en s'appuyant sur deux femmes adultes, deux de ses petites-filles. Tout autour de lui, marchand coude à coude, il y avait des Tziganes de tout âge, très peu d'hommes, presque uniquement des femmes et d'innombrables enfants, les tout-petits dans les bras de leur mère, d'autres courant de-ci de-là, mais sans jamais beaucoup s'éloigner du fier vieillard qui restait le centre pour chacun. [...] Leurs habits étaient sertis de pièces bariolées, la couleur la plus fréquente étant le rouge. Nombre d'entre eux portaient un sac en bandoulière ; dès que j'en repérais un avec un sac, je me disais qu'il devait y avoir un enfant volé dedans.³

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 87-88.

³ Elias CANETTI, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse [Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend, 1977]*, dans *Elias Canetti. Écrits autobiographiques*, Paris, Albin Michel, 1989 [1978], p. 15.

La palette d'habits colorés¹ des Tziganes teint le souvenir de Canetti qui est comme une véritable photographie ou comme une fresque dense de personnages : un vieillard est au centre, ses petites filles sont à droite et à gauche de lui et une multitude de femmes et d'enfants sont en fête. Dans la société rom, ce sont les femmes qui assument la fonction fondamentale de médiatrices entre le monde des *Gadjé* et leur propre communauté². C'est donc à elles que reviennent la vente d'objets fabriqués et la tâche de la mendicité, nécessaires à la survie du groupe. L'aumône n'est pas un don qu'il faut échanger ni un cadeau entre « hommes », bien au contraire, l'aumône est conçue comme une forme de commerce avec les *Gadjé*, c'est une « requête » qui sort du domaine du don gratuit³. Cependant, une constante revient dans les souvenirs de Canetti lors des interactions Roms-*Gadjé*, c'est la peur. La situation des Tziganes en Europe est indissociable de la lutte contre l'Empire ottoman de l'Europe centre-orientale. Ceux-là mêmes qui avaient jusqu'alors profité de la perméabilité des frontières à l'intérieur de l'Empire (en l'achetant et en la payant avec leurs impôts⁴), deviennent la cible de la politique austro-hongroise qui entreprend des actions destinées à leur intégration et à leur sédentarisation forcées. Ces opérations font écho à la série de décisions juridiques émanant de l'Europe occidentale et approuvées par l'Espagne et par la France dès le XVI^e siècle dans le but de discipliner le vagabondage. Pour cela, les États souverains usaient de sanctions qui allaient jusqu'à l'emprisonnement et songeaient parfois à prévoir une « rééducation ». D'après Piasere, les États utilisent à leur compte la représentation des Roms et ils deviennent ainsi « l'un des symboles de ce que le bon citoyen ne doit absolument pas être : on les assimile constamment à des non-citoyens, on les considère comme des étrangers, indignes de jouir des bienfaits que l'État-nation apporte. L'État moderne naît aussi sur l'anti-tziganisme »⁵ puisque, sans relier le discours aux Roms, la construction identitaire se fonde sur la définition de ce qui est étranger et, par conséquent, en dehors du cercle communautaire. À la fin du XIX^e siècle, ils sont désormais jugés comme indésirables en Europe occidentale et ils sont persécutés ou exécutés, ce qui n'est que le prodrome dramatique des persécutions qui les affligeront au XX^e siècle⁶.

La troisième vague migratoire qui a commencé pendant la guerre des années 90, et qui est

¹ Les couleurs sont au centre aussi de la description que font « les enfants du quartier » du Carnaval de Gaitàn, le Tzigane et sa troupe qui apparaissent dans le récit *Introduzione*, contenu dans Helene PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, Santarcangelo di Romagna (Rn), Fara Editore, 2003, p. 7. Nous y reviendrons dans le chapitre III.3.

² L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne*, op. cit., p. 194.

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ S. DELEPINE, op. cit., p. 12-13.

toujours d'actualité, est imputable à l'ample phénomène migratoire actuel. Cette vague concerne spécifiquement la migration massive des Roms venant de l'ex-Yougoslavie en direction de l'Occident ; ils sont partis du Kosovo, de la Serbie méridionale et de la Macédoine pour habiter aujourd'hui dans des camps de réfugiés ou des quartiers populaires des grandes métropoles de l'Europe occidentale. Ils sont au nombre de 18.000 en Italie, éparpillés sur tout le territoire, de la Sicile jusqu'au Val d'Aoste, avec une prédilection pour la ville de Rome¹. Piasere appelle les nations accueillant cette troisième vague les « pays des camps », ce qui nous renvoie à la définition de *non-lieu* notamment liée à la question des camps de réfugiés². Il nous semble intéressant de rappeler ici la situation de la Serbie qui est devenue, en concomitance avec la guerre de 1999, la destination de certains groupes de Roms kosovars, alors qu'elle se trouvait être la terre natale de nombreux Roms. Ils s'entassent surtout dans les bidonvilles de Belgrade, se greffant sur les communautés préexistantes³. Concernant les mélanges entre les diverses ethnies, Piasere écrit : « [...] un "camp", au pays des camps, devient un lieu de rencontres et d'affrontements, de mise en commun conflictuelle de fragments d'existence de la part des familles qui ont derrière elles des expériences de vie différentes, et devant elles des attentes différentes, des réponses également différentes à la crise économique et politique de leur pays d'origine »⁴. Le nouvel hébergement ne semble guère naturel aux immigrés : « une fois arrivés au "pays des camps", beaucoup de Roms qui étaient sédentaires depuis des siècles en Yougoslavie doivent se "re-tziganiser" à la manière occidentale et, au risque de redevenir complètement nomades, s'installer de toute façon dans un camp sans égouts, dans des habitations sur roues ou dans des baraques »⁵. Le camp ne ressemble en rien au tableau de Canetti, qui représentait une communauté qui s'auto-disciplinait et qui se déplaçait parmi les *Gadjé* de portail ouvert en portail ouvert. Le camp est, une fois encore, l'imposition extérieure d'une structure géopolitique visant la réglementation et le contrôle. Dans son poème *O Kampo* (Le Camp), Demir Mustafa, un Rom *gambas* macédonien, met en scène « quelqu'un » qui a la prétention de tout expliquer : « [...] la colère sur chaque visage/quand arrive quelqu'un qui leur explique/que tout va changer.//Mais sur le camp dans le brouillard/gèle le nylon à la fenêtre,/le nez des enfants coule/mais demain ça changera.//Et la boue est toute gelée »⁶.

¹ L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne*, op. cit., p. 138-139.

² « En des époques de "non-lieux" et de "camps", ils savent transfigurer ces "non-lieux" [...] dans lesquels ils sont contraints de vivre, en lieux remplis de vie et de chaleur », voir *ibid.*, p. 237. Cela coïncide parfaitement avec la description des camps de réfugiés qu'Elvira Dones avait fait dans *Une petite guerre parfaite*.

³ S. DELEPINE, op. cit., p. 25.

⁴ L. PIASERE, *Roms. Une histoire européenne*, op. cit., p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

L'Occident, par sa visée « orientaliste » à laquelle sont confrontés les Balkans, rend les Roms « conformes à l'imaginaire courant de l'ex-nomade Tzigane en voie d'urbanisation, et les Roms eux-mêmes l'alimentent et le modernisent »¹. En revanche, avant l'exode de l'ex-Yougoslavie, les Roms menaient leur existence au nom d'une véritable « errance », comme peut le raconter Canetti et comme le développe Matvejević :

Sur ma terre natale les Roms paraissaient être plus nombreux qu'ailleurs. Quand j'étais gosse, je me joignais souvent à eux. Mes parents me le reprochaient, ils avaient peur que les Tziganes m'enlèvent et m'emmènent Dieu sait où – des bruits couraient sur ces enlèvements. Mais personne ne m'a jamais fait le moindre mal ; en revanche, j'ai appris des Roms pas mal de choses utiles. Eux, ils apprennent facilement les langues, peut-être plus que d'autres. Je ne sais pas si, dans leur vie d'errants, ils parviennent à connaître le bonheur, mais ils savent sûrement comment on peut être moins malheureux.²

Les traits en commun entre le souvenir du Prix Nobel bulgare et celui de l'auteur bosnien sont évidents : le regard fasciné de l'enfant, les légendes au sujet des Tziganes visant à garder une distance avec leur communauté. Dans les deux cas, en outre, les écrivains soulignent leur propre addiction à la présence de Roms. De même, l'arrivée des Tziganes dans le village d'Urta, dans le Sud de l'Albanie, rythme le dernier roman d'Anilda Ibrahim, *Non c'è dolcezza*. L'histoire, comme dans les autres ouvrages de l'écrivaine, se passe en Albanie, pendant la période du Communisme dominée par Enver Hoxha, appelé « oncle E » tout au long du texte. Sans en faire les protagonistes du récit – les femmes albanaises demeurent le centre de son imaginaire –, Ibrahim dédie en partie le roman aux Tziganes, organisant le temps de la narration autour de leur présence. Voici les premières lignes du roman :

Ils arrivent avec l'aube, hirondelles habituées aux couleurs de la nuit. Ils interrompent le silence des forêts avec leurs violons. Ils déplacent le vent assis sur le bleu de la mer, tandis que la clarté du ciel glisse sur la crinière de leurs chevaux.

– Les Gitans arrivent ! Les Gitans arrivent !

Les villages sortent de leur isolement. Le fleuve limpide qui les a toujours divisés à présent semble les unir. Les gens affluent comme des nuages après un orage. L'air plein de vie épargille des pleurs d'enfants et les mères distraites essuient leurs larmes, en montrant les ours qui dansent.

– Les Gitans arrivent ! Les Gitans arrivent !³

¹ *Ibid.*, p. 172.

² P. MATVEJEVIC, *Il pane zingaro*, op. cit., p. 60 (CdC n. 57).

³ A. IBRAHIMI, *Non c'è dolcezza*, op. cit., p. 3 (CdC n. 58).

Le verbe qui annonce et accompagne les Tziganes en décrit le mouvement du point de vue de qui les voit s'approcher : « ils arrivent », pour Ibrahim, « ils venaient » dans le souvenir d'Elias Canetti. Nomades, comme les hirondelles arrivent au printemps, jouant les « fils du vent », comme le disent certains, et se déplaçant à l'aide de chevaux. Dans l'architecture de l'histoire du roman de l'écrivaine albanaise, les Tziganes ont un rôle capital¹. Ainsi, c'est à travers le sourire éclatant du mari de la tzigane Hava qu'Ibrahim s'insère dans la narration et contextualise brièvement la culture rom :

Il a deux dents blanches, un grand vide suivi de deux ou trois dents en or, de celui qu'on utilise pour faire des bijoux. Ensuite, deux autres en argent et une dans un métal sans aucune valeur. Sa bouche renvoie aux vicissitudes financières que connaît le tzigane au moment de passer chez le dentiste.

Le mot « déranger », il ne le comprend même pas très bien. Jouer d'un instrument et chanter, voilà sa vie et puis aller par le monde avec femme et enfants. Les notes de la clarinette les accompagnent dans leurs voyages.

Dans ses chansons, il refait la longue route qu'ont suivie ses ancêtres pour arriver dans ce minuscule village qui n'apparaît sur aucune carte. Qui sait si eux jouaient les mêmes airs quand ils quittaient les Indes lointaines et traversaient l'Asie centrale ? Ou quand depuis la Bessarabie ils remontaient le cours du Danube, se dispersant à travers l'Europe ? Ou avant d'être fouettés au sang dans les provinces unies de la Hollande ou d'être massacrés après l'assemblée des états généraux d'Orléans ?

On lui a raconté que leur nom venait du sanscrit et veut dire : « Fils de Dieu », mais il pense que tout le monde est fils de Dieu, et donc cela ne l'enthousiasme pas particulièrement. Eux, ils ne sont pas sans patrie, ils ont plein de patries différentes, voilà tout. Tous sont leurs frères, dans les mariages, ils apportent l'allégresse et aux enterrements leur douleur est sincère.²

Ces Tziganes, on les retrouve en Bulgarie, en Bosnie, en Albanie : traversant les Balkans, ils « ont plein de patries différentes » et l'image qu'on se fait d'eux ne diffère guère de pays en pays. Accompagnés toujours par une foule de femmes et d'enfants, ils sont les protagonistes de portraits littéraires où la musique joue le plus souvent un rôle important. Ibrahim, en particulier, confère à ce détail une importance originale. Au long du récit, les Tziganes entonneront souvent des chants, et c'est sur un chant tzigane que le roman *Non c'è dolcezza* s'achèvera : « ... Ils arrivent les Tziganes/ Chantant sur leurs chevaux/ Comment sont certaines de leurs femmes/ Comment elles

¹ Au tout début, grâce à l'art de la lecture des lignes de la main dont ils sont maîtres, ils prévoient le triste sort de Lila et d'Eleni ; ils chantent ensuite au mariage d'Andrea et de Mandeta, puis à celui de Niko et de Lila. De plus, Hava, une tzigane, devient la nourrice d'un jeune albanaise, Arlind, qui n'est autre que le centre névralgique du récit, ce dernier en vient même à trouver son premier amour dans la fille de sa nourrice, Asmà. Ils seront présents aux funérailles de Theodora, ils témoigneront, eux aussi, de la mort de Hoxha dans un inhabituel silence et ils participeront à la vague qui émigrera de l'Albanie vers la Grèce, une fois les frontières du monde capitaliste ouvertes.

² *Ibid.*, p. 89 (CdC n. 59).

sont/ D'un seul regard elles te tuent »¹.

Nonobstant la présence massive de Roms dans la région serbe, plus que dans d'autres pays des Balkans occidentaux, ce n'est pas la littérature des romancières serbes, Tijana M. Džerković et Jasmina Tešanović, qui nous renvoie un portrait détaillé de cette réalité. En effet, elles sont plutôt concernées par l'analyse de la politique serbe lors des conflits qui touchent leur peuple. Cette vision « interne » sera intéressante à comparer avec le point de vue d'autres écrivaines, bosniennes ou albanaises, au sujet du nationalisme serbe, point sur lequel nous reviendrons dans la prochaine partie. On doit toutefois noter que Tešanović fait souvent référence dans son journal intime, *Normalité. Petite Œuvre morale d'une idiote politique*, à la famille rom qui habite en bas de chez elle, à Belgrade. La narration se déploie lors de la guerre du Kosovo, à l'époque des bombardements de l'OTAN sur la capitale serbe. Dans l'extrait qui suit, l'auteure décrit l'énième litige entre le couple rom voisin, auquel les gens du quartier, habitués à ses diatribes, ne portent aucune aide ; ils les écoutent cependant avec une curiosité morbide qui frôle le voyeurisme :

Nous nous étions habitués à leurs disputes d'amoureux. D'habitude, elle le frappe et lui se défend. Il est plus petit qu'elle et moins agressif. Elle, elle a un amant grand et bel homme qu'elle amène à la maison quand son mari n'y est pas ; quand il revient, tous se mettent à hurler et ne cessent pas de se disputer. La nuit, le plus souvent. Nous n'arrivons pas à dormir à cause du bruit qu'ils font, mais leurs échanges sont si passionnants que nous n'allons pas nous coucher et nous restons là, à la fenêtre, à écouter.²

Une certaine théâtralisation propre aux Tziganes avait déjà été mise en évidence par Ibrahimi et Canetti, motivant ce regard curieux et attentif à leur égard que partagent les narrateurs balkaniques. Pour Ibrahimi et Canetti, cet intérêt est dû à leur passage autant occasionnel que récurrent sur les terres des écrivains. En revanche, chez Matvejević et Tešanović, tous deux Yougoslaves, l'attrait est d'une tout autre nature : en Bosnie et en Serbie, Roms et *Gadjé* partagent les mêmes lieux, la fréquentation des Roms se pratique donc en nouant des liens amicaux. Ainsi, en écho aux « pas mal de choses utiles » que Matvejević avait découvert grâce à leurs enseignements, Tešanović ajoute ceci :

La gitane du sous-sol d'à côté, notre voisine, ma vieille amie, est plutôt calme depuis le jour où ont commencé les bombardements : sa seule angoisse semble être ne plus pouvoir s'approvisionner en cigarettes. Chaque fois que je passe devant chez elle, elle m'en demande une. À présent, elle tient des propos posés et sages, elle en a fini avec les

¹ *Ibid.*, p. 229 (CdC n. 60).

² Jasmina TESANOVIC, *Normalità, Operetta Morale di un'idiota politica* [*Normality. A moral opera by a political idiot*, 1999], Roma, Fandango, 2000, p. 44 (CdC n. 61).

expressions vulgaires, les imprécations, les paroles blessantes. Au lieu d'aller à une conférence de l'Université Populaire de Belgrade sur les raisons de l'agression des puissances de l'OTAN contre la Yougoslavie, je l'écoute à elle, Mica. Le titre de cette conférence ne me plaisait pas, par contre elle, qui se servait de grands mots mais aussi des mots de tous les jours, elle me plaisait. La différence entre elle, qui est une gitane, et moi, qui suis une blanche, est négligeable, nous nous nourrissons toutes les deux de trop d'émotions dans ce sous-sol, avec trop peu de cigarettes et trop de bière.¹

L'écrivaine serbe, qui nous avait proposé jusque-là l'image la plus méprisante et la moins idyllique des Roms, nous offre une scène de voisinage et de communion : Tešanović et son amie subissent la guerre dans des sous-sols voisins, elles sont ensemble dépendantes de la neurasthénie, de l'alcool et de la peur. C'est ainsi que le nomadisme rom, représenté diffusément dans la littérature balkanique, dans l'écriture de la serbe Jasmina Tešanović se transforme en condition de sédentarité. En remarquant, non sans regret, l'absence au sein de notre corpus, d'une auteure rom, nous sommes dans l'obligation de nous en tenir aux deux représentations qui nous sont présentées : d'une part, un peuple observé en transit dans les campagnes des Balkans, accompagné par ses traditions, observation enchâssée dans une narration au passé qui s'arrête à l'époque communiste ; de l'autre, des individualités, des personnes proches, des voisines toujours sédentarisées, mêlées à la modernité de l'histoire de la Péninsule, habitant les grandes villes. De ce fait, plus qu'une existence d'errance – comme il est question dans les souvenirs des écrivains balkaniques – ou plus qu'une expérience de la frontière, ceux que l'on appelle les « seigneurs des confins » partagent aujourd'hui avec les migrants non-Roms cette « quête identitaire » analysée par Ara et Magris et propre aux peuples demeurant dans la liminalité.

*

En ce qui concerne les chiffres exacts à l'unité près au sujet de l'immigration balkanique en Italie, les données sont les suivantes² : en Italie résident 464.962 Albanais, 76.608 Macédoniens, 47.872 Bulgares, 43.751 Kosovars, 43.816 Serbes, 28.996 Bosniens, 17.051 Croates, 5.750 Grecs, 2.939 Monténégrins et 2.496 Slovènes. Cependant, méthodologiquement, nous avons préféré

¹ *Ibid.*, p. 89-90 (CdC n. 62).

² Les données sont tirées du site « Comuni-Italiani.it », la base de données qui recueille les chiffres des communautés étrangères présentes sur le territoire italien, organisées selon leur diffusion par région et par ville, avec pour seul défaut d'être mises à jour en 2012. Disponible en ligne sur : <http://www.comuni-italiani.it/index.html> (consulté le 29/01/2015).

adopter une optique géo-littéraire, pour le dire selon les termes de Michel Collot¹, plutôt que de transcrire une étude ponctuelle des statistiques relatives à l'immigration en Italie. En effet, dans les Balkans, l'histoire du phénomène migratoire, qu'il soit interne ou externe, et notamment à destination de l'Italie, se confond avec des figures emblématiques des lieux et des *non-lieux* qui parlent de ce mouvement et qui nous introduisent au corpus que nous avons réuni. La Mer Adriatique et son bassin méditerranéen, les murs de l'Union Européenne et la frontière entre l'Europe occidentale et orientale, les camps de réfugiés et les *campi nomadi* sont autant de métaphores du *passing*, de la traversée migratoire et de la région balkanique même. De tels endroits, occupés par les Balkaniques, sont cependant contrôlés ou construits par ceux qui habitent les pays destinataires de l'émigration. Ce faisant, ces derniers imposent aux arrivants une auto-perception identitaire qui trouble leur identité nationale en cours d'élaboration. Nous pensons en particulier à l'épisode colonial dans les Balkans (1939-1943), ou au cas de l'italianisation du Frioul Vénétie Julienne, ou encore au rôle de l'Italie face à l'immigration albanaise. La notion d'extranéité voire de clandestinité et la définition d'intérieur-extérieur comportent une stratification ethnique et « orientaliste » qui, au fil de l'histoire, s'est parfois transformée en politique raciste et colonisatrice, tantôt humiliante, tantôt nuisible et souvent instrumentalisée par les nationalistes. Dans ce cadre alarmant, les romancières italiennes de la migration balkanique qui ont fait l'expérience directe de la déchirure représentée par la frontière, se posent comme des voix conciliantes et réparatrices². Voici comment un corpus féminin donne voix à des instances différentes de celles habituellement proposées par une élite à majorité masculine, véhiculées par les médias et animées par des vues politiques sinon belliqueuses du moins nationalistes. La lecture que les auteures balkaniques font des mouvements entre leur Péninsule et la Péninsule italienne, elles qui sont positionnées dans cette zone frontalière de l'Europe – comme Predrag Matvejević : entre « Orient » et Occident –, peut nous offrir une occasion de réflexion sur les dynamiques qui dirigent notre modernité : la « nouvelle colonisation » culturelle de l'Occident, la fortification de l'Union Européenne, les *non-lieux* de la surmodernité, la quête menée par les identités frontalières, le rôle du migrant, notamment si celui-ci est écrivain et femme.

¹ Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.

² Nous pensons, par exemple, aux épisodes conflictuels toujours d'actualité entre Serbes et Albanais, ou bien aux sentiments xénophobes nullement en baisse envers les Roms, autant dans les Balkans que dans l'Europe occidentale.

I.3) L'immigration des femmes balkaniques en Italie

La question du genre est déterminante dans les études sur la migration. On constate, en effet, que les femmes étrangères, minoritaires par rapport aux hommes il y a 40 ans de cela, lorsque l'Italie est devenue un pays d'immigration, sont aujourd'hui protagonistes d'un flux migratoire qui rétablit une balance égale entre les sexes (les femmes représentent en fait 52,7%¹ des immigrés en Italie). On remarque significativement qu'elles ne viennent pas pour le rapprochement familial, mais migrent seules, d'après un choix autonome, afin de trouver du travail². Néanmoins, cette approche ne peut se limiter à constater la présence féminine toujours plus importante, elle doit surtout analyser le rôle et les motivations des femmes immigrées.

Les femmes qui quittent des pays non-industrialisés, tels que certains pays de l'Europe de l'Est, arrivent souvent en Italie avec, à terme, un projet migratoire individuel. Elles cherchent donc à s'insérer dans le monde du travail afin d'atteindre des objectifs économiques et sociaux fixés au préalable. Ce faisant, ce flux féminin opère un changement des structures familiales italiennes selon différents facteurs. Tout d'abord, grâce à la venue de ces femmes, le taux de fécondité en Italie atteint 12% ; de plus, cette affluence de femmes entraîne également des comportements matrimoniaux inédits : c'est le cas de couples mixtes (composés pour la plupart d'hommes italiens mariés à des femmes étrangères), ou de « familles transnationales » dont les membres sont dispersés entre plusieurs nations tout en ayant des liens affectifs avec l'Italie. Pourtant, c'est majoritairement par leur rôle de travailleuses que les femmes immigrées ont changé le profil traditionnel de la famille italienne. Elles se sont insérées dans le secteur tertiaire comme auxiliaires de vie ou femmes de ménage en raison de la grave insuffisance de services publics en Italie (par exemple, l'assistance aux personnes âgées est l'une des tâches les plus souvent confiées aux femmes immigrées) et de la pratique habituelle du travail au noir. À partir des années 70, la demande de main d'œuvre à prix réduit, souvent non déclarée, sur le marché du travail italien a dépassé les frontières nationales. Ainsi, ces femmes, dont le statut est d'autant plus exposé à l'illégalité, accèdent généralement à des emplois précaires et peu payés, bien qu'elles soient souvent issues de la classe moyenne de leurs sociétés d'origine, celle qui a pu bénéficier d'une

¹ Centro studi e ricerche IDOS, *Dossier Statistico Immigrazione 2014*, Roma, 2014, p. 6.

² Voir Elena DI LIBERTO et Marianna LO IACONO, « Immigrazione femminile in Italia: Trieste e Palermo a confronto », dans Gisella CORTESI (sous la direction de), *Geotema. Luoghi e identità di genere*, n. 33, anno XI, septembre-décembre 2007, p. 88.

scolarisation. Leur place se situe à l'intérieur d'une « économie informelle »¹ qui s'étend de l'aide à domicile jusqu'à la prostitution. Une telle situation révèle que le processus de développement du secteur tertiaire, la flexibilité du marché du travail ainsi que la globalisation, sont encore aux prises avec les anciennes logiques du patriarcat ; en effet, ces femmes sont employées dans des postes traditionnellement féminins, liés au soin de la maison et de ses habitants les moins autonomes². En d'autres termes, si d'un côté le pourcentage de femmes qui arrivent seules a augmenté au cours des dernières années (et on pourrait en conclure que nous faisons face à un phénomène d'émancipation), en revanche les stratégies migratoires féminines s'adaptent à la demande du pays d'accueil selon une répartition sexiste des tâches³.

Poursuivant notre analyse au sujet de l'identité migrante à travers les paroles des écrivaines d'origine balkanique, nous nous sommes questionné sur les enjeux du travail féminin. Les occupations des femmes protagonistes de romans, toujours dans une situation d'illégalité ou du moins d'exploitation, s'articulent d'après leur localisation, à l'extérieur ou à l'intérieur des murs domestiques. Les emplois à l'extérieur sont liés principalement à l'instrumentalisation du corps de la femme (prostitution, « *ragazza-immagine* »), tandis que les emplois à domicile, notamment dans des maisons italiennes (les auxiliaires de vie), sont autant de barrières s'opposant à l'émancipation sociale de l'immigrée.

1.3.a) Le travail féminin à l'extérieur

Les écrivaines albanaises, Dones et Vorpsi, mettent en scène dans leurs romans deux conditions d'exploitation féminine : la prostitution et l'emploi de « *ragazza-immagine* » dans des locaux nocturnes. Les questions que les auteures posent intéressent d'une part les motivations qui poussent les bourreaux, compatriotes des exploitées, à se servir de ces corps de femme et, d'autre part, les conséquences que cela entraîne dans la construction identitaire des immigrées.

Dans notre corpus, le roman qui concentre le plus sa narration sur l'emploi des femmes des Balkans immigrées en Italie est *Soleil brûlé* d'Elvira Dones, dont les écrits se distinguent pour l'intérêt qu'ils portent aux dynamiques sociales notamment albanaises. Après avoir tourné un

¹ D'après le *Dictionnaire d'Économie et des Sciences sociales*, Paris, Nathan, 1993, p. 143 : « L'économie informelle désigne l'ensemble des activités productrices de biens et services qui échappent au regard ou à la régulation de l'État ».

² Centro studi e ricerche Idos, *Dossier Statistico Immigrazione 2012*, Roma, 2012, p. 110-111.

³ *Ibid.*

reportage intitulé *Cercando Brunilda*¹ (En cherchant Brunilda), l'écrivaine a continué à enquêter sur la tragédie du marché de la prostitution dans le roman choral *Soleil brûlé*. La narration suit les personnages tout au long de leur migration, du départ d'Albanie jusqu'à l'épilogue de leur parcours en Italie ; les femmes qui constituent le cœur du récit sont obligées de se prostituer, et les hommes, dans des rôles de bourreaux et de policiers, sont à la fois des protecteurs et des ennemis.

Concernant les données officielles sur la prostitution en Italie ainsi que la responsabilité albanaise dans ce trafic humain, le *Gruppo Abele* et la *Caritas Italiana*, en 2008, relevaient déjà une situation fort dramatique. Les « personnes soumises au trafic varient chaque année entre 19.000 et 28.000 », déclarait le compte rendu, avec une prévalence de femmes d'origine nigériane². En 2014, selon l'*Associazione Giovanni XXIII*, le chiffre s'est accru et le nombre de femmes impliquées dans la traite sexuelle de même, jusqu'à atteindre un total de 120.000 personnes, toujours en provenance du Nigéria mais aussi de l'Europe de l'Est, de la Roumanie et de l'Albanie. Le dossier de 2014 continue par cette constatation: « quiconque se prostitue, dans 65% des cas, le fait dans la rue et à un âge compris, dans 37% des cas, entre 13 et 17 ans »³. Quant aux actions judiciaires entreprises à ce sujet – qui attendent une participation active de la victime à l'*iter*, tandis qu'elle est dans la plupart des cas profondément réticente à coopérer –, elles condamnent en premier lieu des femmes d'origine albanaise pour des crimes inhérents à la prostitution. Notons toutefois que ce sont ces dernières qui ont le plus régulièrement recours à la justice italienne afin de se libérer de l'exploitation sexuelle⁴.

La question qu'Elvira Dones se pose au fil du roman concerne les causes qui ont amené des proches à violer l'affection, la confiance et la faiblesse de certaines de femmes jusqu'à les pousser sur les trottoirs italiens. Bien qu'une tentative de classification des groupes en entités homogènes risque de produire une lecture totalisante qui occulterait le rôle des expériences individuelles, il serait intéressant d'introduire le lien entre nation et genre pour comprendre la problématique soulevée par Elvira Dones, comme le suggère l'essai d'Elena dell'Agnesi *Genere e nazione* (Genre

¹ E. DONES et Mohammed SOUDANI, *Cercando Brunilda*, Svizzera, 2003, disponible en ligne sur : http://www4.rsi.ch/trasm/archivio_storie/welcome.cfm?idg=0&ids=1793&idc=7999 (consulté le 16/07/2015).

² Disponible en ligne sur : http://www.caritasitaliana.it/home_page_archivio/agenda/00001131_Dati.html (consulté le 26/02/2015).

³ Luca ATTANASIO, « Prostitution, "l'industria del sesso" in Italia travolge fino a 120 mila donne schiave », dans *repubblica.it*, disponible en ligne sur : http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2014/03/24/news/donne_sfruttate-81796744/ (consulté le 26/02/2015) (CdC n. 63).

⁴ GRUPPO ABELE et CARITAS ITALIANA, « Tratta e prostituzione : I dati (novembre 2008) », disponible en ligne sur : http://www.caritasitaliana.it/home_page_archivio/agenda/00001131_Dati.html (consulté le 26/02/2015).

et nation)¹. En citant Rada Ivekoviæ et Julie Mostov, dell'Agnese reconstruit l'image mythique de la nation selon une perspective de genre, où le pays est vu comme une femme et où toute armée étrangère qui y pénètre est assimilable à un sujet masculin, tantôt envahisseur du corps de la patrie tantôt de celui de ses femmes. La réalisation de ce mythe est évidemment liée à la pratique du viol, tristement répandue en temps de guerre ; cette violence sexuelle accomplie sur les femmes ennemies équivaut à conquérir la terre de l'autre et à essayer d'en empêcher l'existence future par la *venue au monde*² d'une nouvelle génération. Nous pensons aux pages atroces d'*Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, le roman d'Elvira Mujčić, qui met en lumière les conséquences des violences des Serbes sur la psyché des femmes appartenant à la communauté bosniaque de Srebrenica – la maladie mentale, le suicide –. Nous pouvons tout autant nous rappeler l'œuvre *Procès aux Scorpions* de Jasmina Tešanović, entièrement consacrée à l'analyse de la « banalité du mal » lors du procès des Scorpions, le groupe paramilitaire serbe responsable du génocide à Srebrenica. Tešanović, suivant l'exemple de Hannah Arendt, sa « maîtresse et guide »³, a décidé d'être présente au procès des Scorpions et d'écouter sa défense. Elle participe avec l'ensemble des « Femmes en noir » au procès de Belgrade contre les bras armés de Mladić et Karadžić, pendant que Milošević, le leader serbe à l'époque de la guerre en Yougoslavie et au Kosovo, est jugé par le Tribunal International, à La Haye, pour ses crimes de guerre⁴. De son observatoire au sein du groupe féministe dont Nataša Kandić⁵ fait partie, l'écrivaine se pose, comme Elvira Dones, une seule « question ardente : pourquoi ? »⁶. Ce faisant, elle décrit les

¹ Elena DELL'AGNESE, « Genere e nazione », dans G. CORTESI, *op. cit.*, p. 12-18.

² Margaret MAZZANTINI, *Venuto al mondo*, Milano, Mondadori, 2008.

³ Jasmina TESANOVIC, *Processo agli Scorpioni. Balcani e crimini di guerra. Paramilitari alla sbarra per il massacro di Srebrenica*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009 [2008], p. 105. La version originale, en anglais, est un blog intitulé « *Jasmina Tesanovic : Scorpions Trial* », disponible en ligne sur <http://boingboing.net/2006/03/28/jasmina-tesanovic-sc.html> (consulté le 16/07/2015) (CdC n. 64).

⁴ Milošević meurt à La Haye, pendant le déroulement du procès. Le 26 février 2007 le tribunal prononce sa sentence : « Le Tribunal de La Haye institué pour les crimes de guerre a déclaré la Serbie non-coupable de génocide et qu'il n'y avait pas eu de génocide en Bosnie, sauf à Srebrenica. Que la Serbie n'en est pas responsable, mais seulement les Scorpions. Que l'État serbe est uniquement coupable de ne pas avoir prévu le génocide. Qu'il n'est donc pas tenu de payer des dommages et intérêts à la Bosnie, mais uniquement de déclarer publiquement que le génocide de Srebrenica a eu lieu et de collaborer avec le Tribunal de La Haye qui s'apprête à faire arrêter Ratko Mladic et d'autres responsables. », voir *ibid.*, p. 103-104. (Cdc n. 65a) Tešanović commente le verdict quelques pages plus loin : « Après la sentence du Tribunal de La Haye [...], les autorités serbes, tout comme la majorité silencieuse de l'opinion, peuvent continuer à nier les faits, au milieu de l'approbation générale et officielle. Cela fait de nous des femmes folles. Oui, des détraquées qui encore maintenant prennent l'autobus pour aller honorer la mémoire des quatre cents victimes coupées en morceaux qui aujourd'hui ont été réunies aux huit mille morts et disparus, tous enterrés dans le cimetière commun de Srebrenica après avoir été disséminés aux quatre coins de la région par leurs assassins », voir *ibid.*, p. 116 (CdC n. 65b).

⁵ L'avocate des familles des six Bosniens assassinés par les Scorpions.

⁶ J. TESANOVIC, *Processo agli Scorpioni Balcani e crimini di guerra. Paramilitari alla sbarra per il massacro di Srebrenica*, *op. cit.*, p. 30 (CdC n. 66).

accusés qui défilent sous ses yeux, tous unis pour appeler leur faute : « patriotisme, [...] tandis que le reste du monde l'appelle : crime de guerre »¹ :

Ils ont tous un ego surdimensionné et une haute idée d'eux-mêmes. À présent, ils sont assis les uns en face des autres et ils sont confrontés à la juge ; la version des faits de chacun d'entre eux diffère au sujet de ce qu'a pu dire Untel, de ce dont tel autre était responsable et de qui était présent et où. Il y a dix ans qu'elle s'est déroulée, cette fameuse journée durant laquelle des civils innocents ont été exécutés de sang-froid.

Se contredire ne les préoccupe pas beaucoup. Ce qui compte, c'est de rester loyal, de respecter le silence de « l'omerta », de ne pas trahir la hiérarchie et de ne pas contrevenir aux devoirs sacrés du soldat. Eux, ils sont apparentés entre eux, ils sont du même sang, de la même famille, les parrains les uns des autres et de leurs enfants. L'un d'eux est marié avec la sœur d'un compagnon d'armes. Madame le juge lui demande d'expliquer leurs liens familiaux. Il répond : « Comme ça vous croyez que partager son lit avec une femme me rend plus proche d'elle que de son frère ? »²

Les militaires sont soudés dans la défense de la Serbie, leur soumission au nationalisme est l'élément qui les rapproche tous et qui, selon les mots de « l'accusé numéro un », équivaut à la force des armes et au sexe féminin³. Femme et État ont un poids analogue, et le fusil est l'unique moyen de les défendre et de les posséder. Tešanović ne manque pas d'observer la condescendance des épouses des criminels pendant le procès, elle détaille leurs rires aux plaisanteries des accusés, les pancartes avec des phrases d'amour et même la requête publique d'une des femmes de redonner la liberté à son mari afin qu'ils puissent « procréer et générer beaucoup d'autres Serbes »⁴, démontrant, encore une fois, qu'en temps de guerre l'idéologie fait coïncider femme et nation.

La mère patrie, pour en revenir à l'analyse de dell'Agnese, « est donc interprétée comme une image passive, réceptive et vulnérable, tandis que la force et la décision qui sont derrière l'action du gouvernement et de l'armée sont évidemment masculines »⁵. Si cela peut mettre en relief les fantômes qui hantent certains crimes de guerre, une telle proposition de lecture n'explique pas pour autant ce qui se cache derrière la violence faite à ses propres compatriotes. Étant donné que la nation pour Benedict Anderson est une « communauté imaginée »⁶ qui se

¹ *Ibid.*, p. 88 (CdC n. 67).

² *Ibid.*, p. 27 (CdC n. 68).

³ L'« accusé numéro un », note Jasmina Tešanović dans son cahier, « joue le rôle du grand héros serbe des siècles passés et il fait un grand étalage de sa *grandeur* en affirmant sans ambages : "Dans la vie, il n'y a que trois choses qui m'intéressent : la chatte, le fusil et l'État" », voir *ibid.*, p. 34 (CdC n. 69).

⁴ *Ibid.*, p. 112 (CdC n. 70).

⁵ E. DELL'AGNESE, *op. cit.*, p. 14 (CdC n. 71).

⁶ *Ibid.*, p. 13 (CdC n. 72).

construit dans la relation entre sa mythologie et ses mœurs, alors le rapport entre femme/nation et partie masculine de la société peut changer selon les circonstances. Dans l'imaginaire nationaliste, la condition de la femme reste passive tandis que l'homme, lorsque la nation vient de se briser et de s'écrouler, avant de sauver sa patrie et sa mère, se sauve lui-même. Dones, dans son blog vidéo (qu'elle a tourné de l'autre côté de l'Océan Atlantique) défend les prises de position de son roman. Voilà ce qu'elle en dit : « *Soleil brûlé* parle de ces dix dernières années vécues par l'Albanie, de ses rêves partis en miettes sur les routes de l'Europe, de cette folie, de cette démente, de cette partie malade du peuple albanais qui, au bout de cinquante ans, avait échappé à sa cage »¹. Selon Elvira Dones, la nation albanaise ressemble donc à une prison que l'on doit détruire afin de s'en échapper. Elle continue : « Les Albanais n'ont pas su, en particulier au début, accepter l'obligation qui leur était faite de toquer à une porte qui, en vérité, ne s'ouvrait pas : du coup, ils ont enfoncé la porte. On constate même de leur part une sorte de rage entêtée contre cette porte qui ne s'ouvrait pas : il y en a qui l'ont enfoncée à coups de pieds, cette porte »². Si la nation est interprétée par les hommes en tant qu'entité féminine, son abandon et sa démolition dont le pouvoir politique était responsable ont coïncidé avec une action symétrique des hommes sur les femmes, ce qui manifeste un véritable trouble voire un refus identitaire. Une fois les causes et les motivations effacées, l'unique but devient la recherche d'une richesse individuelle qui puisse s'harmoniser avec les idéaux standards occidentaux, à l'intérieur du même marché économique convoité.

Les corps des femmes albanaises ont été à la merci des hommes italiens mais pas seulement en tant qu'esclaves de la prostitution. Ornella Vorpsi raconte dans un chapitre de *Bevete cacao Van Houten !*, intitulé *Della bellezza* qui fait écho au célèbre roman de Zadie Smith³, l'expérience que l'auteure elle-même a traversé en tant que « *ragazza-immagine* ». La philosophe Michela Marzano explique que cette expression n'existe pas en français, tandis qu'en italien, à cause des récents scandales fort médiatisés de la droite italienne (pendant les années 2010-2011), cette dénomination est communément partagée⁴. C'est peut-être à cause de l'absence de cette figure dans la langue et dans la culture française, que la traduction en français

¹ E. DONES, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, disponible en ligne sur : http://www.nonleggere.it/default.asp?content=/narrativa/rosso1/elvira_dones_testo/schedatesto.asp (consulté le 16/07/2015). (CdC n. 73a)

² *Ibid.* (CdC n. 73b)

³ Zadie SMITH, *Della bellezza [On the beauty]*, 2005, Milano, Mondadori, 2008.

⁴ Antonella BECCARIA, « La filosofa Marzano : "Basta ragazze immagine . il corpo delle donne non è merce" », *Il fatto quotidiano*, 31 octobre 2011, disponible en ligne sur : <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/10/31/la-filosofa-marzano-basta-con-le-ragazze-immagine-il-corpo-delle-donne-non-e-merce/167572/> (consulté le 27/10/2014).

de l'ouvrage¹ transforme la « *ragazza-immagine* » en un « garçon-image »². Cela rend d'autant plus intéressant la lecture de l'original italien, du coup, car le récit de l'exploitation du corps féminin reste un élément propre à la relation entre l'Italie et l'Albanie, notamment à l'histoire migratoire qui lie ces deux pays, et qui demeure intraduisible dans d'autres langues³.

Dans une interview au *Corriere della Sera*, Vorpsi se rappelle ses premiers temps en Italie, à Milan, lorsque, pour pouvoir fréquenter l'université pendant la journée, elle avait été obligée de travailler la nuit : comme mannequine, au début, puis dans les discothèques, comme « *ragazza-immagine* » ou danseuse⁴. Dans l'extrait qui suit, d'empreinte fortement autobiographique renforcée par la narration à la première personne, la protagoniste raconte ses expériences dans le monde des discothèques :

Quand j'ai appris que Lolly était morte, je travaillais à la discothèque. Ce soir-là j'étais vraiment fatiguée, je n'avais pas envie de voir des gens ni de respirer de la fumée – le travail que je fais en est plein : de gens et de fumée.

Un jour, sans savoir vraiment si avoir ou pas des scrupules, j'avais poussé la porte d'une agence de mannequins. [...] C'était Beatrice, un des rares mannequins italiens de l'agence, qui m'avait parlé la première. « Laisse tomber avec les castings, me conseilla-t-elle, tu n'en as pas assez de passer toutes tes journées dans le métro à faire cinquante castings ici et là dans la ville pour n'être ensuite appelée nulle part ? »

C'est comme ça que je me suis retrouvée à parcourir l'Italie comme gogo girl de discothèque. Le travail consistait à me balader dans les lieux sans jamais parler longuement avec les clients, à ne jamais m'attarder avec la même personne, et surtout à ne pas tomber amoureuse : exciter et disparaître, être comme l'anguille qui vous glissera toujours entre les doigts et qui rend fou. Les clients doivent s'en aller pleins du désir de revenir.⁵

Quelques pages plus loin, là encore uniquement dans la version italienne, elle fait une nouvelle allusion au travail nocturne des femmes qui est tout au bénéfice du regard masculin :

C'est vendredi soir à Milan. Je commence à m'habiller pour aller au travail. Je gagne ma vie comme *go go dancer*, mais ce vendredi-là changement de programme. Je vais m'exhiber sur un ring de boxe. [...] On me fait savoir que je devrai

¹ Sortie en France cinq ans avant l'original en Italie.

² O. VORPSI, *Buvez du cacao Van Houten !*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 127.

³ Étant donné qu'un français cette expression résulte être un néologisme, le narrateur, dans la version française, prend le temps pour expliquer longuement son travail : « Il paraît que je suis beau garçon, c'est en tout cas ce qu'on me dit, et c'est ainsi qu'une agence m'a pris comme mannequin.

Un jour, j'ai découvert que de temps à autre, les mannequins pouvaient être employés comme "images", à savoir de beaux garçons ou de belles filles, généralement réunis en petits groupes de quatre ou cinq, choisis par l'agence de mode qui retenait cinquante pour cent de leurs appointements. L'emploi particulier que j'avais me rapportait pas mal d'argent, et ne m'accaparait que les nuits du week-end, », voir *ibid.*

⁴ Monica CAPUANI, « Sognavo Topo Gigio », *lo Donna. Il femminile del Corriere della Sera*, 1 mai 2010, n. 18, p. 80, disponible en ligne sur : http://www.leiweb.it/celebrity/personaggi-news/10_a_ornela-vorpsi-italia.shtml (consulté le 27/12/2015).

⁵ O. VORPSI, *Bevete cacao Van Houten !*, Torino, Einaudi, 2010, p. 55-56 (CdC n. 74).

enfiler un body-string noir, des bas couleur chair, le maquillage devra être impeccable, les chaussures à haut-talons, les cheveux défaits ; ma démarche devra être tout à la fois élégante et sexy, ondulante au maximum, le sourire éclatant. « Tu dois aller aux quatre coins du ring, le visage tourné vers le public, l'ardoise où est écrit le numéro du round, tu dois la brandir à bout de bras, le visage toujours tourné vers le public ! Et le sourire, toujours là – on insiste – un sourire toujours plus large. On te paie deux cents euros, ça te va ? – la voix de l'agent poursuit à l'autre bout du fil. – À minuit, tu es chez toi, pas mal, non, deux cents euros pour deux heures de boulot, qu'est-ce que t'en dis ? »

Je réponds : « Oui, ça me va », et je me persuade que deux heures sur le ring ce sera beaucoup moins fatigant qu'une nuit entière sur le cube. Je rentrerai plus tôt, je me suis dit, tout en me passant les paupières au *khol*. J'ai mis le rouge à lèvres ; je n'ai pas mis de fond de teint. J'ai défait mes cheveux, j'ai enfilé les bas transparents, le body-string noir, très échancré. Les talons des chaussures sont très hauts.¹

La mise en forme de la femme et la transformation de son image en une silhouette sensuelle et animale représente une nouvelle déclinaison de la définition identitaire extérieure que nous avons déjà observée et que Edward Saïd appelle « orientaliste ». De façon similaire et d'après l'analyse pertinente de Bond et de Comberiati sur le concept d'Italie « terre promise », ces mêmes compatriotes albanais qui poursuivent une vie paradoxale où se mêlent le crime, la malhonnêteté et une existence aisée selon les canons occidentaux, sont aussi les victimes de la nouvelle colonisation occidentale qu'ils idéalisent.

Flavia Cristaldi, dans son manuel *Immigrazione e territorio. Lo spazio con/diviso*, débute son chapitre *Da angeli del focolare a breadwinner : l'emigrazione femminile* (D'anges du foyer à *breadwinner* : l'émigration féminine) avec les mots de l'ancien président de la République italienne, Giorgio Napolitano, tirés d'une lettre publiée dans le *Corriere della Sera* le 6 juin 2011. Il y encourage la mise en place d'un « accueil solidaire » et d'un « cadre réglementaire » qui puissent « briser les trafics abjects d'êtres humains » impliqués dans les flux migratoires². Mottura, cité dans l'article de Federica Dolente qui s'intitule *Il lavoro gravemente sfruttato degli immigrati* (Le travail des immigrés lourdement exploité), parle également d'un « contexte politique d'accueil » et « de légalité » dans laquelle on devrait recevoir les immigrés³. Pour autant, ces éléments se trouvent être absents dans les expériences littéraires de Dones et de Vorpsi, alors qu'ils permettraient la juste édification et le développement de l'identité des femmes qui immigreront en Italie.

¹ *Ibid.*, p. 93-94. (CdC n. 75)

² « Tous les Pays authentiquement démocratiques, ainsi que l'Union européenne et la communauté internationale, ne peuvent pas se soustraire au devoir à l'accueil solidaire, dans un cadre de règles qui donnent un ordre aux flux migratoires et qui servent à casser les trafics abjects d'êtres humains, à travers aussi des modalités efficaces de coopération avec les Pays de provenance », voir F. CRISTALDI, *op. cit.*, p. 35 (CdC n. 76).

³ Federica DOLENTE, *Il lavoro gravemente sfruttato degli immigrati*, dans *Italies*, *op. cit.*, p. 108 (CdC n. 77).

À propos de la construction d'une identité féminine et migrante, Helene Paraskeva s'interroge sur le statut d'étrangère arrivée d'un « pays en voie de développement » dans l'Union Européenne. Elle se sent parfois considérée comme « extracommunautaire »¹, discriminée et marginalisée par certains, en revanche, elle est également entourée de compréhension, d'amitié et de solidarité de la part de ses proches. Néanmoins, elle revendique son état :

Je suis une immigrée. Je le dis parce que parfois on ne me l'a pas accordé, le statut d'immigrée [...] Une des difficultés majeures de la vie de migrant c'est de rassembler les tessons de notre identité après le traumatisme de l'immigration. Le problème est là, il nous faut nous reconstruire une identité nouvelle, mais authentique, faite de ce que nous étions et, en même temps, de ce que nous sommes désormais devenus, et en même temps de l'image que les autres se font de nous, ou encore, en même en exhibant avec colère, ironie ou tendresse ce que les autres ne voient pas en nous. Ce combat se reflète dans ma poésie, d'une façon ou d'une autre. Je me suis vue nier mon identité d'étrangère, « mais tu n'es pas italienne », ou, pire : « mais tu n'es pas une immigrée comme nous. Tu es une immigrée de luxe », ou encore « mais tu n'écris pas seulement sur la migration ». Et ce qui te reste sur le cœur, c'est avant tout la première partie de la phrase, « mais toi tu n'es pas, n'écris pas... ».²

Un contexte d'accueil ne peut qu'être un milieu fertile pour « reconstruire » une identité après avoir fait le choix de quitter son propre pays. L'identité, pour Paraskeva, est constituée de différents « tessons » : ce que nous étions, ce que nous sommes maintenant, comment les autres nous voient et ce que les autres ne voient pas. L'identité féminine et migrante a donc une temporalité double (passé et présent), une géographie double (ici et ailleurs) et une visibilité double (à l'extérieur et à l'intérieur). La dépersonnalisation qu'elle soit ou non imposée par le pouvoir du pays, par un employeur ou par un homme, s'adresse à autrui en lui expliquant ce qu'il n'est pas, ou encore pourquoi il ne sera jamais son égal, bien qu'ils puissent habiter les mêmes lieux, parfois les mêmes maisons comme nous le verrons dans le prochain paragraphe. Enisa Bukvić dans son œuvre autobiographique *Il nostro viaggio* avoue ressentir un complexe d'infériorité tout à fait étranger à son expérience migratoire de la Bosnie en Italie, mais dû à son statut de femme musulmane et accentué par la tragédie de la guerre. Elle le décrit ainsi :

Après avoir travaillé en profondeur sur moi-même, j'ai peu à peu mis en évidence deux complexes d'infériorité : le fait d'être une femme et celui d'être musulmane. [...] Je crois que le complexe d'infériorité lié à la condition féminine est un legs qui m'a été transmis par ma mère comme il lui avait été transmis par sa propre mère et ainsi de suite. Mon

¹ Tiré de la page Facebook de Helene Parskeva, publié le 2 février 2015.

² *Ibid.* (CdC n. 78).

complexe est aussi le reliquat de traditions et d'une société dans laquelle la femme est vue comme un être faible et, du coup, son rôle est considéré comme secondaire. [...] Le complexe d'infériorité lié à ma religion m'a été, lui aussi, transmis par ma famille, qui, pendant de longues années, a dû déclarer qu'elle était serbe, bien que ne l'étant pas. En outre, [...], ma famille a subi dans le passé de nombreuses persécutions et a été soumise à des déplacements forcés uniquement parce qu'elle était de religion musulmane.¹

Dans la construction de son identité, Bukvić analyse sa condition de femme selon un sentiment d'infériorité. Si la guerre se voit être la concrétisation du « conflit entre homme et femme, ancien comme le monde »², pour citer l'écrivaine, la femme a le devoir de « se dédier à la création d'un rapport paritaire avec l'homme »³ afin de mettre en place une paix durable. Bukvić n'oublie pas de rappeler que son retour sur elle-même, qui lui permet de définir son identité « multiculturelle »⁴, s'est appuyé sur trois *φάρμακοι* qui sont la solidarité, le travail⁵ et l'écriture⁶. Que la formation de l'identité passe par la littérature migrante c'est un avis que Bukvić partage avec Paraskeva ; en outre, l'écrivaine bosnienne souligne l'importance que l'activité rémunérée recouvre pour l'individu : un chemin vers la compréhension et l'affirmation de soi.

Le travail à l'extérieur des immigrées, d'après le corpus réuni ici, est une problématique dépendant du pays d'accueil. En effet, les questionnements que se posent Dones (de façon explicite) et Vorpsi (à travers l'œuvre de traduction de son roman) s'adressent exclusivement à l'Italie et relèvent de la rêverie de la « terre promise », analysée auparavant. Si de la part de Vorpsi n'est pas présente une véritable mise en cause de ce système du travail, étant donné son expérience en première personne du milieu, du côté de Dones la recherche des causes se mêle à une interrogation, qu'elle partage avec la serbe Tešanović, sur le conflit entre la femme et l'homme provenant d'un pays postcommuniste. De ce fait, la crise identitaire est vécue de façon différente des bourreaux albanais qui refusent la terre-mère, et des écrivaines balkaniques. Paraskeva et Bukvić, prenant conscience d'un complexe d'infériorité ancré dans leur statut de femme et, dans le cas de l'écrivaine bosnienne, de musulmane, et par la suite renforcé par leur condition d'étrangère, affirment la voie de l'écriture et du travail comme facteurs favorisant l'accomplissement identitaire.

¹ Enisa Bukvić, *Il nostro viaggio*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2008 [2005], p. 106-107 (CdC n. 79).

² *Ibid.*, p. 114 (CdC n. 80).

³ *Ibid.*, p. 123 (CdC n. 81).

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*

⁶ « L'acte d'écrire m'a beaucoup aidée à mieux ordonner mes idées, ramenant à la surface, depuis les profondeurs les plus cachées, mes sentiments et mes émotions », voir *ibid.*, p. 106 (CdC n. 82).

1.3.b) « Le travail d'intérieur » des femmes

Le travail n'est pas exclusivement *gender oriented*¹ du fait que l'usager est un homme. Pour la main-d'œuvre féminine étrangère, le rôle prédominant en Italie consiste à être des « *badanti* » ou « auxiliaires de vie ». Cette tâche est associée au travail immigré pour plusieurs raisons, certaines d'ordre individuel et donc relatives à la demande de l'immigrée elle-même, d'autres d'ordre social et économique et liées à l'offre. En effet, le choix d'un travail d'intérieur découle tout d'abord des nombreuses difficultés que les étrangers doivent surmonter afin d'acquérir une carte de séjour, rendant ainsi le lieu clos d'un appartement préférable à un lieu de travail à l'extérieur où il serait compliqué de se protéger des contrôles de l'État². Ensuite, ce phénomène est alimenté par la tendance générale, typique du bassin méditerranéen, à considérer la femme comme la protectrice du foyer et des membres les moins autonomes de la société tels que les enfants, les personnes âgées et les personnes porteuses d'un handicap. Suite à l'entrée de la femme occidentale dans le monde du travail et à l'augmentation du nombre de familles à double carrière, la cellule familiale italienne n'a plus la latitude de s'autosuffire et s'adresse donc de plus en plus à la main d'œuvre féminine étrangère. De plus, le vieillissement de la population, la diminution des naissances et l'augmentation du nombre de personnes âgées (5,5% de personnes de plus de quatre-vingt ans en 2008³), combinés au manque de soutien de la part de l'État, ont imposé la présence d'une collaboration domestique supplémentaire. En définitive, ce sont de grands changements sociaux qui justifient la diffusion de ce nouveau rôle. Le phénomène des *badanti* a vu le jour à la fin des années 90 et il croît depuis lors : selon le *Censis*, en 2010 les auxiliaires domestiques sont au nombre de 1.538.000 à travailler en Italie et elles offrent leur service à une famille italienne sur dix. Le profil d'une employée type est celui d'une femme

¹ F. CRISTALDI, *op. cit.*, p. 39.

² Nous n'oublions pas à ce propos la réticence des employeurs à consentir à l'entrée dans la légalité juridique des femmes employées ; cette faute les rend fortement responsables de la situation de clandestinité dans laquelle elles vivent. Les données sont en effet alarmantes : en 2010, 61,8% des *badanti* travaillaient clandestinement (disponible en http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/politiche_immigrazione_asilo/Lo_studio_del_Censis_su_colf_e_badanti_in_Italia_xluglio_2010x.html). Le rapport *Censis* 2009 disait : « Si l'avenir de notre *welfare* paraît aujourd'hui s'ancrer autour du rôle-clé de dizaine de milliers de travailleurs invisibles, il convient de se demander de quelle façon le système entend leur garantir, à eux aussi, une perspective de vie stable et sûre dans notre pays. C'est une exigence qui ne peut pas être négligée, considérant le fait que plus d'un tiers des aides à domicile peut envisager de vivre en Italie – dans la mesure où il s'agit de citoyennes venues d'un pays membre de l'UE, où elles ont pris la nationalité italienne et qu'elles ont obtenu leur carte de séjour – tandis que les autres doivent se confronter au renouvellement régulier de leur permis de séjour faute de quoi elles se trouvent en situation irrégulière » (CdC n. 83).

³ Mara TOGNATTI BORDOGNA et Annalisa ORNAGHI, *Le phénomène des 'badanti' en Italie*, dans *Italies*, *op. cit.*, p. 115.

étrangère, diplômée (dans 37% des cas) et provenant majoritairement de l'Europe de l'Est (Roumanie, Ukraine, Moldavie)¹. « C'est une migration de type solitaire, une *nouvelle migration* »², écrivent Mara Tognatti Bordogna et Annalisa Ornaghi. Les femmes partent seules, conservent un lien fort avec leur pays (en envoyant régulièrement des biens, en gardant un contact téléphonique très fréquent) et leur émigration a comme cause commune la crise économique, monétaire et financière russe qui, à la fin des années 90, a touché non seulement la Russie mais aussi une grande partie des pays limitrophes³. Bordogna et Ornaghi concluent leur article sur le phénomène des *badanti* par une réflexion qui nous semble intéressante à partager :

Ces femmes produisent un nouvel État-providence. Elles rendent manifeste le travail d'assistance aux personnes âgées en le conservant au sein de la famille. Elles contribuent à définir de nouvelles charges décisionnelles et de soin, dessinant ainsi un État-providence qui, d'un côté, économise en réduisant les coûts à la charge de la famille, et d'un autre côté n'est pas capable d'adapter les prestations en fonction du changement de la demande et des formes de réponses que les familles, au contraire, créent de façon autonome. En plus de mettre en évidence les limites du *Welfare*, la présence des auxiliaires de vie contraint les autorités publiques à le repenser de façon plus moderne.⁴

La place de ces travailleuses étrangères à l'intérieur du système social a donc d'importantes répercussions tant sur la famille que sur le regard que l'État porte sur ses fonctions et son rôle.

Dans notre corpus, un seul roman fait référence au phénomène italien des auxiliaires de vie, *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?*, d'Elvira Mujčić. Ana est moldave et sa mère, émigrée en Italie, travaille en tant que *badante*. Dans l'extrait suivant, Ana, venue vivre chez sa mère, se souvient des appels qui creusaient davantage la distance entre elles, à cause des problèmes bureaucratiques interdisant à sa mère de se rendre en Moldavie :

Après trois ans et quatre mois, elle revint. Pas pour toujours, mais elle pouvait enfin s'autoriser un peu de vacances. Jusque-là, elle n'avait pas pu quitter l'Italie parce qu'elle n'avait pas de papiers. Parfois, cédant au caprice, je lui disais que d'après moi tout cela n'était qu'excuses et qu'en réalité elle ne voulait pas rentrer. Alors elle s'employait à m'expliquer que, malheureusement, elle travaillait au noir et qu'en Italie elle n'existait pas parce qu'elle n'avait pas de papiers et qu'elle ne pourrait en avoir que le jour où on lui ferait signer un contrat de travail. Et pourquoi ne le lui

¹ Ministero dell'Interno, « Uno studio del Censis traccia l'identikit di colf e badanti in Italia », juillet 2010, disponible en ligne sur : http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/politiche_immigrazione_asilo/Lo_studio_del_Censis_su_colf_e_badanti_in_Italia_xluglio_2010x.html (consulté le 28/10/2014).

² M. TOGNATTI BORDOGNA et A. ORNAGHI, *op. cit.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 118-119.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

signait-on pas, vu que du travail, elle en avait, lui demandais-je ; elle répondait qu'on ne voulait pas le lui signer, parce que comme ça, on pouvait l'exploiter. Pourtant, elle ne disait que du bien des petits vieux pour lesquels elle travaillait, lui rétorquais-je ; alors elle, de nouveau, de m'expliquer que les petits vieux n'y étaient pour rien, mais que c'étaient leurs enfants qui auraient dû lui signer un contrat, mais qu'ils reculaient chaque fois l'échéance. Tous renvoyaient toujours à plus tard la signature du contrat, et ce n'était jamais le moment de ce « plus tard » ; à chaque échéance qu'ils fixaient, ce plus tard on le repoussait toujours un peu plus, et on aurait dit que tout ça c'était un jeu sans fin et dépourvu de sens. Son histoire, de toute évidence, ne sentait pas bon et continuait à me sembler une excuse. Du reste, à l'époque, j'étais petite, je ne m'étais jamais éloignée de ma petite ville et je n'avais pas la moindre idée de ce que cela pouvait bien signifier d'être des immigrés.

Maman avait fini par devenir aide à domicile. Elle s'occupait de deux messieurs très âgés qui, à ce qu'il semblait, ne pouvaient rien faire de façon autonome et elle devait toujours avoir un œil sur eux, elle dormait dans leur maison et elle les soignait. Tout ce qu'elle me racontait était à des années-lumière de ce que je connaissais. Il me semblait même que sa façon de parler avait changé, était devenue plus rapide, plus brève.¹

La motivation principale qui a rendu l'Italie attractive pour les femmes² est cette demande croissante dans le « secteur informel » du tertiaire, que ce soit dans les domaines de l'aide à domicile que dans celui du nettoyage. Si le travail représente un aspect fondamental de l'intégration, celle qui fait l'expérience d'un enfermement à l'intérieur des murs domestiques ne peut que subir des conséquences modifiant fondamentalement sa construction identitaire et le développement d'une conscience de genre³. Une telle ségrégation de la femme étrangère à l'intérieur d'espaces clos, au lieu de créer une société multiculturelle et multiethnique, dans laquelle hommes et femmes partagent la même géographie de la ville, réaffirme au contraire le rôle traditionnel féminin cantonné au domaine domestique. Par conséquent, si la demande de travail ménager allogène est l'équivalent de l'insertion de la femme dans le marché du travail, en revanche la femme immigrée est en train de payer le prix de l'émancipation de la femme italienne⁴. L'étrangère redevient la « fée du logis », éloignée de l'espace public, n'ayant plus la nécessité de s'approprier des lieux hors de la maison ni celle – ce qui devient un problème concernant les politiques migratoires du pays d'accueil – de s'approcher ou de rencontrer la population et la culture locales⁵.

Dans *L'orecchino di Zora* de Duška Kovačević, le travail manuel et immigré est l'argument central du roman alors que ce « thème [est] sorti depuis longtemps des lettres nationales »,

¹ E. MUJIC, *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012, p. 30 (CdC n. 84).

² E. DI LIBERTO et M. LO IACONO, *op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

comme le remarque Fulvio Pezzarossa dans l'introduction¹. Si aux débuts de la littérature italienne de la migration le travailleur représenté était le *vu' cumprà*, dorénavant le récit qui enquête sur la situation de l'emploi étranger présente « une condition qui dépasse les pures perceptions de classe, les simples revendications contingentes, et qui devient un moyen de motiver déplacements, abandons, conquêtes, déceptions, espoirs et souffrances. La condition occupationnelle définit un centre émotif complexe qui peut sauver ou perdre les créatures abouties d'un occident mythique, lequel bientôt se révèle être une machine dévoratrice de forces vitales, physiques et spirituelles »². Safet incarne l'immigré qui se laisse séduire par l'utopie de « la terre promise » et qui va supporter une condition de semi-esclavage, au début comme maçon, puis comme ouvrier du Nord de l'Italie, à la merci de Giacomini, un entrepreneur italien sans scrupules. À l'intérieur de notre corpus, c'est le personnage qui représente le mieux le type de l'exploité, victime de l'« expérience humiliante du travail »³. Dans l'extrait qui suit, le lecteur est spectateur du langage ambigu et masqué de Giacomini, assoiffé de pouvoir et d'argent, qui fait face au besoin de dignité de Safet. Sa situation fait que ce dernier se laisse embobiner malgré lui par la franchise déloyale de son chef qui appelle « ascension sociale » ce qui est au contraire une véritable chute dans l'exploitation. Giacomini offre à Safet un travail dans une usine de chaises le jour même de sa demande puisque l'« on n'a pas de temps à perdre » :

Giacomini leva les yeux vers Safet, comme pour lui demander : « Alors, tu es encore là ? » Safet se troubla un peu, il voulut partir immédiatement, mais il se ravisa.

« Excusez-moi, monsieur, juste une chose... »

« Dis-moi ».

« Le salaire. Je veux dire, si je dois aussi payer le voyage et l'appartement, je n'y arriverai pas si j'ai le même salaire. Ce sont des frais... »

« Des frais, des frais. Imagines-tu, mon garçon, quels frais j'ai, moi ? Ce que ça me coûte rien que d'envoyer ma collaboratrice faire le tour des administrations pour toi ? et pendant ce temps elle ne peut pas s'occuper du reste. Est-ce que tu as un jour essayé de t'occuper personnellement de toutes ces démarches ? »

« Non, monsieur ».

¹ Fulvio PEZZAROSSA, *Le case di Zora*, dans Duška KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra Editore, 2007, p. 3.

² *Ibid.* (CdC n. 85).

³ *Ibid.*, p. 4 (CdC n. 86). À ce propos, Zora, issue d'une culture anticapitaliste, au début du roman se met à penser: « Des sous, des sous et encore des sous. Tu vends ton âme pour te les gagner et après tu les dépenses pour te procurer des choses qui n'ont pas de sens. Et l'énergie que tu as dépensée pour te les gagner ? Et le mal que tu t'es fait, à toi et à ceux qui t'entourent, en les gagnant ? Si ça se trouve tu as peut-être porté atteinte au monde entier pour gagner aussitôt cet argent gaspillé... Où s'arrête le besoin et où commence la stupidité et jusqu'où te pousse le besoin de posséder au-delà de ce qu'il est raisonnable d'avoir ? Nous sommes des hamsters, des taupes, des brocanteurs, mais nous n'avons ni goût, ni mesure, ni bon sens », voir D. KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, *op. cit.*, p. 16 (CdC n. 87).

« Tu veux essayer ? »

« Non, monsieur ».

« Alors, ne viens pas me parler de frais, après tout ce que j'ai fait pour toi et après que je t'ai donné un salaire en or. En attendant, travaille, fais ce qu'il faut et après on verra ».

« D'accord, monsieur Giacomini ».

« Et je t'en supplie, la plus grande flexibilité dans tes horaires. Ne me fais pas honte devant mon associé : je me suis porté garant pour toi ».¹

Safet, confus et respectueux, supporte cet abus en raison du serment qu'il a fait à Zora ainsi qu'à lui-même ; cette promesse est le but de leur migration et ce qui les fait avancer : posséder un jour une maison. Le rêve de cette maison permet de donner une forme à « la terre promise » italienne. Mais pour avoir un appartement occidental, garanti par un employeur italien, il faut en contrepartie accepter des conditions de travail proches de l'esclavage. La maison du couple devient le centre sémantique d'un parcours d'intégration inaccompli. Au-delà même de la maison, ce symbole se restreint à leur chambre voire à leur lit, où Zora a dû se plier aux bas instincts de Giacomini pour garder son travail et celui de son mari dans l'usine de tapisserie. L'appartement, qui sent la nourriture que Zora cuisine, qui éclate de propreté et qui résonne des échos de la télévision italienne toujours allumée, est rempli d'objets sans valeur, achetés dans le seul but d'afficher leur insertion apparente dans le nouveau pays.

Ainsi, la condition de confinement et d'abandon de la femme dans la maison est facilitée par des normes qui se veulent pensées et écrites au nom de l'égalité entre les peuples et de la parité entre les sexes. En effet, le législateur occidental s'est récemment fait le porte-parole de l'opinion traditionnelle qui préfère reléguer la femme entre quatre murs : au nom d'une *sécurité* générale, les lois proclament l'interdiction de racolage actif ou passif sur la voie publique. Selon l'analyse de Catherine Deschamps, « implicitement, elles [les lois] présentent toujours les espaces privés comme plus cléments et plus libres pour les femmes, alors même que les statistiques des meurtres et des crimes prouvent le contraire »², comme le témoigne l'histoire de Zora, violée dans son lit par son propre employeur. La maison devient donc un lieu de ségrégation, d'humiliation et d'usurpation de la classe dominante, celle des hommes, à l'égard de la femme.

A contrario, l'habitation peut aussi être le moyen et le but de l'intégration : comme le dit Flavia Cristaldi, l'habitation « représente un point crucial du processus d'insertion à l'intérieur de

¹ *Ibid.*, p. 51-53 (CdC n. 88).

² Catherine DESCHAMPS, *Genre et sexe. Mécanismes de protection et de contrôle des femmes et des hommes dans l'espace*, dans D. WOLTON, *op. cit.*, p. 32.

la société d'accueil »¹. De ce fait, acheter une maison est « une forme d'investissement »² et d'ascension sociale, c'est également le seul moyen véritable de sortir d'un statut d'étranger, alors que dans la plupart des cas les immigrés ont conscience qu'ils effectuent un séjour temporaire. *L'orecchino di Zora* s'élabore autour de cette équation : le travail équivaut à une maison qui correspond elle-même à une possibilité d'intégration. L'histoire s'achève sur un nouveau déménagement, vu comme l'ultime tentative du couple d'accomplir sa quête de bien-être dans le pays post-migratoire. La maison est donc considérée tant comme un lieu de travail ou de confinement pour l'immigré, que comme un lieu de vie convoitée par ceux qui désirent s'installer après un processus d'émigration.

*

Les auteures de la migration balkanique se sont rapidement intégrées au tissu social du pays d'arrivée, valorisant leur identité migrante et apportant une contribution évidente à la communauté d'accueil³. Nombre d'entre elles ont rejoint des associations promouvant l'aide aux migrants (Bukvić, Ibrahim, Lukanić), d'autres expriment en tant que journalistes leur engagement dans des reportages ou des articles (Dones, Jadrečić, Leković, Nuhefendić, Tesanović), d'autres encore mettent au service de tous leur bilinguisme et leurs compétences de traductrices ou interprètes (Djerković, Mujčić, Slaven), d'autres enfin vivent de leur art (Vorpsi). En revanche, certaines effectuent en parallèle de leur activité littéraire des travaux qui n'ont pas grand rapport avec leur statut d'écrivaine migrante : qu'elles soient enseignantes (Paraskeva), employées dans des sociétés de commerce (Kovačević), ou engagées dans un bureau d'ingénieurs (Radeva), les auteures italiennes d'origine balkanique ne ressemblent pas au portrait de femme migrante travailleuse proposé dans les romans. Cependant, l'exemple de Vorpsi (aujourd'hui artiste affirmée mais au début de sa migration « *ragazza-immagine* » dans les discothèques) révèle comment le panorama actuel de la situation professionnelle des écrivaines, arrivées en Italie voici 20 ans, n'est point fidèle au statut des femmes immigrées dans le monde du travail. Ainsi, si on se tient aux écrits pris en compte ici, le travail immigré devient une raison de poser un regard non seulement sur les politiques appliquées par les pays d'accueil, mais également sur la question

¹ F. CRISTALDI, *op. cit.*, p. 91 (CdC n. 89).

² *Ibid.*, p. 102 (CdC n. 90).

³ Les informations sont tirées des annotations biographiques présentes en quatrième de couverture ou, les cas échéants, des fiches biographiques consultables sur les sites des respectives maisons d'édition.

identitaire du point de vue des femmes émigrées de la Péninsule balkanique. Dans les romans étudiés, la construction de l'identité de la femme immigrée passe par l'analyse, d'une part, de son peuple et des relations qu'il entretient avec le pays d'accueil, d'autre part, par la réflexion sur la condition personnelle de femme et d'étrangère : Dones, Tešanović et Bukvić s'arrêtent sur les atrocités accomplies par leurs concitoyens masculins ainsi que sur le sentiment d'infériorité que les femmes se transmettent de génération en génération. De ce fait, les romancières italiennes provenant des Balkans dévoilent le conflit encore irrésolu issu de la double confrontation culturelle entre Occident et « Orient » et entre homme et femme.

I. Conclusion

La lecture des écrits italiens de la migration balkanique de main féminine révèle une attention profonde et réitérée aux processus de construction et de développement de l'identité de la communauté d'origine et de l'identité de l'individu.

La Péninsule balkanique, néanmoins les différences entre les États qui la composent, peut être saisie en tant qu'unité, notamment pour sa position de « terre du milieu ». La définition de « *finis terrae* » est à la fois attribuée aux Balkans de l'extérieur et auto-conçue des peuples balkaniques eux-mêmes : cette double perception identitaire propre aux Balkans en tant qu'« entre deux » est appelée « balkanité ». Plusieurs des traits géo-historiques communs qui l'ont déterminé : l'absence d'un pouvoir central et unificateur, ensuite les communismes d'un côté et les rapports avec l'Union Européenne de l'autre ont fait des Balkans un « pont entre Orient et Occident ». En effet, les Balkans sont traversés par les lignes historiques qui séparent le monde chrétien, catholique et orthodoxe, et qui divisent le monde chrétien du monde musulman. De ce fait, malgré la colonisation culturelle de l'Europe et le mythe captivant de la « terre promise », les Balkans ont été enfermés dans une définition « orientalisée » issue de l'Occident, se trouvant alors au centre de deux mondes et ne se considérant partie ni de l'un ni de l'autre.

Dans les années 90, eux-mêmes frontière entre « Orient » et Occident, avec la grande vague migratoire, les peuples balkaniques ont fait expérience directe de ce qu'est la frontière, véritable métaphore de la « balkanité » : soit barrière qui tue ou repousse, soit lieu de rencontre, la frontière géopolitique donne vie à une identité métamorphique, en équilibre entre deux définitions nettes. Les figures qui représentent les confins dans les romans de notre corpus sont nombreuses. La « frontière liquide » qui divise les Balkans de l'Occident : la Mer Adriatique et son bassin méditerranéen, à la fois lieu d'attente ou de morte et région unifiée par son dynamisme culturel et commercial ; la frontière terrestre qui sépare les Balkans de l'Occident : les confins avec l'Italie, également lieux d'événements tragiques et d'échanges vivaces et historiquement établis entre les nations. Ensuite, d'autres *topoi* sont des métaphores du *passing*, à savoir la traversée migratoire : les camps de réfugiés et les *campi nomadi*, des *non-lieux* qui deviennent des endroits de rencontre et, par conséquent, des étapes au fil du processus de définition identitaire de celui qui fait expérience de la frontière. Le migrant balkanique, à cheval entre plusieurs pays, connaît alors doublement cette condition de liminalité, pour sa provenance de la Péninsule Balkanique et pour sa pratique des confins.

À cette position privilégiée d'« entre-deux », les auteures balkaniques ajoutent un point de vue *gender oriented*, renforçant davantage ce positionnement médian. Les écrivaines italiennes de la migration balkaniques s'interrogent sur ces rapports entre « Orient » et Occident (Elvira Dones), sur cette mixité religieuse, sur ce sentiment d'infériorité enraciné dans l'identité féminine (Enisa Bukvić, Jasmina Tešanović) ou dans la condition d'étrangère (Helene Paraskeva). Bien qu'elles partagent ces questionnements avec tous leurs compatriotes, la réponse des auteures ne procède jamais d'un refus ou d'une négation des instances identitaires, comme c'était le cas des hommes dans *Soleil brûlé*. Trois les moyens pratiqués pour la construction et la compréhension de soi : l'écriture, le travail, à savoir la relation sociale avec la communauté établie dans le pays d'accueil, et l'acquisition d'une demeure.

Deuxième partie :

L'écriture de l'histoire personnelle

Introduction

Au sein du corpus que nous avons réuni, nous dénombrons plusieurs textes de genre autobiographique. Ce choix autobiographique, dans l'ensemble des ouvrages en prose qui compose la littérature italienne de la migration, n'est pas une nouveauté. En effet, depuis ses débuts « exotiques »¹, la littérature italienne de la migration a pour thématique centrale le récit autobiographique de l'aventure migratoire : le souvenir de la terre natale, le voyage et l'arrivée dans un nouveau pays. La récurrence du genre autobiographique avait été un des facteurs mis en évidence par la toute première critique de la littérature italienne de la migration, comme le résume Franca Sinopoli dans son intervention en ouverture de l'anthologie *Nuovo Planetario Italiano* :

Ce que l'on peut affirmer, en examinant les travaux consacrés à cette jeune littérature italienne à partir des années 90, c'est que l'on est passé résolument de l'observation du « microphénomène » que constitue la littérature de la migration en Italie à la mise en relief du « macrophénomène » de la littérature des étrangers en Italie, avec de nombreux emprunts dans le domaine d'une immigration moins datable, mais plutôt caractérisée par l'exil ou, au contraire, par l'aventure spontanée de l'installation sur une nouvelle terre pour des raisons humaines ou personnelles parmi les plus variées. On a presque l'impression que les chercheurs ont changé d'optique, passant d'une attention centrée sur le caractère autobiographique des textes littéraires produits par des migrants au contact avec la société et avec la culture italiennes (ou, plus justement, avec des différents courants qui animent l'une et l'autre) à une analyse consacrée aux formes littéraires ou aux textes/auteurs, au cas par cas, à leurs poétiques, à leurs projets littéraires, à leur langage, et au bout du compte à des considérations sans liens avec les thématiques typiques de la littérature de la migration (le voyage, l'installation difficile sur la terre d'accueil, la nostalgie, le retour au pays).²

Sinopoli analysa, voici une dizaine d'années (en 2006), les deux courants critiques intéressés par la « jeune littérature » de la migration qui se sont succédés. Le premier consiste en une étude globale sur la constante autobiographique et le second correspond à une analyse plus spécifique de la poétique et du langage. La raréfaction de l'intérêt critique pour les récits de vie dans les textes des écrivains migrants avait été accompagnée par le souhait d'une « émancipation » du vécu vers de « nouveaux niveaux de complexité »³. Néanmoins, Chiara

¹ A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa*, op. cit., p. 93.

² Franca SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, dans A. GNISCI (sous la direction de), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, op. cit., p. 96-97 (CdC n. 91).

³ Chiara MENGOZZI, *Strategie e forme di rappresentazione di sé*, dans *Italies. Les mouvements migratoires entre réalité et représentation*, op. cit., p. 382.

Mengozi constate que l'écriture autobiographique ne s'est pas pour autant arrêtée, bien au contraire : « le caractère autobiographique continue d'être largement présent »¹. Dans notre corpus, force est de remarquer que la majorité des écritures autobiographiques remonte à la dernière décennie soit la période qui s'étend entre le compte rendu de Sinopoli et aujourd'hui.

La masse imposante d'ouvrages autobiographiques à l'heure actuelle démontre l'importance, voire la nécessité, que ce genre recouvre pour les écrivains, migrants ou pas. Une première piste qui expliquerait un tel engouement pour « l'écriture du soi »², notamment de la part de sujets migrants, est mise en lumière par Georges Gusdorf qui relie intrinsèquement cette écriture à une recherche identitaire :

Il n'est certes pas possible d'affirmer la non-existence de l'individu aussi longtemps qu'il n'a pas pris la plume, mais il est certain aussi que l'utilisation de la technique scripturaire a joué et joue un rôle considérable dans la prise de conscience du sujet, dans l'exploration de la vie personnelle et dans son aménagement par l'intéressé lui-même.³

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, la question identitaire se pose constamment dans la réflexion autour de la migration balkanique féminine. Ainsi, dans les cas de migrants écrivains, la recherche en direction de cette « prise de conscience du sujet » est menée par le biais de la rédaction de l'histoire personnelle. Nous remarquons que l'ouvrage autobiographique est, dans la totalité des cas, le premier texte édité. Dans certains cas (Bukvić, Djerković, Leković, Mujčić et Vorpsi), le thème de l'histoire personnelle revient aussi dans les écrits suivants, ce qui témoigne de l'importance que le sujet recouvre pour ces écrivaines. Cependant, nous constatons une large variété de dispositifs littéraires : chaque fois, le narrateur, l'argument et la langue se présentent au lecteur de façon originale et différente. En effet, la voix qui narre se déploie selon trois registres divers : elle peut s'exprimer à la première personne (« Je »), elle peut

¹ *Ibid*, p. 383.

² D'après Alice Barbaza entre l'« écriture du soi » et l'« écriture du moi » se déploie l'ensemble des possibilités de l'auto-narration : la première en étant une opération issue de la volonté de complète sincérité de la part de qui écrit, la deuxième en étant, au contraire, fruit d'un travail fictionnel purement littéraire. L'« écriture du je » ressemble les deux et définit la « construction identitaire » typique de l'autobiographisme, voir Alice BARBAZA, *Un 2^{ème} dispositif : Écrire et entrelacer différentes formes d'écrits pour faire appréhender les spécificités de l'écriture littéraire*, disponible en ligne sur : http://www.langages.crdp.ac-creteil.fr/rubriques/pdf/pratiques_pedagogiques/CARMaL_Ecrire_et_entrelacer%20differentes_formes_d_ecrits.pdf (consulté le 15/12/2015). Si nous partageons le concept général d'« écriture du je », nous considérons cependant peu vraisemblable la notion de « complète sincérité » dans une œuvre littéraire. L'autobiographie, à notre avis, tout en employant la tonalité de la confession, reste une opération littéraire, menée selon certaines règles narratives. De ce fait, nous emploierons de façon substantiellement synonymique les expressions : « écriture du soi », « écriture du moi », « écriture du je ».

³ Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 149.

se distinguer et se morceler dans des alter egos féminins (« *Elle(s)* »), elle peut représenter la communauté de référence (« *Nous* »). Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous allons analyser des lieux symboliques où les romans se passent et nous verrons que en ce qui concerne l'écriture autobiographique, le thème de la maison y est prépondérant. Il nous semble que nous sommes en présence de la description de trois types de demeures qui correspondent à trois temps différents : la maison natale et son jardin, la première chambre de passage où l'écrivaine se retrouve après la migration et enfin la maison définitive depuis laquelle finalement l'écrivaine prend la parole. L'instrument linguistique qui donne forme au récit du soi est à son tour manifestation de cette identité migrante : dans les pages en italien des ouvrages autobiographiques de notre corpus les écrivaines albanaises amènent l'oralité traditionnelle de leur culture ou bien nous assistons à l'essai de traduction dans une langue littéraire du mélange lexicale propre à ces auteures. L'idiome italien est de ce fait appelé à intégrer dans son tissu un discours nouveau comprenant des xénismes décrivant une réalité étrangère ou bien des expressions issues d'une enfance vécue ailleurs. C'est dans la dédicace des romans que cette déchirure entre deux (ou plus) mondes s'explique : le livre autobiographique en italien s'adresse aux proches quittés dans le pays d'appartenance. Ainsi, avec l'écriture autobiographique se recomposent ces identités de frontière.

II.1) L'écriture autobiographique

L'écriture autobiographique est un genre qui englobe une large variété de typologies d'ouvrages appartenant à la tradition littéraire. Il comprend donc à la fois des mémoires, (des biographies), des autobiographies, des romans et des récits autobiographiques et des confessions, des lettres, des journaux intimes et des cahiers de notes¹. Le terme « autobiographie » a été importé de l'anglais au début du XIX^e siècle et ce n'est que pendant la seconde moitié du siècle qu'il prit un sens identique à celui qu'on lui donne aujourd'hui². Pierre Lejeune, qui fait figure d'autorité dans ce domaine, s'appuie dans *Le Pacte autobiographique* sur le concept de « personne réelle » et sur l'identification entre auteur, narrateur et personnage, pour conclure que l'autobiographie réunit tout « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³. De ce fait, le genre autobiographique réunit des textes hétérogènes « qui ont en commun un engagement éthique, voire juridique, du sujet qui prend la parole »⁴.

En ce qui concerne les écrivaines italiennes issues de la migration balkanique, on retrouve les propositions de Lejeune : l'ouvrage autobiographique ne coïncide pas systématiquement avec un roman autobiographique ou avec un recueil de récits autobiographiques, où l'auteure souhaite raconter sa vie ou des épisodes de sa vie. Tantôt, en effet, il peut s'agir d'un récit sous la forme d'un journal, notamment pendant la guerre, tantôt, au contraire, les romans et les récits autobiographiques se diversifient dans le discours narratif jusqu'à devenir des ouvrages profondément différents les uns des autres. C'est notamment par rapport à la manière de décliner les pronoms personnels que les écrits se différencient : parfois le « je » de la narration reste intact tout au long du texte (narration autodiégétique) et parfois il prend la forme du groupe familial ou d'autres personnages (narration hétérodiégétique). Dans notre corpus, la variété autobiographique suit la déclinaison déjà employée par Enisa Bukvić pour le titre de son deuxième

¹ Mercedes ARRIAGA FLOREZ, *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*, Lecce, Piero Manni, 1997, p. 13 et Charles-Olivier STIKER-MÉTRAL, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014, p. 25.

² C.-O. STIKER-MÉTRAL, *op. cit.*, p. 16. Plus en le détail, le terme *autobiographie* « apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1856 et dans le *Littre* de 1863, comme "biographie d'une personne écrite par la personne même" [...]. Pierre Larousse approfondit cette définition, en l'appliquant à des "Mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes qu'aux événements auxquels ils ont été liés" (*Grand Dictionnaire universel*, 1866). En revanche, le *Dictionnaire universel des littératures* de Gustave Vapereau, paru en 1876, traite des écrits personnels dans les rubriques "Mémoires" et "Confessions", alors que le terme "Autobiographie" s'applique à des romans à la première personne comme *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe ou *René* de Chateaubriand », voir *ibid.*

³ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁴ C.-O. STIKER-MÉTRAL, *op. cit.*, p. 25.

roman : *Io, noi, le altre*, en mettant l'accent sur les trois modalités de perception et de lecture de la réalité auxquelles un individu de sexe féminin peut avoir recours. L'écrivaine peut donc voir le réel à travers l'œil subjectif et solitaire de sa propre individualité (« *Je* »), à travers l'œil d'autres femmes en relation plus ou moins directe avec la narratrice (« *Elle(s)* »), par le biais de l'expérience de sa communauté, notamment de sa famille (« *Nous* »).

II.1.a) *Je*

Les autobiographies à la première personne qui composent notre corpus s'interrogent et répondent aux motivations de leur composition. La langue étrangère, dans laquelle la narration se déploie, est imaginée comme une « frontière » et une protection entre le moi et la réalité extérieure dramatique, représentée comme des clichés photographiques lors d'ouvrages écrits durant une phase postérieure à la migration. Les thèmes de la guerre et de ses conséquences sur les vies des auteures reviennent comme un fil rouge : nous remarquons, d'une part, le *topos* des troubles psychologiques et, d'autre part, celui de l'écriture comme cure et comme moyen d'une libération vers l'épanouissement identitaire de celle qui compose.

Les « livres du moi » ont tous en commun une tendance très profonde à l'introspection. La correspondance de la narration avec la réalité des faits devient un engagement que l'écrivaine promet de respecter. Selon Philippe Lejeune et Paul Ricœur, le fil conducteur de l'autobiographie est la promesse de l'auteur de « se saisir comme identique à soi »¹. Entre le livre et l'écrivain se façonne donc une surface réfléchissante où le texte devient un miroir de celui qui le compose. C'est le cas de Jasmina Tešanović lorsqu'elle traverse la ville de Belgrade, bombardée par les forces de l'OTAN en 1998, à la recherche d'un lieu où pouvoir brancher son ordinateur pour raconter ses journées et partager son blog sur la guerre avec des lecteurs virtuels. Des pages de son journal, elle fait surgir un double d'elle-même :

J'écris ce journal en anglais en me rappelant la Normalité dans une langue étrangère. Ce n'est pas une partie de mon intimité, elle ne fait pas partie de mon Amour. C'est une question de Distance et d'Équilibre mental. Désormais ma personnalité est double, c'est une personnalité normale, mais double. Quand on doit séparer la Normalité de sa vie intime, on devient une personnalité normale, mais dédoublée.²

¹ Jean-Pierre CARRON, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002, p. 27.

² J. TESANOVIC, *Normalità. Operetta Morale di un'idiota politica* [*Normality. A moral opera by a political idiot*, 1999], Roma, Fandango, 2000, p. 35 (CdC n. 92).

Son quotidien, lorsqu'il se déroulait dans une époque pacifique, était bercé des sons de plusieurs langues : dans son autobiographie *La mia vita senza di me*, rédigée en italien, Tešanović raconte en effet avoir grandi en parlant le serbo-croate à la maison, l'anglais à l'école et le français, l'arabe et l'italien avec ses amis¹. Le dédoublement linguistique souligné par l'écriture en anglais du cahier est symbolique de deux éléments : il évoque une normalité qui appartient à un passé révolu et il met en scène une personne différente de celle qui est en train d'écrire. La voix de l'auteure narre son présent tout en choisissant un système linguistique emprunté à son passé. Dès lors, raconter sa propre histoire dans une autre langue constitue une première entorse aux postulats du « pacte autobiographique », il en est ainsi lorsque l'auteure avait promis au lecteur « intimité » et « amour » et qu'à la faveur de nécessités nouvelles, telles que la « distance » et l'« équilibre mental », elle dévie de son cap.

Le langage de « l'écriture du soi » est un discours qui se définit et prend forme à l'intérieur de l'ensemble du corpus, notamment dans les textes autobiographiques à la première personne. De manière générale, le choix de l'idiome va de pair avec la rédaction, il permet de partager des confessions confiées à l'écriture avec des lecteurs italophones, le public visé. Les écrivaines se questionnent sur les motivations qui les poussent à prendre la plume et la problématique est souvent abordée en parallèle de l'adoption d'une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Composer veut alors dire mélanger à l'inspiration que l'on pourrait qualifier de divine et de monstrueuse propre à la création littéraire l'intelligence, la rationalité et « l'équilibre mental », comme le dit Tešanović, d'un langage nouveau.

En définitive, écrire signifie penser autrement. Pensée et écriture sont alors disjointes et la première n'est pas la cause de la seconde, ni la seconde de la première. Comme le dit Georges Gusdorf :

L'écriture n'est pas une copie de la pensée, mais une nativité de la pensée, l'invention d'une parole, l'invention d'un sens qui se précise en fonction de la décision initiale, au fur et à mesure de son émergence à partir du néant de la conscience ; les mots, les phrases s'alignent l'un après l'autre, prélevés sur une réserve implicite de signification en attente. [...] Les ruminations de la conscience en son for intérieur n'engagent à rien, mais la phrase une fois écrite me

¹ Plus longuement : « J'ai grandi entre au moins trois langues, mais sans LA première langue, une vraie langue maternelle : je vivais dans une schizophrénie quotidienne. Je parlais serbo-croate avec mes parents, anglais à l'école, italien, arabe, français, et ainsi de suite avec mes amis. Et devant le téléviseur ! Une langue nomade, écartelée et atomisée, mais riche et pleine de surprises », voir *Id.*, *La mia vita senza di me*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2014, p. 75 (CdC n. 93).

compromet aux yeux des autres et à mes propres yeux ; elle expose un arrêt de la conscience, c'est-à-dire tout ensemble un moment et ensemble une décision qui fait autorité. Les écrits restent.¹

La page écrite d'une œuvre autobiographique, où le moi prend la parole, est une « nativité de la pensée », un instantané de l'intimité de l'écrivain. L'émergence de la pensée s'étale sur la feuille donnant lieu à la mise au monde d'une identité littéraire, issue à la fois du pouvoir créateur de l'écriture et des règles qu'elle impose. L'emploi d'une langue étrangère, combinée à l'expérience de l'écriture, circonscrit l'être humain dans un lieu régi par certaines normes et certaines limites structurelles. Parmi celles-ci il y a les limites spatiales propres à l'objet-livre. On sait que l'autobiographie se confronte à un paradoxe qui vient du fait que l'écrivain se propose d'y inscrire son existence toute entière alors qu'elle n'est pas finie. Ainsi, l'écriture autobiographique vise à la création d'une nouvelle réalité sous la forme d'une œuvre qui se situe entre un passé à organiser et un présent de réflexion. « La projection du "dedans" au dehors a valeur de novation, elle constitue un ordre mental qui n'existait pas auparavant et qui agit par contrecoup sur l'économie intime du scripteur. La fonction scripturaire fait partie du métabolisme vital »² affirme Gusdorf. Notons que l'utilisation de l'expression « ordre mental » peut faire immédiatement écho à l'« équilibre mental » auquel Jasmina Tešanović souhaitait parvenir par le biais l'écriture autobiographique.

Pour les écrivaines de notre corpus, plusieurs blessures différentes obligent à la recherche d'un facteur porteur d'un nouvel « ordre » : la quête d'un lieu (Enisa Bukvić, Kenka Leković, Vera Slaven, Helene Paraskeva) ; la fuite d'une dictature féroce et l'abandon de ses proches (Elvira Dones) ; la guerre, ses pertes et ses destructions (Tijana M. Djerković, Mirijana Milinković, Elvira Mujčić, Azra Nuhefendić, Jasmina Tešanović). Dans leurs textes, « l'écriture du moi » permet de rationaliser les expériences blessantes en les rangeant logiquement. La relation entre présent et passé, organisée à travers le filtre systématique d'une langue nouvelle, devient l'enjeu de l'autobiographie dans la littérature italienne de la migration balkanique. Elvira Mujčić au fil de l'interview que nous avons eu le plaisir de recueillir durant l'été 2013, parle du lieu littéraire défini par son premier ouvrage. Ce lieu emboîte les fragments de l'expérience et les ordonne de manière à se situer « au-delà du chaos » :

¹ G. GUSDORF, *op. cit.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 138.

Je pense qu'*Al di là del caos* a été pour moi une façon de recomposer un monde. [...] Parfois la vie qui vous tombe dessus va bien au-delà des limites du supportable. Cela arrive en temps de guerre, cela arrive quand on émigre : des conditions d'existence qui vous tombent sur le râble, un trop plein de vie, avec ses aspects positifs et négatifs, et si vous ne trouvez pas le moyen de canaliser tout cela, de l'élaborer, c'est difficile... et on en demeure tributaire pour longtemps. [...] La première chose que j'ai écrite dans *Al di là del caos*, c'était le récit de la mort de mon grand-père, quand on le porte sur la colline, à travers le regard d'une petite fille : et cela me donnait l'impression de ranger un album de photos. [...] C'est peut-être pour cette raison que mon écriture elle-même, par endroits, a à voir avec la photographie : il y a des images parce que c'était comme si je prenais des clichés. Plus tard, je l'ai refermé, et aujourd'hui, c'est l'album de photos qu'on ne voudrait plus garder, l'album de photos des choses moches : on fait des photos dans les moments de bonheur, non quand on désespère de tout. C'est comme cela que j'ai repris ces moments-là. Et puis voilà de nouveau l'obsession de l'autobiographie : tu reprends toute cette vie, comme quand tombe un obus et que tout part en morceaux et après on va ramasser les morceaux.¹

L'ouvrage autobiographique de Mujčić recompose des photographies de ses traumatismes qui sont, comme elle l'affirme elle-même, la guerre et notamment le massacre de Srebrenica. Les photographies ordonnées les unes à la suite des autres redonnent un sens au passé, une chronologie des faits, de même que l'écriture se recrée un rythme, un mot après l'autre. Ainsi, c'est surtout à travers le sens de la vue que l'écriture du moi se développe : « ce qui me liait à Srebrenica », écrit-elle dans un passage du livre, « c'était son image intacte dans ma mémoire, c'était la nostalgie de cette image »². Comme pour un album photographique, le livre dévoile sur la première page de couverture une photo de l'écrivaine, la seule qui lui reste de son enfance, où l'on voit Elvira Mujčić en personne accompagnée de ses deux cousins, ses camarades de jeux de l'époque³. La mémoire efface le déroulement du temps et ne garde qu'une série d'images : l'écriture autobiographique se sert alors du sens de la vue et recompose, par le biais de la narration, la galerie des tableaux du passé.

Un autre cliché témoin du passé heureux, cette fois de Tijana M. Džerković, indique le chemin à tracer si l'on veut se constituer une identité adulte. Il s'agit de la photographie de la famille Džerković. L'écrivaine observe cette vieille image, lors de son séjour dans la maison familiale à l'époque du début des soixante-dix-huit jours de bombardements sur Belgrade pendant le conflit kosovar. L'écrivaine réside à Rome quand elle reçoit l'annonce des représailles de l'OTAN ; elle se rend sans ambages à Belgrade, car « c'est la seule place au monde, en ce moment,

¹ Entretien avec E. Mujčić, Volume II (CdC n. 94).

² E. Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 99.

³ *Ibid.*, p. 52.

où je me sens tranquille et en sécurité »¹. À peine arrivée dans la capitale, la nuit tombant, elle s'assied avec ses proches autour de la grande table familiale :

Nous mangeons ensemble, assis autour de la table : tous les quatre, tombés dans cette nuit complète et violente de cette photo en noir et blanc enfermée dans un cadre et posée sur mon bureau, sur laquelle nous deux enfants, moi, huit ou neuf ans et mon frère, six ans, sommes dominés par nos parents, les mains posées sur nos épaules, comme s'ils formaient une barrière tendre et inviolable de protection. Depuis quand sommes-nous devenus plus grands qu'eux ? Depuis quand sommes-nous devenus plus vieux qu'eux ? Depuis quand ne sommes-nous pas aussi proches et unis comme l'étions dans cette nuit bénie ?²

Cette scène représente un moment de silence dans le bruit éclatant du conflit, une paix « bénite » car elle n'appartient pas au temps présent mais à un passé transmis par une photo qui affiche la solidité du noyau familial. Mujčić et Djerković, l'une bosnienne, l'autre serbe, s'attardent de la même manière sur les vieux albums photos de la famille. Ils remontent à la même époque, à l'époque où la Yougoslavie était un pays calme et serein, malgré la dictature, où les journées pouvaient se prolonger tranquillement dans la maison natale aux côtés de camarades de jeux, comme c'était le cas pour Elvira Mujčić.

La vue est aussi le moteur narratif du roman de Vera Slaven, *Cercasi Dedalus disperatamente*. Dedalus est Lara et une fulgurante amitié de quelques jours s'éteignant avec la mort de l'amie a poussé l'écrivaine slovène à prendre le stylo et à rédiger ce livre. Un chapitre du roman, intitulé *Gli attori-Atto primo* (Les acteurs-Premier acte), est consacré à un résumé de la vie de l'auteure jusqu'aux jours où éclate le conflit yougoslave. Comme si elle était au théâtre, Slaven parcourt les étapes capitales de son existence, reliées entre elles par des analogies, et cela donne l'impression qu'une pièce se déploie sous ses yeux et, bien évidemment, sous ceux des lecteurs. Le récit commence par la première nuit d'amour de la narratrice avec Ivan, à l'abri dans son appartement, pendant que la ville s'attarde, euphorique, dans les soirées estivales animées par une multitude de théâtres de rue, d'acteurs cabotinant et de pièces improvisées à chaque recoin du centre ville :

Dans les années soixante-dix, sous le ciel de Dubrovnik, dans la ville qui chaque été devenait un théâtre, des acteurs venus de toute la vieille Yougoslavie jouaient toute la nuit et, le jour, ils se faisaient la cour sur les plages rocheuses de

¹ Tijana M. DJERKOVIC, *Il cielo sopra Belgrado*, Chieti, Edizioni Noubs, 2001, p. 53.

² *Ibid.*, p. 32 (CdC n. 95).

Lokrum ou devant l'hôtel « Libertas », ou bien ils allaient jusqu'à Konavle où les femmes portaient encore le costume traditionnel et où le temps s'écoulait avec une grande lenteur.¹

Le recours aux sensations visuelles marque cette section autobiographique qui est construite comme un collage de séquences où l'on voit, tour à tour : Rade – un artiste –, le père de l'écrivaine – affamé et jamais rassasié de la cuisine de sa femme –, cette dernière, si belle dans sa fragilité, Rade à nouveau, sa mère mourant d'un accident, l'auteure décidant de quitter le théâtre pour l'enseignement, le mariage, et finalement la guerre de '91 et l'émigration : tout ceci dans un panorama vertigineux. Le chapitre épouse encore une fois le modèle de l'album, présente une photographie après l'autre qui déclenche chaque fois des souvenirs, dont les liens logiques n'intéressent que très peu². Une fois de plus, la poétique du fragment est la ligne de conduite narrative de l'autobiographie de guerre. Ce chapitre, qui renferme l'essence de l'écriture autobiographique chez Vera Slaven, est le pendant de celui intitulé *Lara atto ultimo* (Lara dernier acte) qui développe la fin du récit de vie commencé auparavant avec *l'Atto primo*. Il se présente comme un dialogue entre Lara et « *Io* » (Je) : le moi prend la parole et, poussé par son amie, exprime la volonté de rédiger son ouvrage en italien. De ce fait, comme cela avait déjà été le cas pour Jasmina Tešanović, autobiographie et choix de la langue se correspondent en ouvrant et en achevant la même pièce théâtrale. Selon le moi qui parle, « le cœur saigne » lorsqu'il doit écrire dans sa langue maternelle, en revanche « l'italien est une ligne de séparation, une frontière invisible mais infranchissable »³. L'italien fonctionne comme une sorte de pansement qui empêche le sang de couler de la blessure ouverte par le conflit, c'est le gardien qui ordonne et répare. De la sorte, le cri d'une conscience qui souffre doit s'exprimer dans cette autre langue afin de devenir intelligible et dicible.

L'italien est une frontière, un espace neutre, apportant un « ordre mental » notamment dans l'écriture des journaux intimes. Ainsi, Sadbera Gashi, une jeune kosovare, dans *Via dalla mia terra. La guerra in Kosovo negli occhi di una ragazza*, prend la décision d'écrire son journal intime, sous les bombardements à Priština, en langue italienne, afin qu'il ne soit pas intelligible aux

¹ Vera SLAVEN, *Cercasi Dedalus disperatamente*, Pescara, Edizioni Tracce, 1997, p. 40 (CdC n. 96).

² En guise d'exemple de cette vacuité entre les paragraphes que le lecteur ne peut relier que par des suppositions, voici le passage qui se trouve entre l'amour pour Ivan et le souvenir de ses parents: « Nos deux corps ont décidé que nous nous aimerions tendrement, avec passion, sans écouter nos perplexités ou nos doutes. Pour la première fois de ma vie il m'apparut clairement combien la vie déteste la perfection et combien celle-ci est pratiquement inaccessible au commun des mortels. Mais j'avais oublié le travail de mon père, la personne même de mon père, cette parfaite combinaison de talent, d'intuition, tout ce soin, cette précision et je ne sais quel autre ingrédient qui lui permit de devenir le meilleur dans son travail. Je ne voyais que le visage malheureux de ma mère », voir *ibid.*, p. 48 (CdC n. 98).

³ *Ibid.*, p. 70.

autres¹. Bien que cet ouvrage soit d'une valeur littéraire modeste, le témoignage de Gashi offre l'exemple d'un choix linguistique entièrement lié à son intimité, exempt de toute finalité communicative. Ce choix ajoute à notre analyse car c'est une décision dépourvue d'une quelconque volonté de satisfaire un public. L'italien est la langue de son compte rendu à la fin de la journée, l'idiome qui l'éloigne de la réalité dramatique ambiante et qui rythme ses journées perdues au cœur du tragique conflit entre Serbes et Albanais-Kosovars.

De l'autre côté de la même guerre, à Belgrade, Tijana M. Djerković, dans *Il cielo sopra Belgrado*, et Jasmina Tešanović, en tapant sur le clavier les pages de sa *Petite Œuvre morale*², témoignent des bombardements de l'OTAN durant les mois de mars-juin 1999. Dans notre corpus, alors, l'autobiographisme de guerre à la première personne a deux modalités de déploiement : d'une part, les écrivaines qui vivent le conflit choisissent la langue italienne pour se distancier de la réalité qui les entoure ; d'autre part, les écrivaines qui se rappellent la guerre et la racontent *post-factum*, dans un milieu désormais apaisé, se servent d'une narration qui emprunte au « vue par vue » de la photographie. Dans les deux cas, la guerre est bien l'un des facteurs déclenchant de l'écriture, et elle constitue l'un des thèmes prioritaires de notre corpus autobiographique.

La folie belliqueuse conduit à une tentative de formuler des réponses face à ce retournement violent de l'histoire. Les écrivaines qui ont vécu l'expérience du conflit en font le centre de leurs ouvrages. Il en va ainsi de plusieurs des textes qui narrent le long siège de Sarajevo comme *Le stelle che stanno giù* d'Azra Nuhefendić ou le journal intime de Mirijana Milinković, *Le luci di Sarajevo. Diario di guerra*. À l'aube des années 90, Milinković, jeune fille de treize ans, enfermée avec sa mère dans un appartement de Sarajevo, désire trouver la mort soit sous les balles d'un tireur d'élite³ soit à la suite d'une explosion pendant la trêve que constitue le

¹ « [Mon journal] J'avais commencé à l'écrire en italien pour que mes parents ne puissent pas le lire, mais du coup, les Serbes non plus n'ont pas pu le lire », voir Sadbera GASHI, *Via dalla mia terra. La guerra in Kosovo negli occhi di una ragazza*, Milano, Mondadori, 1999, p. 16 (CdC n. 98).

² Il est fort intéressant de conduire des lectures parallèles des ouvrages dans le contexte de la même guerre qui donnent l'idée d'une perception fragmentée et pourtant globale, divisée et cependant commune, de ces femmes victimes de la guerre. Même si les écrivaines bosniennes (Bukvić et Mujčić), albanaises (Dones, Ibrahim et Vorpsi) et serbes (Djerković et Tešanović) adoptent une position tranchée contre la folle politique des deux guerres des années 90, ou rapportent les sentiments de haine (Mujčić) et de honte (Tešanović) véhiculés par leurs entourages, aucune des auteures des romans de notre corpus ne manifeste une forme de nationalisme ou de soutien des actions de sa propre nation. Bien au contraire, les écrivaines revendiquent un communautarisme interethnique qui contient parfois des déclarations féministes évidentes (Bukvić, Mujčić, Tešanović) et des positions en faveur de l'égalité yougoslave.

³ « Chère Maja », écrit en mai 1993 la jeune Mirijana faisant inévitablement écho au « Chère Kitti » d'Anna Frank, jeune fille tristement plus célèbre pour la composition d'un journal intime en temps de guerre : « même si je l'ai souhaité, je n'ai pas réussi à être prise pour cible par un sniper. Hier j'ai essayé à plusieurs reprises sans y réussir. Je me suis préparée, j'ai passé la plus belle petite robe qui me restait. J'ai enfilé mes ballerines, jolies et pratiques, celles que maman m'avait fait choisir dans un magasin avant la guerre. Je me suis coiffée et, tout en me coiffant, je me suis regardée dans le miroir. Puis, tranquillement, d'un pas normal, sans me presser, je me suis rendue dans la rue que

sommeil. Dormir et ne plus être présente, voici le bonheur que Mirijana se souhaite, comme on peut le lire dans son journal intime : « J'espère arriver à m'endormir. Quand vous vous endormez, vous ne pensez plus à rien. Vous dormez et vous ne ressentez plus rien et si vous ne vous réveillez pas, vous pouvez vous estimer heureux, parce que cela veut dire qu'on vous a assassiné pendant votre sommeil, ce qui, au fond, n'est pas plus mal »¹. Cependant, le sommeil est souvent troublé par des songes issus de la cruauté quotidienne. L'un des *topos* littéraires qui revient le plus souvent, tant dans les journaux intimes que dans les romans ou récits autobiographiques, est celui du cauchemar causé par la guerre. Voici le rêve que Jasmina Tešanović révèle dans son journal, le 2 mai 1999 :

J'ai fait un cauchemar : ma maison sautait en l'air avec ma famille à l'intérieur à cause d'une grosse bombe ou d'un tremblement de terre, et les morts eux aussi sortaient, comme dans le « Magicien d'Oz ». Ils volaient dans le plus grand désordre jusqu'à ce qu'ils pénètrent au centre de la planète, atterrissant au cœur de la terre. J'avais réussi à m'accrocher à la racine profonde d'un arbre : je grimpais sans m'arrêter, et ma fille se cramponnait à moi. J'ai réussi à trouver une ouverture au-dessus de ma tête : ma main, comme surgie de la tombe, a creusé un tunnel et je suis sortie à la surface : j'ai vite hissé ma fille et j'ai regardé en bas, derrière moi : le noir de la mort, l'infini...²

Le cauchemar de l'écrivaine serbe s'articule entre plusieurs lieux : la maison familiale, le cœur de la terre, le tombeau et un tunnel. La racine d'un arbre est le cordon qui la ramène à la surface. La mort appartient aux viscères de la terre, cette vision fait écho aux pages sur les refuges souterrains dans la station du métro de Belgrade où, tous les soirs, l'auteure, ses amis et sa famille se mettent à l'abri³. Les lieux de la guerre sont des espaces propices à la claustrophobie, fermés, pour faire face au danger qui descend du ciel, à l'air libre. Dans le sommeil, l'esprit reproduit ces abris où le temps des civils s'écoule durant les veilles et il en déforme les parois jusqu'à en faire des endroits sans issue. C'est le cas d'écrivains affligés par des troubles dépressifs comme la bosnienne Elvira Mujčić. *Que reste-t-il après Srebrenica ?* se demande l'écrivaine dans le sous-titre de son autobiographie. Une des conséquences de la dévastation dont Mujčić a été témoin est la paranoïa. Parmi les décombres de Srebrenica reste la maladie, cette sensation d'enfermement dans un monde emprisonnant, dans un « monde mental », psychotique, « froid, glacial, [...] fait de

tout le monde juge dangereuse, celle où les snipers pratiquent la chasse au pigeon, en tirant sur les pauvres malheureux qui passent par là par hasard ou volontairement. J'ai commencé à me promener lentement, en long et en large, les yeux fermés, attendant le sifflement d'un projectile qui m'aurait destiné », voir Mirijana MILINKOVIC, *Le luci di Sarajevo. Diario di guerra*, Napoli, Edizioni ADEF, 2013, p. 78 (CdC n. 99).

¹ *Ibid.*, p. 65 (CdC n. 100)

² J. TESANOVIC, *Normalità. Operetta Morale di un'idiota politica*, op. cit., p. 115 (CdC n. 101).

³ *Ibid.*, p. 73.

maladies, de guerres et de tragédies imminentes et continues »¹. Aucune forme de vie à laquelle s'accrocher pour trouver la sortie, aucun tunnel qui amène dans un lieu où l'on puisse respirer. Voici le cauchemar de l'écrivaine qui a échappé au génocide musulman :

Souvent, lorsque je fermais les yeux et que je tombais dans un étrange demi-sommeil, je me retrouvais dans une pièce aux vieux murs, couleur de ciment. J'étais assise sur le carrelage froid, enroulée dans une couverture bleue, vêtue d'un pyjama d'un gris terne. La pièce était petite et obscure, les petites fenêtres se trouvaient tout en haut des murs et je ne serais pas parvenue à les ouvrir. Il n'y avait pas de porte. Je me sentais mal. Il y avait toujours du sang, je me coupais et je voyais mes blessures. Je devenais folle !²

Tous les symptômes évoqués sont bien ceux de la dépression : sentiment de culpabilité, insomnie et autodestruction. Ces rêves angoissants pendant et après la guerre se passent dans des lieux qui rappellent ceux d'une catastrophe sociale ou d'un drame personnel : un tremblement de terre ou un bombardement, pour Tešanović ; une pièce éloignée de tous et fermée de l'extérieur, celle d'une prison ou d'un hôpital psychiatrique, pour Mujčić. Dans le cauchemar de cette dernière, les murs sont vieux et en béton, le pyjama qui l'habille et la couverture qui devrait la réchauffer ressemblent à ceux, tous identiques, qui sont offerts aux internés. Dans les œuvres autobiographiques des écrivaines balkaniques, la situation de guerre est mise en scène, donc, comme marquée par le signe de la clôture, de l'emprisonnement, du lieu d'où on ne peut s'échapper. Bientôt, seuls les médicaments pourront subvenir à cette angoisse de l'enfermement, à ce mal-être : « On y est, », écrit Jasmina Tešanović le 12 avril 1999, « moi aussi je m'y suis mise. J'ai refusé pendant toutes ces semaines la prise de médicaments afin de rester normale, mais je constate qu'aucune personne normale ne peut se passer de médicaments si elle veut rester ici »³. Autant Elvira Mujčić parle longuement dans son autobiographie du suivi psychothérapeutique qui s'impose pour soigner ses troubles⁴, autant Enisa Bukvić l'écriture elle-même comme remède, comme elle nous l'a répété lors de l'interview que nous lui avons proposé en 2013 : l'écriture d'*Il nostro viaggio* a été réalisée en italien car seule la narration autobiographique dans une langue étrangère pouvait la délivrer de la douleur de la guerre⁵. Les troubles psychologiques consécutifs

¹ E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 82 (CdC n. 102).

² *Ibid.*

³ J. TESANOVIC, *Normalità. Operetta Morale di un'idiota politica*, op. cit., p. 93 (CdC n. 103).

⁴ E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 104.

⁵ « Quand j'en suis arrivée enfin à analyser la période de la guerre, j'ai compris que le sentiment de destruction que je ressentais à l'intérieur de mon être était en relation non seulement avec l'identité perdue mais aussi avec une infinité d'autres aspects. Pratiquement je me sentais comme vide, privée de bases. [...] Les réponses ne sont pas arrivées toutes à la fois. [...] Parfois il me manque des morceaux. Ecrire m'a grandement aidé à mettre en ordre mes idées,

au conflit yougoslave ont donc deux conséquences littéraires : d'une part, la création de *topoi* littéraires comme le récit des cauchemars ou l'aveu au sujet de la prise d'anxiolytiques dont les écrivaines usent ; d'autre part, l'écriture autobiographique elle-même qui s'affiche comme moyen de soulager les souffrances endurés. Thèmes et motivations se mêlent : l'écriture est thérapeutique autant que les *φαρμακοί* dont les auteures peuvent parler.

Si le choix de la langue italienne et de certains thèmes est lié au drame vécu et à la nécessité de s'en détacher, l'acte de prendre le stylo et d'écrire sa vie est évidemment un mouvement qui vient de plus loin et qui ne peut pas se réduire exclusivement à sa fonction thérapeutique. La question du : *pourquoi écrire ?* fait surface dans notre corpus autobiographique à la première personne. Certaines écrivaines qui proviennent de familles lettrées (Bukvić, Djerković) n'oublient pas de rappeler l'omniprésence de la littérature dans leur passé. D'autres écrivaines font souvent référence à cet appétit littéraire difficile à rassasier (Dones, Vorpsi). Cependant, le sentiment le plus partagé est celui d'une relation étroite entre l'écrivaine balkanique et la littérature. Ainsi Jasmina Tešanović répète comme un refrain « je suis un récipient plein d'un savoir qui vient d'ailleurs », dans *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*. Comme l'indique le titre, ce roman est évidemment le texte qui s'apparente le plus à une autobiographie parmi les ouvrages de notre corpus. L'auteure serbe, après avoir fréquenté le lycée à Milan, déménage à Rome, pour satisfaire son besoin de poésie. Amie et traductrice des poètes de l'Europe de l'Est dans les années 70, de Joseph Brodsky à Danilo Kyš, elle travaille ensuite à Rome auprès de Laura Betti. Cette rencontre permettra à Jasmina Tešanović de connaître l'honneur de la visite de Pier Paolo Pasolini et de l'entendre dire au sujet du couple Betti-Tešanović : « Vous êtes deux réprouvées par les riches qui tombent dans la misère, réprouvées par les privilégiés qui veulent être fils de personne... citoyennes d'aucun pays, récipients pleins d'un savoir qui vient d'ailleurs. Les exclues du ciel ! »¹. Avec le temps, l'écrivaine appréciera davantage cette définition d'elle-même² et cette image deviendra décisive dans son auto-perception. L'art des autres est la sève qui la remplit, qui l'a précédée et qui l'entoure.

Un autre exemple nous est fourni dans le roman autobiographique de Kenka Leković à Ljubljana : l'écrivaine définit le sens de son écriture en l'assimilant à une constante de la grande tradition littéraire européenne : l'art qui libère :

faisant remonter à la conscience mes sentiments et mes émotions », voir *Entretiens avec E. Bukvić*, Volume II (CdC n. 104).

¹ J. TESANOVIC, *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*, op. cit., p 147 (CdC n. 105).

² *Ibid.*, p. 106.

Nous pensons trop, il nous arrive même de penser que nous vivons. C'est donc une bonne chose que ce livre s'interrompe de temps en temps de lui-même. Comme pour le prince Dracula, qui, à la page 100 de son journal, découvre que sa plume échappe désormais à toute volonté émanant de lui, Dracula. Le conte écrivait dans sa cellule creusée sous le lit du Danube. Son vaisseau fut lancé par le long sommeil de cette incarcération. Pour moi, c'est le contraire. Ce livre est l'acte qui fait suite, en la créant, à *la libération*. Pour m'unir, à la fin, aux eaux du Danube, pour m'y glisser. Pas pour y reposer.¹

La strage degli anatroccoli crée l'élan de libération d'où naît le roman lui-même, il en est la cause et la conséquence. Le livre agit de façon autonome et conduit l'écriture comme si celle-ci flottait sur une masse d'eau s'écoulant. Ainsi, l'écrivaine se laisse transporter par le mouvement que le livre impose à la narration. Cette libération, cet abandon au livre, est une conséquence du dialogue profond des auteures avec la littérature européenne (Dracula de Bram Stoker, dans l'extrait cité). L'écriture a cette même fonction de livrer et délivrer dans *La mano che non mordi* d'Ornela Vorpsi, roman que l'on peut considérer comme autobiographique puisqu'il est rédigé à la première personne et qu'il reprend le ton et, en grande partie, les thèmes des autres textes autobiographiques de Vorpsi. Dans ce roman, la protagoniste s'embarque à Paris pour aller retrouver Mirsad, un ami malade, à Sarajevo. D'après le récit de Mirsad, sa dépression a commencé pendant la lecture du *Portrait de Dorian Gray* : « *J'ai égaré l'évidence, l'évidence de la vie. Voilà ce dont je souffre. [...] Et maintenant, je vais de l'avant, le corps mis à nu, non pas nu, écorché* »². Dans ce roman de Vorpsi, chargé de références culturelles, la littérature est le moyen par lequel les personnages s'affranchissent du voile du prévisible ce qui revient à être une sorte de libération tout en passant par la perte de toute défense. Nous sommes donc en présence d'un roman qui est plus qu'une autobiographie, mais une véritable affirmation du pouvoir de la littérature et de l'imaginaire sur la vie.

Les ouvrages autobiographiques de notre corpus confirment, alors, la conception de Gusdorf lorsqu'il considère l'écriture comme une fonction vitale du métabolisme de l'homme. L'écriture autobiographique dans une langue étrangère permet aux auteures migrantes de donner un « ordre » aux événements qui ont eu lieu ou qui se déroulent à présent. D'autre part, bien au-delà de cette exigence personnelle et identitaire d'une remise en « ordre », l'écriture va ouvrir la dimension de la littérature qui bouleverse les personnages de ces romans confrontés à d'autres

¹ K. LEKOVIC, *La strage degli anatroccoli*, op. cit., p. 48 (CdC n. 106).

² O. VORPSI, *Vert Venin*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 72 (CdC n. 107).

réalités imaginaires et infinies. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteure peut aller « au-delà du chaos », pour le dire à la façon d'Elvira Mujčić.

2.1.b) *Elle(s)*

Si le centre de l'autobiographie est constitué par les problématiques de l'identité et du sujet, en revanche, selon les postulats de Mercedes Arriaga Flórez dans son essai *Mio amore mio giudice* (Mon amour, mon juge), l'autobiographie féminine « affirme un sujet différent, non plus rationnel, non plus universel, non plus hégémonique, qui ne se base pas sur les catégories de l'identité mais sur celles de l'altérité », un sujet dialogique, « installé au centre d'un processus sémiotique ouvert »¹. N'ayant pas un « Modèle à imiter »², ni une voix féminine faisant autorité au cours de l'histoire littéraire qui tiendrait lieu d'exemple incontournable, l'écrivaine est plus libre et elle peut s'échapper de la catégorie de « la Vérité » et de « l'identité monologique » dans laquelle elle pourrait voir se refléter son moi³. Un tel dialogue permet donc de s'entretenir avec soi-même tout en reconstruisant une identité brisée. Ainsi, l'échange peut avoir lieu entre plusieurs moi, démultipliant l'unité de l'auteure en maints personnages, chacun portant un prénom différent mais ressemblant tous à la personne qui écrit. Un tel choix littéraire peut se développer par le biais de l'émiettement de la forme romanesque en différents récits.

Le travail d'Ornela Vorpsi correspond parfaitement à cette démarche : son premier ouvrage, *Il paese dove non si muore mai*, est en effet un recueil de récits. Certains de ces récits sont à la première personne tandis que d'autres ont pour protagonistes des jeunes filles albanaises qui portent soit le prénom de l'écrivaine soit des prénoms fort ressemblants : Ina, Eva, Elona ou Ornela. Les histoires se passent toutes dans le même milieu : l'Albanie communiste peuplée d'hommes frustrés par la moralité castratrice de la dictature. Toutes sont également le personnage central du récit : une jeune femme enchantée par la réalité alentour et passionnée par la lecture, très attachée à sa pauvre mère, charmante et socialement stigmatisée depuis que son mari a été envoyé en prison en tant qu'« ennemi du peuple ». C'est l'écrivaine en personne qui met le lecteur sur la piste de l'autobiographie : « J'ai été séduite par l'idée d'égarer le lecteur au milieu de ces personnages qui changent d'identité, faisant pourtant comprendre qu'à la fin il

¹ M. ARRIAGA FLOREZ, *op. cit.*, p. 9 (CdC n. 108).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

s'agissait du même personnage »¹. En effet, il n'est pas évident de distinguer l'autobiographie à la troisième personne d'une simple narration réaliste et c'est en s'aidant des autocritiques des écrivaines (quand elles ont voulu en faire) que l'on peut retracer une carte des ouvrages proprement autobiographiques.

Dans les entretiens que nous avons eus avec Enisa Bukvić et Elvira Mujčić, celles-ci ont admis comme ouvrages autobiographiques respectivement *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia* et *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ? Io, noi, le altre* de Bukvić s'ouvre par une section dédiée à l'introspection intitulée *Io* (Je) qui est la suite naturelle de son premier livre de caractère résolument autobiographique. Le chapitre débute par ce paragraphe :

Quand j'ai écrit mon précédent livre, *Il nostro viaggio*, j'ai raconté une bonne partie de mon histoire et cela m'a aidée à mettre en ordre de nombreux éléments que je portais en moi, cela s'ajoutant à une compréhension d'une partie de ce qui m'entoure. J'ai clarifié mon identité et je suis parvenue à me valoriser suffisamment, à me comprendre et, finalement, à commencer à m'aimer. [...] Tout ce travail sur moi-même ne concerne que quelques parties de ma recherche intérieure, celle qui demeure la plus cachée. [...] On n'en finit jamais avec ce travail sur soi-même et plus on avance, plus il devient difficile de creuser et de comprendre ce que l'on perçoit.²

Le lien entre cet ouvrage et le précédent est mis en lumière d'entrée : Bukvić résume les concepts principaux du roman écrit sept ans auparavant et insiste sur les bénéfices qu'il lui a apportés, tels que : la compréhension de certaines dynamiques identitaires ainsi que le commencement d'un itinéraire vers l'estime personnelle et l'amour propre. L'écrivaine poursuit en relevant la difficulté de l'analyse du moi qui ne s'arrête pas aux frontières physiques d'un livre et qui continue dans le silence de la réflexion personnelle. La perspective change dans *Io, noi, le altre*, la voix de celui qui parle transcende l'individu même³ et se désarticule à l'intérieur d'un « réseau de relations entre femmes, dans les codes ancestraux connectés à la génération, à l'accueil de l'autre, à une lecture "compréhensive" de la réalité, qui se déplace spontanément et s'ouvre au monde »⁴. En effet, les véritables protagonistes de l'ouvrage sont les femmes avec

¹ M. C. MAUCERI, *L'Albania è una ferita che brucia ancora. Intervista a Ornella Vorpsi, scrittrice albanese che vive in Francia e scrive in italiano*, Kúrná, n. 11 (CdC n. 109).

² Enisa BUKVIC, *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012, p. 19 (CdC n. 110).

³ M. ARRIAGA FLOREZ, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Cornelia ROSELLO et Gina VILLONE, *Introduzione*, dans E. BUKVIC, *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, *op. cit.*, p. 11 (CdC n. 111).

lesquelles l'écrivaine tisse un dialogue pour se libérer d'un sentiment d'infériorité ancré en elle¹. Les paragraphes des chapitres suivants se focalisent tous sur la rencontre avec d'autres femmes, ou bien sur la visite que l'écrivaine leur rend, centrés alors souvent sur le rite de la dégustation du café à la manière bosnienne. C'est le cas, par exemple, du passage où est mise en scène Elvira Mujčić, rare cas de croisement de différentes auteures² dans l'ensemble de notre corpus. Si l'auteure a voulu que nous considérions son deuxième livre comme un ouvrage autobiographique, au sein duquel nous rencontrons effectivement des signaux caractéristiques du genre, nous sommes invités à considérer à son tour le troisième livre, qui n'était pas encore paru au moment de notre entretien, comme un texte autobiographique. *Cosmopolit@n* se pose d'emblée comme la continuation du deuxième récit, comme la suite de cette psychothérapie par l'écrit³ commencée avec la découverte de l'écriture en italien à l'époque d'*Il nostro viaggio*. Ce livre s'articule autour de différentes rencontres avec des femmes, qui fonctionnent comme des surfaces reflétant des éléments propres à l'intimité de l'auteure et dont elle prend conscience au fur et à mesure. Par exemple, l'épisode intitulé *Beba* que nous avons eu la chance de réviser⁴, expose, à travers un périple en Norvège, l'attachement de l'auteure à sa famille qui a émigré ailleurs et, malgré la

¹ C'est ainsi qu'au cours de l'interview que nous lui avons soumise, Enisa Bukvić explique le but de son livre, *Io, noi, le altre*, en confirmant l'idée, déjà présente dans l'introduction de son volume, d'un réseau de femmes autour d'elle : « Quand je me suis observée moi-même et quand, ensuite, j'observais les femmes qui m'entouraient, je me suis rendue compte que nous possédons d'extraordinaires capacités (et en si grand nombre !), mais nous ne savons pas nous mettre en valeur. Et l'écriture m'a aussi servi à cela, à me dire : mais regarde toutes ces choses que tu sais faire et tu ne parviens pas encore à être sûre de toi !, parce que nous avons toutes de gros complexes d'infériorité enfouis au fond de nous-mêmes. Il se peut que j'écrive pour les femmes, et je me rends compte que celles-ci sont derrière moi, qu'elles me prennent comme exemple », voir *Entretiens avec E. Bukvić*, Volume II (CdC n. 112).

² Voici quelques extraits du paragraphe sur Elvira Mujčić : « Elvira Mujčić est une auteure authentique. Elle est en train de devenir mon amie spontanément. Au début, elle évitait ses compatriotes, elle n'avait guère confiance en nous. Je l'ai connue par l'intermédiaire de notre éditeur commun. [...] La lecture de son premier livre, dans lequel elle parle d'elle avec beaucoup de sincérité et sans rien cacher, m'a inspiré pour écrire mon propre travail [...]. Je me souviens qu'après la lecture de son premier livre je l'ai appelée pour la féliciter de son courage. [...] C'est ainsi que je me suis mise à l'appeler souvent et, quelque fois, nous prenions un café toutes les deux à la mode des Balkans : un rituel qui peut durer deux heures. [...] Je suis certaine que, grâce à l'écriture, elle parviendra à faire un grand bout de chemin », voir E. Bukvić, *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia, op. cit.*, p. 64-65 (CdC n. 113). Dans un deuxième cas notre corpus se croise : c'est lorsque Jasmina Tešanović rédige la préface de *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?* d'Elvira Mujčić.

³ Similairement à l'ouverture de *Io, noi, le altre*, *Cosmopolit@n* fait aussi un point, au tout début de la narration, sur le rôle thérapeutique de l'écriture : « Au fur et à mesure que j'écris et que je publie, je deviens toujours plus ouverte et plus consciente de toutes les composantes de mon être et des éléments importants qui se trouvent enfouis au fond de mon âme, mais sur lesquels je n'avais jamais eu les idées claires. Peut-être ce qu'il y a de plus important dans l'exercice de l'écriture, dans mon cas, c'est qu'il me permet de me valoriser et de recouvrer un équilibre personnel intérieur », voir *id.*, *Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori*, Roma, Fuoco Edizioni, 2014, p. 15 (CdC n. 114).

⁴ Ainsi que le récit intitulé *Mostar*.

distance, l'histoire se conclut sur des propos d'invitation au voyage, porteurs de « bonheur et connaissance »¹.

A contrario, *La lingua di Ana* représente, avec *Sans bagages* d'Elvira Dones, une exception à cet autobiographisme pluriel, féminin et, d'un point de vue narratif, réparti en nouvelles distinctes. En effet, les deux ouvrages adoptent une forme romanesque où longuement se déploie l'histoire d'une seule héroïne. Que ce soit par le biais de plusieurs femmes ou grâce à l'invention d'un unique personnage, l'enjeu autobiographique ne change pas : la narration à la troisième personne (singulière ou plurielle) met en place un ou plusieurs de ces fragments qui composent l'identité multiple de l'écrivaine. La nature des femmes est chorale, comme nous le dit Mujčić, elle englobe la nature des grands-mères, des mères, des amies². *La lingua di Ana*, dernier roman de l'écrivaine Elvira Mujčić est l'histoire d'une jeune fille moldave qui, suite au déplacement de sa mère en Italie alors qu'elle est adolescente, expérimente la renaissance sociale et linguistique qui est le lot de tout migrant. Ana, n'est pas une figure appartenant à une « autobiographie vue comme une fin en soi, à une autobiographie vue comme sujet principal »³. Comme l'explique Elvira Mujčić, Ana n'est évidemment pas l'écrivaine : « Ana est celle que j'aurais voulu être »⁴. Malgré la présence d'éléments communs (l'abandon, la conscience de la diversité), l'écrivaine remarque que la protagoniste moldave a fonctionné comme son image dans un miroir⁵.

Selon un processus similaire, Klea Borova est l'alter ego d'Elvira Dones. Ce personnage, on le retrouve dans deux de ses romans, *Sans bagages* et *Piccola guerra perfetta*, mais il ne s'agit pas tout à fait du même personnage. Klea Borova représente, dans les deux textes, deux fragments différents (ou successifs ?) de l'unique Elvira Dones. Si dans *Piccola guerra perfetta* elle est seulement une voix, d'origine albanaise et vivante, qui appelle au téléphone de la capitale des États-Unis, où Dones réside, dans *Sans bagages* Klea Borova est devenue un personnage entièrement albanais et aux prises avec une situation tragique. *Sans bagages* est l'histoire de la migration solitaire d'Elvira Dones de l'Albanie communiste vers la riche Suisse d'Yves Montalban, l'homme que son personnage aime. Aussi ce patronymique revient, au nombre de trois fois, dans l'œuvre de l'écrivaine : Yves Montalban est le protagoniste masculin dans le roman autobiographique de Dones, dans *Un jour blanc offensé* et dans *Piccola guerra perfetta*. Tout comme Ornella Vorpsi, Dones s'amuse à éparpiller les tessons de ses projections romanesques,

¹ E. BUKVIĆ, *Cosmopolit@n. racconti di integrazione, donne e colori*, op. cit., p. 86 (CdC n. 115).

² *Entretien avec E. Mujčić*, Volume II..

³ *Ibid.* (CdC n. 116).

⁴ *Ibid.* (CdC n. 117).

⁵ *Ibid.*

mais, au contraire de ce que fait cette dernière, ses acteurs gardent le même visage au fil de l'œuvre d'écriture autobiographique qu'elle compose.

Dans cet ensemble autobiographique de notre corpus, l'identité de l'écrivaine se métamorphose et se développe dans des voix protéiformes, ainsi que dans le cadre d'une suite d'ouvrages (nous venons de voir les cas de Bukvić et de Dones). Lorsque l'alter ego (« elle ») ou les alter egos (« elles ») reviennent dans plusieurs textes, ceux-ci gardent toujours des traits communs et reconnaissables, constituant ainsi une série d'écrits étroitement liés. Tantôt les livres de Bukvić se se font écho, tantôt les projections de Dones et de son mari réapparaissent dans plusieurs romans, tantôt les femmes des deux recueils de nouvelles de Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai* et *Bevete cacao Van Houten !*, sont, de manière évidente, les mêmes¹, ce que l'on pourrait appeler) de beaux corps « charnières ».

Ainsi dans *Bevete cacao Van Houten !*, sont mêlées des nouvelles situées à Tirana et d'autres qui se déroulent en Italie ou en France. Bien que le ton de l'énonciation demeure le même dans les deux livres, il est toutefois possible d'entrevoir l'évolution de la jeune femme qui raconte : l'amour et le désir pour la mère est remplacé par une pulsion – presque malade – qui porte vers les corps d'hommes et de femmes². Voici deux extraits tirés des deux livres où l'on peut constater le lien fort qui les unit, le deuxième apparaissant comme la suite naturelle du premier :

Ma mère était très belle, elle s'apprêtait pendant des heures devant le miroir, gonflait ses cheveux en les crêpant, soulignait ses lèvres d'un léger trait de crayon noir, portait des vêtements serrés à la taille, passait en bandoulière un petit sac bariolé qu'elle avait cousu elle-même, et, après s'être regardée plusieurs fois dans le miroir, sortait en me disant :

– Sois sage, ne t'éloigne pas de la maison. Je vais voir grand-mère.

La visite à grand-mère se répétait chaque soir. Diella passait sous les regards admiratifs des hommes et ceux, envieux, des femmes. La monstrueuse envie des femmes, je l'ai éprouvée concrètement, dans son sillage. Un seul regard, chargé d'une telle amertume – cet acide qui rongeaient les veines et l'estomac –, suffirait à embraser des châteaux et des villages entiers. Elles l'écorcheraient ou la mangeraient vivante, elles la jetteraient en pâture aux chiens féroces.

– Fais attention, *mamma*.³

D'elle, que veux-tu que je te dise ! Elle a une grande bouche charnue, attrayante, pure. Une bouche puissante, forte. [...] Ses paupières sont orientales, fendues comme pour lui donner un regard pénétrant, despotique, habile.

¹ Nous croyons important de rappeler que pour les éditions « Actes Sud » les deux ouvrages sont sortis avec un seul an de décalage, en 2004 *Le pays où l'on meurt jamais* et en 2005 *Buvez du cacao Van Houten !*

² Dans la version italienne, l'extrait tiré de *Bevete cacao Van Houten !* se réfère à un corps masculin, tandis que dans la version française il est question d'une beauté de femme.

³ O. VORPSI, *Le pays où l'on ne meurt jamais*, Paris, Actes Sud, 2004, p. 35-36 (CdC n. 118).

Je savais qu'elle comprenait tout. Ces paupières qui lui fendaient les yeux parlaient clairement. [...] Son corps était fragile et chaud. Il suscitait un curieux désir de le rompre, de l'étrangler. Sa présence était imprégnée d'une légère hésitation qui la rendait impitoyablement envoûtante. Ses regards étaient acérés. Ses cheveux fragiles. Ses mains névrotiques et entortillées. Elle avait la physionomie contorsionnée de l'anxiété. Ses yeux cherchaient sans relâche de nouvelles terres, de même que sa bouche, toujours en attente de dévorer ou d'être dévorée.

Si elle était belle ? Non, elle n'est pas belle mais subtile. On eut pu jouer au vice, avec elle je le puis. Je voulais manger sa chair, la chair tendre, trouble, qui l'enveloppait. Je lui aurais sucé la moelle. L'avoir tout entière, la faire mienne, l'englober dans mon corps.¹

Comme on peut l'observer, le corps est l'un des thèmes récurrents dans les écrits de Vorpsi. Selon Anita Pinzi, le corps dans l'écriture de Vorpsi est un « texte », sur lequel opérer, exposé, visible, parlant. Le corps féminin, en particulier, « est une charnière entre une extériorité sociale et une intériorité émotive et psychique, dont la coprésence modèle le sujet »². Le corps a une importance remarquable dans l'œuvre de Vorpsi, c'est un texte et une charnière, c'est une page à écrire et un carrefour entre réalité extérieure et intimité, c'est donc tout simplement la réalisation exemplaire de l'autobiographie. Les corps de femmes et d'hommes qui sont décrits dans toute leur splendeur et sur lesquels la plume de l'écrivaine s'attarde sournoisement, sont encore une manifestation de cette « poétique du fragment » que Vorpsi incarne. L'auteure en personne s'étudie dans les différents fragments de son corps qu'elle donne à voir : sa main, son œil et son ventre sont des *media* de l'écriture. Les photographies prises par Ornella Vorpsi, destinées aux couvertures de ses livres, ne décrivent pas un moment de son histoire personnelle et passée, elles ne composent guère un album de souvenirs comme celles d'Elvira Mujčić dans *Al di là del caos*. Bien au contraire, ses photographies sont ancrées dans le temps actuel, visant à étudier le « corps présent » d'une femme, comme le dit Gëzim Hajdari, lui aussi albanais. À chaque fois, elles mettent en avant un membre différent des corps féminins représentés : le bras de la danseuse (*Il paese dove non si muore mai*), la main et le dos d'une femme-ange (*La mano che non mordi*) ou même la poitrine de Vorpsi (*Bevete cacao Van Houten !*). C'est bien un autoportrait de l'écrivaine en noir et blanc qui ouvre *Bevete cacao Van Houten !*, un jeu de regards où Ornella Vorpsi se laisse observer par son lecteur pendant qu'un troisième œil, mécanique, surprend ses yeux alors qu'elle pose face à un miroir. De la sorte, la série autobiographique de Vorpsi, déclinée

¹ *Id.*, *Bevete cacao Van Houten !*, *op. cit.*, p. 119-120 (CdC n. 119).

² Anita PINZI, *Corpi-cerniera : corpi di donna in Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi*, dans E. BOND et D. COMBERIATI, *op. cit.*, p. 167.

à la première ou à la troisième personne, peut se synthétiser comme un défilé de corps à observer.

Le dernier texte qui expose des tableaux-personnages, et qui joue avec eux, est celui de Kenka Leković, *Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno*. Dans la préface, l'écrivaine explique n'être que le rédacteur d'un événement extraordinaire vécu par quelqu'un d'autre. Ce subterfuge rappelle le *topos* littéraire du manuscrit retrouvé contenant une histoire inouïe que l'écrivain s'engage à retranscrire ou à commenter. Barbara Batos, romancière de profession et passagère assidue de l'Eurocity Rome-Vienne, raconte que, durant le voyage Udine-Bruck an der Mur, le train avait une personnalité quasiment humaine et semblait s'arrêter de son propre chef à des gares qui n'étaient pas prévues dans le trajet, laissant monter des passagers.¹ Ce livre se déroule à travers des récits courts à la première personne où chaque voyageur se présente. Le dernier est narré par Maria qui rencontre dans le train « une romancière de frontière » comme peut l'être Barbara Batos. Maria rapporte les paroles de cette femme excentrique :

Excusez-moi, s'excuse-t-elle, il m'arrive de parler comme je mange, *I speak Goulash*. Et le Goulash, dit-elle, c'est l'aspect le plus intéressant de son activité de romancière, qui consiste à pétrir ensemble des langues et des pseudo-langues, la soupe et le pain trempé. C'est l'aspect le plus intéressant, dit-elle.²

Dans la quatrième de couverture, nous apprenons que Leković a écrit en 2006 une anthologie en allemand intitulée *I speak Gulash und andere Texte* (Je parle Gulash et autres textes) ; par conséquent, Maria a rencontré l'écrivaine en personne qui n'est autre que Barbara Batos. En définitive, la même figure regroupe plusieurs personnages et le miroir du « je » se brise en mille morceaux dans l'« écriture d'elles ». La voyageuse continue son monologue que Marie retranscrit de la sorte :

Vous deux aussi, dit-elle enfin, en dévisageant d'abord Alberto et moi ensuite, vous êtes une atmosphère, et elle se met à énumérer une série d'atmosphères rencontrées dans ce même train, il y a à peine une semaine. Un glacier mort la tête dans son *gianduia*, une poétesse persane, un boucher « repenté » et ses fiancées écolos, une princesse de la

¹ K. LEKOVIC, *Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno*, Merano, Edizioni alpha beta Verlag, 2010, p. 7-8-9.

² *Ibid.*, p. 86 (CdC n. 120).

Lena, un acteur de cabaret hongrois qui se prenait pour Canetti – et qui peut-il être vraiment –, un grand-père ramolli au Coca Cola, une dénommée Bura née dans une barque et je ne sais plus qui encore. À mon avis elle a tout inventé.¹

La liste des personnages coïncide naturellement avec les voix qui prennent la parole tout au long du texte. Le jeu de miroirs et de regards devient alors particulièrement intéressant : l'écrivaine, par le biais d'un alter ego, Barbara Batos, rencontre des hommes et des femmes qui se racontent et qui racontent à leur tour l'écrivaine. L'écrivaine est l'une des passagers et les brèves biographies de frontière racontées à la première personne se mêlent au récit autobiographique à la troisième personne. Le réseau humain créé par les projections sans corps de Kenka Leković, lui permettant de se mouvoir telle une équilibriste, devient l'emblème des habitants des frontières, des « hommes-Gulash », gardiens de la pluralité.

Ainsi, dans cet ensemble d'ouvrages pris en examen, tant la décentralisation du sujet parlant dans l'écriture autobiographique féminine (dont parlait Mercedes Arriaga Flórez) que la démultiplication de l'identité de l'écrivaine jusqu'à son apparition (qui est aussi une dissimulation) se réalisent par le choix de l'altérité, d'« ombres » autres du narrateur. Par conséquent, l'écriture autobiographique ne suit pas des chemins droits : elle peut s'exprimer à la troisième personne singulière après avoir connu le roman autobiographique à la première (Mujčić), elle peut se déployer sur plusieurs textes et sur plusieurs visages (Bukvić, Vorpsi) ou sur plusieurs textes mais sur un seul personnage (Dones), elle peut, enfin, commencer par un « je » et se terminer par un « elle » (Leković). Cette pluralité de voix et de personnages est l'expression de la position liminale et frontalière des écrivaines italiennes de la migration balkanique.

2.1.c) *Nous*

L'écrivaine qui est loin de sa terre a tendance non seulement à mettre en scène sa vie, mais aussi sa famille et même ses ancêtres. Certaines auteures de notre corpus racontent donc leur histoire par le biais d'une saga familiale. La voix de l'écrivaine se transforme en une voix chorale, un « je » pluriel qui devient un « nous » à l'unisson. Ainsi, le récit à la première personne englobe des événements vécus par d'autres qui précèdent la naissance de la narratrice. À la différence des autres typologies d'autobiographisme, qui pouvaient s'articuler au fil d'une série d'écrits, « le récit du nous » s'harmonise avec les limites physiques de l'instrument livre : la fin du roman correspond

¹ *Ibid.*, p. 87-88 (CdC n. 121).

à la conclusion des vicissitudes du groupe et à la prise de conscience de l'individu. L'achèvement et le point de fuite de l'autobiographie du « nous » sont les événements qui ont amené la protagoniste à se détacher de son foyer familial pour émigrer et fonder à son tour un nouveau foyer. L'histoire boucle le cercle et donne tout son sens au récit : Anilda Ibrahimî retrouve les coings de sa grand-mère au marché romain de *Via Andrea Doria*¹ et Tijana M. Djerković remercie, en conclusion de son roman *Inclini all'amore*, le retour inattendu, un matin, du printemps belgradois à Rome². Cette circularité est la forme qui s'affiche avec le plus de force dans ces romans faisant écho aux saisons de la nature. Contrairement aux autres procédés autobiographiques que nous avons vus auparavant, « le récit du nous » se déroule à « l'imparfait historique ou narratif ». Typique des contes lointains dans le temps et dans l'espace (« Il était une fois... »), « l'imparfait historique » est un temps verbal qui pourrait être remplacé par le passé simple, étant donné la distance entre celui qui raconte et les événements dont il parle. Pourtant, l'emploi de l'imparfait est motivé par la volonté fictive de suspendre les faits au moment de leur développement (grâce à la fonction imperfective de ce temps) afin de feindre leur finalité. Le lecteur devra se focaliser sur un point de vue « pseudo-imperfectif », partageant le jeu de l'écrivaine qui observe l'histoire se dérouler, tandis que les événements décrits remontent à des générations de cela. Cette coprésence du passé et du présent définit de façon claire des lignes qui crayonnent la forme d'un cercle. Le thème principal de la narration de l'autobiographie familiale est donc le temps : la cyclicité des saisons de la terre³ et le temps historique des événements.

L'ensemble des ouvrages autobiographiques qui ont pour sujet la saga familiale de l'écrivaine, se déroulent durant le demi-siècle de dictature en ex-Yougoslavie et en Albanie. L'Albanie des années 50 décrite par Anilda Ibrahimî dans *Rosso come una sposa* croit dans la lutte de classe. La protagoniste de la première partie du roman, la grand-mère Saba, « n'avait jamais lu *Le Capital* et elle ne savait même pas ce qu'était le Communisme. Mais, malgré cela, elle était

¹ « [Les coings], je les ai trouvés cette année par hasard, près de chez moi. Au marché de la rue Andrea Doria (est-ce que je ne suis pas en train de faire de la publicité déguisée ?) il n'y avait qu'un étalage qui en avait. J'ai pris toute la caisse, j'en garderai quelques-unes pour l'odeur, et avec ce qui reste je ferai de la confiture. Cependant, ils n'avaient pas la même odeur que ceux de mon enfance. Parce que rien n'a le parfum de notre enfance », voir Andrea DI CARLO, *Intervista a Anilda Ibrahimî*, <http://www.mangialibri.com/node/3064> (consulté le 09/01/2016) (CdC n. 122).

² « [Je remercie] le printemps de Belgrade qui un matin s'est présenté de façon complètement inattendue à Rome, et j'ai compris qu'était arrivé le moment du retour ; je le remercie pour m'avoir fait revivre des choses que seuls nous deux connaissons ; pour m'avoir fait beaucoup souffrir, en me demandant en échange de ne jamais le détester. Ce n'était pas facile, mais sans lui, ce livre, ne serait jamais né ; je l'ai secondé, en souriant et en me disant : ce n'est rien, ça passera, aucune douleur ne s'installe pour toujours ; l'amour, par contre, oui », voir T. M. DJERKOVIC, *Inclini all'amore*, Roma, Playground, 2013, p. 202 (CdC n. 123).

³ « Les saisons des femmes de mon pays, les saisons des coings me tombent dessus comme ça dans ma nouvelle vie, ailleurs », dans A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008, p. 261 (CdC n. 124).

communiste »¹. Quiconque avait chassé le Nazi-Fascisme de sa terre était communiste, la coopérative qui offrait un travail de couturière à la grand-mère était communiste, le nouveau slogan était communiste : « la femme, force de la révolution »². Le portrait du régime de Tito dessiné par Tijana M. Djerković, dans *Inclini all'amore*, et par Vesna Stanić, dans *L'isola di pietra*, est, en revanche, bien différent. Les pères des deux écrivaines, l'une serbe et l'autre croate, ont connu les sévices de *Goli Otok*, « l'île chauve », une île de l'archipel croate transformée en prison lors de la rupture entre Staline et Tito. Vladimir, père d'Arianna-Tijana, et Milan, père de Vesna, accusés de défendre le stalinisme, sont internés dans l'île. Dans le roman qui porte le titre de cet épisode dramatique de la vie de son père, Stanić raconte ainsi :

Des années après, j'ai appris qu'il serait revenu très tôt de ce rocher, de cette île appelée « chauve » – où durant des jours, des semaines des mois, des années, une des occupations des condamnés consistait à creuser le sol et à transporter des pierres d'un endroit à un autre –, s'il avait signé une lettre où il affirmait qu'il avait fait fausse route en tout. Ils furent nombreux à faire acte de soumission, avec plus ou moins de conviction. Mon père refusa. Comme il n'avait rien à se reprocher, il ne voulut signer aucune lettre, aucune déclaration. C'est pourquoi il resta sur cette île faite de rochers, une immense carrière de pierres, où mêmes les arbres n'avaient pu planter leurs racines. Après quatre ans de tortures, on l'avait réexpédié sur le continent, comme un paquet, incapable désormais de transporter des pierres, dérangeant s'il venait à y mourir. Personne dans notre famille ne lui avait pardonné son orgueil démesuré, cette volonté de ne pas céder à l'humiliation, de refuser de se sentir coupable. [...] Les deux seules personnes qui lui pardonnèrent furent deux femmes : sa mère et sa fille.³

Outre le titre, *L'isola di pietra*, l'appellation de « chauve » adoptée pour l'île est la plus récurrente dans le texte. L'« île chauve », nommée ainsi à cause de l'absence de végétation, c'est une énorme carrière de pierre d'où Milan revient claudicant et lourdement affaibli (il mourra un an plus tard) et Vladimir borgne. Pour sortir de ce lieu, il suffit d'une signature que les deux hommes n'apposeront jamais, une fierté qui leur coûtera quatre années identiques de captivité. La mère et la fille sont les seules personnes qui comprendront l'orgueil de Milan ; de même, c'est sur la réaction de la mère de Vladimir, face à son arrestation et à son retour des travaux forcés, que se concentre la narration de la fille, Arianna⁴. L'amour maternel et la relation avec la fille, sont

¹ *Ibid.*, p. 47 (CdC n. 125).

² *Ibid.*, p. 48.

³ Vesna STANIC, *L'isola di pietra*, Repubblica di San Marino, Aiep Editore, 2000, p. 84 (CdC n. 126).

⁴ « La mère était à la maison, porte et fenêtres grandes ouvertes. Elle était en train de préparer le gâteau pour la fête du saint patron de la famille, quand elle entendit la voix de son fils au loin. C'était le 19 décembre et le vert de la végétation méditerranéenne, des orangers et des figuiers, paraissait devenir plus intense pour renforcer l'amour du jeune homme pour cet endroit. Milena courut à sa rencontre en lui ouvrant les bras, impatiente de le serrer fort contre elle, de le secouer. "Bienheureuse femme que je suis, qui arrive aujourd'hui chez moi ? Mon fils Vladimir !" »

les sentiments les plus forts et les plus décisifs de la machine romanesque des deux ouvrages. Au contraire, dans *Rosso come una sposa* la figure centrale est celle de la grand-mère avec laquelle l'écrivaine instaure un profond lien, mettant ainsi l'accent sur une lignée féminine. Dans les romans des auteures yougoslaves, l'arbre généalogique construit est principalement masculin : le grand-père de Vesna, Josip, son beau-fils, Milan et puis Vesna, ainsi que le grand-père d'Arianna, Milovan, son fils Vladimir et ensuite la petite-fille narratrice, Arianna. Les deux filles, amoureuses de leurs pères, ont un ressenti ambigu par rapport à leur féminité, d'une part parce qu'elles devinent le désir secret paternel de préférer un garçon à une fille¹, de l'autre parce qu'elles ne se résignent pas à l'impossibilité de ressembler à leur père :

Arianna avait hérité d'un cœur d'homme, fort, sauvage. Elle l'avait construit, soigné, entraîné, malmené, mis à l'épreuve, cajolé, laissé commander, jamais tenu à l'écart : pour la seule et unique raison de ressembler à son père. Elle avait la respiration longue et profonde qui lui permettait, si nécessaire même en apnée, d'atteindre son but. [...] Tout cela parce que barbe et moustaches refusaient de pousser sur l'ovale de son visage osseux et blanc, éclairé d'un regard curieux. Un jour, sur sa poitrine, avait poussé par pure méchanceté une paire de petits seins arrivés là comme des intrus, deux monticules pour gâcher tout, deux signes avant-coureurs de féminité pour qu'on ne puisse nier qu'elle était, oui, vraiment, résolument et uniquement... une femme.²

Le choix d'un compte rendu suivant une généalogie masculine amène les écrivaines à un questionnement identitaire relatif à leur statut de femme. Ces pères qui étaient seuls face aux abus violents, à la torture et à l'injustice de « l'île chauve », sont à la fois des modèles de force et des ombres de fragilité. Dans une société où l'on tire un coup de fusil devant la maison le jour de la naissance d'un garçon et où l'on garde le silence lors de l'arrivée d'une fille, l'enfant ne peut que

s'exclama-t-elle assez fort pour que tout le monde l'entende, même de derrière la montagne, jusqu'à la mer. "À partir d'aujourd'hui, je m'appelle Fortunée ! Et sachez-le, tous, voilà mon fils Vladimir ! C'est Nicolas qui me l'a ramené à la maison, notre saint patron." Vladimir éclata de rire, l'embrassa fort, et lui dit en riant, tout heureux : "Non, maman, c'est le train qui m'a amené" », voir T. M. DJERKOVIC, *Inclini all'amore*, op. cit., p. 64 (CdC n. 127).

¹ Pour le premier anniversaire de Vesna et de sa mère, qui tombaient le même jour, après la mise en liberté de Milan, le père offre à sa femme « un manteau court couleur poil de chameau. Coupé à la taille, comme le voulait la mode en ce temps-là, il lui faisait une silhouette très féminine. [...] Il réussit à trouver de l'argent pour moi aussi. Dans ses rêves inavoués, j'étais probablement un garçonnet, vu qu'il me fit cadeau d'un chapeau à larges bords, de forme visiblement masculine », voir V. STANIC, *L'isola di pietra*, op. cit., p. 97 (CdC n. 128). Intéressant à ce propos comparer la relation de Jasmina Tešanović avec son père, elle aussi fille unique, elle aussi fils manqué aux yeux d'un homme issu de cette culture ancrée à des valeurs machistes : « Il m'appelait Jale, quand nous étions seuls tous les deux : et il me parlait comme à un homme. C'était une honte que je n'en sois pas un moi aussi [...]. D'un autre côté, pourtant, ce qui plaisait à mon père c'était mon caractère têtu et mes traits indépendants. Ils lui semblaient suffisamment virils », voir J. TESANOVIC, *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*, op. cit., p. 25 (CdC n. 129).

² T. M. DJERKOVIC, *Inclini all'amore*, op. cit., p. 171 (CdC n. 130).

ressentir un sentiment d'incomplétude devant la majestueuse figure paternelle profondément aimée.

L'expérience du père au camp de travail communiste est le sujet de la deuxième partie du roman *Inclini all'amore*. L'autobiographie de sa famille, racontée du point de vue d'Arianna, devient pour la moitié du livre *Il diario. Materiale per il romanzo-verità di Vladimir Vuković* (Le journal. Matériel pour le roman-vérité de Vladimir Vuković) soit le brouillon de l'autobiographie romancée de son père sous la forme d'un journal intime. De façon similaire, Anilda Ibrahim, après avoir retracé les vicissitudes de la vie de Saba dans le village de Kaltra en tant que narrateur omniscient et extérieur au récit, change de focalisation environ à la moitié de son roman. C'est alors que la première personne s'affiche et c'est la petite fille de Saba qui prend la parole afin de retracer son histoire personnelle insérée dans la grande histoire de l'Albanie : la fin du Communisme et l'émigration de masse vers l'Occident.

Par conséquent, en général, dans l'autobiographie familiale, la modalité narrative n'est pas la même de l'ouverture jusqu'au dénouement. La première personne prend souvent le relai et les protagonistes permutent, tant et si bien que le dialogue entre plusieurs générations fait du récit un roman choral. Seule Vesna Stanić reste fidèle à la structure adoptée depuis les premières lignes, définissant de façon claire l'ouvrage comme l'autobiographie de sa famille. De plus, Anilda Ibrahim et Tijana M. Djerković, outre l'alternance des voix narratives, se servent aussi de surnoms. Ibrahim surnomme « Saba », tout le long du roman, la grand-mère qu'elle avait appelée avec son véritable prénom « Salihe » dans la dédicace. Djerković aussi change les noms : Arianna pour elle-même et Vladimir pour son père, dont le vrai patronyme est Momčilo Djerković. En effet, *Inclini all'amore* débute par un poème de Momčilo Djerković que nous savons être le père de l'auteure grâce à la dédicace qu'elle destine à ses parents dans son premier ouvrage, *Il cielo sopra Belgrado*. Que Momčilo soit un écrivain est dit à plusieurs reprises dans l'œuvre de Djerković, personnage-auteur, de plus, d'un « roman-vérité » sur « l'île chauve ». Le poème d'ouverture s'intitule *Il nome*, attirant immédiatement l'attention sur « le prénom » ou bien sur « le nom de famille » :

Parle, pour que la maison ne reste pas sourde,
pour que le pierre ne se brise pas,
pour que l'eau ne perde pas son rythme.
Le récit de tes souvenirs
laisse-le se raconter de lui-même.
Sois heureux pour la pluie de mai,
pour l'essence régénératrice de la terre.
Ne cache ton nom à personne,
c'est le tien, il te rend unique.
Sur le foyer, tiens le feu allumé,
que la fumée vole au-dessus du toit,
qu'elle fasse se réunir la famille.
Que la maison retentisse des voix des enfants,
que la maison ne devienne pas sourde,
tandis que la vie croît et se ramifie.¹

C'est ainsi que le père parle à l'écrivaine : l'histoire des aïeux, écoutée puis mémorisée, devrait être racontée afin que le nom ne s'éteigne pas. Or, le changement patronymique nous semble explicable s'il est mis en relation avec la figure du miroir dans lequel se scrute l'écrivain à la fin du roman. La dernière longue digression dans le roman de Djerković est la description d'une vision de la protagoniste face au vieux miroir de la maison de ses parents qui est désormais vide. Sur la surface brillante, Arianna voit apparaître tous les visages de sa famille : de son ancêtre Vuk (celui qui avait donné le nom à tout le lignage) jusqu'à Milovan (son grand-père) et Vladimir (son père), puis elle, aux côtés de sa mère et de son frère. « Elle comprit qu'elle était eux tous, et qu'eux tous étaient – elle »² : c'est ainsi qu'elle découvre que sa famille, rassemblée sous l'étendard symbolique du nom qu'elle porte, est l'emblème de son identité. Le poème commence par une exhortation à chanter afin que la maison ne reste pas silencieuse et, dans une *ring composition*, le même souhait est répété en fin de poème. En parallèle, le roman débute avec la dédicace : « A celui qui m'a pris par la main et qui m'a ramené à la maison. T.M. Djerković » et se clôt justement sur le retour chez soi, dévoilant la coïncidence entre Arianna et Tijana : « Ce livre est son retour à la maison. Définitif »³.

¹ *Ibid.*, p. 7 (CdC n. 131).

² *Ibid.*, p. 197 (CdC n. 132).

³ *Ibid.*, p. 198 (CdC n. 133).

Nous avons remarqué plusieurs tendances communes dans cette typologie autobiographique de la saga familiale de l'écrivaine migrante, qui comprend trois romans de notre corpus : *Rosso come una sposa* d'Anilda Ibrahim, *L'isola di pietra* de Vesna Stanić et *Inclini all'amore* de Tijana M. Džerković. Du point de vue de la structure : la forme romanesque renfermant une histoire qui aboutit à un final d'apaisement avec le foyer quitté, ainsi que le changement de narrateur au milieu du roman marquant un dialogue intergénérationnel. Du point de vue des thèmes, en revanche, deux sujets semblent s'afficher davantage : les années de la dictature communiste et la relation des écrivaines avec leur féminité par rapport au modèle paternel. Nous verrons comment ces sujets reviendront dans notre corpus, confirmant le rôle de médiatrices que se donnent les écrivaines balkaniques et l'importance du questionnement sur l'histoire contemporaine de leurs pays ainsi que sur le rôle et le statut de la femme dans ces sociétés.

*

D'après Gusdorf dans la dictature du prolétariat « la conscience individuelle se résorbe dans la conscience de classe »¹, ou, d'après Jasmina Tešanović, dans « un subconscient collectif et même un *surmoi* collectif »², révélant de ce fait la nécessité de l'autobiographisme postcommuniste. L'histoire est bien présente dans les œuvres autobiographiques de notre corpus car c'est la cause même du trouble intime des écrivaines qui fait jaillir la narration du moi. À ce sujet, deux exemples supplémentaires sont à relever, même s'ils n'entrent pas dans notre corpus principal. Le premier se trouve être le journal que Jasmina Tešanović a écrit en anglais lors du *Procès aux Scorpions*. Le second est la rubrique qu'elle entretenait dans le quotidien *La Stampa, Globalisti a Torino* avec son mari et écrivain Bruce Sterling. Les deux ouvrages complètent de façon originale l'étude sur l'« écriture du nous » et nous mènent vers les conclusions. Face au défilé de criminels de guerre (les « Scorpions »), l'écrivaine serbe rédige jour après jour un journal qui débute le 23 Décembre 2005, à Belgrade :

J'appelle un taxi. Il neige et il fait sombre, ce vendredi 23 décembre. La foule, à Belgrade, est déjà hystérique en raison des vacances de fin d'année. « S'il vous plaît, je suis pressée : je vais au Tribunal spécial, à l'ex-tribunal militaire. Vous

¹ G. GUSDORF, *op. cit.*, p. 285.

² J. TESANOVIC, *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*, *op. cit.*, p. 110 (CdC n. 134).

savez où il se trouve ? ». [...] Nous, « les femmes en noir » sommes les observatrices officielles d'un organisme non gouvernemental. Nous entrons dans le bâtiment avec Nataša Kandić, la femme la plus détestée par les nationalistes en Serbie : Nataša Kandić est la représentante des victimes et l'avocate des droits de l'homme et avec nous il y a les parents des victimes : en tout, quinze femmes.¹

La première personne du singulier se mélange à la première personne du pluriel de même que la réflexion individuelle et les petites préoccupations de la narratrice s'amalgament au point de vue communautaire du groupe féminin. Le regard permet encore à la narration de surgir : « Mon devoir et mon privilège étaient de les écouter en tête à tête, de prendre des notes et de chercher de diffuser la vérité historique »², explique l'écrivaine dans le prologue. Lorsqu'une écrivaine se fait le porte-parole d'une collectivité, dessinant ce faisant l'autobiographie du groupe auquel elle appartient, elle propose de donner une version de l'histoire moins connue, plus intime, qui correspond au vécu historique de la minorité qui l'accueille. Quant à l'expérience de l'« île chauve » ou aux vicissitudes d'une lignée familiale au féminin, l'écrivaine s'éloigne alors de l'histoire officielle. Elle propose une structure nouvelle de l'histoire, un puzzle de menues vérités qui s'emboîtent plus difficilement dans le discours ambiant. La poétique du fragment, propre aux journaux intimes ou aux recueils de récits autobiographiques, s'harmonise parfaitement avec un développement autobiographique et historique féminin. Toutes ces autobiographies nous disent : « Je vous raconte ce que j'ai vu, comment l'histoire est entrée dans ma vie, comment j'ai pris parti à la guerre en Yougoslavie, au Communisme dans les Balkans, au grand mouvement migratoire vers l'Occident ».

Dans le même temps, l'œuvre autobiographique est le moyen de recomposer une identité brisée. La série d'articles publiés dans *La Stampa*, que Tešanović et Sterling rédigent en tant que « globalistes » ou « excentriques », s'inscrit à l'intérieur de cet axe de l'analyse du corpus. Le but de leur entreprise est de trouver un appartement à Turin à l'aide d'une langue qui n'appartient à aucun des deux. Ces deux intellectuels mondialement reconnus ont beau ne pas être affectés par le besoin et le manque, ils n'en sont pas moins en quête d'un lieu où s'installer, recherche propre à l'expérience migratoire. Dans ce cas également, la narration s'élabore selon deux chemins : la première personne du pluriel est employée pour le récit collectif du couple tandis que c'est la troisième personne du singulier qui sert à exprimer les points de vue divergents : « Après six mois

¹ J. TESANOVIC, *Processo agli scorpioni. Balcani e crimini di guerra. Paramilitari alla sbarra per il massacro di Srebrenica*, op. cit., p. 19 (CdC n. 135).

² Id., *Prologo. Il disegno del crimine*, dans *Ibid.*, p. 18 (CdC n. 136).

passés à vivre à Turin, on peut se poser une question très sérieuse : sommes-nous oui ou non globalistes ? Jasmina qui parlait un italien parfait, mais avec l'accent milanais, a acquis à présent l'accent turinois. Bruce, en revanche, s'habille en Missoni »¹. Le duo, qui compose à quatre mains la rubrique, se dédouble dans la narration grâce à des expériences particulières. Sur la couverture du livre une nouvelle image représente celui qui écrit : Jasmina prend en photo Bruce entouré de visages des protagonistes du passé historique turinois, réalisant de la sorte un énième jeu de miroirs typique de l'autobiographisme.

Le miroir est tout à fait le symbole de cette recherche identitaire et le livre se pose comme l'espace propice à son accomplissement. Le journal de Mirijana Milinković, adressé à « Maja », montre le monologue solitaire que la quête identitaire peut entraîner dans l'autobiographie du « moi ». « Maja », explique-t-elle au début de son ouvrage², est le surnom que ses proches lui ont donné ; par conséquent, ce journal intime est le dialogue de l'écrivaine avec elle-même. Ainsi, Vorpsi, en se regardant, est regardée, comme le montre la photographie qui ouvre *Bevete cacao Van Houten !* où elle se réfléchissait dans un miroir. La couverture devient un miroir métaphorique dont la sémantique peut être transposée à l'ouvrage dans son intégralité. L'analyse identitaire peut aussi être menée à travers plusieurs visages, appartenant tous à la seule narratrice. Ce procédé permet de briser le miroir (dans le cas du récit à la troisième personne) ou de le reconstituer (lors de l'écriture du « nous »), comme en témoigne *l'excipit d'Inclini all'amore* de Tijana Djerković : en l'observant, le miroir lui dévoile sa nature la plus profonde et elle peut enfin répondre à la question « qui suis-je, d'où je viens ? ».

Créer une identité propre face à un passé collectif, soigner les blessures provoquées par la guerre ou par une enfance et une adolescence vécues sous des régimes politiques dictatoriaux, comprendre les motivations profondes qui ont amené l'ensemble des auteures à vivre la migration : voici pourquoi l'autobiographisme est une initiation à l'écriture pour la plupart des écrivaines du corpus mais aussi une nécessité immédiate. La migration en Italie et l'acquisition de la langue italienne creusent une faille douloureuse tout le long de la côte adriatique. L'écriture autobiographique, déclinée à la première ou à la troisième personne singulière et plurielle, centrée sur l'identité complémentaire entre auteur/narrateur/protagoniste ou fragmentée en

¹ Bruce STERLING et J. TESANOVIC, *Mai più senza Torino. Due « extracomunitari » molto speciali alla scoperta della città*, Torino, espress edizioni, 2012, p. 25 (CdC n. 137).

² « Mon journal, je l'ai appelé Maja !!! Maja était mon second prénom, tout le monde m'appelait ainsi et personne ne savait que mon vrai prénom était Marijana. Je dois dire que Marijana n'était pas un prénom qui me plaisait particulièrement. [...] De toute façon j'étais Maja pour tout le monde et mon journal s'intitule ainsi », voir M. MILINKOVIC, *Le Luci di Sarajevo. Diario di guerra, op. cit.*, p. 9-10 (CdC n. 138).

alter egos notamment féminins, encadrée à l'intérieur d'un roman ou dispersée en différents récits, ressemblant à un album de vieilles photos ou à des photographies de corps féminins, témoignant de la vie de l'écrivaine ou de celle, déjà achevée, de la famille d'origine, s'affirme comme le genre préféré des romancières balkaniques issues de la migration. Écrire ainsi permet également de décrire le retour à la maison qui, dépourvu de son sens métaphorique, correspond à l'apaisement de la quête identitaire.

II.2) Le lieu de l'histoire personnelle : la maison, ses espaces

Comme nous l'avons vu dans les chapitres qui traitent de la migration, notamment féminine, la maison et ses espaces sont un thème récurrent. La sémantique de la maison natale condense la relation de la migrante avec sa famille d'origine, tandis que les maisons de l'après-migration abritent et protègent l'étranger d'une réalité externe jugée dangereuse. La maison n'est pas exclusivement un lieu nodal pour le migrant ; comme le remarque Lionello Sozzi, dans *Gli spazi dell'anima* (Les espaces de l'âme), la demeure est un lieu hautement suggestif et poétique¹, véritable *topos* littéraire. Les maisons de l'écrivaine qui migre, celle en terre maternelle et celles dans le pays d'accueil, se présentent alors comme des espaces intéressants à décrypter dans leur complexe symbolique.

Selon Alberto Eigner (*L'inconscient de la maison*), l'appartement, en tant que refuge privilégié, est une projection ou un « "dessin" de notre corps, nous y recréons le contour de nos formes et de sa physiologie »². Ce processus de construction de la maison est à la fois concret et imaginaire. D'une part, il est inhérent à l'aménagement entrepris par le sujet qui l'habite, d'autre part, il est mis en évidence par le récit que le narrateur fait de sa maison. Représentation de la maison et représentation du corps sont donc fortement liées puisque leur association fait émerger des images personnelles et « interne[s] » ou « consciente[s] et inconsciente[s] »³ comme le dit Eigner.

L'inconscient et l'espace habitable sont ainsi en constant interfonctionnement. Les produits de cet inconscient le témoignent. Comme dans les rêves, par exemple, où la maison représente le corps du rêveur et ses parties. Plus précisément, le toit et le grenier, dans les images oniriques, symbolisent la tête, la pensée ou l'aspiration vers un idéal. [...] La cave fait éventuellement évoquer les faubourgs de la psyché, son tréfonds archaïque redouté et énigmatique, où le self s'enracine. [...] Les fenêtres, les yeux ; les portes, la bouche.⁴

La maison ainsi rêvée est appelée par Eigner l'« habitat intérieur »⁵. Il suit les mêmes règles de représentation que celles employées lors de la rêverie du corps. De même que le corps peut se démembrer tout en constituant une unité, la maison est composée par plusieurs pièces qui

¹ Lionello Sozzi, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 105.

² Alberto EIGNER, *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2004, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

renferment toutes des lieux intimes rassemblés autour d'une expérience commune nommée « l'habiter »¹ par Heidegger. Corps et maison sont des éléments clés qui animent amplement les récits des rêves dans les textes retenus. Par exemple, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Elvira Mujčić, vêtue d'un pyjama d'internée et écrasée par la névrose ainsi que par le sentiment de claustrophobie causé par la guerre, songeait à une chambre sans issues puisque son propre corps n'arrivait pas à s'ouvrir vers le monde extérieur. La narration du rêve dans la chambre-prison représente un élément décisif du roman pour saisir les propriétés curatives de l'écriture autobiographique en italien. Voici donc comment la maison, ombre et silhouette intime du corps de l'écrivain, ainsi que l'autobiographie, moyen de guérison de son corps et de son intimité, tressent une relation incontournable. Se pencher sur la « topo-analyse » des quatre murs qui abritent une auteure issue de la migration, c'est-à-dire s'intéresser à l'endroit où celle qui a tant voyagé se repose, apparaît comme une fascinante clé de lecture de l'autobiographisme. Les maisons les plus représentées dans notre corpus sont au nombre de trois : la maison natale, et notamment l'espace protégé et clos du jardin ; la première maison habitée une fois atteinte la terre d'accueil, lieu de métabolisme des traumatismes qui ont précédé la migration et de transformation identitaire ; la « maison définitive » où la femme désormais « adulte » va trouver une place idéale pour s'épanouir en tant qu'écrivaine.

II.2.a) Le jardin de la maison natale

La maison de l'enfance, en tant que lieu heureux de l'affection familiale, est souvent décrite au commencement des ouvrages autobiographiques de notre corpus. La maison natale est le cadre par antonomase où s'animent les souvenirs des grands-parents et des parents, où la cuisine se remplissait d'odeurs, où l'on pouvait jouer et trouver un sommeil réparateur. Source sans égale de nostalgie, plus encore que le pays quitté, ce « lieu de la mère » est au sens propre la vraie mère-patrie. La maison natale est avant tout un espace mental qui survit malgré les guerres et les destructions, elle demeure figée et immobile malgré le temps écoulé. Nous avons déjà remarqué que la durée temporelle n'est pas reproductible dans le souvenir, les représentations du passé se fauillent dans la mémoire comme des photographies dans un album, exemptes de tout mouvement temporel. Ainsi, selon Bachelard :

¹ Martin HEIDEGGER, *Bâtir habiter penser* [*Bauen wohnen denken*, 1951], dans *Id., Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

[...] le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange! – n'enregistre plus la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de la durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.¹

Contrairement à toute loi physique, le temps s'arrête dans l'espace et y séjourne : la demeure des premières années de vie garde intacts « les beaux fossiles » de la mémoire et les photographies de l'album de l'enfance qui sont toujours plaisantes à retrouver. Pourtant, si la durée ne laisse pas de traces dans la mémoire, toute description réaliste d'un temps passé devient impossible. De ce fait, « les vraies maisons du souvenir [...] répugnent à toute description »² et, par conséquent, la maison natale décrite dans les romans ne sera qu'un ensemble de symboles et de métaphores. La maison de l'enfance devient une « maison onirique, la crypte de la maison natale »³, rêverie de l'âge adulte.

Le premier roman autobiographique d'Elvira Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, débute par une longue réminiscence de sa maison en Bosnie, à Srebrenica. L'écrivaine concentre ses souvenirs autour du jardin de la maison des grands-parents qui n'est autre que l'espace des moments récréatifs avec son amie de l'époque, sa cousine Vanesa :

Dès que nous avons arrêté de nous tirer les cheveux et de nous griffer le visage, notre grand-mère nous a giffées et nous avons fait la paix. La punition consiste à rester dans le jardin, pendant que tous les autres enfants restent à jouer dans la rue.

Nous allons dans la ferme qui se trouve au milieu du potager de grand-père et nous attrapons deux grands bâtons minces, de ceux que grand-père utilise comme tuteurs pour les légumes. Ces bâtons représentent des enfants imaginaires : nous les portons dans le jardin et nous les appuyons contre le portail, pour qu'ils nous regardent tandis que nous nous amusons.

Vanesa et moi, nous vivons dans un monde parallèle, notre monde secret, dans lequel personne ne peut entrer. Nous avons des secrets que nous seuls connaissons.⁴

¹ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1957], p. 28.

² *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 21 (CdC n. 139).

Loin d'être une punition, le temps passé dans le jardin est celui où les deux jeunes filles construisent leur monde parallèle. C'est un lieu clos qui leur appartient, où « personne ne peut entrer » car il est sécurisé par des rêveries partagées ou par leurs confidences secrètes. Le jardin est alors un lieu de l'âme. Cette figure est souvent employée en littérature en raison du dédoublement du lieu entre réalité objective et symbolique spirituelle¹. Pour celui qui y a vécu durant son enfance, le jardin se maintient comme un lieu au fond du cœur, intime et solitaire, où l'on peut revenir au gré des mouvements de l'esprit, où l'on peut se reposer à l'ombre de sa clôture protectrice².

La structure du jardin est inscrite dans son étymologie : le mot « jardin » dérive de l'ancien allemand « *carto* » ou « *garto* » qui signifie « lieu clos ». Dans son admirable essai *Bâtir habiter penser*, Martin Heidegger parle longuement du concept de « clôture » dans la langue allemande et de sa relation à la notion d'« habiter ». Le mot du vieux-haut-allemand pour « bâtir » est « *buon* » qui signifie « habiter ». Il partage également une racine commune avec le verbe défectif « *bin* »³, « je suis », et avec l'infinitif « *bauen* » qui veut dire « enclore et soigner, notamment cultiver un champ, cultiver la vigne. En ce dernier sens, *bauen* est seulement veiller, à savoir sur la croissance, qui elle-même mûrit ses fruits »⁴. Si d'une part une telle chaîne étymologique met en lumière que « la manière dont nous autres hommes *somme*s sur terre est le *buon*, l'habitation »⁵, d'autre part l'expérience quotidienne d'être dans le monde et d'y habiter passe au second plan « derrière les modes variés dans lesquels s'accomplit l'habitation, derrière les activités des soins donnés et de la construction. Ces activités, par la suite, revendiquent pour elles seules le terme de *bauen* et avec lui la chose même qu'il désigne. Le sens propre de *bauen*, habiter, tombe dans l'oubli »⁶. La maison se charge donc d'une inéluctabilité, d'une nécessité propre à l'être humain, profondément liée à son « être » ; toutefois, le jardin et sa clôture, les fruits et la culture (notamment de la vigne) sont compris dans le concept d'« habiter ».

Le lien entre « maison » et « vigne » est souligné dans la page introductive de *L'isola di pietra* de Vesna Stanić, intitulée *La memoria* (La mémoire) :

¹ Nous pensons, par exemple, au *Jardin des cerisiers* de Čechov où les coups de hache du final qui abattent les cerisiers résonnent dans l'espace de l'âme de la protagoniste comme pour signifier son décès.

² Pour le jardin clos, nous pensons aussi à celui que le poète observe à travers les grilles d'un portail, dans le *Poema paradisiaco* de Gabriele D'Annunzio ou au jardin célébré par Giorgio Bassani dans *Il giardino dei Finzi Contini*.

³ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 174.

Les souvenirs s'entassent, ils se mélangent n'importe comment, comme dans un débarras oublié, parmi les rats et les araignées, couverts d'une poussière jamais enlevée. J'essaie de les remettre en ordre, l'opération se révèle ardue, pénible, comme celle qui consiste à remettre de l'ordre et à donner du sens à de sa propre vie.

On peut confondre des épisodes chargés de sens et d'autres insignifiants, entre la tristesse provoquée par un pigeon mort et la douleur d'avoir perdu son père. [...] Le passé se trace une route dans notre mémoire à travers la famille, les vieux qui sont les gardiens de la mémoire, les vieux qui tracent le futur. [...] Notre territoire a déjà étéensemencé. Nous devons travailler sur les récoltes. Là-dessus, immanquablement nous ne serons pas d'accord [...]. Cela dépend de la mémoire transmise, des comptes réglés de ceux qui nous ont précédés, des objectifs qui ont été imposés, des significations données à une maison, à une vigne. On peut confondre le souvenir des amours manqués et l'euphorie pour un monde riche de promesses, on peut se sentir perdu dans le vieux grenier où les mites ont dévoré notre jouet préféré.¹

Vesna Stanić décrit la géographie de ses souvenirs en suivant les espaces de « la maison onirique », un lieu à mi-chemin entre une idéalisation et la réalité de la maison natale. La mémoire s'entasse dans un débarras poussiéreux plein de souris et d'araignées. Le passé est comme une terre familiale semée par les ancêtres et le processus d'analyse des souvenirs peut nous dérouter de la même manière qu'un enfant se perdrait dans un grenier à la recherche de son jouet le plus précieux, malheureusement dévoré par les mites. Dans *Nei dintorni del surrealismo* (Dans les alentours du Surréalisme), Silvana Cirillo fait un point sur l'interprétation psychanalytique de la réaction, littéraire ou non, de l'homme face au grouillement d'insectes ou de petites bêtes en tout genre. Ces créatures représenteraient la projection hors de soi des névroses et des complexes. En les écrasant, on renforcerait notre volonté héroïque, en les torturant, on torturerait ce qui nous torture². Par conséquent, ces êtres rappelleraient les deux plus grands tabous de l'homme, la mort et le désir, comme l'exprime leur capacité à se cacher sous la terre, dans les trous et les « fissures infernales »³. L'insertion de telles formes psychiques à l'intérieur du « rêve » de la maison fait d'elle un endroit à analyser plus qu'à visiter. Cette « construction de la maison » mentale que l'écrivaine réalise, en logeant ses souvenirs entre la cave et le grenier, dans les recoins et les couloirs, est celle que Gaston Bachelard appelle la « topo-analyse ». La topo-analyse de la maison, d'après Bachelard, correspond alors au même procédé mené par Stanić : la « localisation des souvenirs »⁴ dans un lieu « physiquement inscrit en nous »⁵. Chacun peut relire le passé à sa façon

¹ V. STANIĆ, *L'isola di pietra*, op. cit., p. 13 (CdC n. 140).

² Silvana CIRILLO, *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ G. BACHELARD, op. cit., p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 32. Plus discursivement, Bachelard commente ainsi : « [...] la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. À vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous

façon selon « les significations données à une maison, à une vigne » comme l'écrit Stanić. Si l'on en croit la réflexion de Heidegger, dans le roman *L'isola di pietra*, la vigne symbolise la maison natale, cette vigne plantée dans sa demeure par le grand-père lui-même, premier pilier de la lignée familiale décrite par Vesna Stanić.

L'écrivaine, dans le deuxième chapitre de son ouvrage, retourne à « la »¹ maison. Les odeurs associées au grand-père reviennent la visiter : celle du blé, celle du fleuve, celle du bois et celle de la résine, et c'est ainsi que le récit commence. Lorsque le grand-père décida d'embellir son habitation, il construisit un petit balcon puis laissa grimper une belle vigne :

Le côté sud, où toutes les fenêtres s'offraient au soleil, le rendit heureux grâce à une plante qui pendant de longues années vécut en symbiose avec la façade de la maison. Ce n'était pas une glycine, pleine de mystère et de sensualité, ni les roses rouges invoquant les passions qui devinrent son ornement, mais une simple vigne. Le grand-père avait mis à sa disposition un fin treillis de bois et elle, reconnaissante de cet accueil, trouva la force, en quelques années, d'enlacer presque toute la façade. Elle produisait de petites grappes aux grains sombres et serrés.²

La vigne vit avec la maison et sa croissance luxuriante recouvre la façade. La « simple » plante, ni « sensuelle » ni « invoquant les passions », est la fierté du jardin du grand-père qui se vante de récolter un raisin très prisé : le muscat³. La vigne⁴, marque de la familiarité que l'homme a toujours eue avec le travail qu'elle demande afin d'en récolter les précieux fruits, est un symbole qui découle d'une lointaine tradition littéraire héritée de la Bible. Dans l'Ancien Testament, la vigne constitue, avec l'élevage, le travail humain et la principale source de soutien pour le peuple juif. Cette plante est employée dans maintes comparaisons dont la principale identifie la vigne avec le peuple d'Israël lui-même⁵. Par la suite, elle reste profondément ancrée dans la culture juive et testamentaire et le Christ, dans le Nouveau Testament, en reprendra l'image : la vigne est la plante où « demeurer » pour porter « beaucoup de fruits »⁶. Que la vigne soit riche de significations et d'allusions est donc un *topos* littéraire qui pénètre la culture judéo-chrétienne jusqu'à en faire un endroit sous lequel demeurer, où s'installer. Dans la même tradition biblique,

retrouverons les réflexes du "premier escalier", nous ne buterons pas sur telle marche un peu haute. Tout l'être de la maison se déploierait fidèle à notre être. Nous pousserions la porte qui grince du même geste, nous irions sans lumière dans le lointain grenier. »

¹ V. STANIC, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14-15 (CdC n. 141).

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Pour une lecture comparée de la figure de la vigne, nous renvoyons à L. Sozzi, *op. cit.*, p. 169-170.

⁵ Cf Isaïe 5, 1-7, Psaumes 80, 9-16 et Ezéchiel 15, 1-6.

⁶ Cf Evangile de Jean 15, 1-8.

le seul jardin est un lieu de repos et de délices. Le mot hébreu original « *gan* », qui est passé par l'ancien allemand « *gardo* » dans le sens de « lieu clos », a été rendu en grec, dans la traduction de la « Bible des Septante » au début du II^e siècle av. J.-C., avec le terme de « *παράδεισος* ». Ce mot d'origine perse signifie entouré, « *pairi* », d'un mur, « *daez* », et il est parvenu jusque dans le vocabulaire de nos langues modernes sous la forme de « paradis »¹. Le paradis est donc un jardin, un endroit clos et protégé. La culture arabo-musulmane aussi s'est abondamment servie de la symbolique du jardin. D'un point de vue architectural, les modèles paysagers musulmans s'inspiraient, au moins à partir de 730², de la structure du jardin, défini par le Coran et conçu comme un microcosme dans lequel est projeté l'idée du jardin. En ce qui concerne, en revanche, sa récurrence dans l'imaginaire artistique, le jardin paradisiaque est repris sans cesse : nous nous limitons à citer la fortune littéraire des merveilleux « jardins suspendus » de Babylone ou celle du « lieu clos » du Prophète³.

La présence du jardin dans la description de la maison natale dans le corpus autobiographique des écrivaines migrantes n'est donc pas étonnante. Appartenant à un âge d'or perdu à jamais, il ressemble au Paradis terrestre de l'Eden décrit dans la Genèse dont le souvenir hante l'homme et vers lequel son espoir tend perpétuellement. Comme l'homme désire ardemment revenir au « Paradis perdu » après sa mort charnelle, la narratrice migrante retrouve à la fin de son parcours identitaire le jardin de la maison natale et de l'enfance. Elvira Mujčić nous confiait quelque chose d'approchant dans l'interview qu'elle nous a concédée :

La Bosnie devient mon jardin, elle devient mon obsession. [...] Tout artiste a une obsession et malheureusement c'est à partir des obsessions, plus ou moins sérieuses, que naissent les choses. Et l'obsession naît de quelque chose qui t'est enlevé : pour moi la Bosnie est une obsession, un éternel retour [...].⁴

Elvira Mujčić assimile les mots « jardin » et « obsession ». La Bosnie, dans son langage nuancé et poétique, représente son jardin car elle en a été chassée. C'est pourquoi elle affirme que son pays l'obsède au point d'être toujours en quête de lui. Retourner dans son jardin constitue le but de l'écrivaine qui est partie loin de sa maison natale. Dans *Al di là del caos*, après

¹ Toutes les notions bibliques sur la « vigne » et le « jardin » dans l'Ancien et le Nouveau Testament ont été tirées de : Gianfranco RAVASI (sous la direction de), *La Bibbia per la famiglia*, Volumes I-V-VI-VII-VIII (AT) et Volume I (NT), Alba (Cn), Periodici San Paolo, 1998,

² Lamia LATIRI, « Qu'est-ce que le paysage dans la culture arabo-musulmane classique ? », dans *Cybergeography, European journal of geography*, disponible en ligne sur : <https://cybergeography.revues.org/4036> (consulté le 10/01/2016).

³ Par exemple, Khalil GIBRAN, *Le jardin du Prophète [The Garden of the Prophet, 1933]*, Paris, Casterman, 1992 [1979].

⁴ *Entretien avec E. Mujčić*, Volume II (CdC n. 142).

avoir décrit le jardin de son enfance, elle revient à Srebrenica une quinzaine d'années plus tard. Ce retour s'effectue grâce à une *ring composition* représentative de la boucle identitaire qui prend une forme et un sens à la fin de son roman. L'image qui se dessine devant ses yeux est désolante car la guerre a tout détruit : la terre est stérile et la ville est un spectre¹. Le retour devient alors le moment de la prise de conscience du temps qui s'est écoulé puisque le jardin n'existe plus en dehors des souvenirs de l'écrivaine adulte et qu'il ne demeure qu'un « beau fossile » :

Les jours à Srebrenica passèrent en un éclair. Je me lançai dans la recherche des jardins de la nostalgie, des lieux enchantés de l'enfance, mais rien n'avait plus la même saveur, le même parfum, la même consistance. Tout paraissait si petit à présent que j'avais grandi et tout semblait si lointain, si étrange depuis que le tourbillon de la destruction l'avait englouti. Je savais que je n'aurais plus su apprécier tous ces couchers de soleil, tous ces parfums et ces couleurs d'automne parce que je les aimais, en lien avec la nostalgie qu'ils suscitaient en moi. J'avais complètement perdu ma terre, mes origines. J'avais perdu Srebrenica parce que ce qui me liait à elle était l'image intacte que j'en gardais, la nostalgie que provoquait cette image.²

Le passé n'est plus qu'une photo : Srebrenica et « les lieux enchantés de l'enfance » sont des « jardins de la nostalgie ». Dans cette formulation, les jardins (celui perdu et celui retrouvé) ne sont pas l'objet de la nostalgie mais le lieu où la nostalgie prend place. Le jardin se transforme en espace psychique, c'est un lieu clôturé par des murs au sein desquels vit le sentiment de « la douleur du voyage ». Le jardin connaît intrinsèquement le sens de l'habiter, il recueille à lui seul la symbolique de la première maison et des affections familiales qui aménageaient l'esthétique du lieu pour ensuite lui prêter une valeur sentimentale. Comme le signifie Vittorio Ugo³, le paradis familial est le premier monde que l'on habite, il permet la formation des prémices d'une lecture de la réalité extérieure avant que l'homme soit capable de traverser en tant qu'adulte le portail de l'entrée. Avant d'être un concept, le jardin est un mot qui, étymologiquement, culturellement ou par l'écho lointain de la voix de celui qui en prononçait le nom jadis, évoque ces représentations.

¹ E. MUJIC, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 92.

² *Ibid.*, p. 99 (CdC n. 143).

³ « [...] même s'il ne se sépare jamais complètement de la nature, le jardin a tendance à s'identifier à la demeure, à l'habiter, ou au moins à en assumer les caractéristiques fondamentales ; comme la maison, il se pose en intermédiaire entre micro et macrocosme, entre l'individualité de l'homme (et de l'éthnie) et la totalité du monde. [...] Le jardin sera ainsi une vraie "maison", un ouvrage doté d'un ordre, d'une organisation reconnaissable, géométrique, formelle et structurelle, d'une façon bien à elle d'accomplir la *μίμησις*, qui lui confèrent intelligibilité, mesure et valeur esthétique. Son caractère essentiellement conciliant, enfin, laisse apparaître une nature intégralement contrôlable et contrôlée qui lui offre son aspect le plus intimement bénéfique, utile, rationnel, esthétiquement et sentimentalement apaisant », voir Vittorio UGO, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991, p. 204-205 (CdC n. 144).

Tijana M. Džerković elle aussi, dans son premier texte, *Il cielo sopra Belgrado*, se souvient de sa grand-mère qui tressait sous le figuier du jardin ses longs cheveux gris :

Je me la rappelle, étendue sur la corde à côté du petit portail du jardin. *Jardin*. C'était le terme italien que, reproduit « džardin » en monténégrin, ma grand-mère utilisait pour évoquer ce petit mouchoir de terre planté d'orangers et de citronniers, d'un vert gras et intense, chargé de l'odeur de la mer et de la montagne. Les arbres étaient plantés avec beaucoup de soin en une longue rangée bien alignée. Jardin n'est pas le seul mot étrange que j'ai appris durant ces étés. Il y avait aussi « kušin », coussin, et « pjat », plat, il y avait « kanavaca », très sale, et d'autres encore ; des petits signes prémonitoires qu'à ce moment-là je ne savais pas interpréter.¹

Le seul mot est évocateur d'une paix passée² et des représentations intemporelles de la famille. Ce sont les langues de la terre-mère qui parlent encore à travers le terme « jardin », mélangées déjà aux idiomes futurs. En analysant aujourd'hui le temps passé, il est possible de déceler dans le lieu du jardin des signes annonciateurs de ce qui viendra et notamment de la quête de ce paradis perdu. Revenir à la maison adulte, alors, est un geste fondateur, coïncidant avec l'acte même de l'« écriture du soi » dans une nouvelle langue : l'autobiographisme post-migratoire en italien peut être vu comme un retour métaphorique dans le jardin de la maison natale.

II.2.b) La chambre-ventre de la maison de passage

La deuxième maison qui va présider à l'acte de l'écriture autobiographique et que l'on rencontre dans le troisième moment de cette quête, est l'endroit où les écrivaines s'installent une fois émigrées. Cette demeure qui les a accueillies pendant un arc de temps limité, n'est rien d'autre qu'une étape à l'intérieur d'un trajet migratoire qui aboutira plus tard à d'autres horizons.

¹ Tijana M. DJERKOVIC, *Il cielo sopra Belgrado*, Chieti, Edizioni Noubs, 2001, p. 46-47 (CdC n. 145).

² À propos de la sensation de paix et de protection que nous ressentons, souvent sans motivation, seulement chez nous, Džerković, quelques pages après l'extrait que nous venons de citer, écrit : « [en guerre, les citoyens de Belgrado] Dès qu'il fait noir, ils courent chez eux. Ils se lèvent d'un coup, interrompant quelque récit que ce soit, un éclat de rire ou une confession. À l'abri, à l'abri, sans perdre une minute ! Même si on sait bien qu'il n'y a pas de véritable abri, que nous sommes tous sur un plat lisse et blanc, où, quand ils le veulent, ils pénètrent les yeux fermés. Mais s'il faut vraiment mourir maintenant, il vaut mieux que ce soit parmi les objets familiers : entre les photos d'autrefois mises sur la commode qui nous viennent de la grand-mère, sur le divan à rayures vertes et crème, sur le fauteuil qu'on a fait rematelasser par le tapissier en décembre, quelques jours avant la Saint Nicolas. S'immerger dans l'odeur caractéristique et imperceptible de la maison, qui se libère dans nos narines seulement quand, après une longue absence, s'ouvre de nouveau la porte de notre demeure. Cette odeur, pour une maison, a la même importance que les empreintes digitales pour une personne : elles en constituent l'héritage ineffaçable », voir *ibid.*, p. 60-61 (CdC n. 146).

Dans ce cas-là, la maison sera le lieu de la prise de conscience du voyage entrepris. C'est le milieu où se déploie le malaise psychologique, le trauma post-migratoire. Par conséquent, dans l'analyse des ouvrages de notre corpus, la chambre occupée dans cette demeure devient, plus encore que la maison dans sa totalité, le lieu propice à cet intervalle migratoire. La chambre soignera les troubles de l'écrivaine migrante et à cette phase succèdera celle de l'écriture autobiographique dans un appartement définitif : l'écrivaine vit alors un moment d'auto-compréhension, un véritable « accouchement identitaire » qui nous autorise à appeler cette pièce la « chambre-ventre ».

La chambre, autant que le jardin, est un « lieu littéraire » connu de longue date. Henriette Levillain rappelle que la chambre : « entre en littérature avec l'invention de la narration, elle s'épanouit avec le développement de la forme romanesque », jusqu'à devenir le « thème romanesque par excellence »¹. On peut se demander pourquoi la chambre a une vocation littéraire si affirmée ? La chambre est le cadre de la retraite loin du monde, le cadre aussi du secret et de l'érotisme rêvé ou vécu², elle est le *secretum*, le « lieu écarté » pour les latins. D'après Melinda Cannone, la chambre est une projection à l'extérieur de l'intime, c'est à la fois une construction réelle détachée de notre personne et l'écran de notre intimité, elle affirme : « la chambre est la chambre de la conscience ».³ L'aménagement de la pièce, sa position à l'intérieur de l'appartement ainsi que son ouverture vers l'extérieur protègent son habitant et dans le même temps le dévoilent aux yeux du visiteur. Si « la chambre de la conscience » est la projection de notre intimité, elle ne peut être le carrefour du partage de la communauté familiale par rapport aux autres pièces de l'habitation. Elle est *à soi*, comme le soutient Virginia Woolf dans un de ses essais les plus célèbres : *A Room of One's Own* (Une chambre à soi). Les femmes, explique Woolf, ont toujours écrit des romans car elles n'avaient point d'espaces consacrés au silence et au repli. Obligées de s'installer dans le salon, elles voyaient se dérouler sous leurs yeux les échanges, les activités et les mouvements des hommes tout en demeurant les personnages d'un récit dont elles n'étaient que spectatrices. En revanche, la chambre est un terrain propice à la solitude, à l'autoanalyse et à l'autobiographisme. La chambre est donc le lieu de l'écriture pour Virginia Woolf alors que pour Xavier de Maistre c'est une région à parcourir en voyage :

¹ Henriette LEVILLAIN, *Poétique de la maison*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 11.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Melinda CANNONE, *Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf*, dans *ibid.*, p. 47-48.

Charmant pays de l'imagination, toi qui l'Être bienfaisant par excellence a livré aux hommes pour les consoler de la réalité, il faut que je te quitte.

C'est aujourd'hui que certaines personnes, dont je dépends, prétendent me rendre ma liberté, comme s'ils me l'avaient enlevée ! comme s'il était en leur pouvoir de me la ravir un seul instant, et de m'empêcher de parcourir à mon gré le vaste espace toujours ouvert devant moi ! – Ils m'ont défendu de parcourir une ville, un point ; mais ils m'ont laissé l'univers entier : l'immensité et l'éternité sont à mes ordres.

[...] Eh ! que ne me laissait-on achever mon voyage ! Était-ce donc pour me punir qu'on m'avait relégué dans ma chambre ? – dans cette contrée délicieuse, qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde ? Autant vaudrait exiler une souris dans un grenier.¹

Dans *Voyage autour de ma chambre*, la pièce où le narrateur est enfermé est le pays de l'imagination, c'est un vaste espace toujours ouvert, un univers entier, une contrée délicieuse emplie des richesses du monde. Les routes auxquelles de Maistre se réfère sont évidemment celles de l'esprit : la chambre abrite la rêverie ainsi que la réflexion intime et silencieuse qui peuvent s'élargir et se prolonger bien plus qu'un chemin géographique. Celui qui s'arrête dans sa chambre a enfin le temps de se scruter, de se perdre dans son for intérieur et de trouver sa place par le biais de l'écriture comme peut le faire une souris dans un grenier. Le mot « grenier », justement, est évocateur de cachettes et de souvenirs abandonnés et ce n'est pas le cas du seul ouvrage de de Maistre. Dans *Le grenier*, premier roman de Claire Castillon, c'est l'écrivaine en personne qui incarne le grenier. Dans une boulimie rageuse, la protagoniste avale des objets appartenant à son amant (un billet d'avion, une bille, des larmes, un permis de conduire) qui prennent place dans son ventre, refusant toute autre nourriture. Son corps est un grenier d'éléments abstraits à garder tandis que son ventre est le dépôt de sa relation terminée : « Mon grenier se précise. Étage des merdes dans le ventre, étages des amours dans le sang, étage des soucis dans le cœur, étage des souvenirs dans la gorge »². Ainsi, la correspondance entre corps et maison et entre ventre et chambre devient topique. La maison est articulée et complexe comme un corps³, la maison est le lieu d'une communauté, tandis que la chambre est un endroit plus étroit, appartenant seulement à qui l'habite.

La conception masculine et féminine de la chambre, d'après les exemples que nous avons vus, n'est guère la même : de Maistre, sort de sa peau et voyage à travers l'espace qui l'entoure

¹ Xavier DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre*, dans *Œuvre complète*, Paris, Éditions de Sandre, 2005 [1888], p. 80.

² Claire CASTILLON, *Le Grenier*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2000, p. 81.

³ Parallèlement la maison prend aussi la forme de son corps, la description est focalisée sur le ventre de l'appartement et sur celui de la narratrice : « J'habite dans un F2. C'est très net. Il y a la pièce amie, vers la tête, vers tout ce qui est osseux, et la pièce ennemie, vers les viscères. L'espace ventral », voir *ibid.*, p. 77.

sans s'arrêter aux murs qui l'emprisonnent, alors que Castillon devient elle-même le grenier où se déploie le roman et son ventre en est le recoin principal. Evidemment, la référence au ventre féminin par une plume féminine prend une double valeur : la femme peut contenir¹, mais elle a été également contenue. La chambre-ventre peut être alors une partie du corps de l'écrivaine ou bien un milieu où la femme trouve demeure faisant donc de la maison, et notamment de la chambre, un nouvel utérus.

En ce qui concerne la représentation du ventre de la femme en tant que lieu ou même dépôt de sentiments ou d'éléments variés, l'écrivaine bosnienne, Elvira Mujčić, s'exprime ainsi, à propos de la maladie nerveuse dont elle parle dans son autobiographie : « Peut-être était-ce caché en moi depuis déjà quelque temps, peut-être ai-je somatisé autant jusqu'à en arriver à la folie totale. Je ne sais pas à quel moment exactement est né le monstre que je porte en moi »². Le ventre est le lieu de la paranoïa dans les pages d'*Al di là del caos* et, autant que Claire Castillon, la femme protagoniste absorbe le monstre, par la boulimie ou la paranoïa. L'écrivaine bosnienne se transforme en un lieu³ dépourvu de toute ouverture ou d'échappatoire, comme le révélait un de ses cauchemars que nous avons analysé, dans lequel une chambre couleur béton et aux fenêtres inaccessibles enserrait l'auteure. La femme écrivain est alors enceinte de son passé et le monstre a le visage de l'expérience traumatisante qu'elle doit guérir : le ventre est le réceptacle du souvenir des jours de guerre.

La chambre de cette phase migratoire peut être apparentée à un ventre lorsqu'elle est décrite comme un endroit caverneux où se replier et métaboliser la transformation en cours, un endroit sans lumière et silencieux. La fenêtre devient alors l'élément-clé de la chambre-ventre habitée ou narrée par l'écrivaine. Les fenêtres de la chambre où Mujčić se retrouvait dans son sommeil étaient trop hautes pour être accessibles : elles étaient donc présentes mais inutilisables. Cette représentation fait penser aux dessins d'enfants blessés dont parle Bachelard où les maisons sont dépourvues de la fumée qui s'élève de la cheminée et nanties de fenêtres aux rideaux bien tirés. La fenêtre, autant que la porte dans l'essai de Georg Simmel, parle davantage qu'un mur :

¹ Robert Vinson rappelle l'importance de la chambre-ventre dans l'utérus maternel : « Notre première chambre mérite une mention particulière. "Notre", car nous avons tous été logés à la même enseigne. Température constante, isolation phonique convenable, protection antichoc sophistiquée, à l'intérieur d'un *water bag*. Nourris par un cordon, nous nous déplaçons doucement dans cet espace à géométrie variable, qui grandissait à mesure que nous nous développons. Seul ou à deux, mais selon les nouvelles techniques *in vitro* parfois bien davantage, au point qu'il conviendrait de parler plutôt de dortoir, cette chambre de rêve fut notre demeure, trente semaines environ », voir Robert VINSON, *La chambre dans tous ses états*, dans H. LEVILLAIN, *op. cit.*, p. 19.

² E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, *op. cit.*, p. 77 (CdC n. 147).

³ Pour d'autres récurrences où la protagoniste se décrit en tant que lieu : cf p. 67, p. 75, p. 81.

Parce que justement elle peut aussi être ouverte, on a plus fortement le sentiment d'être bien enfermé et protégé des incursions de l'extérieur derrière une porte fermée que derrière un simple mur. Le mur est muet, tandis que la porte parle.¹

La fenêtre fermée protège et renferme simultanément : personne ne pourra entrer dans la pièce mais toute échappatoire devient également impossible. De plus, si la porte est expressément conçue pour le passage humain, la fenêtre fait surtout entrer de la lumière, de l'air pur et frais ainsi que des bruits provenant de l'extérieur, tandis qu'elle permet d'expulser tout ce qui stagne à l'intérieur. La porte dans un appartement peut lier ou diviser les pièces entre elles, tandis que la fenêtre communique vers l'extérieur de la maison, vers ce qui n'est pas domestique. L'image de la fenêtre fermée dans la chambre ne renvoie donc pas exclusivement à la retraite dans le *cubiculum*². Ici, la fenêtre close signale un malaise profond que l'on peut interpréter comme un refus de tout contact avec d'autres formes ou d'autres sources de vie.

Un autre exemple de chambre-ventre est présent dans le roman d'Ornela Vorpsi, *La mano che non morde*. Mirsad, l'ami que la protagoniste va voir à Sarajevo, alité depuis qu'il a lu *Le portrait de Dorian Gray*, développe sa névrose dans une chambre-ventre :

L'obscurité de la pièce m'empêche de distinguer aussi bien son visage que les chiens – où qu'ils soient.

Sans conviction, comme pour justifier ma présence, parce que je ne sais comment entamer la discussion, je demande :

« Tu ne veux pas que j'ouvre un peu les fenêtres ? Il fait beau aujourd'hui.

– Ne me parle pas comme une étrangère qui reste à la surface des choses, cela ne sert à rien. Je n'ai pas envie d'ouvrir les fenêtres, tu le sais bien, ne perds pas ton temps. L'obscurité me plaît. Le soleil et les ombres me dérangent. Ils me stimulent l'esprit, et je n'ai pas la force de réagir à cette stimulation.³

La chambre de Mirsad est devenue une caverne platonicienne : le soleil et les ombres, projetées à l'intérieur de la pièce, excitent son esprit et le fatiguent. Cela fait cinq mois qu'il se renferme dans sa chambre, pourtant, son affaiblissement nerveux vient de plus loin. La lecture du roman d'Oscar Wilde l'avait poussé à se barricader mais ce n'est pas la raison première qui lui a

¹ Georg SIMMEL, *Pont et porte*, dans Constantin TACOU, *Les Symboles du lieu : l'habitation de l'homme*, Paris, Éditions de l'Herne, 1983, p. 98.

² Pour approfondir le concept de *cubiculum* en littérature nous renvoyons au début du chapitre intitulé *Celle e nascondigli. Il retrobottega*, contenu dans L. Sozzi, *op. cit.*, p. 88. Contrairement à ce que nous étudions, il peut aussi s'agir d'un moment paisible et joyeux comme dans le cas de Xavier de Maistre.

³ O. VORPSI, *Vert venin*, *op. cit.*, p. 70 (CdC n. 148).

fait accomplir ce geste. « Ma maladie a commencé quand je me suis installé à Milan »¹, ce qui correspond au début de sa migration. Tout le roman est traversé par l'expérience migratoire et le voyage. En effet, il s'ouvre et se ferme sur le vol qui amène l'héroïne en Bosnie et qui la ramène en France. Le roman évoque également des souvenirs d'autres itinéraires et de rencontres effectuées lors de périples passés, qu'ils soient migratoires ou non². Dans le titre de la traduction française, se dégage une référence à la thématique migratoire : le *Vert venin* est la couleur de la peau des migrants, « Le vert de la migration [...]. Le vert de la dénutrition auquel on reconnaît ceux dont les racines sont à l'air ». Mirsad et le chauffeur de taxi, tous deux émigrés puis revenus au pays, mènent la protagoniste albanaise venue de Paris dans les rues de Sarajevo et remarquent la nuance verdâtre qui teint les joues de la femme. « Fais attention, » l'apostrophe Mirsad « c'est ainsi que commence la maladie dont je te parle »³. Le retour à Sarajevo n'a pas servi à son ami qui, malgré la douceur des retrouvailles avec sa terre, continue de mourir⁴. La chambre de Mirsad est donc le lieu où le mal migratoire se déploie et où il devient évident que ni la première étape de l'exode, ni la maison natale abandonnée ne peuvent être des demeures définitives. La chambre-ventre reste obscure, les fenêtres fermées : la lumière du jour et les ombres des passants sont destinées à rester hors des murs de la pièce du migrant qui n'a pas su achever sa quête identitaire.

De même, après avoir laissé l'Albanie « *sans bagages* », Klea Borova, l'alter ego d'Elvira Dones, se laisse amener en Suisse par Yves Montalban, dans son appartement. Pour l'écrivaine, ce n'est en réalité que la première partie d'un voyage bien plus long. Au terme de sa migration elle atteindra les États-Unis, et plus précisément la ville de Washington D.C., où elle pourra s'installer. L'appartement d'Yves est une prison confortable⁵, qu'elle décrit de façon précise voire maniaque⁶.

¹ *Ibid.*, p. 73.

² Les éléments qui touchent à un sujet du voyage ou de la migration sont très nombreux. Nous pouvons relever tout d'abord la réflexion (parfois hilarante !) sur la peur de la mort liée au voyage. Nous pouvons ensuite penser au regard inédit porté sur les Balkans, parmi les voix qui animent notre corpus, de la part d'une balkanique qui habite Paris. Enfin, nous pouvons parler de la nostalgie des Balkans qui se manifeste dans les portions de « *byrek* » que la protagoniste amène en France. Ce sentiment ne ressemble en rien à celui qui accompagne les souvenirs des premiers temps en Italie puisque la narratrice gagne sa vie comme mannequin et qu'elle se sent douloureusement étrangère à la communauté albanaise de Rome.

³ O. VORPSI, *Vert venin*, *op. cit.*, p. 72 (CdC n. 149).

⁴ Nous reprenons et reportons en entier la citation commencée auparavant car elle explique parfaitement le malaise migratoire : « Ma maladie a commencé quand je me suis installé à Milan. Je ne comprenais pas que la ville grise m'écorchait. Petit à petit, pendant que je regardais les belles femmes... pendant que je cherchais un emploi et un studio à Cesano Boscone. Je ne me suis rendu compte de rien. Je n'ai vu apparaître les symptômes qu'une fois rentré, reposé et réchauffé par le soleil de Sarajevo. Jusque-là je ne m'étais pas aperçu que je mourais. Voilà pourquoi je t'annonce que tu es verte. Paris ne te réchauffe pas, hein ? », voir *ibid.*, p. 73 (CdC n. 150).

⁵ E. DONES, *Senza bagagli*, *op. cit.*, p. 227.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

Tout au long du roman, l'écrivaine semble se demander où est le lieu le plus sûr¹ dans lequel demeurer ? Tirana, « la petite capitale de cet état des Balkans de 3 millions d'habitants », est le seul endroit « où elle se sentait bien et en sécurité »², mais elle s'en échappe pour trouver sa véritable maison. Une fois arrivée dans le riche pays de son ami, elle passe des jours d'angoisse et de malaise :

Elle ne se lavait pas, elle ne se brossait pas les dents, on sentait sur elle l'odeur masculine d'Yves. Elle arpentait l'appartement encombré de livres et de journaux. Elle avait peur d'ouvrir les fenêtres du premier étage pour aérer les pièces. Elle contrôlait que la porte était bien fermée à clé, à double tour.³

La relation avec les ouvertures de l'appartement est à nouveau symbolique de l'état de malaise dans lequel est plongée la femme dans sa deuxième maison. Non seulement la fermeture « à double tour » de la porte est systématiquement contrôlée mais la fenêtre ne laisse pas entrer d'air pur. Les pièces, vides de présence humaine et encombrées d'objets, stagnent dans la saleté. L'ouverture théorique de la fenêtre, dans cette phase de la migration, coïncide pour Klea-Elvira avec le sommet du désespoir :

Si je me jette d'ici, sera-ce la mort assurée ou pas ?

Elle s'asseyait systématiquement sur le large rebord de la fenêtre de la chambre du troisième et elle imaginait comment cela se passerait, comment on la porterait à l'hôpital, comment on apprendrait la nouvelle à Yves. Elle s'y asseyait le soir, quand l'Indien de la chambre d'en face sortait avec les autres. Elle élaborait le saut dans tous ses détails, les lettres d'adieu, elle les avait déjà écrites, une pour Yves, une pour Toni, et à celui-ci, on devrait la lui remettre seulement le jour de ses vingt ans, une autre pour ses parents et une pour Ilir. C'était le mieux, pour tout le monde. Et elle se serait jetée par la fenêtre, si elle avait été absolument sûre de trouver la mort.⁴

Dans l'auberge pour réfugiés politiques, Klea planifie sa mort. C'est en se précipitant de la fenêtre, accédant enfin à la lumière et au milieu de tous, qu'elle imagine mettre fin à son existence. Comme dans le mythe de la caverne de Platon, c'est justement avec le retour à la lumière (« se réchauffer » disait le Mirsad d'Ornela Vorpsi) que se réalise la sortie de l'ancre malade. Si la maison et le corps sont représentés de façon similaire par celui qui les occupe, s'en

¹ L'adjectif « sûr » adopté pour un lieu, revient maintes : voir les récurrences relatives à son appartement à Tirana à *ibid.*, p. 192 et p. 217.

² *Ibid.*, p. 192 (CdC n. 151).

³ *Ibid.*, p. 218 (CdC n. 152).

⁴ *Ibid.*, p. 222 (CdC n. 153).

aller de la chambre-ventre signifie émerger à la surface de soi. Ouvrir la fenêtre – quitter la chambre sombre et poussiéreuse, retrouver le contact avec les autres (et pas seulement avec les proches qui ont le droit de porter des odeurs et des bruits étrangers dans la pièce fermée, en définitive, continuer le voyage en quête d'une demeure et de son identité propre – est le seul moyen d'en finir avec le cauchemar claustrophobe, métaphore d'un réel état maladif. Voici, alors, l'épilogue d'*Al di là del caos* :

Je vis à Rome depuis quelques mois. C'est ma période de chance, à ce qu'il paraît. En quelques semaines, j'ai trouvé un travail et un domicile. [...] J'ai fait un rêve fou quelques jours avant de partir pour Rome. J'étais à la mer en Croatie. [...] Assis sur la plage il y avait mon oncle qui me parlait. Je lui disais que depuis que j'étais revenue à Srebrenica, tous mes rêves s'y déroulaient. Lui souriait et me disait : « Eh ! Moi, au contraire, je n'y suis jamais retourné, je suis resté dans les bois ». [...] J'y repense maintenant, à ce rêve, tandis que je suis assise ici, les fenêtres ouvertes, avec cette odeur de canicule et de mer qui s'insinue dans mes narines.¹

La troisième période de la migration s'ouvre sur deux éléments de changement. D'une part, les cauchemars à Srebrenica ou dans une pièce close se sont transformés en rêve sur la plage, où l'auteure s'entretient avec son oncle qui avait trouvé la mort lors du massacre. D'autre part, la fenêtre s'ouvre enfin sur la mer, en laissant entrer le vent bénéfique, chaud et restaurateur de la Méditerranée. Ils ont enfin tous trouvé un endroit pour vivre : Rome, pour la protagoniste et les bois pour son oncle. La sortie de l'utérus maternel protecteur et asphyxiant est enfin accomplie pour accéder à une renaissance du soi.

II.2.d) « Le lieu parfait » ou la demeure définitive

Cet intitulé est tiré d'un chapitre de *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?* d'Elvira Mujčić. Pour suivre sa mère dans la ville de « L. », Ana quitte la Moldavie pour l'Italie. Après avoir pâti de la solitude de l'émargination, elle trouve, un matin, « *il luogo perfetto* », le lieu parfait. L'endroit n'est pas une maison, ni un quelconque lieu clos, à l'instar des lieux de repli que nous avons analysés jusqu'à maintenant. Sur les rives d'un lac, près de l'appartement de sa mère, un saule pleureur effleure avec ses branches la surface de l'eau et la protagoniste, heureuse, s'assoit dans son ombre pour regarder « la petite ville qui s'étendait à quelque distance à vol d'oiseau ». Puis, elle s'allonge et s'abandonne à la paix du lieu :

¹ E. MUJICIC, *Al di là del caos. Che cosa rimane dopo Srebrenica ?*, op. cit., p. 107 (CdC n. 154).

Je m'endormis un petit moment, avant d'être éveillée presque aussitôt par un coq hystérique qui quelque part, tout près, faisait son devoir. Je restai les yeux fermés à respirer l'air pur et frais, à écouter les gazouillis de qui, comme moi, avait été éveillé par ce chant. J'ouvris les yeux et le soleil me surprit. Ses rayons se glissaient à travers les branches du saule et illuminaient tout, d'une manière si belle que cela paraissait peu naturel. Je n'aurais pas voulu m'éloigner de cet endroit. C'était un endroit parfait, on avait l'impression d'être hors du monde, et, dans le même temps, si proche de lui.¹

Bien que la symbolique du jardin ne soit pas très loin, le coin d'Ana n'est pas à mettre tout à fait sur le même plan : il paraît surnaturel et, pourtant, ce n'est pas une enclave hors du monde. Cet endroit éloigné, dont sa mère ignorera l'existence pendant des mois, ne rappelle pas à la protagoniste une saison joyeuse précédente et lointaine : il est, tout simplement, « le lieu parfait ». Détaché des affections familiales et ancré dans la vie adulte et indépendante, cet espace se situe à l'intérieur de l'expérience présente et réelle du monde. Il regroupe tout à la fois des éléments de la rêverie de la maison natale (la nature apaisée) ainsi que de la chambre désormais grande ouverte sur l'extérieur (l'air frais, le gazouillement des oiseaux).

Cependant, dans le roman, une véritable maison se charge d'une valence capitale : « la maison définitive » de la migration de la mère, qui accueille Ana pendant sa première phase migratoire. Au tout début du roman, la jeune protagoniste, à peine arrivée, profite d'un moment de tranquillité pour visiter sa nouvelle maison². Le tour de l'appartement est décrit dans ses moindres détails avec une attention particulière pour les objets ; aucun n'est superflu et chacun est bien à sa place : un panier de la salle de bain est rempli de petits flacons, les vêtements dans l'armoire de la chambre ont l'odeur de la mère, sur la table de nuit des photos de la fille sont en vue – « moi à trois ans, moi le premier jour d'école, vêtue sur mon trente et un, les yeux épouvantées qui fixaient l'objectif, et enfin, une photo récente, une de celles que je lui envoyais tous les mois »³ –. C'est entre les quatre murs de cet appartement qu'Ana naîtra et renaîtra (pour paraphraser la Préface du livre rédigée par Jasmina Tešanović⁴), c'est là-bas qu'elle vivra une longue incubation foétale⁵ lui permettant ensuite de trouver sa place dans la société au même titre

¹ *Id.*, *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole ?*, *op. cit.*, p. 104 (CdC n. 155).

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.* (CdC n. 156).

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Après la rupture avec son ami Damiano, Ana passe l'été « seule et isolée », voir *ibid.*, p. 87. En revanche, pour Ana, la chambre de l'appartement de la mère appartient à ce que nous avons appelé « la maison de passage », où la protagoniste réalise ce processus de métabolisme du changement et s'apprête à entrer dans la nouvelle société

que le fait l'apprentissage de la langue italienne. Cet appartement abrite donc les enjeux de la « chambre-ventre », pour Ana, et de la maison « définitive », pour sa mère. L'endroit qu'Ana considère « le lieu parfait » est le coin au bord du lac où elle reviendra chaque jour. Évidemment, la « demeure définitive » a comme première caractéristique d'avoir été choisie : d'abord objet d'une quête, puis lieu d'adoption. Dans le joli logement qu'Ana visite, sa mère s'est installée avec son compagnon italien, après le décès de l'ancien couple dont elle s'occupait en tant qu'auxiliaire de vie, et elle y conclut son parcours migratoire. Pour sa fille Ana, l'épanouissement ne peut pas s'accomplir dans le même endroit, car la quête identitaire a comme but final la compréhension et la définition de soi ainsi que l'entrée dans l'âge adulte, autrement dit l'achèvement d'un questionnement qui s'est projeté d'abord sur « la maison natale » et enfin sur les fantômes cauchemardesques et psychotiques de « la chambre-ventre ». Par conséquent, la maison où l'on peut demeurer paisiblement, enveloppe certains traits des maisons précédentes, tout en les dépassant, et constitue la nouvelle et dernière étape de la recherche du soi.

Que la fin du voyage aboutisse dans un lieu à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde est un motif qui revient dans les pages de *La mano che non mordi* d'Ornela Vorpsi. Après son périple dans les Balkans, la narratrice retourne à Paris et conclut son roman par une confession :

Une fois rentrée chez moi, il me faudra réanimer mon appartement. Je dispose d'un même recours après chaque voyage : la voix de Sarah Vaughan. Allongée sur le sol, je ferme les yeux et j'écoute. C'est là que mon voyage prend fin. Dans ses notes, loin de tout ce qui m'est proche.¹

De même que pour Ana d'Elvira Mujčić, l'endroit où se termine la migration de Vorpsi n'est toujours pas une maison. Autant Ana avait trouvé son « lieu définitif » dans une oasis à une poignée de mètres de la ville de « L. », il en va de même pour l'alter ego de Vorpsi, s'étendant sur le sol de son appartement et se laissant glisser sur les notes de Sarah Vaughan. C'est donc dans cette terre médiane, près de leur ville mais cependant ailleurs, que la demeure définitive prend forme. Pour l'atteindre, lassées du long voyage physique et mental qu'elles ont réalisé, les deux femmes s'allongent par terre et se concentrent sur la douce berceuse provenant de la nature ou de la voix mélodieuse de la chanteuse.

d'accueil. En effet, s'échapper du monde, se terrer dans son lit ou attendre que l'angoisse passe sont des éléments qui caractérisent cette phase migratoire.

¹ O. VORPSI, *Vert venin*, op. cit., p. 117 (CdC n. 157).

Le « lieu définitif » d'Enisa Bukvić est, en revanche, un appartement. Arrivée en Italie en 1987 à la suite de son mari, « un Romain [...] rencontré un an auparavant sur l'île de Havar »¹, c'est évidemment au sein du cercle familial que sa migration a débuté. Sa résidence romaine est d'abord le lieu de la dépression² où évacuer son divorce et son déménagement avant de se transformer en un lieu dont il faut prendre soin. Comme dans les pages d'Elvira Mujčić où Ana découvrait les affaires de sa mère, l'alter ego littéraire de Bukvić regarde de près les objets. Dans les romans autobiographiques d'Enisa Bukvić, les références aux objets auxquels elle est attachée et qui habillent son appartement sont récurrentes : le canapé dans le salon pour héberger les amis bosniens qui viennent la voir, les meubles anciens que son mari lui a laissés ou encore l'argenterie d'origine bosnienne³. C'est avec cette multitude inanimée adossée au mur que la maison passe du statut de « confortable prison » (pour le dire avec les mots d'Elvira Dones) à celui d'endroit où l'on est à l'aise. Dans son premier texte autobiographique, l'auteure fait écho à l'analyse heideggerienne en confirmant son désir de s'établir définitivement dans son appartement romain : « Aujourd'hui j'ai conscience que j'aime l'Italie et que je la considère comme ma seconde patrie »⁴.

De façon similaire, Bruce Sterling et Jasmina Tešanović, remplissent leur nouvel appartement à Turin d'objets inutiles, souvenirs de leurs précédents voyages ou de leurs besoins passés, dont ils n'arrivent pas à se débarrasser. Dans l'article intitulé *Pezzi di memoria* (Morceaux de mémoire), ils expliquent que selon le « guru » du design Karim Rashid⁵, celui qui déménage devrait saisir l'occasion de jeter les objets qui ne répondent pas dans le présent à une nécessité fonctionnelle, esthétique ou émotionnelle. Malgré l'envie de s'en libérer, bon nombre de petits éléments présents dans leur habitation continuent pourtant à remplir les recoins des pièces louées par le couple :

Ces objets sont restés collés à nos existences comme des bernacles, de menus objets presque invisibles mais qui avaient leur poids dans notre quotidien, le rendant plus pénible et plus lent. En voilà quelques-uns tirés d'une boîte pleine en face de nous, surtout des stylos qui n'écrivent plus : c'est tout un zoo, ils proviennent d'hôtels du monde entier ; des dvd gratuit que personne ne regardera jamais, des fragments de projets artistiques jamais menés à terme,

¹ Il s'agit de la phrase qui ouvre son roman, dans E. BUKVIC, *Il nostro viaggio. Identità multiculturali in Bosnia Erzegovina*, op. cit., p. 19 (CdC n. 158).

² *Ibid.*, p. 20.

³ E. BUKVIC, *Io noi le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012, p. 47.

⁴ *Id.*, *Il nostro viaggio. Identità multiculturali in Bosnia Erzegovina*, op. cit., p. 92 (CdC n. 159).

⁵ B. STERLING et J. TESANOVIC, op. cit., p. 102. Pour davantage d'informations sur Karim Rashid, nous renvoyons à son site web : karimrashid.com (consulté le 11/01/2016).

de petits appareils électroniques qui ne fonctionnent plus, comme de minuscules montres, des calculatrices ; des boutons et des poignées, des médicaments périmés [...], des petits mouchoirs en papier, des badges de conférences, des lacets. À côté de ces petits vers, nous avons les dinosaures de la maison [...]. À commencer par le poêle à charbon de 1938 [...]. Ensuite la chaîne stéréo, dans le tas des appareils hifi : dvd, cd, baffles, tourne-disques, le câble d'antenne satellite. [...] Enfin le piano, dont nous ne jouons plus, mais que nous aimons féroce­ment comme un amant décédé.

Et, pour la plus grande partie, des kilos et des kilos de papier de toutes sortes. Publicités diverses, appels, protestations, instructions, memorandum­s, cartes, catalogues, brochures, garanties, questionnaires. Une légion envahissante d'interactivité verbale imprimée. Ces papiers sont le véritable enfer du processus. Nous pouvons jeter sièges, tables, même le frigo sans sourciller. Mais ces amas ridicules de papier nous serrent le cœur.¹

Ces objets, apparemment inutiles, font partie du quotidien du couple car ils contribuent à son autodéfinition identitaire. La maison est une projection de son identité mature lui rappelant qui il est. Deux écrivains, l'un, texan et *cyber-punk*, l'autre, serbe et reporter, s'entourent évidemment de papiers et de stylos « provenant des hôtels du monde entier ». D'après Francesco Orlando, la littérature – et notamment la littérature italienne, comme nous le fait dire Agnès Morini² –, est riche de pages consacrées à l'accumulation d'objets, « des *choses* dans le sens matériel de ce mot, physiquement concrètes dans le plan de réalité imaginaire »³. D'après son analyse – et l'extrait de Tešanović en est un exemple approprié –, c'est en se focalisant sur la quantité des objets, « les uns à côté des autres, les uns sur les autres, les uns à la place des autres, en faisant de tous les objets environnants le seul contexte accordé à chacun d'entre eux »⁴, que le narrateur nie la relation pratique qu'il entretient avec eux. Ce manque d'utilité et de valeur devient alors le centre de la page littéraire. Aujourd'hui, en littérature, « le rachat par l'euphorie artistique du désagréable ou du laid »⁵, s'affiche comme un thème privilégié face au beau et à l'utile. L'extrait tiré des pages de *Mai più senza Torino* considère ces objets qui ne servent plus, comme des « bernacles » fourmillantes ou des coquillages vides, alors qu'ils étaient autrefois habités : les stylos n'écrivent plus, les dvd n'ont jamais été visionnés, les projets artistiques n'ont pas été terminés, les montres et les calculatrices ne fonctionnent plus, et même le « dinosaure » du salon, le piano, est abandonné. Or, si la fonction primaire de chaque objet est tombée en

¹ *Ibid.* (CdC n. 160).

² Pour une analyse des *choses* qui s'entassent dans la littérature italienne, nous renvoyons au recueil d'études contenues dans Agnès MORINI (sous la direction de), *Objets étranges*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

³ FRANCESCO ORLANDO, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

désuétude, la raison de leur présence est d'autant plus forte, au vu de l'histoire particulière dont ils sont les porteurs. De ce fait, une nouvelle caractéristique de la « demeure définitive » peut être le rôle du temps qui, par le biais de la stratification des objets, est le marqueur d'une durée. Orlando s'exprime de la sorte à ce sujet :

Le temps use les choses et les détruit, les détraque et les rend inutilisables, les rend démodées et les destine à l'abandon ; le temps rend les choses familières et commodes à manier, les recouvre de tendresse comme des souvenirs et d'autorité comme des modèles, les marque du prix de la rareté et du prestige de l'ancienneté. Le point d'équilibre entre le positif et le négatif, instable et imprévisible, obéit aussi à des dosages en quelque sorte quantitatifs. Le temps consume *ou* ennoblit, consume *et* ennoblit ; de fait, une chose peut tout aussi bien être *trop* usée par le temps pour que celui-ci puisse l'ennoblir que *pas assez* usée pour être ennoblie par son action.¹

Le temps marque et change les choses, en leur donnant la parole. Les objets, « ennoblis » par le temps, racontent leur histoire, qui va souvent de pair avec celle de leur propriétaire. Dans une maison, ils sont les marques et les jalons du séjour de celui qui vit là, ils sont les signes de la stagnation calme du migrant dans cette phase comparée au mouvement rêveur qui avait cours dans la demeure précédente. En somme, ils témoignent de la longueur de la ligne temporelle qui sépare ce présent-ci de l'arrivée dans l'appartement et qui marque l'évolution entre la fin de la migration et son après.

Tešanović et Sterling se sont stabilisés à Turin et, à partir de la présence d'objets dans leur appartement, ils ont réalisé un projet qui porte le nom de l'écrivaine serbe : « Casa Jasmina » [Maison Jasmina]². La « maison du futur »³ expérimente ce que l'on appelle en anglais *Internet of Things* (IoT) soit un réseau visant à connecter entre eux les objets qui parsèment nos appartements. Pour ce faire, de nombreuses données sont dirigées vers un seul processeur qui les organise et les agrège. Selon l'article de Gaia Costantino⁴, ce procédé offre aux locataires plus d'efficacité, de sécurité et de fiabilité. Cisco, une des plus grandes entreprises technologiques du monde, assure que « le phénomène Internet of Things aura un impact sur la société supérieur à celui qu'a eu Internet même »⁵. Le couple Tešanović-Sterling a donc créé un véritable

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Voir www.casajasmina.org.

³ Valentina LEVA, *Casa Jasmina : apre i battenti il primo appartamento open-source. Uno spazio accessibile per vivere nel quotidiano le tecnologie della casa del futuro*, disponible en ligne sur : <http://www.archiportale.com> (consulté le 23/06/2015).

⁴ Gaia COSTANTINO, *Internet delle cose, come cambierà la nostra vita*, disponible en ligne sur : <http://www.wired.it> (consulté le 23/06/2015).

⁵ *Ibid.*

appartement pour vivre au quotidien en lien avec des appareils électroménagers répondant à des commandes vocales et gestuelles émises par les hommes¹. Les objets prennent vie, la relation avec celui qui les utilise est déterminante et le temps (à nouveau le futur) leur offre un caractère unique. Si la « Casa Jasmina » se fonde sur l'importance de l'objet, elle met aussi en évidence l'heureux dénouement du périple migratoire de l'écrivaine. La maison est donc une réalité, une construction que l'on adopte. Elle s'est bâtie de sa propre initiative dans une ville plaisante et elle est animée non par des symboles ni par des fantômes mais par des objets concrets et matériels. La « demeure définitive » conclut, de façon concrète et réelle, la longue quête de la place où vivre dans le monde.

*

Les trois demeures – natale, de passage et définitive – forment un triptyque qui va de pair avec la construction du « je » de l'écrivaine migrante et donc de son écriture autobiographique. La première maison, souvent partagée avec les générations passées qui feront par la suite partie du récit du soi, est un endroit qui protège et qui enferme. Sa symbolique peut se condenser dans l'*hortus conclusus* dont la nostalgie deviendra le fil conducteur des manières successives d'« habiter » un appartement. La maison qui abrite le migrant à son arrivée dans la terre d'accueil se focalise sur la chambre en tant que pièce la plus apte à jouer son rôle de définition identitaire. Le lit, lieu particulièrement métaphorique de la vie de l'homme, de sa conception jusqu'à son décès, l'est encore plus pour la femme, où elle est mise au monde et où elle peut accoucher à son tour. Sur le lit de la chambre-ventre, la femme seule donne vie à son traumatisme afin de le métaboliser. Tel un enfant, elle renaîtra au terme de ce processus dans la « demeure définitive ». Cette dernière habitation est le complément des deux autres maisons et c'est en même temps l'étape finale de la parabole de la compréhension de soi. De ce fait, l'autobiographisme des écrivaines italiennes issues de la migration balkanique suit la parabole des romans de formation : les « *Bildungsromane* ». Le héros, après avoir quitté la maison paternelle et traversé de multiples événements qui touchent à l'amour, l'art, l'éducation et la mort, devient enfin un adulte capable de se positionner à l'intérieur du monde social. L'individu, conscient de sa quête, et non à la merci des aventures de la vie, désirent atteindre une complétude identitaire, affronte la réalité extérieure et en tire une solution harmonieuse. La maison devient la métaphore de ce chemin de

¹ Marco CANTAVENNA, *Casa Jasmina*, disponible en ligne sur : www.cniscintille.it (consulté le 23/06/2015).

construction de soi. Du jardin de ses grands-parents jusque dans l'appartement qui lui appartient, du pays qui l'a générée jusque dans cette nouvelle terre, l'écrivaine met en scène sa vie en donnant un sens clair à sa quête. L'expérience de la migration est enfin acquise : à travers son alter ego littéraire, à la fois dissemblable et identique, proche et lointain, l'écrivaine parcourt à nouveau les étapes qui l'ont amenée dans le lieu et dans le temps présent. En tant qu'observatrice d'une réalité commune aux horizons élargis (cultures et pays nouveaux), elle est assise à son bureau, lieu de paix et de solitude (d'après Virginia Woolf) , et dresse un bilan de sa vie, dans une langue, l'italien, qui n'est pas celle que l'on parlait dans le jardin de son enfance mais qui est celle que l'on parle dans sa « demeure définitive ».

II. 3) Les traces de l'histoire personnelle dans l'écriture : la question de la langue

Un des lieux topiques de la littérature de la migration est ce « territoire » transversal et nouveau que constitue la langue italienne pour l'écrivain migrant. Dans le cadre de l'autobiographie, qui est aussi un premier ouvrage, l'emploi de cette langue non maternelle nous semble particulièrement digne d'attention. Quel est donc le statut de cette nouvelle langue ?

Tout d'abord, nous remarquons que l'approche de l'italien n'est pas la même, en raison des différentes origines des auteures. Silvia Contarini avait déjà réalisé une mise en garde sur le sujet, dans son article *Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione* (Langues, dialectes, identité. Littérature de l'immigration) où elle écrivait :

À des fins linguistiques, il sera utile de garder à l'esprit qu'il existe une différence entre les écrivains pour lesquels l'italien est une langue étrangère, apprise jeune ou à l'âge adulte, et les écrivains de langue maternelle italienne, mais dont ni le père ni la mère sont italiens (des écrivains de la deuxième génération). Il faudrait ensuite distinguer ceux qui ont choisi l'italien et qui en ont fait la langue de l'intimité (couples mixtes, enfants de couples mixtes), ceux qui le considèrent comme une langue d'oppression (écrivains postcoloniaux), ceux qui sont obligés de l'adopter (écrivains en exil), ceux qui ont abandonné leur langue maternelle mais qui continuent à pratiquer les deux langues, avec des formes de diglossie semblables à celles qu'on observe dans le couple dialecte-langue, etc. En d'autres termes, l'italien peut être la langue du déracinement et de la perte, une langue imposée, ou la langue du pays d'accueil et d'un nouvel attachement. Le rapport psycho-affectif et les niveaux de maîtrise varient alors selon les cas.¹

Dans le cas de notre corpus la variété est évidente. Les écrivaines croates (Jadrejčić, Kovačević, Leković, Lukanić, Slaven) ont eu accès à l'italien de façon privilégiée, étant donné la proximité de la frontière terrestre entre les Balkans et l'Italie (Leković même était membre de la communauté italienne résidente en Croatie). De même, les auteures albanaises (Dones, Ibrahim et Vorpsi), proches de l'Italie par la frontière maritime, n'oublent pas de rappeler la contingence de la colonisation que Bond et Comberiati ont appelé la « néo-colonisation »². En outre, toutes les écrivaines ne sont pas arrivées en territoire italoophone au même moment ni au même âge. Bukvić, Dones, Paraskeva et Tešanović ont gagné l'Europe occidentale bien avant la fin des dictatures et l'ouverture à l'international de leurs pays. Ceci explique leur décision de rédiger désormais en langue italienne, décision mûrie dans un contexte linguistique connu depuis au moins deux voire

¹ Silvia CONTARINI, « *Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione* », *Collection Individu et Nation* Vol. 4, 2011. Disponible en ligne sur : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=559> ISSN 1961-9731 (consulté le 12/01/2016) (CdC n. 161).

² Notion que nous avons déjà eu l'occasion de signaler dans la partie précédente de notre travail et qui concerne une la permanence italienne postcoloniale dans ces territoires à travers les canaux médiatisés de radio et télévision.

trois décennies. En revanche, Milinković, Mujčić et Vorpsi débarquent en Italie à l'âge scolaire¹. De plus, certaines d'entre elles habitent aujourd'hui à l'étranger : Dones, Tešanović et Jadrejčić vivent aux États-Unis, alors que Vorpsi réside en France, à Paris. Ainsi, Dones jongle entre l'albanais et l'italien, Tešanović entre l'anglais et l'italien et Vorpsi entre le français et l'italien. Elvira Dones représente une exception dans notre corpus, car elle est la seule à avoir commencé sa carrière de narratrice dans sa langue maternelle, en rédigeant ses quatre premiers romans en albanais². L'ensemble des autres écrivaines, en revanche, n'ont jamais choisi leur langue maternelle pour raconter leur histoire. Tešanović, en effet, après avoir copieusement employé l'anglais comme langue d'écriture de journaux intimes et de reportages littéraires, a choisi très récemment, en 2014, l'italien en tant que langue littéraire pour son roman autobiographique *La mia vita senza di me*. Vorpsi, quant à elle, suite à une longue utilisation de l'italien, est passée en 2014 à la langue française pour le roman *Tu convoiteras*. N'oublions pas de rappeler que la récente migration linguistique d'Ornela Vorpsi avait déjà été annoncée par un grand intérêt des éditions françaises pour son œuvre, au point que les originaux italiens de ses romans ont d'abord été publiés en traduction française chez Actes Sud, seulement ensuite en Italie, auprès de la maison d'édition Einaudi. Écrire dans plusieurs langues est la condition même de celui qui migre d'une langue à l'autre et de celui qui est traducteur (mot dont l'étymologie met en avant ce rôle de guide à travers l'univers babélique des idiomes). Dones a traduit en italien *Le spiagge d'inverno (Poèmes)* d'Ismail Kadaré³ et Mujčić a traduit *Il letto di Frida (Le lit de Frida)* de Slavenka Drakulić⁴, ce qui représente un apport considérable pour le monde littéraire italoophone. Certaines d'entre elles,

¹ À ce propos, Predrag Matvejević se souvient dans la Préface d'*Al di là del caos* : « J'ai rencontré Elvira à Rome. Je l'ai entendue parler l'italien mieux que le bosnien, mais le bosnien elle ne l'a pas oublié. Elle parle l'italien comme une personne cultivée et adulte et le bosnien comme une fille de douze ans. Et ceci se reflète, je crois, aussi dans son écriture qui acquiert un charme particulier », voir P. MATVEJEVIC, *Prefazione*, dans E. MUJČIC, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, op. cit., p. 11 (CdC n. 162).

² Même si, à ses dires, c'était déjà un albanais italianisé, étant donné son séjour à cette époque-là dans la Suisse italienne. C'est ainsi qu'Elvira Dones commente l'écriture en albanais de ses premiers romans : « L'idée fixe qui me tourmente, c'est de maintenir vivante ma langue. C'est un processus très difficile. Il s'agit de mon désir ardent de conserver mon albanais de toute contamination venue d'autres langues que pratiquent ceux parmi lesquels je vis. Aujourd'hui je réécrirais mes premiers livres parce que je constate que mon albanais était plein d'italianismes. En effet, quand je les ai écrits j'étais complètement immergée dans l'italianité, car je vivais et je travaillais en Suisse italienne. [...] À mon avis, l'amour pour un pays passe par l'amour pour la langue de ce pays. Vu que je partage ma vie entre cinq langues, l'albanais, l'anglais, l'italien, le français et l'espagnol, d'un côté, c'est très compliqué, de l'autre cela offre aussi de multiples avantages. Aujourd'hui j'écris aussi bien en italien qu'en albanais. Chaque fois que je me rends en Albanie, j'essaie de noter les expressions nouvelles que j'entends. Tandis que le passage à l'italien a été un processus normal, parce que dans cette langue j'ai vécu et j'ai travaillé pendant des années », voir Marjola RUKAJ *Elvira, scrittrice transnazionale*, « Osservatorio Balcani e Caucaso », 13 novembre 2008, disponible en ligne sur : <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Elvira-scrittrice-transnazionale-43786> (consulté le 16/01/2016) (CdC n. 163).

³ Ismail KADARE, *Le spiagge d'inverno [Poèmes, 1958-1988, 1989]*, Locarno, Armando Dadò, 1996.

⁴ Slavenka DRAKULIĆ, *Il letto di Frida [Frida ili o boli, 2007]*, Roma, Elliot, 2014.

encore, se sont auto-traduites : c'est Elvira Dones elle-même qui a dirigé la version italienne de *Les Mers partout*, tandis qu'Ornela Vorspi a collaboré à la traduction française de *Il paese dove non si muore mai*. Ajoutons que l'italien n'est pas pour toutes les écrivaines que la langue de leur prose : pour certaines d'entre elles c'est aussi la langue de la composition poétique (Ibrahimi, Lukanić, Paraskeva). Voilà pourquoi, en ce qui concerne notre corpus, nous ne pouvons pas parler d'un seul italien, pratiqué de manière absolument identique, ou même seulement similaire.

Bien que la relation avec la langue italienne diffère beaucoup d'une écrivaine à l'autre, nous remarquons un point commun : la présence de la langue maternelle dans leurs ouvrages. Une des caractéristiques principales de l'idiome maternel, c'est celle de ne pas naître, dans l'expérience linguistique de chacun, en tant que langue écrite. La langue de la mère est une langue d'abord écoutée, ensuite parlée et, seulement au bout de quelques années, enfin écrite. De quelle façon se manifeste-elle dans les textes des écrivains de la migration ? Daniele Comberiati avait déjà noté deux éléments que l'on retrouve dans les choix stylistiques : la présence d'expressions étrangères laissées en langue originale dans le texte et expliquées en note de bas de page, ainsi que « le facteur de l'oralité » :

Presque tous les écrivains proviennent de cultures où l'oralité et la transmission orale des propres expériences sont très importantes. [...] [Leurs œuvres] n'ont jamais été de simples transpositions de récits oraux : la conscience qu'ils ont d'être des auteurs/créateurs et de choisir la langue qu'ils écrivent est une donnée fondamentale.

[...] La marque de l'oralité reste également une caractéristique porteuse : chaque texte se rapproche d'une longue confession, un épanchement nécessaire qui souvent ne parvient pas à éviter les pièges d'une certaine rhétorique. [...] On ne peut pas ne pas constater que beaucoup des textes les plus connus d'écrivains postcoloniaux en français et en anglais donnent l'impression d'être racontés oralement ou partent de fables ou de traditions populaires qui avaient été transmises oralement dans les cultures d'origine.¹

Nous entendons donc nous focaliser sur la façon dans laquelle la langue mère surgit dans les écrits analysés et se mélange à l'italien, en nous appuyant d'une part sur la présence de cette oralité dont parle Comberiati et d'autre part sur la création d'une langue nouvelle, à savoir un italien calqué sur la langue mère ou qui garde les traces de termes étrangers. Dans un premier temps, nous verrons comment certaines écrivaines albanaises reproduisent en italien cette langue épique dans laquelle la « grande tradition orale albanaise » a été transmise. Dans un deuxième moment, nous concentrerons notre analyse sur la double modalité d'innovation du tissu

¹ D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010, p. 63-64 (CdC n. 164).

linguistique italien : l'introduction de xénismes et la représentation littéraire du parler enfantin, lorsqu'il s'agit de la narration d'épisodes autobiographiques lointains dans le temps. Enfin, nous étudierons la dédicace des ouvrages du corpus autobiographique, en tant que lieu littéraire où se manifeste le lien entre la langue mère et l'italien, entre l'idiome de la maison natale et celui de la maison « définitive ».

II.1.a) L'oralité dans le récit légendaire

La littérature italienne s'interroge depuis longtemps sur la façon de reproduire le discours dans la prose, au moins depuis Goldoni (qui a su rendre « l'oralité sans la grammaire du parler »¹), mais nous pourrions même remonter jusqu'à Boccace et à la révolution décaméronienne. Comme l'explique Giuseppe Antonelli dans *Lingua ipermedia* (La langue hypermoyenne), l'italien moyen et l'italien de la prose littéraire sont deux réalités strictement liées mais qui sont loin d'être la même chose, car le deuxième est une projection du premier et il se comporte selon ses propres règles. Ainsi, Antonelli avec Testa propose d'appeler cette langue entre l'italien moyen et l'italien de la prose littéraire, ce « parlé-écrit » : « style simple »². Cela permet de souligner la *fictio* de l'opération de reproduction linguistique, qui n'est rien d'autre qu'un processus stylistique propre à l'écrivain, où « simple » a valeur de « lisible », de « vraisemblable »³. Nous parlerons, alors, dorénavant, de « style simple » pour indiquer la reproduction du parler dans les textes littéraires. En citant Bakhtine, Antonelli rappelle que la question principale du roman réaliste est bien « le problème de la représentation artistique de la langue, le problème de l'image de la langue ». En effet, simuler la réalité ne veut point dire en faire un calque ; autrement dit « la langue d'un roman n'est pas ressentie comme digne de foi ou vraisemblable lorsqu'elle est vraiment celle que l'on parle, ni lorsqu'elle *ressemble* à celle que l'on parle », parce que la reproduction du parler en littérature est convaincante « seulement lorsqu'elle reflète de plus près l'*image* que l'on a [...] du parler »⁴. Le « style simple » de la langue écoutée ou parlée est véhiculé donc par l'expérience linguistique de l'auteur et par l'« image » qu'il a de cette langue.

Pour autant, il est intéressant de retrouver les marques de cette oralité dans les œuvres autobiographiques des écrivaines balkaniques. L'oralité est une constante littéraire de l'ensemble

¹ Giuseppe ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce, 2006, p. 35.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 41-42 (CdC n. 165).

des romans d'Anilda Ibrahim, notamment de son autobiographie, *Rosso come una sposa*. Le roman est partagé en deux parties, nettement distinguées par le changement de narrateur : au début le récit est à la troisième personne et l'histoire a comme protagoniste le village montagnard de Kaltra, vu à travers les vicissitudes de la lignée féminine de la famille de l'écrivaine qui a comme centre névralgique la grand-mère Saba ; ensuite, il évolue vers un récit à la première personne, lorsque le roman se fait purement autobiographique. C'est donc dans la première de ces deux parties que l'on retrouve les traces de ce bagage de légendes transmises oralement de génération en génération, par le biais notamment de voix de femmes. Voici le commencement du roman autobiographique de l'écrivaine albanaise :

Elle arrive un matin de septembre, dans une saison torride où les pluies tardent à venir. Elle est vêtue entièrement de rouge. Comme le sang. Comme un sacrifice humain offert aux dieux pour qu'ils déclenchent la pluie. Comme une épousée.

À l'entrée principale, on la fait descendre de cheval. Les femmes de la famille ne parviennent pas à la prendre, leurs mains restent vides. Suspendue en l'air, Saba soupire, son visage semble un miroir brisé. Comme l'unique photographie de cette interminable journée. Le voile rouge cache ses yeux humides.

Sa belle-mère lui met deux miches de pain sous les bras, puis elle la pousse à l'intérieur de la maison. Les miches de pain, symbole de la prospérité. Mais la prospérité que la belle-mère attend ne viendra sûrement pas d'elle.¹

Dans l'*incipit* du roman, l'alter ego de l'écrivaine écoute les récits légendaires de sa grand-mère, en retenant l'histoire mot-à-mot. Cet apprentissage est une métaphore du processus narratif employé par Anilda Ibrahim qui est celui d'un « palimpseste littéraire ». Le récit de contes et légendes est un trait typique de la culture albanaise et c'est notamment dans les ouvrages des écrivaines albanaises que l'on peut retrouver les traces de l'oralité.

En effet, avant la prose romanesque, s'articule la culture orale de l'Albanie, celle que Daniele Comberiati appelle « la grande tradition orale albanaise »² et qui a profondément influencé la littérature albanaise. D'après Çabej, cette tradition naît comme réponse communautaire à l'invasion turque, traduisant en chant les motifs et les valeurs qui réunissaient tout un peuple, et qui furent ainsi à la base de la création dudit « albanisme »³. De ce fait, c'est autour de Georges Kastrioti Skanderbeg, le grand héros de la lutte contre les Ottomans,

¹ A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, op. cit., p. 5 (CdC n. 166).

² D. COMBERIATI, op. cit., p. 221. Encore au XX^e siècle, sous le joug de la dictature communiste, les intellectuels emprisonnés dans les camps de travail confiaient leurs créations à l'oral. C'est le cas de Visar Zhiti qui demanda à ses camarades de cellule d'apprendre par cœur ses vers afin qu'ils ne soient pas dispersés.

³ Eqrem ÇABEJ, *Gli albanesi tra Occidente e Oriente. Sulla nascita della letteratura albanese*, Nardò (Le), Besa Editrice, 2007, p. 58.

que se condensent les légendes ; elles sont ensuite transmises oralement et mêlées à la trame d'anciens contes traditionnels anonymes qui circulaient bien avant. L'histoire de la littérature albanaise se divise donc en trois périodes : les débuts, médiévaux et « précastriotiens », qui structurent le répertoire du fabuleux ; une époque intermédiaire, « castriotienne », généralement considérée comme la *cuna* de la littérature albanaise ; puis l'ère moderne à laquelle nous assistons, lorsque la littérature se concrétise par le biais de l'écriture¹. Les temps « castriotiens » voient leur littérature réinterpréter et transformer les motifs typiques de la phase initiale afin d'unir un peuple éparpillé contre un seul ennemi, définissant d'une telle façon les éléments qui seront propres à l'identité albanaise. Ainsi, les trois époques récupèrent, retravaillent et réabsorbent le même matériel mythique, qui devient à son tour un bagage culturel commun à toute une macro-région, selon le processus que Blumenberg a appelé l'« *Arbeit am Mythos* », la réélaboration du mythe. Des légendes propres à la culture albanaise ou des mythes communs à des macro-régions sont également repris dans les ouvrages des auteures albanaises, ce qui témoigne de l'ampleur de « la grande culture orale albanaise ».

Un mythe à la longue tradition, et qui a été diffusément réélaboré, est celui du Roi Midas. Le roi qui, par le don de Bacchus, transforme en or tout ce qu'il touche, est ensuite, par la main d'Apollon, puni par la paire de monstrueuses oreilles d'âne dont le dieu l'afflige. Mentionnée par Ovide dans le XI^e livre des *Métamorphoses*, l'histoire de Midas suit celle de la métamorphose des femmes thraces en arbres, punies pour avoir déchiqueté le corps d'Orphée. L'histoire du Roi Midas et celle d'Orphée, dans l'œuvre d'Ovide, partagent le même thème : la diffusion orale des chants. L'esclave du roi Midas croit étouffer, dans un trou du terrain, le secret de Midas mais de ce trou poussent alors des roseaux qui trahissent le semeur (« *agricolam* », *Métamorphoses*, XI, 192), en révélant, quand le vent souffle, l'horrible difformité du souverain. En réalité, l'esclave sème dans les règnes de la nuit et de la poésie (la terre et les souterrains) l'anecdote, qui pousse et se transforme d'abord en chant et par la suite en légende. Voici comment Ovide décrit dans le XI^e livre des *Métamorphoses* la naissance de la poésie, du chant et de l'art pratiqué par l'aède pour tisser des histoires. Dans le récit *Venerdì sera (Vendredi soir)*, contenu dans le recueil d'Ornela Vorpsi, *Bevete Cacao van Houten !*, ce mythe est repris par l'écrivaine albanaise. Pendant le match de boxe, où la protagoniste prête son image, un des deux sportifs meurt, affaibli par son régime exclusivement végétarien. Elle sort de la salle de sport et s'agenouille par terre :

¹ Giuseppe SCHIRÒ JUNIOR, *Storia della letteratura albanese*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959, p. 22.

Je commence à creuser un petit trou dans la terre. Elle est noire, fraîche, humide. Elle pénètre sous mes ongles. [...] Je pense aux légumes – traîtres, avec leur air d’innocence. [...] Je continue à creuser. Quand j’étais petite, on m’avait raconté une histoire, un élément de ce récit n’est pas sans rapport avec ce que je fais en ce moment [...].

Il était une fois un roi.

Un beau jour, il sortit donc de son château, et ses pas le menèrent dans une prairie déserte de son royaume. Il creusa un trou et, à pleins poumons, il hurla dans la poussière : « Le fils du roi a des oreilles d’âne ! » De nouveau : « Le fils du roi a des oreilles d’âne ! » Et une fois encore.

[...] Quelque temps plus tard, un paysan qui passait près de l’endroit où le roi avait enfoui la vérité tragique, voyant l’abondance, si surprenante dans cette région, de la flore, s’arrêta pour cueillir une tige et y tailler une flûte. Une fois la plante bien nettoyée, il prit la flûte entre ses lèvres et en joua. Et voilà que la flûte chantait: « Le fils du roi a des oreilles d’âne, le fils du roi a des oreilles d’âne. »

La terre n’avait pas su garder le secret.¹

L’écriture de Vorpsi est encore un témoignage de la vitalité des mythes et des légendes anciens dans la littérature contemporaine d’origine albanaise, toujours selon la modalité du palimpseste : le mythe est raconté dans sa forme originaire, comme il a été entendu. Nous remarquons l’emploi de la locution introductive des contes (« Il était une fois »), la présence d’adjectifs avec une fonction hyperbolique (« vérité tragique », « abondance surprenante ») ou de locutions anaphoriques (« le fils du roi a des oreilles d’âne ») typiques du récit oral. Quant à la présence du mythe dans la littérature albanaise, Eqrem Çabei, dans *Gli albanesi tra Occidente e Oriente* (Les Albanais entre Occident et Orient), souligne la prédominance du genre épique dans la poésie albanaise². Il se trouve que l’écriture d’Ibrahimi a été à plusieurs reprises définie par l’attribut d’« épique »³ et cela constitue déjà une confirmation. Dans l’écriture de Vorpsi et d’Ibrahimi, l’atmosphère et le milieu où le conte se déroule appartiennent au passé albanais, qui parfois se perd dans un monde épique hors de l’histoire (c’est le cas de « la mariée en rouge ») ; mais ce n’est pas à travers l’idiome albanais que ce monde nous est traduit : c’est justement par le biais de la langue italienne. Giuseppe Schirò Junior voit cette relation entre le style épique et la langue étrangère comme un trait caractéristique de l’histoire littéraire albanaise :

On ne peut traiter de la littérature albanaise sans avoir au préalable évoqué la poésie traditionnelle, transmise pendant des siècles par la voix du peuple. [...] Aucun des plus grands poètes n’a commencé son œuvre en partant d’un univers spirituel et fantastique différent de celui de la plus pure tradition populaire. Et il est admirable que tous ces

¹ O. VORPSI, *Buvez du cacao Van Houten !*, op. cit., p. 84-86 (CdC n. 167).

² E. CABEI, op. cit., p. 40.

³ FRANCA PELLEGRINI, *Translazioni narrative : strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi*, dans E. BOND, D. COMBERIATI, op. cit., p. 160.

artistes, tout en connaissant pourtant des littératures étrangères très sophistiquées, et ayant les capacités de composer en latin, en persan, en turc ou encore en italien, quand ils ont senti vibrer en eux la langue albanaise n'ont su chanter que leur monde : celui du foyer, ressenti dans les limites étroites du groupe social authentique et chanté auparavant par les rhapsodes et par les poètes du peuple.¹

Lorsque la langue albanaise résonne dans le for intérieur, les thèmes sont ceux connus dans les quatre murs du foyer, entendus devant la cheminée, racontés par une voix de femme. Tout en chantant dans d'autres langues, les poèmes narrés depuis des siècles par les « poètes du peuple » caractérisent l'écriture des auteurs albanais. L'idiome étranger, alors, n'empêche nullement l'insertion de la tradition populaire dans ces écrits. Dans les textes d'Anilda Ibrahim, ce sont les femmes les véritables gardiennes de la tradition orale ; ce sont elles qui revêtent le rôle d'aèdes de la modernité. Elles sont non seulement conteuses de légendes communes et partagées par la communauté, mais également chanteuses de poèmes populaires, inventés par celle qui récite. Çabei explique ce que ces poèmes représentent : « La chanson populaire accompagne l'homme des Balkans du berceau à la tombe. Il n'y a pas d'événement important dans l'existence d'un individu – naissance, confirmation, mariage, décès – [...] qui ne soit évoqué dans une chanson et qui n'y soit exalté. La chanson populaire a sur cette terre une fonction hautement sociale »². Le rôle agrégatif est l'une des caractéristiques du chant et, ce faisant, il renforce l'identité de la communauté. Les sujets domestiques ou territoriaux fondent l'idée d'appartenance à une société, et ils sont notamment présents dans les chants funèbres³. Dans son premier roman, Ibrahim fait d'une femme âgée, Meliha, un chantré d'exception dont la poésie très touchante évoque inlassablement la perte des proches disparus :

La terre froide sur laquelle toutes les femmes sont assises induit elle aussi par son contact une puissante lamentation funèbre, un dialogue avec le mort et surtout avec la mort qui l'a voulu tout entier pour elle.

Que fais-tu sous la terre noire ?/ Sous peu viendra le soir, dans la terre froide, que fais-tu ?/ Mort, oh mort tu vas nous le rendre...

¹ G. SCHIRO JUNIOR, *op. cit.*, p. 21 (CdC n. 168).

² E. CABEI, *op. cit.*, p. 35 (CdC n. 169).

³ « Les chants funèbres forment un des secteurs les plus importants et les plus beaux de la poésie populaire albanaise. Parce que dans ces chants reste vivant le culte des morts et des braves. Les morts valeureux sont évoqués avec toute la passion nécessaire et magnifiés non seulement dans les chants des femmes mais aussi dans les banquets organisés en leur honneur. Dans une telle situation poétique, le moment psychologique crucial est la présence spirituelle du mort ; le culte des héros fait pour ainsi dire ressusciter le brave décédé et le fait participer spirituellement à ces réunions », voir *ibid.*, p. 36 (CdC n. 170).

On s'aperçoit tout de suite de la présence de Meliha. Tout le monde n'est pas capable de faire se suivre les rimes comme elle. Les autres femmes se taisent aussitôt et attendent anxieusement les réactions de la mère du défunt. Dans ce silence la voix de Meliha se fait entendre encore plus fort :

Quand l'obscurité descendra, / le cœur d'une mère éclatera. / Fils, oh mon fils, oh mon cœur chéri, / tu m'as laissée sans un adieu...¹

Si la forme et les intentions du chant devaient ressembler à la forme et aux intentions originales, en étant de la sorte un « palimpseste littéraire », en revanche, la langue employée par l'écrivaine pour traduire ce bagage traditionnel de la culture albanaise ne conserve pas de traces de la langue d'origine : le poème cité s'inscrit, du point de vue de la versification et de la langue elle-même, dans la tradition littéraire italienne. Dans le chant de Meliha, les vers sont des heptasyllabes en rimes plates (AABB), ce qui correspond à l'une des versifications typiques de la littérature italienne, notamment dans le mélodrame. En outre, le « style simple » d'Anilda Ibrahimî correspond à l'« italien standard »² ce qui constitue la langue du roman italien jusqu'aux grands changements linguistiques dans la prose des années 80. Chez Ibrahimî, le ton épique hors de l'histoire et la normalisation linguistique italienne coïncident avec la raréfaction temporelle qu'elle représente dans ses histoires : passé et présent se condensent dans le même lieu :

On peut échapper au temps, fuir vers une temporalité atemporelle, où le passé, le présent et le futur peuvent coexister... en exil. Je suis obligée de créer une subjectivité à travers laquelle je tente d'atteindre mes rêves. La réévocation du passé me contraint à un lieu dépourvu de sons, de couleurs, de journées. Il faut atteindre les lieux du passé à l'intérieur de soi-même. Les créer peut-être, dans un mouvement continu en dehors du temps, comme la poésie.³

L'écrivaine considère la poésie même comme un lieu d'exil, animé par les rêves du passé, sans sons, ni couleurs, ni journées. Elle est comme un îlot hors du temps ou un îlot où les temps coexistent, passé, présent et futur. L'Albanie, « les lieux du passé » à rejoindre « à l'intérieur de soi-même », sont gagnés à travers la langue italienne, la langue du présent et du futur. L'ouvrage autobiographique est alors un espace propice pour la rencontre entre ces réalités co-présentes : la tradition orale albanaise, constituée par les légendes et les chants, est traduite dans l'écriture en « style simple » italien, par le biais à la fois de la reproduction fidèle de l'articulation du poème et

¹ A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, op. cit., p. 22 (CdC n. 171).

² G. ANTONELLI, op. cit., p. 32.

³ Anilda Ibrahimî, dans « Kúma » n. 4, (actuellement la page de la revue en ligne Kúma n'est pas accessible), disponible en ligne sur : <http://www.fondazioneanzeno.org/anilda-ibrahimi/> (consulté le 16/01/2016) (CdC n. 172).

de la métamorphose de la langue albanaise en « italien standard ». La littérature italienne s'enrichit ainsi de la « grande tradition orale albanaise ».

II.3.b) Les xénismes et la langue de l'enfance

De nombreux dispositifs linguistiques véhiculent l'écriture autobiographique dans une nouvelle langue. Dans certains cas, afin de « *trans-ducere* » le milieu natal en italien, les écrivaines de notre corpus peuvent renoncer à l'emploi de l'« italien standard » et emplir de xénismes les pages de leurs ouvrages. Ceci n'est pas exclusivement une modalité de reproduction réaliste des parlars de personnages situés dans les pays de provenance des écrivaines ; l'emploi de xénismes dans la prose italienne est le calque d'une instance identitaire venant d'un sujet qui habite plusieurs réalités, chacune s'exprimant dans une langue différente. Ainsi, dans le cadre du récit des premières années de vie, lorsque la réalité se manifestait dans toute sa nouveauté émerveillant, l'idiome italien peut se plier aux nécessités du langage enfantin, à ses néologismes ou aux tendances mécaniques issues d'une éducation sévère résultat du contexte communiste dans lequel se déroule l'histoire.

La langue maternelle, parlée dans la terre mère, est davantage nuancée, emplie d'ombres et de sons, d'images et d'échos, de temps et de lieux. Cela nous rappelle les mots de Vladimir Nabokov, dans la *Postface* de 1956 de son chef d'œuvre *Lolita* :

Après que l'Olympia Press eut publié le livre à Paris, un critique américain émit l'hypothèse que *Lolita* était le compte rendu de mon histoire d'amour avec la littérature romantique. Cette formule élégante serait plus juste si l'on substituait à l'expression « littérature romantique », les mots « langue anglaise », mais aujourd'hui je sens que ma voix est en train de prendre des tons trop stridents. Aucun de mes amis américains n'a lu mes livres en russe, c'est pourquoi tout éloge fondé sur mes seuls livres en anglais ne peut qu'être imprécis. Ma tragédie personnelle, qui ne peut ni ne doit concerner personne d'autre, est que j'ai dû abandonner ma langue naturelle, ma langue russe si riche, si libre, si infiniment docile, pour un modèle d'anglais de seconde main, dépourvu de tous ces accessoires – le miroir trompeur, la toile de fond de velours noir, les associations et traditions tacites – que l'illusionniste indigène, avec la queue de pie virevoltante de son frac, peut utiliser comme un magicien pour dépasser, à sa façon, l'héritage de ses ancêtres.¹

L'écriture dans une langue étrangère est alors une véritable « tragédie personnelle » car elle doit oublier « les accessoires » propre à « l'illusionniste indigène », d'après Nabokov. Au

¹ Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], Milano, Adelphi, 1995, p. 395 (CdC n. 173).

contraire, les écrivaines italiennes de la migration balkanique se servent toujours des mots « riches », « libres » et « dociles » appartenant à leur langue pour décrire des concepts absents dans l’idiome italien. La langue maternelle ne disparaît donc pas complètement de notre corpus et la présence de xénismes étranger à ce tissu linguistique italien si compact reste importante. Comme nous l’enseigne Silvia Contarini, cet espace autobiographique – dont parlait Ibrahim – situé entre passé et présent, peut devenir un lieu de création linguistique où se mêlent au tissu de la langue d’emprunt des instances identitaires propres au migrant¹.

Les xénismes employés par Ornela Vorpsi et Elvira Dones dans leurs ouvrages en italien ont été analysés, avec précision et exactitude, par Anna Proto Pisani dans sa thèse intitulée *Dans une autre langue*². Dones, Ibrahim et Vorpsi, en tant qu’Albanaises, ont une maîtrise linguistique assez équivalente ; cependant les différences stylistiques entre leurs écritures abondent. Ibrahim fait une utilisation plutôt modeste de mots non-italiens et, lorsqu’elle emploie des termes issus de l’albanais, elle les souligne en italique et se hâte de les expliquer grâce à une glose englobée dans le texte. En revanche, Dones laisse le lecteur s’accoutumer au mot jusqu’à ce qu’il puisse en comprendre sa signification exacte³. Malgré un emploi plutôt restreint de xénismes, Ibrahim a donc pleinement conscience de marquer la différence entre les deux idiomes – en les traduisant, en les soulignant avec un caractère différent –, tandis que Dones écrit dans une langue propre à l’auteure, où chaque mot, bien qu’issu de différents parlers, est considéré à niveau égal. En outre, Elvira Dones reporte dans les pages de ses romans sa condition de migrante albanaise qui a vécu en Suisse, qui écrit en italien et qui réside aux États-Unis.

En ce qui concerne les autres auteures de notre corpus, l’écriture autobiographique module l’introduction de xénismes de façon à chaque fois originale. Dans certains cas la langue résulte être plutôt explicite, avec des mots étrangers corrélés à une traduction en italien à l’intérieur du déroulement de la prose. Dans d’autres cas, les ouvrages sont accompagnés par un glossaire final, hors texte. Ainsi, Enisa Bukvić explique ses emprunts chaque fois qu’elle en utilise, introduisant le xénisme par des termes auxiliaires, comme « appelé » ou « soi-disant », dans une

¹ « [...] dans la relation toujours complexe entre langue et identité, langue et écriture, les écrivains de l’immigration peuvent être plus conscients que d’autres du fossé immense entre passé et présent, de la distance entre le lieu où l’on se trouve et celui d’où l’on vient et de la recherche nécessaire d’une langue de création. C’est en ce sens qu’ils peuvent fournir une précieuse contribution à la revitalisation de la langue et de la littérature », voir S. CONTARINI, *op. cit.*, p. 14 (CdC n. 174).

² Travail auquel nous renvoyons pour les détails de l’analyse.

³ À titre d’exemple, on peut faire référence à l’emploi des termes « *kulla* » ou « *Kanun* ».

approche presque pédagogique¹. Tijana M. Djerković, de son côté, après s’être servie d’un mot ou bien de toute une phrase en serbe, les traduit aussitôt, à l’opposé de la technique proposée par Dones². Helene Paraskeva, en revanche, dans son récit autobiographique contenu dans *Il tragediometro e altri racconti*, intitulé *Quella sera che il bacio non era pneumatico* (Ce soir-là que le baiser n’était pas pneumatique), traduit les phrases en grec, en les mêlant au discours, comme si la protagoniste pensait en son for intérieur en italien (« – *Elèni, echeis ta màtia tis Pòpis* –. J’ai les yeux de Pòpi, évidemment »³). Pour autant, elle laisse le final ouvert, avec un mot dans sa langue maternelle, qui reste non traduit et que l’on suppose être, grâce au contexte, une formule de congé : « – *Ghiàsou, Pòpi ! – Ghiasou !* »⁴. Dans le cadre de notre corpus, les auteures qui emploient le moins de xénismes dans leur langue sont Jasmina Tešanović, qui constelle par contre le tissu linguistique de son autobiographie en italien de mots tirés de l’anglais (l’autre langue d’adoption de la romancière), et Vera Slaven, laquelle, à la différence de l’ensemble des écrivaines du corpus, n’utilise jamais d’autre langue que l’italien.

En outre, une manière ultérieure d’utilisation de mots étrangers dans le tissu de la prose romanesque s’ajoute à l’insertion d’emprunts non traduits (auxquels le lecteur doit s’accoutumer) ou à l’explication des xénismes au sein même du texte : il s’agit de la création d’un petit glossaire à la fin du livre. Guergana Radeva se sert de cette alternative dans *Rosa canina* ainsi que Kenka Leković pour *La strage degli anatroccoli*. En effet, autant Radeva traduit en italien surtout des noms de boissons ou de mets bulgares ainsi que des titres de films bulgares ou même des chansons de Led Zeppelin ou des Doors, en ne se contentant pas, on le voit, de traduire les termes empruntés à sa langue maternelle⁵, autant Leković embrasse un champ lexical bien plus

¹ « J’écoute des extraits de musique bosniaque, même ceux de musique traditionnelle comme ce qu’on appelle *sevdalinke* », ou le café « se verse ordinaire dans de petites tasses qu’on appelle *fildžan* », voir E. BUKVIĆ, *Il nostro viaggio. Identità multiculturale in Bosnia Erzegovina*, op. cit., p. 20-21 (CdC n. 175).

² Voici quelques exemples : « *Drva, gospodjo !*, - Du bois, madame ! », ou encore : « L’immeuble *invalidska*, des invalides, comme l’appelaient les vieux habitants du quartier, qui, eux, étaient appelés *starosedeci*, les indigènes, était coïncé entre deux constructions d’époque », voir T. M. DJERKOVIC, *Inclini all’amore*, op. cit., p. 75 et p. 87 (CdC n. 176).

³ H. PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, op. cit., p. 77 (CdC n. 177).

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ Voici le glossaire que Radeva propose à la fin de son roman : « 1. *Mehana* – taverne ; 2. *Rakya* – Eau de vie ; 3. *Anassonliyka* – Eau de vie anisée ; 4. *Lukanka* – Saucisson séché et garni de grains de cumin et de trigonelle (fenugrec) ; 5. *Mesè* – hors d’œuvre ; 6. *Gospodin* – Monsieur ; 7. *Kachamak* – Polenta ; 8. *Sirene* – Feta ; 9. *Shopska salata* – Salade mixte de tomates, concombres et feta, typique de la région de Sofia ; 10. Jeu de mot : Malin de *malina* – framboise ; *Kelner* – garçon de café, serveur ; 12. *Drugarkata* – Compagne ; 13. *Mavrud* – Vin rouge typique du sud de la Bulgarie ; 14. *Pile* – Poulet, poussin ; 15. *Pilenze* – Poussin ; 16. « *Momcheto si otiva* » - « L’enfant s’en va » film bulgare de 1972 ; 17. *Oblak* – Littéralement « nuage ». Cocktail trouble de mastika et de menthe ; 18. *Mastika* – Liqueur aromatisée à la résine de lentisque de Chio ; 19. « *Stairway to heaven* » - Led Zeppelin, 1971 ; 20. « *The End* » - The Doors, 1967 ; *Gospogia* – Madame », voir Guergana RADEVA, *Rosa canina. Essenze e spine dell’eros*, Lavis (Tn), Edizioni Progetto Cultura, 2014, p. 91 (CdC n. 178).

particulier¹. Le glossaire de la *Strage degli anatroccoli* est en effet un véritable petit dictionnaire croate-italien, vu le choix de classification par ordre alphabétique et non par ordre d'apparition. Ce glossaire, appelé de cette manière par l'écrivaine même (« *Glossario delle voci croate* » [Glossaire des termes croates]), recueille un important nombre d'entrées relatives à la sémantique familiale ou au « *lessico familiare* »², le lexique familial, propre à la langue de l'autobiographie.

Quelle est alors la motivation de cette insertion d'emprunts ? Deux facteurs d'importance équivalente se présentent : le premier relève de l'absence dans le dictionnaire italien de certains objets ou de certaines réalités, d'un vide ou d'une pauvreté de la langue italienne. Le deuxième a, en revanche, une valeur plus profonde et remonte aux instances propres aux écritures de frontière. Carmine Abate, écrivain d'origine albanaise-*arbëreshe* en italien, nous offre un témoignage important au sujet de l'emploi fréquent de xénismes dans ses romans, véritable moyen d'expression littéraire. Tout en évitant l'instrument du glossaire, Abate insère dans son italien des termes de la langue *arbëresh* :

J'aime mélanger mes langues dans un tissu qui soit pourtant intelligible au lecteur, qui lui fasse apprécier l'histoire. Même l'*arbëresh*, on peut le comprendre grâce au contexte et si la compréhension en est difficile, je l'éclaire par une incise en italien, en renonçant par principe à un glossaire parce que ma langue maternelle a pour moi la même valeur que l'italien. Tout cela ne me sert pas uniquement pour le rythme, pour le ton du récit, qui, malgré tout, sont fondamentaux ; je voudrais surtout expliquer que cela ne me sert pas pour donner de la couleur à la page ou de l'exotisme, pour faire un clin d'œil aux modes. Il me sert au contraire à raconter des histoires et les sentiments qu'elles expriment dans une langue qui soit le sang même à des personnages.³

La langue est le personnage (non seulement son langage, mais son sang, son instance, son esprit littéraire plus précisément), dans les paroles de l'écrivain *arbëreshe*. Il s'affiche alors une identité entre signifiant et signifié, la parole s'épaissit lorsqu'elle-même se fait l'objet dont elle parle, cette opération que Rimbaud avait traitée dans son célèbre poème *Voyelles*. Les termes qui

¹ Et voici, en parallèle, le glossaire à conclusion de *La strage degli anatroccoli* : « *bosanka*, femme de Bosnie ; *čeka*, poste d'observation pour les chasseurs ; *čerge*, petites tentes tziganes ; *čika*, oncle ; *demobran*, défenseur de la patrie : soldat régulier de l'armée de collaboration croate durant la seconde guerre mondiale ; *drugarica*, compagne ; *drugovi*, compagnons ; *Hrvatska televizija*, Television croate ; *lubenica*, pastèque ; *Iudi Bane*, Bane le fou ; *Ijudi*, hommes ; *moje oči*, i miei occhi ; *na talijane*, les Italiens ; *nema jaja, ništa jaja*, il n'y a pas d'œufs, aucun œuf ; *opanke*, sandales de paysans artisanales ; *plave kovrte*, enveloppes bleues ; *socijala*, la classe sociale des pauvres et, au sens élargi, les problèmes sociaux ; *spalentarom ću vas*, je vais te taper à coups de louche ; *striček*, tonton ; *šahovnica*, le damier des couleurs nationales croates ; *štenge*, marches ; *teta*, tante ; *ujko*, oncle du côté maternel ; *uspinjača*, téléphérique ; *vikendica*, maison de vacances ; *zagorec*, paysan de l'arrière-pays de Zagreb, le Zagorje ; *zemičke*, petits pains », voir K. LEKOVIC, *La strage degli anatroccoli*, op. cit., p. 182 (CdC n. 179).

² Natalia GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999 [1963].

³ Carmine ABATE, *Un microcosmo di culture e di lingue*, dans F. SINOPOLI et Silvia TATTI, *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, p. 41 (CdC n. 180).

finissent par faire partie du tissu morphologique italien sont ceux qui restent intacts dans l'expérience linguistique de l'écrivain, malgré la longue distance temporelle qui les séparent de la pratique linguistique de la langue mère. Ils sont les seuls capables d'assumer l'identité entre la parole et la « chose » car les deux appartiennent exclusivement à ce milieu de provenance. C'est de cela dont parle Andrea Camilleri dans une conversation avec le linguiste Tullio De Mauro :

Ce n'est pas seulement une question de cœur, c'est aussi une question de tête. Tête et cœur. Cela forme une relation très articulée. Je ne vis plus en Sicile depuis soixante ans, il n'y a pas un Sicilien dans ma famille, mon épouse est romaine mais a été élevée à Milan, mes filles sont toutes nées à Rome, aucune d'elles ne connaît le dialecte. Je peux rester un an, parfois davantage, sans m'exprimer en dialecte. Alors ma tête sélectionne les mots du dialecte à travers une formule « qui perd gagne », et reviennent à ma mémoire des mots qui – attention – sont éloignés au possible de l'italien, mais qui sont profondément gravés en moi depuis ma naissance.¹

Camilleri est l'un des exemples magistraux dans le panorama de la littérature italienne de cet emploi si répandu de la langue maternelle. Cette tendance est aussi issue de la liberté concédée à la langue littéraire depuis les années 80² et de laquelle se servent les écrivaines de la migration, s'inscrivant ce faisant dans le contexte littéraire national. Dans les paroles de l'auteur sicilien, la modalité de subsistance de la langue maternelle ne concerne pas les mots ou expressions proches du nouvel idiome désormais utilisé, mais la profondeur de leur empreinte dans l'esprit de l'écrivain. Les mots en dialecte qui sont restés ancrés dans l'écriture de Camilleri sont bien ceux dont il connaît le son depuis sa naissance. Ainsi, ce n'est plus une question de vide dans l'espace linguistique italien, mais d'une manière différente – la seule possible, pour qui écrit – d'appeler la réalité. Par exemple, Elvira Mujčić se sert de la langue bosnienne pour nommer des choses ou des personnes liées à son enfance, comme si nul autre signifiant ne pouvait mieux exprimer ce signifié. Dans *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica ?* son oncle Branko et sa tante Dalma sont systématiquement appelés « *barba* Branko e *teta* Dalma »³. Les mots de l'enfance, écrits ou prononcés dans la langue de l'enfance elle-même, résonnent et « ouvrent un monde ». L'auteure bosnienne explique avec cette anecdote la naissance de la langue employée dans son œuvre :

¹ Andrea CAMILLERI et Tullio DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma, Editori Laterza, 2014 [2013], p. 6 (CdC n. 181).

² Les critiques (Antonelli, Sinibaldi, Barilli) citent Tondelli, et son premier roman *Altri libertini* [*Les nouveaux libertins*], comme le point de départ de cette tendance à l'emploi du dialecte dans le tissu littéraire, voir G. ANTONELLI, *op. cit.*, p. 53.

³ E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, *op. cit.*, p. 39.

[...] je suis arrivée à Mostar, je devais ensuite en repartir, peut-être pour Split, je ne me rappelle plus, de toute façon, j'avais raté tous les autobus. J'entre dans le bar, pour demander à la dame de la gare si elle connaît les horaires des autres bus et au moment même où je passe la porte, elle me dit : « *Duša moja, šta se ?* », Mon cœur, qu'est-ce qui t'arrive ?, parce que je suis entrée très vite. J'ai entendu prononcer ce *duša moja* et je me suis mise à pleurer comme une folle, et cette femme me disait : « Mais, des bus, il y en a d'autres, pas besoin de pleurer autant ! » Et moi qui ne pouvais pas lui avouer : en réalité, je pleure pour le *duša moja* [...]. Ces deux mots ont libéré un imaginaire formé depuis des années, ma grand-mère, les choses que j'entendais... Tout à coup, au sens propre, s'est ouvert un monde, comme quand on ôte le voile de Maya posé sur quelque chose, qu'on voit un monde et qu'on dit : « Oh ! Mon Dieu ! Mais comment fait une langue, comment font des mots, pour te faire revenir aussi loin dans ton passé. C'est de là, de cette expérience autobiographique, qu'est ensuite né mon livre.¹

L'autobiographie surgit des mots, la langue à la fois ramène au passé et tisse la narration de l'expérience vécue. Ce sont les paroles d'une femme de Mostar, qui même dans le récit anecdotique restent dans la langue originale capables d'« ôter le voile de Maya » et de renouer le lien de l'écrivaine avec sa langue maternelle. Ce sont les mots les plus communs qui déclenchent l'écriture autobiographique, les mots de l'univers familial circonscrit à l'intérieur de la maison natale. De ce fait, la langue maternelle coïncide avec la langue des premières années : les xénismes qui montent à la surface dans la prose italienne de ces ouvrages peuvent alors dériver de la langue de l'enfance.

Ornela Vorpsi explicite la correspondance entre langue maternelle et langue de l'enfance, lorsqu'elle parle des raisons qui la mènent à l'adoption de l'italien, visant, au contraire de Mujčić, à s'éloigner de la langue de l'enfance : « Je me suis rendue compte, pour ce peu de choses que je peux ramener à la lumière et que je peux mettre en mots, que j'avais besoin d'une langue qui ne portât pas l'enfance en elle »². En effet, Vorpsi emploie des emprunts seulement lorsque le terme n'existe pas dans la langue italienne et ne se sert jamais de l'albanais pour le « lexique familial ». Cependant, l'œuvre autobiographique de Vorpsi met en scène très souvent de jeunes protagonistes (elles apparaissent dans la plupart des nouvelles d'*Il paese dove non si muore mai*). De cela découle que l'écrivaine ressent la nécessité, plus que de se détacher du thème de l'enfance, de redonner une forme à son passé, une forme nouvelle offerte par une langue nouvelle, un processus qui n'est guère éloigné de celui dont se sert Ibrahim pour l'oralité albanaise. La stratégie linguistique utilisée par Ornela Vorpsi est celle de la reproduction de tics

¹ Entretien avec E. Mujčić, Volume II (CdC n. 182).

² Anna BENEDETTI, *Incontro con Ornela Vorpsi*, « Leggere per non dimenticare », 19 novembre 2010, Firenze, disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=W00QfW5Zocc> (consulté le 14/01/2016) (CdC n. 183).

linguistiques enfantins, tout en gardant l'idiome italien. Non seulement les dialogues, très nombreux dans le premier ouvrage, mais aussi le texte descriptif expriment l'émerveillement, l'exactitude et la liberté de la première jeunesse. À titre d'exemple, nous pouvons citer la nouvelle *Tuorli d'uovo (Jeune d'œuf)*, lorsqu'il est question de certaines cartes postales trouvées dans le débarras, dans une « [...] cave désaffectée qui n'était plus visitée que par moi seule et ma curiosité », dont le ciel était « d'un bleu parfait, mystérieux et béat, pommelé de nuages immaculés qui le crevaient de leurs pelucheuses éclosions de coton, et qui baignait le paysage d'une lumière douceâtre et sans angoisse »¹. Un autre extrait montre l'enfant-Vorpsi, éduquée pour réciter par cœur les enseignements communistes, intercaler dans son récit les vérités de « notre camarade "timonier", Enver Hoxha » :

Les impérialistes américains, les chauvins russes, les grands capitalistes français ou italiens sont prêts à nous envahir afin de renverser le modèle même de l'égalité sur terre, d'une société débarrassée de la lutte des classes et ignorante des antagonismes intestins, l'exemple de la civilisation la plus évoluée qu'ait jamais connue la conscience humaine.²

Le décalage linguistique qu'un tel extrait apporte suscite d'entrée un sourire narquois : Vorpsi reproduit la manière de s'exprimer imposée par le rigide apprentissage de la propagande venant des organes éducatifs de la dictature. Le sourire naît de la découverte et de la compréhension du décalage entre l'écrivaine et le discours issu, au contraire, de l'aveugle confiance de l'enfant dans la structure étatique : d'une part, la distance est apportée par l'emploi de la langue italienne, d'autre part, l'écart est assuré par le fait que ce mimétisme du parler enfantin est fruit d'une écriture d'adulte. Ce faisant, Vorpsi soutient une modalité d'expression que les critiques associent aux romancières : le sens de l'humour. L'ironie, en effet, est l'un des traits de « la variété féminine », la langue de l'écriture des femmes, mise en lumière par Rita Fresu. Si la « conservativité » et la *politeness*, la soi-disant « stratégie de l'amabilité »³, sont des éléments reconnus comme typiques dans la littérature féminine, l'ironie – Fresu le dit avec Robin Lakoff – en devient le « développement naturel »⁴. La femme qui entend susciter le rire, explique la linguiste Fresu, contredit un modèle, brise un horizon consolidé d'attentes. De plus, elle rompt les codes car elle se sert d'instruments culturellement d'apanage masculin comme la vulgarité ou

¹ O. VORPSI, *Le pays où l'on meurt jamais*, op. cit., p. 42-43 (CdC n. 184).

² *Ibid.*, p. 115 (CdC n. 185).

³ Rita FRESU *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, gender*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, p. 169.

⁴ *Ibid.*

la loquacité¹. L'ironie de Vorpsi a recours à une variété fortement marquée, dont fait partie le langage communiste, pour se moquer du pouvoir qui oblige à l'uniformité et à la conformité du parler endoctriné. Qu'est-ce que le rire sinon la raillerie du pouvoir ?

À côté de la reproduction de l'émerveillement enfantin et de la manière de parler apprise à l'école, Vorpsi se sert d'un troisième dispositif afin de recréer sa langue du passé par le biais de la langue italienne : l'invention de néologismes. Dans la première nouvelle de *Il paese dove non si muore mai, Campa campà e non crepa l'albanese (Il ne se rompt pas, l'Albanais, mais il plie tant qu'on voudra)* Vorpsi invente des néologismes, tels que « *necrosarsi* » (« se nécroser »²), « *puttaneria* » (« putainerie »³), « *svergine di natura* » (« pas vierge de nature »⁴), des expressions qui sont toutes liées au lexique corporel et, deux sur trois, à la sphère sémantique de la sexualité. L'emploi d'un langage entendu des adultes et l'invention de nouveaux mots s'insèrent donc à l'intérieur d'un système linguistique enfantin. L'écrivaine Vorpsi reproduit en italien la langue de la petite fille qu'elle a été, dans un processus stylistique de proximité et distance avec l'idiome albanais. Ainsi, l'ensemble des écrivaines de notre corpus se positionne « entre les langues », pour le dire avec Ornella Vorpsi⁵. Elles emploient des xénismes avec la double fonction de nommer des choses qui en italien n'ont pas d'équivalents ou bien d'appeler des entités proches de l'univers familial avec le premier nom qui leur a été donné, tout en restant à l'intérieur d'un tissu de la prose italienne.

II.3.c) Le bilinguisme et la dédicace

Dans le cadre de cette étude sur la langue dans l'autobiographisme des écrivaines italiennes de la migration balkanique, nous remarquons un autre aspect concernant les choix linguistiques propres à celle qui écrit « entre les langues », à savoir la dédicace, présente dans le « paratexte »⁶ de chaque ouvrage et adressée, dans la majorité des cas, à un membre de la famille

¹ *Ibid.*, p. 171.

² O. VORPSI, *Le pays où l'on meurt jamais*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*

⁵ « ma condition est [...] d'être *entre les langues* », voir A. BENEDETTI, *op. cit.*

⁶ Nous faisons référence au terme employé par Gérard Genette dans l'Introduction de *Seuils* : Le « texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet

famille quittée, à la suite de l'expérience migratoire, et qui est resté dans le pays balkanique de provenance de l'écrivaine.

Généralement, la dédicace mentionne « l'inspirateur idéal » et le « protecteur » du livre. Gérard Genette parcourt dans *Seuils* l'histoire de la dédicace, dont la présence dans les textes remonte à la Rome antique. À cette époque, la dédicace, en évidence à côté du titre, remerciait publiquement le mécène de l'œuvre : c'est le cas de *l'Art poétique* dédié aux Pisons, ou des *Géorgiques* adressées à Mécène en personne. Lentement, la dédicace perd cette fonction, car, à partir du XIX^e siècle « l'écrivain ne s'adresse plus aux rois ni aux grands, non parce qu'il méprise la grandeur, mais parce qu'il la détient lui-même »¹. Le but économique de la dédicace et son style élogieux disparaissent donc pour laisser place à d'autres messages d'une teneur différente de ceux que l'épître dédicatoire classique pouvait véhiculer. Le choix du dédicataire (mot employé pour la première fois par Alfred Jarry, en 1902²) en tant que personne choisie en raison de sa « relation pertinente à l'œuvre »³ devient ainsi possible :

La dédicace de l'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire [...] De toute évidence, si la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel : on ne peut, au seuil ou au terme d'une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l'invoquer de quelque manière, comme jadis l'aède invoquait la muse [...], et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal.⁴

Tout en étant remercié souvent au début, parfois à la fin du livre, le dédicataire est donc au centre du texte, grâce au fort lien qui le relie à l'écrivain. Cette relation devient, par le biais de la dédicace, un élément fondateur de la création de l'œuvre : « la dédicace serait la démonstration, l'exposition du rapport social sous-tendu par le livre »⁵. La première tâche du dédicataire, propre à sa fonction d'inspirateur, est de patronner le livre. Ce rôle dérive de l'étymologie du mot : d'après Lysiane Bousquet-Verbeke, « dédier » veut dire « consacrer au culte divin, mettre sous la

accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [dans *Palimpsestes*], conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme "parafiscal" ou "paramilitaire" –, le *paratexte* de l'œuvre », voir Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

¹ *Ibid.*, p. 126.

² Lysiane BOUSQUET-VERBEKE, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13.

³ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 138-139.

⁵ L. BOUSQUET-VERBEKE, *op. cit.* p. 115.

protection, sous l’invocation d’un saint, d’un dieu »¹, comme l’aède de jadis pouvait le faire au début de son chant. En revanche, le dédicataire n’est pas tenu de lire l’ouvrage qu’il parraine. Pour le dire selon les termes de la quatrième de couverture du roman *La dédicace* de Botho Strauss, il est une « règle qui veut que le destinataire d’un écrit en soit rarement le lecteur »². Les noms qui apparaissent donc sur la belle première page d’un roman ne constituent pas le public convoité par l’écrivain ; le blason du dédicataire devient donc partie intégrante du texte et en dévoile une face très intime, à savoir ce qui constitue le côté le plus privé que l’auteur s’engage à partager avec les lecteurs³.

L’analyse des dédicaces devient de ce fait capitale pour percevoir le cadre de protection et d’inspiration à l’intérieur duquel le livre prend place. Voici donc la liste des dédicataires des romans autobiographiques en italien⁴ des écrivaines issues de la migration balkanique, classés par ordre alphabétique⁵ :

Enisa BUKVIĆ, <i>Il nostro viaggio</i> , Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2008 [2005].	Je dédie ce livre à mes parents, maman Sevda et papa Zifo. De mon père j’ai hérité la profondeur d’esprit et l’exigence de réflexion ainsi que la faculté d’exprimer tout cela à travers l’écriture ; de ma mère, le côté pratique et le goût du concret. De ces qualités est né mon livre. ⁶
Enisa BUKVIĆ, <i>Io noi le altre. Donne portatrici di</i>	Je dédie ce livre à mes nombreuses nièces qui vivent

¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 10.

² Botho STRAUSS, *La dédicace* [*Die Widmung*, 1977], Paris, Gallimard, 1979.

³ L. BOUSQUET-VERBEKE, *op. cit.*, p. 41.

⁴ À cette liste manquent *La lingua di Ana* de Mujčić, *La mano che non mordi* de Vorpsi et les autres écrits de Tešanović, car ils n’ont pas de dédicataires. De même, l’absence d’*Il Tragediometro ed altri racconti* de Paraskeva est due à l’anonymat **relatif** dans lequel **nous laisse** la dédicace : « à Bruna et Renzo ».

⁵ L’ensemble des dédicaces en langue originale est consultable dans le Cahier de Citation (CdC n. 186).

⁶ La dédicace est suivie par un long poème de Zifo Bukvic, l’oncle de l’écrivaine, traduit en italien :

Ti nedaraj ni učije bratstvo
 Jel je bratstvo bratstvom i nastalo
 Jel je bratstvo bratstvom i nastalo
 A ne grli ničie nebratstvo
 Jel ćes s njime sebe oboriti
 U nebratstvo sebe pretvoriti
 Koće onda imati da kaže
 Da je bratsavo ikada i bilo

Non turbare in nessuno il suo lato fraterno
 La sua radice è nella fraternità
 La sua radice è nella fraternità
 Non abbracciare il suo contrario
 Perché così cadrà tu
 E diventerai nemico della fratellanza.
 Chi allora rimarrà a raccontarci
 Che la fratellanza è mai esistita.

<i>cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia</i> , Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.	dans les différents pays d'Europe.
Enisa BUKVIĆ, <i>Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori</i> , Roma, Fuoco Edizioni, 2014.	Je dédie ce livre à tous mes proches et à tous mes amis qui vivent éparpillés dans le monde et qui proviennent de la Bosnie-Herzégovine.
Tijana M. DJERKOVIĆ, <i>Il cielo sopra Belgrado</i> , Chieti, Edizioni Noubis, 2001.	À mes parents Sofija et Momeilo.
Tijana M. DJERKOVIĆ, <i>Inclini all'amore</i> , Roma, Playground, 2013.	À ceux qui m'ont prise par la main et m'ont ramenée chez moi. T. M. Djerkovic.
Elvira DONES, <i>Senza bagagli [Dashuri e huaj, 1997]</i> , Nardò (Le), Besa editrice, 1998.	À mon fils Anthony.
Anilda IBRAHIMI, <i>Rosso come una sposa</i> , Torino, Einaudi, 2008.	À ma grand-mère Salihe, intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts.
Kenka LEKOVIĆ, <i>La strage degli anatrocicoli</i> , Venezia, Marsilio, 1995.	À ma maman et à mon papa Sandro – à Paola – à tous ceux qui me soutiennent et que je soutiendrai.
Kenka LEKOVIĆ, <i>Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno</i> , Merano, Edizioni alpha beta Verlag, 2010.	À mon grand frère Marko/Marco.
Mirijana MILINKOVIĆ, <i>Le luci di Sarajevo. Diario di guerra</i> , Napoli, Edizioni ADEF, 2013.	[la dédicace occupe approximativement toute la longueur d'une page et elle est adressée à son frère Luka.] ¹
Elvira MUJČIĆ, <i>Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica</i> , Formigine (Mo), Infinito edizioni, 2007.	À ma mère, pour lui rendre un peu justice – À Roberta Biagiarelli, pour m'avoir appris que je pouvais me mettre en colère.
Azra NUHEFENDIĆ, <i>Le stelle che stanno giù</i> , Santa Maria Capua Vetere (Ce), edizioni spartaco, 2011.	À mes parents.
Vera SLAVEN, <i>Cercasi Dedalus disperatamente</i> , Pescara, Edizioni Tracce, 1997.	À Clara.
Vesna STANIĆ, <i>L'isola di pietra. Racconti</i> , Repubblica di San Marino, AIEP Editore, 2000.	À mon père et à ma mère.
Jasmina TEŠANOVIĆ, <i>La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente</i> , Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2014.	À la mémoire de mon père et à ma défunte patrie – à Gojko et à la Yougoslavie.
Ornela VORPSI, <i>Il paese dove non si muore mai</i> , Torino, Einaudi, 2005.	Je dédie ce livre au mot « humilité » qui est absent du lexique albanais. Une telle absence peut donner lieu à des phénomènes très curieux dans la destinée d'un peuple.
Ornela VORPSI, <i>Bevete cacao Van Houten!</i> , Torino, Einaudi, 2010.	À ma mère.

¹ Voici la dédicace dans sa totalité : « *Dédicace à une personne particulière* – Luka, aujourd'hui je voudrais te dire quelques mots, ces mots que j'aurais dû prononcer il y a si longtemps, mais que je ne t'ai pas dit parce que la bonne occasion ne s'est jamais présentée. J'ai décidé de rendre public mon journal pour parler à chacun de la guerre de Sarajevo, et pas seulement de la guerre, mais également de notre vie, de notre famille. J'ai parlé de ton sourire, de ta beauté insolente, parce que tu étais vraiment comme cela, beau. Je ne te l'ai jamais dit, mais tu étais beau à en mourir, fascinant, et tu le savais parfaitement. Tout le monde te le disait et tu plaisais aux gens au-delà de ton aspect physique. Ton sourire toujours aux lèvres avait conquis tout le monde. Si parfait, que, peut-être, c'en était un gâchis, sur cette terre. C'est pour cela que Dieu t'a enlevé à nous tous et à notre amour. Quand une sombre nostalgie s'empare de moi, je pense qu'il aurait peut-être mieux valu qu'on ne t'ait jamais eu avec nous. Peut-être vaut-il mieux ne pas rencontrer certaines personnes auxquelles on se lie par affection, par amour, pour partager. Ainsi, au moins, lorsqu'elles viennent à disparaître, on n'en ressent pas l'absence. Au lieu de ça, toi, Luka, tu me manques tellement. Je sais bien que ce n'est pas de ta faute et aujourd'hui je veux dire à tous combien j'ai eu de la chance d'avoir un frère comme toi. Même si je ne t'ai pas là, physiquement, avec moi, je dois être reconnaissante à Dieu pour le cadeau qu'il m'a fait. Tu es mon ange gardien et au ciel où tu es monté maintenant, tu brilleras pour l'éternité, par-dessus tout. Nous serons inséparables et unis pour l'éternité et tu me protégeras jusqu'à ce que moi aussi je sois appelée là-haut. Je t'aime, Luka ! Pour toujours ».

Comme nous pouvons le remarquer, la presque totalité des dédicaces est adressée à des membres de la famille. Dans certains cas, un personnage ou un élément externe est adjoint au noyau familial, c'est le cas de Mujčić, Leković, Slaven, Vorpsi et, si on force un peu le trait, Tešanović – puisque cette dernière offre son livre à la patrie yougoslave. Vorpsi qui dédie son premier livre autobiographique au mot « humilité » en italien et, par le biais de l'humour, à son peuple, fait un peu la même chose ; mais, à son tour, elle ne manque pas de saluer sa famille au tout début de sa quatrième œuvre, *Bevete cacao Van Houten !*, qui est dédiée à sa mère. En revanche, le prénom que Slaven appose en ouverture de *Cercasi Dedalus disperatamente*, « Clara », rappelle celui qui croise la vie de l'autrice tout au long de son autobiographie : celui de Lara. Le livre commence ainsi :

À l'enterrement de Lara je me cachais derrière des inconnus pour qu'on ne voie pas mes yeux trop rouges de larmes, de fureur, d'amour et de tristesse. Je n'étais pas de la famille de Lara, même pas son amie de longue date, pour presque tous ici j'étais une inconnue qui s'était faufilée dans une foule qui ne m'était pas familière qui se dirige vers le cimetière et, comme c'était pendant une sépulture, personne ne m'avait chassé.¹

Qui est donc Lara? Lara est l'amante de l'écrivaine, celle qui, par la force d'un mot, donne du sens à la réalité², Lara est en quelque sorte la co-autrice du livre que le lecteur a entre ses mains³, Lara est celle qui pousse Vera Slaven à écrire en italien :

Lara : « Pleurerais-tu au bout de chaque ligne, si tu avais écrit dans ta propre langue ? » Moi : « Bien-sûr et je mourrai à la fin de chaque page ». Lara : « C'est vrai, on ne peut pas écrire avec le cœur qui saigne ». Moi : « L'italien met à distance, trace une frontière invisible mais infranchissable ».⁴

Ainsi, le dédicataire, si ce n'est pas un membre de l'univers familial, est partie prenante du choix de la langue italienne, comme le démontre la dédicace au mot « humilité » chez Vorpsi ou à

¹ V. SLAVEN, *Cercasi Dedalus disperatamente*, op. cit., p. 10 (CdC n. 187).

² « Il suffit d'une personne. Pour moi, ce fut Lara. Une foule de personnes, la planète entière ne valaient rien sans un mot de Lara. Si on ne peut pas appeler cela l'amour, eh bien l'amour, qu'est-ce que ça peut bien être ? », voir *ibid.*, p. 69 (CdC n. 188).

³ « Nous parlions de notre livre comme les amoureux de quelques semaines parlent de leur amour, encore fragile et incertain, avec une conviction absolue qui est la condition pour qu'il grandisse et qu'il devienne incomparable. Elle était vraiment irrésistible, notre ivresse, une totale implication, tout ce qui fait d'un amour un grand amour ou d'un livre un grand livre était bien perceptible. Nous n'avions pas de hâte. [...] Nous étions deux Shéhérazade. Nous étions deux sculpteurs qui embrassent un bloc de pierre informe avant de l'attaquer avec le marteau, parce que la pierre elle aussi a un cœur quelque part que nous ne voulions pas malmener », voir *ibid.*, p. 71 (CdC n. 189).

⁴ *ibid.*, p. 70 (CdC n. 190).

« Clara-Lara » chez Slaven. La question de la langue italienne est un élément fondamental dans l'écriture du premier livre de genre autobiographique, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes. Elle peut être abordée à l'intérieur de la trame de son roman, de façon discursive et évidente (*Cercasi Dedalus disperatamente, Sans bagages*¹) ou bien reléguée dans le paratexte (*Il paese dove non si muore mai*). Ainsi la dédicace à un membre de la famille s'insère de manière naturelle et spontanée à l'intérieur du même discours sur la langue et sur le bilinguisme italien-langue maternelle.

Les ouvrages autobiographiques de ce corpus sont offerts à des personnes appartenant au noyau parental des romancières, ou bien ils permettent à ces dernières de profiter de l'espace de la dédicace pour s'interroger sur la dualité linguistique qui sera un élément clé de leur texte. Le journal intime de Milinković nous confirme cette ambiguïté : la publication en italien de son journal intime, certainement rédigé en bosnien à l'origine, est dédicacé à son frère, avec lequel elle ne pouvait s'entretenir qu'en bosnien. Pourquoi faire de son propre dédicataire non seulement « le dernier des lecteurs », comme le disait Botho Strauss, mais aussi un lecteur impossible ? Pourquoi ne pas s'adresser à lui dans l'idiome qu'il peut comprendre ? L'épilogue de *Rosso come una sposa* contient la réponse à une telle interrogation :

Grand-mère Saba est morte le 1^{er} février 2003, le jour même où je mettais au monde mon fils. [...] Depuis des années j'attends de ses nouvelles. Au début je pensais que j'étais au mauvais endroit et que son messenger avait du mal à me retrouver. Il se sera embrouillé dans ses souvenirs, je me disais, comme les mots qu'il m'aurait apportés d'elle, des mots encore vivants à l'intérieur de moi-même. Plus tard je l'ai cherchée dans les lieux qui lui étaient familiers et je me suis déplacée dans ses champs pendant la récolte du maïs : pour elle, c'était là le centre du monde. [...] Peut-être, ai-je pensé, n'est-ce pas l'endroit où je l'attends qui n'est pas le bon, mais la langue que j'emploie. Je parle dans un idiome qui lui est inconnu d'elle et ainsi nous nous courons après d'un côté à l'autre. Peut-être essaie-t-elle de me reconnaître à travers mes mots, dans la langue pleine de couleurs et de nuances qu'elle m'a enseignée, dans nos étranges conversations que nous seuls savions déchiffrer. Mais sa langue bleue, verte, jaune, comme les saisons dans ses champs, cette langue qu'elle voudrait entendre de moi mais qui n'est plus la mienne. [...] Je me suis lassée d'attendre et, à la fin, je lui ai écrit la première, ces pages confuses où je parle d'elle, de nous, des autres. Je parle de ce qu'elle a vécu, elle, et de ce que j'ai vécu, moi, toute seule de mon côté. D'amours et de trahisons, de guerres et de sang, des enfants qui sont nés et de ceux qui ne sont jamais nés. [...] Je lui ai écrit dans la langue que je parle avec mes enfants, et cela lui suffira. Je demeure sur la berge de son fleuve et, au-dessus des galets blancs de mon enfance, j'attends que sa main me touche. Je sais qu'elle arrivera.²

¹ « Qu'est-ce que je suis en train de faire ? demanda-t-elle de nouveau. / *Scrivo*. / Elle le pensa dans une langue qui n'était pas la sienne et qui, souvent, faisait violence à la sienne. / *Shktuaj* », voir E. DONES, *Senza bagagli, op. cit.*, p. 274 (CdC n. 191).

² A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa, op. cit.*, p. 259-261 (CdC n. 192).

Anilda Ibrahimî parle l'italien avec son enfant, mais elle ne lui dédie pas son roman en italien : *Rosso come una sposa* est pour sa grand-mère, même s'il n'est pas rédigé dans sa langue « bleue, verte, jaune, comme les saisons dans ses champs ». Par ailleurs, son approche de l'idiome maternel est similaire à la description que Nabokov fait de son russe, un russe fort de ses atouts d'illusionniste : « le miroir trompeur, la toile de fond de velours noir, les associations et traditions tacites ». L'albanais n'est plus la langue de l'écrivaine, se justifie Ibrahimî dans l' pilogue. L'italien est à la fois la nouvelle langue qui permet de regarder derrière soi, de se souvenir de l'avant-migration et la langue des affects réunis dans l'après-migration. Il offre cette distance nécessaire pour parler du passé et c'est la langue avec laquelle discutent les nouvelles générations qui appartiennent également à la même famille dont il est question dans l'ouvrage autobiographique. Cependant, la dédicace à un ou à plusieurs membres de la famille quitt e dans le pays d'origine n'est pas due aux thèmes familiaux qui caractérisent ces ouvrages :   notre avis, la dédicace à un membre de la famille abandonnée représente le désir des écrivaines d'être enfin pardonnées. Ibrahimî s'adresse à Salihe la première, lasse de l'attendre, car sa grand-mère ne lui rend plus de visite, elle est incapable de reconnaître sa petite-fille ; Dones s'adresse à son fils quitté tragiquement en Albanie ; Milinkovi  à son frère décédé. Ces romans forment ainsi un pont transgénérationnel et translinguistique, ils sont prêts à recoudre une fracture migratoire souvent douloureuse et porteuse de culpabilité.

*

Dans l'autobiographisme migratoire, narrateur, matière, langue et destinataire du livre s'entremêlent de façon originale. Il n'y a plus une superposition parfaite entre les quatre éléments qui constituent la charpente de l'œuvre, leur coïncidence est moins polie. La narratrice migrante s'exprime donc sur un sujet souvent lié à l'oralité, notamment dans ses ouvrages autobiographiques, dans une langue peuplée de xénismes, dédiant son roman à un membre de sa famille avec qui elle communique normalement dans sa langue maternelle ; aussi, finit-il par créer un objet-livre hybride et complexe.

Silvia Contarini, dans l'essai *Italien, langue « autre » ?*, contenu dans le recueil *Paroles d'écrivains :  critures de la migration*, peut ainsi affirmer à ce sujet :

Certains critiques et auteurs ont souvent évoqué, parmi les spécificités de la littérature de la migration, la référence à l'oralité et l'emploi de mots étrangers ; or ni l'un ni l'autre ne nous semble suffisamment significatif. Concernant l'oralité, on remarque qu'elle n'est pas du tout une constante de la production narrative ; par ailleurs, elle a inspiré moins un langage littéraire proche du parler que le recours à un genre, le roman historique et familial, basé sur la transmission des histoires racontées. Concernant l'usage de mots étrangers, qui est en effet un élément assez récurrent, on constate que mots ou expressions étrangers ont des fonctions diverses et plurielles : tantôt, ils sont des signes identitaires, tantôt ils visent des effets exotiques, le plus souvent ils enracinent une histoire ou des personnages ou ils confèrent un statut de réalité/vérité au récit. Le multilinguisme a des effets et des fonctions multiples qu'il conviendrait d'analyser texte par texte. Ce qu'il importe de rappeler ici, c'est que la langue italienne connaît depuis toujours des situations de diglossie et qu'elle est une langue « autre » pour de nombreux Italiens ; de même, la littérature italienne se confronte constamment avec le plurilinguisme. Ainsi, certains écrivains « migrants » disposent de deux ou plusieurs langues/cultures, tel est aussi le cas pour des écrivains « nationaux ». Autrement dit, l'emploi du plurilinguisme n'est pas un phénomène nouveau qui saurait être rattaché à la seule littérature de la migration.¹

Si la notion d'oralité que l'on retrouve dans les pages de notre corpus, ne coïncide point avec une reproduction mimétique du parler, mais plutôt avec l'introduction à l'intérieur du panorama italien de la tradition culturelle – orale – de provenance, toutefois, l'insertion de xénismes est un miroir de la relation intime que les écrivaines nouent avec les langues. Ni la diastratification linguistique, ni l'utilisation d'un « lexique familial » ne sont des nouveautés dans le panorama italien ; pourtant la langue composite de la femme migrante montre un positionnement de l'auteure nouveau et libéré ainsi qu'une prise de parole qui relie le passé et le présent, l'au-delà et l'en-deçà. L'écriture autobiographique peut être considérée comme un endroit de convergence entre les mondes d'appartenance, et la langue devient la manifestation du rôle, à la fois de frontière et de suture, de l'autobiographisme. Tantôt le « style simple » des romans analysés se révèle intéressant autour de sa fonction de traduction, de l'albanais à l'italien, d'un bagage oral propre à l'Albanie. Tantôt les xénismes et la reproduction du langage de l'enfance dévoilent le lien fort qui s'instaure entre les thèmes et la langue : nous remarquons, d'un côté, l'originalité de certains arguments que la langue italienne ne sait pas nommer et, de l'autre côté, la coïncidence entre le sujet de la maison natale et l'emploi de la langue enfantine. La dédicace, enfin, est la manifestation évidente de ce positionnement « entre les langues », elle est le commencement d'un ouvrage écrit en italien mais s'adressant à la famille balkanique, ce qui entraîne la promotion de l'objet-livre au rang de conciliateur, de point d'union entre deux réalités qu'on aurait pu croire définitivement antagonistes.

¹ S. CONTARINI, *Italien, langue « autre » ?*, dans Anna PROTO PISANI et Paola RANZINI, *Paroles d'écrivains : écritures de la migration*, Paris, L'Harmanattan, 2014, p. 90.

Conclusion

Dans notre corpus, la présence imposante (vingt-deux ouvrages) de textes appartenant au genre autobiographique nous a offert l'occasion d'une analyse concernant les motivations et les représentations du soi dans la prose littéraire des écrivaines italiennes de la migration balkanique.

Si l'autobiographisme semble une nécessité pour le « métabolisme » humain, pour le dire avec Gusdorf, nous avons remarqué la constance avec laquelle la plupart de ces écrivaines débute avec le récit de l'histoire individuelle ou de la communauté d'appartenance. Nous verrons, dans la troisième partie de notre thèse que certaines d'entre elles continuent cette démarche littéraire en s'emparant de l'expérience personnelle pour aller vers l'écriture romanesque, alors que d'autres restent, en revanche, liées au contexte géographique de provenance, en développant davantage la thématique balkanique. L'écriture autobiographique est alors fondatrice de ce processus littéraire qui s'articule par la suite de manière différente et originale pour chaque écrivaine.

En croisant les analyses menées sur les modalités narratives, thématiques et linguistiques de la représentation du soi, il nous semble voir se dessiner un tableau cohérent et révélateur des tendances littéraires que nous allons maintenant étudier. Les textes écrits lors du conflit yougoslave ou bien au lendemain de l'expérience de la migration, présentent souvent un narrateur à la première personne ou un alter ego privilégié, caractérisé par un ton proche de la confession, impliqué dans le *topos* du traumatisme vécu et de ses conséquences psychiques (nous pensons aux journaux intimes qui participent à notre corpus ou bien aux ouvrages des immigrées de plus ancienne date, Bukvić, Dones, Slaven). En revanche, les textes écrits avec davantage de recul, morcellent le vécu individuel en plusieurs personnages (Mujčić, Leković, Vorpsi) jusqu'à composer un récit autour d'une collectivité familiale et historiquement située (Djerković, Ibrahimi, Stanić). Ainsi, les thèmes heureux de la maison natale et de la maison définitive reviennent avec plus de constance dans les ouvrages de celles qui racontent leur histoire *a posteriori*, tandis que les auteures qui sont encore dans une situation de quête identitaire, tout en faisant référence au passé de la jeunesse, concentrent leur narration dans l'espace de transformation que nous avons appelé « la chambre-ventre ». De même, la question de la langue italienne en tant que « frontière », porteuse d'« ordre mental », est davantage abordée en tant que problématique ouverte par les écrivaines issues d'une migration récente ou encore mêlées à un conflit (Dones, Slaven, Tešanović).

À l'intérieur de ce cadre plutôt varié, à l'aide des analyses d'Arriaga Flórez et de Fresu, nous avons remarqué certains registres de celle que les linguistes appellent la « variété féminine » de la langue écrite, à savoir l'ironie et par le démembrement de la structure autobiographique en alter egos ou en récits. Cependant, le véritable fil rouge qui relie l'ensemble du corpus autobiographique est une constante sur le plan thématique : la présence de figures féminines. Or, de même que le narrateur à la première personne est toujours une voix de femme, les personnages dans lesquels il se projette sont régulièrement eux aussi de genre féminin. Le point de vue de matrice féminine apporte un témoignage fort intéressant autour des thèmes étudiés. Au sujet de la guerre ou du régime dictatorial, par exemple, lorsque les hommes proches de la famille subissent l'emprisonnement (Djerković, Stanić, Vorpsi) ou même la mort (Milinković, Mujčić), les femmes ne sont pas seulement spectatrices : ainsi, l'autobiographisme relève d'une prise de parole issue d'une instance intime qui se transformera, au fil des écrits suivants, nous le verrons, en un véritable mouvement de revendication. D'après une tradition de lieux « sexués », la maison natale est peuplée de grands-mères qui ont le rôle de conteuses de légendes ou de chantres pour les défunts tandis que la maison de passage est caractérisée par ses métaphores corporelles où le ventre est perçu en tant qu'espace prêt à contenir et à protéger. Enfin, quand on envisage l'emploi de la langue italienne, nous constatons deux éléments caractéristiques de l'autobiographie des femmes, qui se manifestent dans l'espace de l'objet-livre que Genette appelle « paratexte » où se trouve la dédicace. Si les écrivaines de la migration s'adressent à la famille d'origine dans la nouvelle langue du pays d'accueil, d'abord c'est parce que, statistiquement, à l'intérieur de familles immigrées ce sont les femmes qui véhiculent l'idiome dominant, tandis que les hommes choisissent en général le monolinguisme de la langue maternelle¹. Par ailleurs, nous avons remarqué, parmi les fonctions de la dédicace, une façon maquillée de présenter ses excuses. Ce sentiment de culpabilité qui fait suite à la migration avec l'abandon conséquent des proches, se rattache à ce sentiment d'infériorité que nous avons analysé dans la première partie de notre travail, sentiment lié notamment au statut de femme migrante. Cette inquiétude, ou angoisse, est peut-être apaisée par la dédicace que l'auteure ajoute à son premier ouvrage, car elle y grave enfin les motivations qui l'ont poussée à migrer. Le long voyage à travers les trois maisons, métaphores des étapes du migrant, a été raconté. L'autobiographie a donc permis de rouvrir l'album de photographies du passé qui, selon l'aveu de Mujčić, était trop douloureux à regarder auparavant. Ainsi, voilà que se recompose le trajet géographique et psychologique accompli,

¹ Silvia LURAGHI et Anna OLITA, *Linguaggio e genere*, Roma, Carocci, 2006, p. 188.

symbolisant, comme l'écrit Djerković dans la conclusion de son roman, le retour définitif à la maison.

Troisième partie :

Au-delà de l'expérience personnelle : les
chemins de la fiction

Introduction

L'autobiographisme qui est le genre le plus représenté du corpus, n'est cependant pas le seul dispositif narratif employé par les écrivaines italiennes de la migration balkanique. On remarque, en effet, deux autres options littéraires : treize ouvrages, appartenant au genre du roman ou du récit réaliste, restent proches de la réalité balkanique où se déploient les écrits autobiographiques, tandis que six écrits se différencient profondément du reste du corpus, partageant certaines caractéristiques de la littérature fantastique. Ces deux ensembles ont en commun une prise de distance avec l'histoire personnelle de l'écrivaine. Ainsi, à notre avis, ils relèvent d'un accomplissement ultérieur sur le chemin de la quête identitaire qui ne dérive plus de cette problématique individuelle développée dans l'ouvrage autobiographique, mais plutôt d'un questionnement autour de la communauté d'appartenance et qui est orienté d'une part vers un engagement militant et féministe, et d'autre part vers un épanouissement littéraire.

En observant de plus près ce qui constitue les deux nouveaux groupes du corpus, nous remarquons que l'ensemble des textes qui gardent des traces du pays d'origine de l'écrivaine ont en commun une représentation de la femme non conventionnelle, « hors norme » d'après la réflexion de Michel Foucault dans *La volonté de savoir*, premier volet de son *Histoire de la sexualité*. L'histoire de l'humanité est marquée par une vision hiérarchique de la société, légitimant la domination des hommes et la subordination des femmes ; d'après la sociologue Vanessa Fagnoli, les femmes ont été valorisées uniquement par rapport à la notion de maternité qui fait de la femme une « ressource reproductive », « la confinant ainsi dans son rôle principal de mère et d'épouse dans la sphère domestique »¹. Les textes que nous allons analyser dans les deux premiers chapitres de cette troisième partie, soutiennent, en revanche, une idéologie de libération de l'assujettissement au pouvoir masculin. Cette vision de la femme n'est pas une nouveauté dans notre corpus. Les écrits autobiographiques que nous avons analysés plus haut tournent autour de personnages qui contestaient déjà un prototype féminin prédéfini. Dans *Sans bagages*, Elvira Dones quitte son pays car son statut de femme divorcée et son travail de présentatrice ne répondent pas aux canons communistes. L'intolérance vis-à-vis d'un mode de vie différent du modèle imposé par le régime avait aussi tourmenté l'enfance d'Ornela Vorpsi ou celle de Kenka Leković. Lorsque la dictature est incarnée par un homme qui s'affiche en tant que travailleur, fort et courageux à la guerre, viril et heureux dans sa famille, cela consolide l'image traditionnelle de la

¹ Vanessa FARGNOLI, *Viol(s) comme arme de guerre*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 44-45.

femme, humble quand elle est hors de chez elle et diligente ou bonne génitrice quand elle est au sein de son foyer. L'autobiographisme de femmes qui ont grandi durant une époque autocrate et ouvertement machiste, raconte l'étouffement de toute forme de manifestation de soi, faisant ainsi du « récit du je » un accroc à cette uniformisation, une prise de parole de l'individu. De ce point de vue, les livres du deuxième ensemble représentent un prolongement idéal des textes autobiographiques ; en effet, dans le cas de Dones, Ibrahim, Mujčić et Vorpsi, ces nouveaux textes que nous allons maintenant considérés constituent la suite de leur premier livre. De même, les nouveaux personnages gardent des similitudes avec les alter-egos des auteures et véhiculent une proposition d'émancipation de la condition féminine, selon deux modalités représentatives. Certaines protagonistes incarnent cette ségrégation dont les femmes sont encore victimes aujourd'hui, tant en terre balkanique qu'en Occident, écrasées par la violence masculine ou accusées d'être « hors norme » ; d'autres saisissent l'opportunité de l'écriture pour élaborer un manifeste littéraire, se distanciant du modèle féminin imposé par le biais de personnages davantage libres.

Le deuxième chapitre de cette partie renoue avec l'analyse topologique des ouvrages du corpus commencée par l'étude de la maison : si l'habitation est la place où reconstruire une identité brisée par la migration, le pont sera l'architecture, largement présente dans les romans du deuxième ensemble, apte à symboliser l'enjeu communautaire et relationnel qui se déploie dans ces écrits. Le pont est à la fois *topos* récurrent de la littérature balkanique et représentation du bond humain d'une berge à l'autre ; ainsi, à travers la citation de ponts célèbres de la littérature, les écrivaines font de l'arche du pont la figure nodale de cet engagement tourné vers les femmes balkaniques.

Le troisième chapitre se concentrera sur le dernier ensemble de notre corpus : les écrits de l'imaginaire fantastique. Le genre réaliste abandonné, la finalité de ces six derniers textes ne représente plus que l'épanouissement littéraire en direction d'un mode d'écriture emprunté au surréalisme. Si nous retrouvons certains thèmes déjà analysés dans les autres ouvrages d'empreinte réaliste, leur rôle, en revanche, n'est plus le même : ils relèvent en effet de la classification des thèmes du genre fantastique traditionnel et ils ont perdu tout lien avec l'expérience vécue ou connue. Ainsi, les lieux qui avaient représenté des symboles de motivations et de recherches littéraires d'où naissaient des textes réalistes, participent, dans ce dernier ensemble de textes, aux thèmes fantastico-surréels que sont le Carnaval, l'éros, le regard halluciné et l'« *outrémonde* ».

Dans le cas des écrits d'Ornela Vorpsi et en partie d'Helene Paraskeva, nous remarquons un véritable *climax* narratif qui suit l'articulation du corpus : autobiographisme/réalisme balkanique/fantastique.

Quel est alors le fil rouge qui accompagne le corpus dans sa totalité ? L'emploi de la parole : la parole d'une langue nouvelle pour se décrire de façon inédite et cohérente dans l'autobiographisme, la parole comme thème littéraire et comme moyen de dénonciation d'une condition de subalternité, la parole liée au Carnaval et d'empreinte surréaliste qui amène dans les « *outrémondes* » créés par la littérature.

III.1) Figures « hors norme » au féminin

Dans leur essai, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, à la rare capacité de synthèse et d'éclaircissement, Christine Guionnet et Erik Neveu s'interrogent sur les processus sociaux qui définissent les genres. Autrement dit, ils se demandent « comment le social transforme le sexe en genre » étant donné que la notion de féminin ou de masculin ne se réduit certainement pas aux différences anatomiques ou biologiques¹. Le couple féminin/masculin fait partie des variables fondamentales (« haut/bas, clair/obscur, droit/tordu »²) que nous employons au quotidien pour classer le monde social³ et pour penser la réalité. Guionnet et Neveu – une femme et un homme, comme ils le soulignent dans leurs conclusions⁴ – retracent, dans un premier temps, un panorama sur l'histoire et l'évolution de ces concepts en portant un regard privilégié sur la société française. Ensuite, ils effectuent une analyse de la situation actuelle, loin d'être égalitaire et qui reste sensiblement discriminatoire face à l'identité féminine, de nos sociétés et de nos cultures. De son côté, la littérature réfléchit et reproduit les rôles des principaux acteurs sociaux et, dans le cadre d'un art qui fut l'apanage des hommes pendant des siècles, elle peut faire office de loupe pour l'étude de l'histoire du regard masculin sur la femme. Guionnet et Neveu citent alors le livre de Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* qui s'appuie sur un vaste corpus de romans occidentaux de la fin du XVIII^e et du milieu du XX^e siècle. Dans ces romans, principalement écrits par des hommes, la femme est la protagoniste active d'une parabole de changement à l'intérieur de l'économie romanesque, ce qui permet à Heinich de dresser une liste de trois typologies d'héroïnes. La première accède à un statut social à travers le mariage qui lui offre à la fois une sexualité légitime et une sécurité économique. La deuxième, en revanche, en échange de la sécurité économique que lui apporte l'homme, offre sa disponibilité sexuelle bien qu'illégitime : c'est le cas des maîtresses, des prostituées et des amoureuses désespérées. La troisième travaille et gagne sa vie, mais « son accès au savoir et au travail la prive du sexe, la rend socialement non désirable, invisible aux hommes »⁵ : la littérature du XIX^e siècle est peuplée de gouvernantes, de vieilles filles, de veuves rentières et de nonnes. La femme sexuellement et matériellement active et indépendante n'apparaît, elle, que dans les romans de la

¹ Christian GUIONNET et Erik NEVEU, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2014 [2009], p. 5.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ *Ibid.*, p. 361.

seconde moitié du XX^e siècle : cette quatrième femme est donc une nouveauté non exclusivement littéraire.

Les livres du corpus pris en examen qui relèvent d'une vérité non autobiographique mais qui proviennent d'expériences propres aux auteures, présentent de nombreux personnages féminins appartenant davantage à la deuxième et à la troisième catégorie de femmes mises en scène dans la littérature. Ce sont des figures qui détiennent une sexualité « hors norme », si l'on s'en réfère à la présumée « norme sexuelle » que la société moderne a constituée, selon l'étude capitale de Michel Foucault. Pour la société moderne, la sexualité se cantonne à la chambre nuptiale et c'est uniquement un moyen de reproduction et d'agrandissement de la lignée familiale. D'un point de vue des rôles sociaux féminins, cette sexualité serait propre donc à la femme mariée et à la mère qui correspondent à la première et éventuellement à la quatrième typologie féminine apparaissant dans la littérature. Les pouvoirs politiques de la modernité ont donc réprimé et institutionnalisé la sexualité, à travers le contrôle du corps du citoyen (par exemple en imposant des standards de santé garantis par des expertises à toute la population), et en individualisant des actions sociales à mettre en place lors de l'apparition de déviations subversives à cette norme. Guionnet et Neveu résument comme il suit ces « complexes », reprenant la terminologie de Foucault :

L'hystérisation du corps de la femme la définit comme un être saturé d'une sexualité menaçante qu'il s'agit de canaliser vers la fonction utile de génitrice et d'éducatrice.

La *pédagogisation du sexe de l'enfant* disqualifie comme physiquement et moralement dangereux tout comportement sexuel de l'enfant, le fixant dans un en deçà du sexe dont il convient d'assurer le respect, notamment par la lutte contre la masturbation.

La *socialisation des conduites procréatrices* vise à réguler par des incitations (fiscales, sociales) la fécondité des couples en fonction des besoins sociaux.

La *psychiatisation des plaisirs pervers* associe au pathologique toutes les manifestations d'un instinct sexuel qui se déploie de façon improductive (impuissance, homosexualité, stérilité) ou menaçante (prostitution et péril vénérien) pour la quantité/qualité de la population.¹

Si l'on peut individualiser des personnes sexuellement « hors norme » lorsque leur activité sexuelle échappe à un engagement procréatif, il faut cependant distinguer une sexualité hors

¹ *Ibid.*, p. 116.

mariage, féminine ou masculine, choisie ou inévitable¹, d'une sexualité hors mariage, féminine ou masculine, imposée par des motivations généralement détachées du plaisir sexuel (la prostitution). De ce fait, la lecture en parallèle de la catégorisation du féminin littéraire élaborée par Heinich et de la liste des complexes proposée par Foucault montre un tableau qui mélange sujets versant volontairement dans une sexualité « hors norme » et sujets qui sont au contraire victimes d'un rôle défini par la société et qui de plus subissent la stigmatisation sociale. Tout d'abord, les phénomènes que nous considérons au sein de ce deuxième ensemble du corpus sont la prostitution et le viol domestique ou en guerre, tous les deux manifestations de la façon dont la société à la fois régleme, censure et se sert de la sexualité de ses citoyens et de ses citoyennes. Ensuite nous analysons certains exemples romanesques de réponses aux « complexes » de « pédagogisation du sexe de l'enfant » et de « psychiatrisation des plaisirs pervers », autrement dit des comportements sexuels qui ne visent pas à la fonction génitrice : une maîtresse, un enfant découvrant le sexe ou un cas singulier de « migration » entre les genres sexuels en Albanie.

La question du féminin dans la société balkanique contemporaine est clairement centrale dans ce deuxième ensemble de textes, donnant lieu à des ouvrages engagés dans la construction d'une mémoire historique autour de l'identité féminine migrante ou résidente dans la Péninsule balkanique. Cet acte de pratique de l'histoire relève de la revendication à la parole que les écrivaines italiennes issues de la migration balkanique manifestent par le biais de cette narration réaliste. La dernière thématique mise en relief par notre recherche est alors relative au silence auquel sont obligées les femmes « hors norme ».

III.1.a) Présence significative du viol

Viols des prostituées, viols domestiques, viols de guerre : il y aurait pour Fagnoli une « échelle morale, humanitaire et juridique » qui placerait dans cet ordre les trois typologies de viol, « hiérarchies qui s'appliqueraient selon le contexte (paix-guerre), puis la sphère (privé- public) et enfin selon une évaluation du consentement »². En ce qui concerne notre corpus, plusieurs romans pivotent autour des violences sexuelles subies par des femmes balkaniques. Les prostituées albanaises ou femmes ex-yougoslaves violées sont avant tout des actrices sociales, des victimes de la violence de l'histoire et d'une politique ou d'une économie criminelles prêtes à

¹ Nous entendons par là une sexualité non génitrice, des comportements sexuels enfantins, l'impuissance, l'homosexualité et la stérilité.

² V. FARGNOLI, *op. cit.*, p. 185.

sacrifier les femmes. Ce mode de fonctionnement est perpétué par des hommes dans « des situations où la disproportion de force, la suspension des règles de droit et le sentiment de l'impunité viennent donner libre cours à des violences sexuelles organisées »¹.

Le roman qui se démarque par la dénonciation d'un pouvoir oppressif d'un groupe masculin sur un groupe féminin est *Soleil brûlé* d'Elvira Dones. L'action se situe entre l'Italie et l'Albanie et elle se déplace au gré des migrations des Albanais qui quittent leur terre pour aller chercher fortune au-delà de la mer. Le chœur des protagonistes, composé des femmes prostituées d'un côté et des hommes proxénètes de l'autre, partage avec l'écrivaine sa nationalité. Malgré les points communs entre les données de l'état civil de Dones et celles de ses protagonistes, la trame ne vient pas de son expérience personnelle (comme l'écrivaine l'explique²), elle s'est au contraire inspirée d'un fait divers recensé dans le *Corriere della Sera*. C'est la voix de Leila, une prostituée albanaise tuée par son compagnon et proxénète, qui amorce l'histoire, lorsque son corps est reporté en bateau dans sa patrie. La mer « qui monte, qui descend, qui se gonfle, qui se relâche »³ accompagne le récit de Leila comme le fait la malédiction qu'elle lance contre son assassin :

Que ta bouche ne puisse plus sourire ni se souvenir de ton nom, assassin. Implore le ciel pour que ta mémoire se perde dans les flots de cette mer. Car s'il n'en était pas ainsi, si tu te souvenais de ce que tu as fait, comment ton âme pourrait-elle supporter l'horreur ? Je t'aime à en mourir, me disais-tu, et c'est moi qui suis morte. Et toi qui es vivant. Et je ne peux même pas te cracher à la figure.⁴

L'impossibilité de se venger, le statut de femme soumise et de victime que Leila endosse sont cristallisés dans son cadavre qui, au-milieu de la mer, invoque encore une justice qui ne se sera pas rendue dans le livre. La question silencieuse que Leila pose à son bourreau, « comment ton âme pourrait-elle supporter l'horreur ? », est identique à celle que Dones se pose tout au long

¹ *Ibid.*, p. 121.

² Elvira DONES, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, disponible en ligne sur : http://www.nonleggere.it/default.asp?content=/narrativa/rosso1/elvira_dones_testo/schedatesto.asp (consulté le 16/07/2015) Elvira Dones raconte le mélange de réalité et de fiction qui est à l'origine de la trame de son roman : « Lors que j'avais déjà construit l'histoire, j'ai trouvé le début de mon roman sur le *Corriere della Sera* d'y il a quatre ou cinq ans. Un entrefilet parlait du cadavre d'une fille prostituée albanaise, enfin amenée – ou mieux, ramenée – à la maison, après trois ans et demi de recherches, par son père qui avait été prévenu par la police italienne de venir le chercher. [...] C'était le début, quelque chose dans moi a fait : « click », et celui-ci a été le personnage principale, je l'ai appelé Leila, sans savoir le vrai prénom de la fille ». (CdC n. 193)

³ Elvira DONES, *Soleil brûlé* [*Yjet nuk vishen keshtu*, 2000], Paris, Editions Anne Carrière, 2005, p. 7 (CdC n. 194). La version française est une traduction de la version italienne (traduit par Elio Miracco et révisé par Elvira Dones et Fausto Vitalino), alors que l'original est en albanais.

⁴ *Ibid.*, p. 19 (CdC n. 195).

de son livre : « comment se fait-il que tout ce mal soit sorti de nous-mêmes ? »¹. Le roman met en scène la descente aux enfers de ces jeunes prostituées albanaises qui sont une source d'argent sans équivalent pour leurs exploiters. Deux récits en prose tissent le texte : d'une part, celui du narrateur, spectateur des vicissitudes de la foule de personnages entre l'Italie et l'Albanie ; de l'autre, celui tiré du journal intime de Leila, rédigé afin de se vider de la charge émotive et psychologique qui l'écrase. La trame n'a pas de véritable chute narrative et la douleur reste intacte : malgré la possibilité finale d'un recours à la justice, Leila s'éteint sous les coups de son persécuteur et certaines des protagonistes continueront à travailler dans le marché du sexe², désormais incapables de se libérer d'un esclavage devenu plus mental que physique. Les questions restent donc ouvertes et la violence demeure incompréhensible : « ils nous tabassent pour nous punir de leur mutilation. Ils se vengent sur nous de leurs âmes boiteuses. Ils n'ont plus de Dieu, ils l'ont remplacé par l'argent »³, écrit Leila dans son cahier ; la violence est non seulement imposée, mais elle apparaît chaque fois que les réponses viennent à manquer.

Le tableau qu'Elvira Dones compose est d'une cruauté sans équivalent dans notre corpus, il touche parfois au sadisme, s'arrête sur les détails les plus scabreux, et peut même aller jusqu'à l'horreur. Adopter une tonalité d'écriture aussi percutante se justifie si l'on considère que l'écrivaine albanaise cherche à expliquer un drame social dont les responsables seraient à la fois son pays, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, et le pays de sa langue d'adoption, l'Italie, coupable d'avoir exploité la situation fragile d'un système politique et économique en voie de reconstruction⁴. Ajoutons que l'histoire rapportée par Elvira Dones va bien au-delà de la seule réalité de la migration albanaise : c'est l'ensemble de la traite de la prostitution immigrée qui est ici évoquée en filigrane.

Le protocole de Palerme, ouvert à la signature en 2000, rejoignait la convention des Nations Unies contre la criminalité transnationale⁵, en introduisant dans les codes pénaux des pays signataires le crime de la traite des êtres humains. La traite est définie de la sorte :

¹ *Id.*, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, *op. cit.* (CdC n. 196)

² C'est le cas de Soraia, la meilleure amie de Leila.

³ E. DONES, *Soleil brûlé*, *op. cit.*, p. 196 (CdC n. 197).

⁴ « J'espère que ce livre, au-delà de la douleur et du *shock*, laisse [entrevoir] une voie d'ouverture, de connaissance entre l'Albanie et l'Italie, entre ces deux pays, entre ces deux peuples qui dans tous les cas se ressemblent beaucoup, notamment dans leur émotivité, dans leur capacité de se donner », voir *id.*, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, *op. cit.* (CdC n. 198).

⁵ Pour plus de détails sur la convention des Nations Unies contre la criminalité transnationale, cf <http://www.unodc.org/unodc/fr/treaties/CTOC/> (consulté le 28/12/2015).

[...] le fait, en échange d'une rémunération ou de tout autre avantage ou d'une promesse de rémunération ou d'avantage, de recruter une personne, de la transporter, de la transférer, de l'héberger ou de l'accueillir, pour la mettre à sa disposition ou à la disposition d'un tiers [...] afin soit de permettre la commission contre cette personne des infractions de proxénétisme, d'agression ou d'atteintes sexuelles, d'exploitation de la mendicité, de condition de travail ou d'hébergement contraires à sa dignité, soit de contraindre cette personne à commettre tout crime ou délit.¹

En 2003, lors de la signature française de ce protocole additionnel, le législateur avait également introduit le délit de racolage dans l'espoir que la prostituée, une fois placée en garde à vue et visant à une régularisation de son titre de séjour, aurait dénoncé son proxénète. Mais, comme le souligne Lilian Mathieu lorsqu'il cite Mainsant et Jakšić², la « loi dans le texte » est parfois très lointaine de la « loi en pratique ». En effet, pour les prostituées qui acceptent de témoigner contre leurs exploiters, la ratification peut être très ardue : « le fait que l'obtention d'un titre de séjour soit associée à la reconnaissance de ce statut de victime induit un soupçon sur les motivations de la plainte, que les avocats de la défense n'hésitent pas à mobiliser en instrumentalisant le "stigmate de la pute" »³. L'état de victime de la prostituée est donc davantage discrédité puisqu'elle est avant tout considérée comme une sans papiers.

Ainsi, dans *Soleil brûlé*, Leila, migrante albanaise, se souvient du moment où elle avait essayé de dénoncer ses proxénètes sans trouver personne pour la suivre sur ce terrain :

Peut-être que je me serais sauvée moi aussi si ces policiers m'avaient écoutée, ce jour-là, quand je les ai arrêtés dans la rue. Je leur ai tout raconté. Que j'étais arrivée ici comme clandestine avec mon fiancé. Qu'avant de partir, il m'avait dit qu'il avait des amis qui régulariseraient notre situation. J'ai expliqué aux policiers que nous étions venus travailler honnêtement. Je vous le jure, écoutez-moi. Ils étaient deux, jeunes, indifférents. Ils me regardaient comme si je débarquais d'une autre planète.

« Je vous en prie, les ai-je implorés.

– Nous ne sommes pas en service, m'ont-ils dit. Tu n'as qu'à venir porter plainte dans les bureaux de la police.

– Je ne sais pas où sont les bureaux de la police. Aidez-moi. Ils me forcent à me prostituer, je vous en prie. » Je pleurais au milieu de la rue. Ils sont entrés dans un bar et je les ai suivis. [...] Sans m'en rendre compte, j'ai commencé à hausser la voix. Les clients autour nous regardaient, mais je ne me rendais pas compte de ce que je faisais. J'ai relevé mon pull et leur ai montré mon ventre et mon dos bleuis par les coups. Le barman m'a prise par la manche. J'ai senti quatre autres mains qui me soulevaient à bout de bras et me jetaient dans la rue.⁴

¹ Lilian MATHIEU, *Sociologie de la prostitution*, Paris, La Découverte, 2015, p. 40.

² Une liste des articles des deux chercheuses, Gwénaëlle Mainsant et de Milena Jakšić, est disponible sur « CAIRN », la revue en ligne de sciences humaines et sociales (<https://www.cairn.info/>), voir <http://triangle.ens-lyon.fr/spip.php?article3830> (consulté le 28/12/2015).

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ E. DONES, *Soleil brûlé*, *op. cit.*, p. 316-317 (CdC n. 199)

Le souvenir que Leila révèle montre bien cette stigmatisation des prostituées et c'est évidemment pour dénoncer de tels comportements que Dones écrit. Elle remarque également que de telles réactions d'incompréhension émanent de gens normaux et, plus particulièrement, des hommes (ainsi c'est le barman qui chasse Leila de son local), mais, surtout, des forces de l'ordre.

Comme l'explique Mathieu dans la première partie de son essai sur la *Sociologie de la prostitution*, la stigmatisation sociale est une constante de l'histoire de la prostitution. En France, depuis le XVIII^e siècle, s'enchaînent des mesures d'encadrements de la prostitution (la soi-disant politique « réglementariste ») permettant d'instaurer officiellement la catégorie de « prostituée », au féminin. Ces mêmes mesures visent à l'inscription obligatoire des prostituées sur des registres policiers, au contrôle de leur état de santé et à l'enfermement des prostituées dans les maisons de tolérance, closes mais accessibles aux regards des policiers¹. Cette politique « réglementariste » est organisée par les mêmes qui financent la prostitution : hommes jeunes et célibataires, autorités et médecins militaires, ainsi que, au XIX^e siècle, cadres des entreprises coloniales². « La prostitution, toute répugnante qu'elle soit pour les réglementaristes, n'en est pas moins pour eux indispensable au maintien de l'ordre et de la santé du corps social »³, affirme Mathieu, rejoignant sans réserve l'analyse foucauldienne et expliquant de ce fait l'hésitation des forces étatiques à entreprendre une action décisive en direction des victimes du marché du sexe. L'abolition, en 1960 pour la France⁴, de la politique « réglementariste » de contrôle et de surveillance des prostituées n'a en revanche point entamé les rapports de domination – de genre, de classe, de « race » – qui sous-tendent l'exploitation, comme l'atteste la traite transnationale des migrantes⁵.

Nous avons vu que l'extrait de *Soleil brûlé* était pertinent par rapport à la « psychiatrisation du plaisir pervers » de la prostituée, considéré comme « menaçant », selon la schématisation que Guionnet et Neveu faisaient des déviations de la société (ou des « complexes ») que Michel

¹ L. MATHIEU, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 27. Plus longuement : « La prostitution en contexte colonial pose en effet un problème particulier, celui de la sexualisation de l'altérité raciale, faite à la fois de fascination et de répulsion devant les périls d'un mélange de "races" perçues comme foncièrement inégales [...]. Des prostituées européennes sont "importées" pour satisfaire la clientèle des colons célibataires en les détournant du concubinage avec des indigènes tandis que s'instille la crainte que des sujets d'empire puissent, *via* la prostitution, posséder sexuellement des femmes "blanches", ce qui conduit dans certains territoires à la mise en place d'un "marché du sexe" strictement ségrégué ».

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 110.

Foucault avait mises en lumière. Outre ce premier aspect, le passage que nous venons de citer attire également l'attention sur un autre problème caractéristique de la prostitution migrante : la responsabilité, dans certains cas, du compagnon des femmes immigrées et poussées à la traite. John Davies¹, dans *My name is not Natasha*, décrit deux groupes de femmes albanaises qui rejoignent le marché du sexe une fois arrivées en Europe occidentale. Un premier groupe espère trouver un client disposé à les épouser, tandis que les femmes du deuxième groupe ont organisé leur projet migratoire aux côtés de leur ami. Pour ces dernières, continue Davies, si certaines ont été contraintes à se plier à cette situation, la plupart a pertinemment conscience de l'inévitabilité de cette étape, qui est envisagée comme transitoire et nécessaire pour recueillir un revenu de base. Davies affirme que ce ne sont donc pas des « Natasha » comme la littérature abolitionniste se plaît à le décrire, ce ne sont pas des femmes crédules et manipulables, mais de véritables entrepreneuses d'elles-mêmes, capables de planifier leur futur et donc de s'émanciper de leur proxénète au premier changement de situation. L'essai, sans vouloir nier les violences et les abus auxquels ces femmes albanaises s'exposent, montre du doigt les gouvernements européens, vrais responsables de la traite des prostituées immigrées, qui ne leur donnent pas les moyens de migrer de façon légale².

L'analyse de Davies doit naturellement être prise en considération et citée même si elle ne va pas dans le sens des intentions d'Elvira Dones. Au sujet de la soumission sexuelle à laquelle les femmes sont forcées par l'action de proches, la position de *Soleil brûlé* est soutenue par les données relatives aux viols. Bien que le décompte des violences sexuelles soit périlleux, car la majorité des agressions sexuelles ne sont pas déclarées, les évaluations estiment que 25.000 à 50.000 femmes par an en France subissent un viol, alors que les signalements à la police n'excèdent pas 8.000 à 10.000 cas (dont une moitié seulement est accompagnée d'une plainte). Ce silence, découlant de la honte, est à relier à la nature des violeurs qui, dans la plupart des cas, sont des proches de leurs victimes³. Les données italiennes ne diffèrent guère des françaises. D'après l'*Istituto nazionale di statistica* (Istat), ce sont les partenaires ou les ex-partenaires qui commettent la majorité des viols (62,7%), auxquels s'ajoute une tranche importante de violences

¹ Malgré l'avis de John Davies (University of Witwatersrand, la liste de publications est disponible sur : <http://wits.academia.edu/JohnDavies>) ne s'épouse guère avec l'optique adoptée par notre travail, nous sommes dans l'obligation de le citer car ils manquent à ce jour d'autres recherches sur ce même sujet.

² John DAVIES, «*My name is not Natasha*». *How Albanian Women in France Use Trafficking to Overcome Social Exclusion (1998-2001)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 269.

³ C. GUIONNET et E. NEVEU, *op. cit.*, p. 121-122.

sexuelles réalisées par des connaissances (13%, dont 2,5% de collègues de travail)¹. En Italie, les femmes étrangères sont victimes de viols autant que les Italiennes, et parmi elles, ce sont notamment des femmes de l'Europe de l'Est (Moldaves, Roumaines et Ukrainiennes) qui subissent le plus grand nombre d'agressions².

Ce tableau de statistiques éclaire et confirme le réalisme de *L'orecchino di Zora* de Duška Kovačević qui, selon ce que le lecteur est capable d'en comprendre, conserve de l'expérience personnelle de l'écrivaine seulement l'aspect narratif de sa migration des Balkans en Italie. Effectivement, l'écrivaine (croate) ne partage pas même avec les protagonistes du récit (bosniens) ses origines. L'histoire de la longue, éprouvante et humiliante ascension sociale du couple bosnien³ se décline en deux temps, un avant et un après l'évènement crucial qui donne son titre au livre : l'abus sexuel que Zora subit de la part du chef d'entreprise de Safet, en échange du travail de son mari et d'une paire de boucles qui donnent le titre au roman. « Que pouvait bien représenter un sacrifice d'une demi-heure si on le comparait à tous les sacrifices qu'il avait fait, lui, pour elle. C'est ainsi qu'elle trancha. Et une partie d'elle mourut pour toujours »⁴ : c'est ainsi que Zora se plie aux désirs de son bourreau pour la dignité de l'homme qu'elle aime, sans que celui-ci ne s'aperçoive jamais du drame que son épouse cache. Elle revit le viol dans ses cauchemars :

[...] c'est leur lit, le lit de Safet et le sien. Elle reconnaît l'odeur de l'assouplissant que les draps répandent, elle reconnaît la taie d'oreiller bleue pâlie par les lavages fréquents. Sa tête retombe sur le coussin, son regard parcourt la chambre, se pose sur le petit ventilateur, sur le vase, sur le tableau, sur les portes blanches de l'armoire. Puis il se pose sur la tête, sur l'énorme tête de Glauco Giacomini perdue dans le nuage d'un après-rasage à l'arrière-goût de menthe et sur les petits yeux noirs, qui clignent et la fixent avec avidité. La grosse main ne se tient pas tranquille, elle glisse sur la ligne des boutons blancs et ronds et les défait un à un. Zora rassemble toutes ses forces pour hurler, mais elle reste sans voix. Elle est prise de nausée, son parfum agréable et inconnu est dominé par la forte odeur de menthe, elle voit la chemise jetée par terre, la grosse main dégoulinante de sueur sur sa peau blanche. Elle préfère fermer les yeux, mais elle ne renonce pas à essayer de hurler, même si sa voix ne parvient à proférer aucun son. Elle ouvre les yeux, voit l'autre grosse main s'avancer vers elle en faisant osciller une paire de boucles d'oreilles étincelantes, en forme de goutte d'eau et c'est à ce moment que, miraculeusement, la voix lui revient. Elle hurle à tue-tête.⁵

¹ ISTAT, *La violenza contro le donne dentro e fuori la famiglia*, année 2014 (publié le 05/06/2015). L'ensemble des données citées est disponible en ligne sur : <http://www.istat.it/it/archivio/161716> (consulté le 06/08/2015).

² *Ibid.*

³ L'ascension sociale du couple protagoniste de *L'orecchino di Zora* (l'arrivée en Italie, le travail de Safet, la location d'un appartement, la possibilité d'acheter des meubles et aussi le travail de Zora) a été déjà mentionnée dans la première partie de cette thèse, lors de l'analyse du lien entre travail et acquisition d'une maison.

⁴ Duška KOVAČEVIĆ, *L'orecchino di Zora*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007, p. 75 (CdC n. 200).

⁵ *Ibid.*, p. 71-72 (CdC n. 201).

La narration du rêve épouse le rythme du regard de Zora s'arrêtant sur les éléments qui remplissent sa chambre : les draps, la tête de lit, l'oreiller, puis l'éventail, le vase, le tableau, les portes de l'armoire, le visage et la main du bourreau, les boutons de la chemise, la chemise, et enfin, les boucles d'oreilles. Cette énumération d'éléments représentatifs d'une pièce nous renvoie à la lecture que nous avons proposée du lieu de la maison car, ce roman, tout en n'étant pas autobiographique, est l'histoire de la vie d'une migrante. L'appartement de Zora et de Safet, accomplissement de leur migration, est l'endroit où la violence a lieu. Conformément au roman de Kovačević, l'enquête Istat de 2002 mettait en évidence que l'espace domestique était celui où se déroulaient la plupart des viols : en effet 43,8% des femmes ont été violées dans des lieux familiaux et dans 15,8% des cas l'abus a été consommé chez elles¹. En outre, le stratagème narratif qui consiste à raconter le rêve à la place de l'épisode réellement advenu atténue, d'une part, la portée tragique de l'événement et s'inscrit parfaitement, d'autre part, dans ce processus de métabolisation du traumatisme vécu. L'angoisse que le cauchemar de Zora traduit par son incapacité à crier se matérialise le jour par la maladie silencieuse de l'anorexie qui lui fait refuser toute alimentation afin de punir un corps qui n'est plus digne de recevoir des soins². La dépression et les maladies mentales dues à un traumatisme de nature psychologique sont une constante dans les ouvrages que nous avons pris en compte, et il en va de même dans les vies de ces femmes. À ce sujet, les analyses de l'Istat définissent de façon précise la situation psychologique féminine après des violences sexuelles, à l'aide de données qui ne surprennent pas. Les conséquences les plus importantes se situent au niveau relationnel : 48,9% de femmes se déclarent « plus méfiante et froide » ; mais surtout 5,2% des victimes subissent des altérations physico-psychique³.

Ainsi, une fois de plus, un roman italien de la migration balkanique, appartenant à ce deuxième ensemble, va bien au-delà de l'expérience ponctuelle d'un individu et s'élève jusqu'à devenir la représentation d'une situation générale, se faisant le porte-parole d'une problématique collective. Le sujet du viol de la femme étrangère dans son pays d'immigration, par la faute d'un représentant du peuple de ce pays (comme dans *L'orecchino di Zora*) ou par celle du peuple

¹ ISTAT, *Molestie e violenze sessuali*, année 2002 (publié le 17/12/2004), disponible en ligne sur : http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20041217_00/ (consulté le 06/08/2015).

² « Elle a toujours été bien en chair, cette fille, de petite taille, mais gironde et féminine, et la voir dans l'état où elle est maintenant réduite préoccupe beaucoup Safet. [...] Le dépérissement de Zora a été graduel, allant de pair avec l'abandon progressif de sa volonté de vivre et il a atteint sa phase la plus aiguë au moment où elle se croyait déjà morte. Se nourrir était la dernière de ses préoccupations. Elle faisait la cuisine pour Safet, mais elle ne mangeait pas avec lui, sous le prétexte qu'elle avait trop mangé en cuisinant. En réalité, inconsciemment, elle ne se faisait plus une obligation de nourrir ce corps qui l'avait trahie, qui l'avait trahi lui, qui l'avait jetée dans le péché, puis dans la boue et enfin dans le désespoir », voir D. KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, op. cit., p. 23-24 (CdC n. 202).

³ ISTAT, *Molestie e violenze sessuali*, op. cit.

provenant du même pays que la femme exploitée (comme dans *Soleil brûlé*) relève d'un choix militant propre aux écrivaines qui donnent, ce faisant, une possibilité d'expression à des réalités qui n'ont aucune visibilité. Si l'écriture autobiographique avait été un moyen de raconter l'expérience traumatisante vécue (la migration en terre italoophone suite à un changement politique violent dans son pays), il s'agit ici d'une réflexion qui, tout en dérivant de cette même blessure personnelle, interroge dorénavant toutes les femmes, migrantes ou non, soumises ou non, et les hommes, qu'ils s'identifient ou non à des bourreaux. L'ouvrage n'est plus thaumaturgique pour celui qui l'écrit : il est maintenant d'intérêt public car il est à la fois réel et abstrait de manière à pouvoir concerner des milieux différents de ceux dont traite l'écrivaine. Ces histoires des Balkans ne sont donc plus vraies, dans le sens de vécues, mais réelles, dans le sens d'existantes.

Mais, si les femmes sont exploitées en tant qu'objets sexuels, qu'en est-il des hommes violents ?

Les hommes violents n'ont pas de caractéristiques sociales spécifiques. Si certains cas relèvent de la pathologie, dans leur grande majorité les hommes violents, bien que plus machistes que la moyenne, sont des hommes ordinaires [...]. Certains présentent cependant des profils psychologiques particuliers ; souvent lâches, égocentriques et égoïstes, ils souffrent, quelle qu'en soit l'origine, d'une peur de non-reconnaissance, de l'angoisse d'être abandonnés, de ne pas être aimés. Intrinsèquement, les hommes violents n'ont pas ou ont mal intégré les modifications des rapports de sexe. [...] Exerçant leur profession de façon autoritaire, notamment lorsqu'ils bénéficient d'une position de pouvoir, nombre d'hommes ont également des comportements autoritaires dans le cadre familial.¹

Le personnage de Glauco Giacomini, le violeur de Zora, correspond bien au portrait que Maryse Jaspard fait de l'homme violent en tant qu'homme de pouvoir qui profite de sa position pour soumettre à son bon vouloir la femme bosnienne. Ainsi, les Scorpions dont Jasmina Tešanović avait suivi le procès à Belgrade sont machistes, ordinaires, « lâches, égocentriques et égoïstes ». Ce sont des pères de famille, groupés côte à côte et entourés par le cortège de leurs épouses fières, arrogants devant la justice et grossiers dans leur machisme, surtout lorsqu'ils sont confrontés aux témoignages des survivants et à la vidéo qui montre leurs crimes de guerre en Bosnie-Herzégovine. Derrière l'exemple de Zora, se profilent l'ensemble des violences contre la femme, habituelles en temps de paix, puisqu'elles se déroulent dans un cadre social où les valeurs

¹ Maryse JASPARD, *Les violences contre les femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2011 [2005], p. 104.

dominantes et profondément intériorisées sont partout patriarcales¹, assujettissant ainsi la femme à l'homme qui se considère son propriétaire. Cette violence « banalisée » et quotidienne, mise en évidence par le viol domestique, « serait la possibilité d'expression de la violence *extrême* en temps de guerre », concrétisée par le viol collectif qui est aussi la conséquence d'une volonté de dégradation, de domination et d'humiliation de la victime².

Au cours du XX^e siècle, le viol reste une pratique amplement diffusée pendant les conflits, parfois véritable arme de guerre, à des fins politiques et militaires, au Rwanda, en République Démocratique du Congo et en ex-Yougoslavie, entre autres. En particulier, les événements survenus en Bosnie-Herzégovine ont été le point de départ d'un long procès débuté en 1993 et conclu le 19 juin 2008, lorsque le Conseil de sécurité de l'ONU « adopte la Résolution 1820 considérant le viol comme un crime de guerre, un crime contre l'humanité, ou comme un acte constitutif du crime de génocide »³. Vanessa Fagnoli explique plus en détail :

Pour que le viol soit considéré comme une arme de guerre, pour parler de crime contre l'humanité, il doit être stratégique, organisé, utilisé systématiquement et pratiqué à grande échelle et sous la responsabilité d'une autorité. Cela signifie qu'il n'est commis ni par hasard, ni occasionnellement. C'est sa « stratégorisation » qui est mise en avant : stratégie de possession et d'éradication. Le viol représenterait ainsi une autre bombe, une autre kalachnikov qui cible le ventre des femmes devenu le lieu où s'incarne la folie génocidaire des hommes. Nous comprenons ici par « arme » une action destructrice contre le corps, un moyen de coercition et de crainte pour les civils.⁴

Que le viol massif en temps de guerre détruise le corps d'une société et vise au génocide du groupe qui le subit est la thèse d'*E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, deuxième roman d'Elvira Mujčić. Bien que l'écrivaine bosnienne ait perdu à Srebrenica son père et son oncle, par la main des « Scorpions », l'ouvrage n'a jamais été mentionné par l'auteure en tant que texte à fond autobiographique. Le protagoniste bosnien Zatlan, émigré en Italie lors du conflit et retourné à Višegrad des années après la fin de la guerre, se penche sur un horizon déchiré par les séquelles de la guerre. Il fait non seulement face à un paysage à reconstruire dans sa totalité, mais aussi aux sentiments d'un peuple qui revit encore et encore, malgré le recul des années, les fantômes du

¹ « Le PNUD [United Nations Development Programme] a développé un indice de développement basé sur le genre qui mesure les inégalités entre les sexes par pays. Sur un échantillon de 130 pays, l'organisation tire trois conclusions majeures : 1) aucune société ne traite aussi bien les femmes que les hommes, l'égalité est rare ; 2) l'égalité entre les sexes ne dépend pas du niveau de revenu du pays ; 3) les pays en voie de développement semblent progresser plus que les pays industrialisés, néanmoins la qualité de vie des femmes reste inférieure à celle des hommes », voir *ibid.*, p. 165.

² V. FARGNOLI, *op. cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

traumatisme enduré. La scène la plus frappante du livre est sans doute celle de la rencontre avec Ibro, l'ancien voisin de Zatlan, occupé à surveiller trois hommes serbes. Il les avait engagés pour un travail qui se présente comme un véritable *contrapasso* de l'Enfer dantesque : couper l'ensemble des brins d'herbe de son jardin à une hauteur égale de 10 centimètres, afin d'accéder à la paye promise. Évidemment une telle tâche n'a aucune possibilité d'accomplissement ; éternellement les trois hommes expient la faute de leur ethnie, coupable d'avoir arrêté le temps au moment tragique du massacre de juillet 1995 et d'avoir ainsi détruit tout ordre et toute beauté, voire toute harmonie familiale (symbolisée par le jardin bien soigné) du village bosnien. Ibro est le père d'une jeune fille violée, Amela, qui, depuis, n'est plus que l'ombre d'elle-même, persécutée par des hallucinations et endormie par des médicaments qui apaisent ses envies suicidaires. Ibro décrit cette situation sans issue à Zatlan, le compagnon de jeux d'Amela quand ils étaient enfants :

« À présent, elle veut seulement mourir – poursuit-il – et je ne sais plus comment faire. Elle ne veut pas manger... Les médecins disent qu'elle veut se laisser mourir... Et moi, comment je peux faire pour la rendre à la vie ? D'accord, je le sais, je le comprends que ce n'est pas facile. Il y a bien un psychologue mais il n'habite pas à côté. La psychiatre aussi habite à des kilomètres d'ici. Ces gens ne sont pas assez nombreux pour toutes les victimes que la guerre a laissés. Eux, ils disent que le *choc* peut durer longtemps, qu'il peut même se prolonger toute la vie si on ne le soigne pas. Mais je ne sais plus où la conduire. [...] Elle reste là assise à mordre les manches de ses robes, les yeux perdus dans le vide. Peut-être s'est-on rendu compte trop tard que c'était si grave ; on pensait, tu sais, les trucs habituels, qu'avec le temps tout se rétablissait. Elle, après, elle avait honte, et elle ne me l'a jamais avoué. Tu te rends compte ! Et je suis son père. Tu parles d'un père ! Je me suis réfugié dans les bois, quand l'armée est arrivée. Je l'ai laissée ici, avec sa grand-mère. Mais qu'est-ce que j'en savais de ce que pouvaient faire ces porcs. Je ne pensais pas qu'ils feraient ce qu'ils ont fait à nos femmes. Et puis elle... elle, ce n'était même pas encore une femme... 14 ans qu'elle avait... Quatorze, nom de Dieu !... »¹

La honte et l'anorexie d'Amela et la culpabilité de son père rapprochent ce cas de viol de celui de Zora, autre victime bosnienne emblématique de notre étude. Dans les deux situations, l'abus perpétré par le pouvoir comporte des sentiments de repliement sur soi et de silence chez la victime, d'autant plus que la torture subie est faite d'une humiliation sexuelle, vécue comme une blessure privée et non comme un délit universel. En outre, les sujets criminels sont protégés par le rôle social qu'ils endossent, celui de membre de l'armée dans ce cas spécifique. Comme l'avait déjà constaté Tešanović auprès du Tribunal de Belgrade, l'armée est un espace qui exalte la culture de la virilité, c'est une institution qui vise à la formation d'« hommes véritables », incitant

¹ E. MUJIC, *E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, op. cit., p. 83 (CdC n. 203).

aussi à « *l'appropriation* du corps des femmes, favorisant une représentation de la femme en tant qu'objet-sexuel »¹.

Comme pour toute relation humaine, la dichotomie sujet violent/objet victime ne suit pas des règles strictes. Les hommes ne sont pas exclus de la condition de victimes². Pendant le douloureux mois de Juillet de 1995, alors que les femmes étaient violées, les hommes bosniens étaient déportés et ensuite tués, devenant à leur tour les boucs émissaires du nettoyage ethnique poursuivi par la politique xénophobe serbe dont les « Scorpions » étaient l'atroce instrument. Selon Fagnoli, « le viol comme arme de guerre marque une distinction de sexe, or les deux sont victimes dans les conflits : femmes violées et rarement tuées ; hommes tués, au préalable souvent molestés »³. Ainsi, la faible attention accordée à ce sujet et la mise en lumière de la victimisation féminine ne doivent pas faire oublier que des hommes sont au nombre des persécutés. Montrer que les hommes sont également parties prenantes d'un discours sur les objets-victimes de la violence sociale est évident dans le choix d'Elvira Mujčić qui a choisi le point de vue de Zatlan, donc d'un jeune homme qui reconstruit le génocide des Musulmans dans un récit à la première personne. Ainsi, la présence significative de protagonistes ou co-protagonistes masculins dans les romans analysés (Safet, Zatlan⁴), permet la lecture des événements et des violences à travers les regards et les voix de personnages appartenant aux deux sexes.

III.1.b) Du sexe au genre : la prise de conscience

Dans ce contexte de soumission de la femme par la violence, une prise de conscience de soi, de son corps et de ses désirs, est néanmoins possible. La femme qui échappe à son réseau familial, même seulement pour une courte période, l'enfant sexué ou la vierge sous serment qui choisit de retrouver sa féminité sont autant de figures qui affichent une nouvelle cognition et qui s'approprient le concept foucauldien de « hors norme ». Dans ces représentations romanesques de la féminité, certains aspects reviennent régulièrement, épiphanies de traits propres aux écrivaines elles-mêmes.

¹ V. FARGNOLI, *op. cit.*, p. 61.

² Dans *L'orecchino di Zora*, Safet, dupé et sous payé, ignorant le drame qui le concerne, est écrasé lui aussi par son exploiteur occidental.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ La dureté du roman d'Elvira Dones passe aussi par l'absence de toute coopération entre les sexes, de toute possibilité d'issue.

Le roman *Le lezioni di Selma* de Sarah Zuhra Lukanić est intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord parce que, de même que *L'orecchino di Zora*, bien qu'écrit par une croate, il est raconté par une narratrice bosnienne qui vit et doit endurer le siège de Sarajevo¹. Ensuite, parce qu'il est original dans la mesure où il pivote autour du renversement du rapport victime-bourreau. Lukanić, dans une langue polie et alambiquée, raconte une histoire extraite de ses récits familiaux, d'après ce qu'elle nous révèle lors de l'interview que nous avons obtenu d'elle en 2014. La trame de ce récit se déploie dans le cadre de la demeure de Selma Cohen à Sarajevo, où un groupe de trois militaires de l'armée ennemie fait irruption pour enquêter sur les relations politiques de son mari, Omer. Pendant que l'homme est enfermé, interrogé et torturé dans le sous-sol de l'appartement, Selma semble oublier sa condition de femme mariée pour tisser une relation passionnelle et amoureuse avec le capitaine serbe, Marko :

Un frisson d'enfant nous parcourut et nous nous retrouvâmes au lit. C'était un homme doux et ses mains fermes transformèrent ma chambre en un lagon heureux et sûr. [...] Tout me faisait mal, tout, les cuisses, les fesses, les bras, le cou, la tête, les cheveux, chaque mèche, une par une. Toutes les parties de mon corps qu'il avait effleurées. Ses baisers avaient laissé leur empreinte sur tout mon corps. Aucun autre homme n'était jamais entré dans notre chambre. Je n'avais jamais trahi Omer, pas même en pensée. Et à présent, tout cet abandon ? Un renoncement total. [...] Mais j'avais dans le cœur un clou qui me transperçait, il s'était ancré là comme une embarcation préparée pour le dernier voyage vers la mise au rebut : je voulais vérifier si mon envoûtement était partagé. C'était ce qui me faisait avancer. Je ne pensais pas à mes enfants, je ne pensais pas à notre guerre, je ne pensais qu'à lui. [...] La chose dont je me rappelle parfaitement c'est que je n'éprouvais aucun sentiment de culpabilité, vraiment aucun. Je me suis regardée dans la glace : mes paupières étaient gonflées d'amour et mes yeux étaient ceux d'une adolescente effleurée par le souffle d'une passion.²

Le roman est écrit à la première personne ce qui permet au lecteur de mieux partager les sentiments intimes de Selma : de la nouveauté bouleversante d'une liaison hors mariage, jusqu'à son absence de culpabilité. La protagoniste apparaît enfin libérée de toute obligation familiale, revenue paradoxalement avec bonheur à une condition de jeune femme célibataire. Du coup, aux yeux de Selma, son mari, bien qu'emprisonné au sous-sol par les Serbes, n'est pas une véritable victime mais devient, en quelque sorte, un bourreau à son tour. Selma débute la narration de son aventure amoureuse, en déclarant d'abord qu'elle a « besoin de raconter. De toute façon, nous

¹ Ce détail est significatif car, pendant le conflit, les Bosniens et les Croates s'affrontèrent en tant qu'ennemis. Sarah Zuhra Lukanić affiche donc sa distance vis-à-vis des positionnements nationalistes des uns et des autres.

² Sara Zuhra LUKANIC, *Le lezioni di Selma*, Milano, libribianchi edizioni, 2007, p. 72-74 (CdC n. 204).

avons tous besoin, à un moment ou l'autre, de vider notre sac »¹, comparant de manière très significative Marko, le capitaine serbe, avec Hans, un jeune allemand que sa grand-mère, pendant la deuxième guerre mondiale, avait protégé et nourri avec les colombes du pigeonnier du grand-père, Efrem Cohen, juif et prisonnier destiné aux travaux forcés². Ainsi l'expérience de Selma trouve en partie une explication dans cet « héritage » matriarcal. Elle s'affiche comme maîtresse de ses actions, débarrassée de toute forme d'autocensure, livrée à un amour passionnel et « hors norme » sans toutefois minimiser les implications et les ambiguïtés politiques de son geste. Elle se positionne donc parmi ce qu'on peut appeler « les maîtresses de la littérature » parmi les femmes, donc, de la deuxième catégorie proposée par Nathalie Heinich, avec d'autant plus de pertinence qu'une des figures les plus tragiques de la littérature du XIX^e siècle est citée dans le roman, à l'acmé du drame : Anna Karénine, la maîtresse par excellence : « Je me retrouvais dans le même état que la Karénine quand, à la gare, elle s'aperçoit que son chéri a les oreilles décollées »³. Cette phrase est prononcée par Selma au moment où elle descend au sous-sol de son habitation, pour voir son mari, après qu'il a subi de longs jours d'interrogatoire. Vronskij, l'amant d'Anna, est donc mis sur le même plan qu'Omer, le mari de Selma : l'expression boudeuse de ce dernier est le détail physique qui pollue et tue l'amour de Selma. Ainsi, Selma interprète volontairement un rôle qui n'est pas exempt d'ambivalences, mais dans lequel la complète absence de culpabilité dessine une femme enfin consciente de ses décisions, qui assume sa sexualité en-dehors du mariage et qui, malgré le retour final à la normalité, ne regrette ni n'oublie les événements passés :

Chaque soir, quand je me mets au lit, je sens son dos à plat tout près de mon corps, je sens l'odeur de sa peau à peine libérée de l'uniforme, nu, vulnérable et disponible à l'amour que la guerre nous faisait éprouver l'un pour l'autre. Ce besoin impérieux de nous enlacer éperdument, pour fermer les yeux sur les blessures que cette guerre avait ouvertes, là, dehors. [...] Marko avait raison. Après quelque temps, j'ai senti que tout revenait à une certaine normalité : ma vie routinière entre mon travail et mes enfants. Comme si chacun faisait semblant que rien de grave ne s'était produit, que tout cela n'était qu'un immense malentendu et qu'on peut oublier tout de suite et à la hâte.

Mais moi, Selma Coen, en parcourant *Baršcarsija*, à travers les petites ruelles de ma chère Sarajevo, je ne veux pas oublier !⁴

Pendant que la guerre sévit au-dehors, c'est la douceur d'un tel moment qu'il n'est guère possible à oublier et qui ne doit pas disparaître dans les profondeurs d'une routine formelle. Cette

¹ *Ibid.*, p. 19 (CdC n. 205).

² *Ibid.*, p. 17-18.

³ *Ibid.*, p. 100 (CdC n. 206).

⁴ *Ibid.*, p. 138-139 (CdC n. 207).

passion n'est pas déguisée sous le faux-semblant d'un couple recomposé : elle conserve sa valeur dans sa réalité fugace et érotique même si la fin de la guerre y met un terme.

Evoquons à présent le roman d'Ornela Vorpsi. Après avoir trouvé une cachette pour se protéger des regards des représentants de la moralité dominante, les jeunes filles de *Vetri rosa* ne craignent plus les voluptés du désir censuré. Cette fois c'est la classe sociale des adultes, dans son ensemble, qui dicte les règles de la censure morale, c'est-à-dire ce monde au sein duquel sont compris soit la famille (groupe déjà qui désapprouvait Selma), soit les hommes adultes qui détiennent plus généralement le contrôle de la vie sexuelle. La protagoniste, dont on ne connaîtra jamais le prénom, est morte et elle raconte à la première personne des souvenirs de son existence alors que son âme est enfin sereine et apaisée¹. Le titre, *Tessons roses* dans la version française, renvoie à des bouts de verre rose que la protagoniste a trouvés chez sa tante (dans l'épisode *Jeux*) et qui sont peut-être les fragments d'un cendrier cassé. C'était une époque lointaine, d'enfance, où elle découvrait avec ses copines sa sexualité :

Je ne me souviens plus qui commença ces jeux, mais je me souviens de la petite main de Bianca qui me caressait sous la culotte. [...] La main de Bianca se glissa soudain sous ma culotte, me caressant doucement. Je ne soufflai mot, la sensation me paralysait. Je mourais de honte et cela me plaisait. Bianca était devenue un homme. [...] Je restai tête baissée, acceptant mon plaisir en silence. Demain, continua l'homme, demain viens dans la cave du grand-père. Mets ta jupe et viens sans culotte. Apporte tes bouts de verre, si tu veux. Nous ferons semblant d'être dans une boutique de bijoux, tu viens voir les bijoux, moi je te les montre. Je serai encore un homme.²

Ces pages, délibérément érotiques, décrivent sournoisement les jeux entre Bianca, Blerinda et Albana. Il y a de la pudeur, certes : la protagoniste ressent de la honte et, peu après, elle camoufle en toute hâte sa nudité à son père qui l'appelle³, ce qui signifie que les petites filles sont parfaitement conscientes de la force du tabou et des mœurs sociales des adultes. De plus, elles jouent à se donner des rôles qui singent ceux du monde des adultes : l'homme qui impose son désir et qui cherche une femme passive et silencieuse, et la femme, en jupe, qui se rend dans un magasin de bijoux et se laisse toucher par le vendeur. Cependant, ici, c'est une fillette qui joue le rôle de l'homme alors qu'il n'y a aucune présence masculine. Ce détail, malgré un échange de paroles en apparence agressifs, enlève toute violence réelle à cette scène. Comme le soutient Foucault, le social se charge de « pédagogiser le sexe de l'enfant » et de maintenir le

¹ Ornela VORPSI, *Tessons roses*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 7.

² *Ibid.*, p. 14-16 (CdC n. 208).

³ *Ibid.*, p. 19.

comportement sexuel de l'enfant « dans un en deçà du sexe dont il convient d'assurer le respect ». En revanche l'aveu est rendu possible parce que la narratrice parle depuis l'Au-delà, étant morte prématurément : « Une fois morts, on n'a plus peur de dire ce que l'on pense. La pensée est objective parce qu'on est détaché de la chair. Je suis un spectateur parfait »¹. Ainsi, la mort lui octroie cette liberté de parole que le monde réel d'une Albanie encore sous la dictature et dans une société tournée vers le passé ne lui offrait pas².

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, l'Albanie se confronte à deux systèmes de valeurs organisés, harmonisés et dirigés par deux règlements différents : un plus ancien, remontant au XV^e siècle, le *Kanun*³, et un issu de la modernité, la Loi. Le *Kanun*, un ensemble de dictames recueillis et écrits seulement au début du XX^e siècle, continue encore à être tacitement privilégié, dans certains moments clés, par les sociétés qui habitent les montagnes du Nord de l'Albanie dans la région de la Mirdita⁴. Expriment « une particulière mentalité éthique, fondée sur des valeurs comme l'honneur, la fidélité et la liberté »⁵, le *Kanun* tourne autour de la figure de l'homme, le sujet social masculin, le *burrë*, chef d'un système qui est donc profondément patriarcal⁶. D'après le *Kanun*, la femme dans la maison du père est superflue : le jour de sa naissance « on regrettait jusqu'aux poutres de la maison »⁷. En effet, comme elle n'est plus utile à perpétuer le nom du père, elle ne peut désormais trouver sa fonction qu'à côté d'un mari. « La femme est une outre, uniquement faite pour endurer » décrète le *Kanun* dans l'article 29, et elle peut être frappée et attachée par le mari si elle n'accède pas à ses désirs ou bien être tuée dans le cas de l'adultère : « quand une femme se mariait, et par loi exogamique épousait les hommes

¹ Ornella VORPSI, *Tessons roses*, op. cit., p. 7 (CdC n. 209).

² Un indice nous révèle le milieu où se passent les souvenirs de la voix narrante : « Me voilà petite fille propre devant mon papa qui me donne cinquante leks pour acheter du lait », voir *ibid.*, p. 19 (CdC n. 210). Le lek est naturellement la monnaie albanaise.

³ Plus précisément, le *Kanun* n'est pas homogène : « Des *Kanuns* il y en avait – et il y en a encore aujourd'hui – un certain nombre, tous différents, aussi bien au nord qu'au sud des terres albanaises. Le plus important était celui de *Dukagjin*, caractéristique des montagnes du nord-est, habitées par des tribus aussi bien chrétiennes que musulmanes », voir Roberto MOROZZO DELLA ROCCA, *Albania. Le radici della crisi*, Milano, Guerini e Associati, 1997, p. 48 (CdC n. 211).

⁴ Elvira Dones décrit le milieu dont est originaire la protagoniste de son roman comme il suit : « Nous sommes en Albanie, dans l'Albanie du nord, de ce nord profond où l'on respire un air raréfié, où les gens parlent avec une douce lenteur, où quand on vous donne une cigarette et que vous l'acceptez, il faut en signe de remerciement, se mettre la main sur le cœur, où la salutation usuelle est "Que ta vie soit plus longue", [...] où la beauté, voilà, la beauté demeure, et au milieu de cette pauvreté inouïe, incroyable, déchirante parfois, demeure cette beauté des gestes, cette beauté des mots passés sous silence, et où tout – enfin presque tout - se fait à travers les regards », voir E. DONES, *Elvira Dones presenta Vergine giurata*, disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-aMaI91IA-M> (consulté le 11/08/2015) (CdC n. 212).

⁵ Donato MARTUCCI (sous la direction de), *Il Kanun di Lek Dukagjini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Nardò (Le), Besa, 2009, p. 17 (CdC n. 213).

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 22 (CdC n. 214).

d'autres clans, le père donnait à son gendre une balle, ce qui voulait dire que le meurtre de la femme en cas d'adultère devait certes se faire dans la famille du mari, mais avec le plomb de la famille d'origine, pour que, serait-ce seulement de façon symbolique, la vie ne fût pas ôtée à la femme par un autre clan que le sien »¹. Dans le cas particulier d'une femme seule qui désire être indépendante, le code du *Kanun* prescrit qu'elle peut entreprendre une nouvelle vie en tant qu'homme. Elle doit alors le déclarer publiquement, changer de prénom, adopter une attitude masculine et jurer, en définitive, de rester vierge au risque d'être brûlée vive si elle renie sa promesse². Dans le premier roman d'Elvira Dones écrit en langue italienne, *Vergine giurata*, la protagoniste, Hana Doda, à cause de la maladie de son oncle et pour éviter un mariage imposé, devient Mark, une vierge sous serment. Pendant seize ans, le temps qui s'écoule entre les deux séquences narratives, celui du souvenir et celui du présent, Hana-Mark vit une existence masculine. Pourtant, un jour, ayant atteint « un stade de maturation, ou même d'intolérance face à cette chasteté »³, elle se résout à rendre visite à sa cousine Lila émigrée à Washington D.C.⁴. Selon les suppositions de Maria Cristina Mauceri, cette migration serait à la fois géographique et genrée, l'héroïne passe de l'Albanie à l'Amérique mais aussi de Mark à Hana⁵. L'histoire qu'Elvira Dones développe est une histoire de réappropriation de la féminité⁶ ; Hana, dans un passage crucial du roman, s'arrête devant le miroir et lentement se déshabille :

Ôtons ces guenilles, se dit-elle.

[...] elle se place devant le miroir. Elle enlève son tee-shirt en coton bleu-ciel. Elle garde son soutien-gorge. Elle se débarrasse de ses pantoufles et les pose avec lenteur dans un coin du couloir, à côté de la table basse du téléphone. Elle ôte son pantalon. Son slip est un peu trop large, il est de couleur bleue, elle s'en rachètera un à sa taille lors des prochaines soldes. Aujourd'hui elle sait qu'elle doit les acheter XS.

Ensuite, elle détourne le regard et enlève son soutien-gorge. L'air de la chambre s'est fait plus pesant. Elle ferme les yeux et glisse ses pouces sous l'élastique bleu. Elle garde les doigts sur son ventre, ultraplats – le rêve de toute femme, c'est du moins ce que dit Lila. Une veine bat sous sa peau, un peu à gauche de son nombril. Elle continue à garder les yeux clos. Elle déplace ses mains sur son bassin.

Elle abaisse la dernière défense, elle fait descendre lentement le slip jusqu'aux genoux, jusqu'aux chevilles, elle le plie ensuite et le pose sur la table basse. Elle prend de nouveau la position du début. Elle évite de croiser son propre regard.

¹ R. MOROZZO DELLA ROCCA, *op. cit.*, p. 50 (CdC n. 215).

² E. DONES, *Elvira Dones presenta Vergine giurata*, *op. cit.*

³ *Ibid.* (CdC n. 216).

⁴ L'écrivaine Elvira Dones, tout comme Lila, habite la capitale des États-Unis.

⁵ M. C. MAUCERI, *Oltre il muro : dramma personale e nostalgia conflittuale in Dashuri e huaj di Elvira Dones*, dans F. SINOPOLI, *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni Editore, 2009, p. 87.

⁶ E. DONES, *Elvira Dones presenta Vergine giurata*, *op. cit.*

[...] Hana cherche à reporter son attention sur son corps. L'homme dont elle avait peur qu'il pût résister tenacement en elle n'existe plus. Cet homme n'était qu'une sorte de croûte superficielle. Lila avait raison, Mark Doda n'avait jamais existé que dans les gestes masculins qu'Hana s'était forcée à contrefaire, dans sa peau abîmée par la mauvaise nourriture et par le manque d'attention. Mark Doda avait été le fruit de sa volonté de fer.¹

C'est le moment où Mark redevient, avec lenteur et non sans emphase, de façon définitive, Hana, selon le *topos* inversé de l'adoubement du chevalier, s'harnachant pour la bataille qui l'attend². Les moindres gestes de Hana sont suivis par un narrateur omniscient, capable d'alterner, dans la description de l'action silencieuse, les mouvements devant le miroir avec les pensées de la femme. Ainsi, des pensées parfois insignifiantes et automatiques (les slips *extrasmall* à acheter) se mêlent à des réflexions intenses relatives au changement de genre qui s'opère devant le miroir, où Mark Doda meurt face à l'image de Hana Doda. Selon les mots de l'écrivaine, si la décision de partir rejoindre sa cousine avait été dictée par une forme de maturité enfin atteinte et par la compréhension, jusqu'alors refoulée, qu'une nouvelle nécessité venait prendre place dans l'esprit et dans le corps de Hana, c'est donc aux États-Unis que la liberté d'expression de soi-même se réalise et se concrétise pour l'auteure. Dones, en définitive, comme Hana, a quitté l'Albanie pour pouvoir s'afficher de façon libre, élisant Washington D.C. en tant que lieu d'expression et de réalisation de soi et elle partage cette conviction avec d'autres femmes albanaises. Lors de son voyage en Albanie pour la réalisation d'un court métrage sur le même sujet : *Vergini giurate*³ (Vierges sous serment), l'auteure raconte avoir rencontré une vierge sous serment. Cette dernière projetait une migration aux États-Unis, chez sa sœur, afin de recommencer une vie de femme car il lui était interdit de revenir sur son choix dans son propre pays. Dones commente : « Elle a cinquante ans, elle ne se berce pas d'illusions, mais elle veut aller jusqu'au bout de sa décision : se débarrasser de ses vêtements d'homme et se réapproprier son existence de femme. Je suis heureuse de l'avoir rencontrée, je crois qu'elle fera partie de ma vie pour toujours. En ce moment,

¹ *Id.*, *Vergine giurata*, *op. cit.*, p. 136-137 (CdC n. 217).

² Sans que le *topos* de l'adoubement du chevalier soit, cette fois-ci, suivi de façon tout aussi évidente, Hana ressemble à un guerrier lors de la scène, symétrique et contraire à celle que nous venons de citer, de sa première apparition en tant que homme, armée du fusil qui avait protégé des générations d'hommes de la famille Doda : « Quand elle descend les escaliers et qu'elle se présente devant Gjergj habillée en homme, celui-ci reste sans voix. Son menton bouge, sur le coup, ses mâchoires serrées ne lui permettent pas de masquer sa surprise. Nous sommes le 6 novembre 1986. Hana gratte la date sur le mur de la chambre des invités, il lui faudra une bonne heure pour la racler comme il faut. Quand elle a terminé, elle revient auprès de l'oncle Gjergj. Celui-ci lui tend le fusil. Elle le prend en main. Elle l'examine. Il appartient depuis six générations aux hommes du clan Doda, Gjergj l'a huilé pendant trente-six ans. Hana reste debout, toute gauche. Et maintenant, se demande-t-elle, et maintenant ? Maintenant rien. Maintenant il y a le rien », voir *ibid.*, p. 111 (CdC n. 218).

³ E. DONES en coproduction avec RSI – radiotelevisione svizzera, *Vergini giurate*, 2006, disponible en ligne sur : www.rsi.ch.

là-haut au nord, elle est en train de laisser ses cheveux repousser. Quand je lui ai demandé au téléphone : "Mais ensuite, que va-t-il se passer ?" elle m'a répondu : "Une chose à la fois..." »¹ – nous avons bien là une Hana Doda réelle.

Ainsi, ce deuxième ensemble d'ouvrages, dont certains coïncident avec une période de pratique littéraire que nous pourrions appeler post-autobiographique, marque un tournant dans le rapport à la parole des écrivaines italiennes issues de la migration balkanique. Le langage, n'est plus un moyen de se définir ; il se charge d'un discours politique où l'écrivaine donne la parole à d'autres entités féminines réelles auxquelles le public peut s'identifier². Cependant, l'enjeu narratif reste inchangé : la libération identitaire de la femme.

Le dépassement de l'instance autobiographique et l'apparition d'autres personnages romanesques n'ôtent pas complètement un caractère de « roman de formation » que nous avons isolé parmi les traits récurrents, dans notre corpus, des écritures autobiographiques. Dans le cas d'Elvira Dones, on rencontre régulièrement des personnages féminins d'origine albanaise qui sont, de plus, écrivains de leur propre autobiographie. L'écriture narrative et le lien à l'Albanie sont les deux constantes de l'œuvre de Dones qui succède à *Sans bagages*. Leila raconte son enfer dans un journal et Hana Doda, à la fin du roman, offre à Patrick O'Connor – le premier homme qui aimera son corps – le cahier écrit en anglais pendant ses années de vierge sous serment³. Il en va de même dans le dernier roman de Dones, *Les mers partout* (dernier ouvrage composé en albanais) : Andrea, la protagoniste argentine, part en Irlande avec son mari Eric dans le but de mettre fin à son existence. Durant leur voyage, elle rédige les pages d'un livre que le lecteur découvrira être le même roman qu'il est en train de lire, *Les mers partout*⁴. De plus, Elvira Dones parsème le roman d'éléments que le lecteur attentif sait reconnaître en tant qu'autobiographiques : Eric, le mari d'Andrea, est un Suisse italien⁵, comme Yves Montalban de *Sans bagages* ; la meilleure amie d'Andrea est une albanaise qui émigre à Washington D.C., comme Hana, Lila et Elvira Dones elle-même. Quant à Dominique, la mère d'Eric, dans un dialogue avec Andrea, alors qu'elle est alitée de sa propre volonté dans un hôpital psychiatrique, elle réfléchit sur cette ambiguïté entre la réalité autobiographique et la fiction littéraire :

¹ Pierre LEPORI, *Sei domande a Elvira Dones*, disponible en ligne sur : <http://www.culturactif.ch/livredumois/janv08dones.htm#domande> (consulté le 12/08/2015) (CdC n. 219).

² Nous pensons aussi au film tiré par le roman d'Elvira Dones : Laura BISPURI, *Vergine giurata*, Italia, 2015.

³ E. DONES, *Vergine giurata*, op. cit., p. 181.

⁴ *Id.*, *I mari ovunque* [*Më pas heshtja*, 2004], Novara, Interlinea, 2007, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

Andrea la fixe d'un regard qui cherche en vain à feindre la vivacité.

« Il n'y a pas de chemin de retour de là où je me trouve maintenant », murmure-t-elle d'une voix traînante.

Dominique a déjà lu cette phrase dans l'un des livres d'Andrea. Comment ça marche, se demande-t-elle, est-ce que c'est l'auteur qui anticipe le personnage qu'il porte en lui ou est-ce la personne qui précède l'auteur ?¹

Est-ce *Andrea-écrivaine* qui parle ou *Andrea-personne* ?, se demande Dominique. Pour Dones, le texte littéraire se fonde donc sur trois entités : le *personnage*, l'*écrivain* et la *personne*. Le *personnage*, à travers l'emploi de l'instrument verbal, représente la matérialisation sur la page blanche de l'écrivain ; l'*écrivain* est la personne lorsqu'elle prend la plume pour donner une forme linguistique à la masse chaotique qui remplit son esprit, reliant ainsi la personne au personnage ; enfin, la *personne*, dans toute sa sphéricité verbale et non-verbale, est composée à la fois de l'écrivain et de toute son humanité demeurant hors de la création artistique. Toutefois, la question que Dominique se pose reste sans réponse : est-ce l'*écrivain* qui vient d'abord ou est-ce la *personne* ? Le *personnage* est-il issu de l'inspiration pure et absolue de l'*écrivain* ou est-ce l'expérience vécue qui est à la base de toute forme de littérature ? Dans le chapitre sur l'autobiographie nous avons soutenu la thèse que le *personnage* peut difficilement se détacher de façon définitive de la *personne* et que dans les livres se cachent toujours des fils qui nouent la personne et le personnage, malgré l'activité magistrale de l'*écrivain* qui reformule à sa guise le réel dans la fiction. Qu'est ce qu'il se passe lorsque le *personnage* d'un livre est aussi l'*écrivain* romancé du livre lui-même, lorsque *personnage* et *écrivain* coïncident dans la fiction ? Que reste-il des trois figures qui régissent un roman ? Le début du roman *Les mers partout*, nous aide à tirer quelques conclusions :

Le ciel était affalé sur la terre. La terre gémissait sous l'effet d'un plaisir profond et grave comme la respiration de la vie. C'est qu'elle recommençait du début, la vie. C'était le préambule d'une existence primordiale. Tout se trouvait fécondé en ce jour, et quoi qu'il se soit produit avant, tout cela était absolument insignifiant, pensa Andrea. Tous les souvenirs s'étaient évanouis dans le cortex cérébral de la terre. Un fragment, un souffle tout à fait imperceptible, était resté au contraire dans sa mémoire de gamine perdue.

Le mot « gamine » la fit sourire. Il y avait des années qu'elle ne se désignait plus ainsi. Elle avait jeté derrière elle le passé, le présent et le futur. Elle avait laissé tomber tout ce dont elle pouvait se débarrasser. À l'exception de ce matin qui ne se laissait trahir par personne.

Elle respira. Est-ce que c'est possible ? se demanda-t-elle, est-ce que tout est possible ? Quelque chose est-il possible ? La possibilité même est-elle concevable ?

Elle sentit le froid, elle frissonna et elle en éprouva un plaisir liquide.

¹ *Ibid.*, p. 98 (CdC n. 220).

Elle respira de nouveau, plus intensément cette fois-ci, en se concentrant sur le mouvement de ses poumons. Elle regarda ses mains. Elles étaient bleu clair : le ciel s'était glissé sous sa peau. Elle les passa dans les cheveux avec la délicatesse d'une goutte de rosée. Elle vit le châtain des cheveux se teinter en bleu clair à mesure que les doigts les labouraient comme un peigne avant de s'arrêter sur la nuque, distraits et hésitants. Elle les retira et les fixa de nouveau.¹

Ceci n'est pas seulement le début du roman de Dones, c'est aussi le début du roman d'Andrea, autrement dit du *personnage-écrivain* du livre. Le lecteur est spectateur de la véritable naissance du *personnage* enfanté par la nature : la terre gémit, tout est fécondé et le ciel rentre dans le corps d'Andrea et la crée. Pourtant, un fragment d'une réalité qui précède le commencement du livre demeure : c'est le mot « gamine », qu'elle avait oublié depuis longtemps. L'identité féminine reste, c'est le seul lien entre *l'écrivaine* Andrea, précédant le personnage dans la fiction du roman, et le *personnage* Andrea naissant. Reste l'essence de la femme, l'essence de Dones *personne/écrivaine* glissée dans *Andrea écrivaine/personnage*.

Cette féminité est le noyau même qui se retrouve dans l'ensemble des textes qui font suite aux écrits purement autobiographique et c'est dans cette instance que réside l'intérêt critico-littéraire de ces pages. Que cette identité « féminisée » soit, par la suite, intériorisée de manière douloureuse ou assumée au grand jour, qu'elle soit motrice d'accusation ou de revendication, cela dépend de l'expérience de l'écrivaine. Néanmoins, dans tous les cas de figure, cette identité imprègne de la façon la plus profonde ces histoires de femmes migrantes.

III.1.c) Femmes en marge de l'Histoire

L'analyse que nous avons effectuée jusqu'ici de la représentation littéraire non-autobiographique de la femme balkanique a eu pour pivot l'axe sexuel : certains textes abordent le drame de l'assujettissement féminin, d'autres l'expression libre de la sexualité ou du genre. Si le dépassement de la forme autobiographique est motivé, à notre avis, par un engagement social qui se traduisait par un mouvement allant du repli guérisseur à la prise de parole adressée à une multitude transnationale, sa réalisation effective se produit, en revanche, par le biais d'un personnage féminin choisi parmi des modèles souvent issus du monde contemporain balkanique. La prostituée albanaise en Italie, la femme violée pendant le conflit en ex-Yougoslavie ou dans le cadre du monde du travail immigré et non assisté, la vierge sous serment qui redevient femme aux

¹ *Ibid.*, p. 7 (CdC n. 221).

États-Unis sont des figures issues de l'histoire contemporaine, autant que le sont les opposantes argentines échappées aux ratissages de la dictature militaire ou la victime bosnienne endurent les bombardements à Sarajevo. Hormis *Vetri rosa* qui se situe dans une Albanie relativement moderne (lorsque le prix du lait était de 50 leks¹ et que l'on se rendait à l'école en bus²), tous les autres textes pris en examen sont datables avec une précision certaine. Les romans se déroulent pendant la grande vague migratoire albanaise (qui débuta en 1991), la guerre en ex-Yougoslavie (1992-1995) et l'émigration bosnienne successive, ils se situent encore au début des années 2000³, ou aux dates référencées avec un soin particulier par Dones dans *Vergine giurata*. Le cas de ce roman est en effet significatif : le temps de la trame ne fait pas référence à des moments précis de l'histoire albanaise, mais plus généralement à l'Albanie de l'avant et de l'après Hoxha. Cependant, Dones confie à la chronologie un rôle extrêmement important dans la trame, construite sur un double plan temporel (présent en Amérique/passé en Albanie). Elle choisit comme intitulés des chapitres situés en Amérique les mois et les années correspondant aux faits racontés (depuis Octobre 2001 au printemps-été 2003), tandis qu'elle n'utilise que les années pour les deux chapitres⁴ situés en Albanie (respectivement 1986 et 1996). Le roman se déploie donc dans un arc de temps bien défini qui correspond aux dix-sept années qui s'écoulent entre 1986 et 2003. Cet élément ne doit évidemment rien au hasard et confère au projet d'écriture une valeur non négligeable qui nous interroge.

Au sujet de *Soleil brûlé*, Elvira Dones dit « faire » avec ce roman « la mémoire du présent »⁵, ceci implique une volonté d'inclusion de l'actualité tragique des migrants dans une œuvre romanesque. Ce choix entraîne une esquisse réaliste, historique et documentée, qui permet de dénoncer et de rappeler ce présent notamment en relation avec les femmes. La création d'un passé commun à nos sociétés, affirme Vanessa Fagnoli se rapprochant de la thèse d'Elvira Dones,

¹ La fille décrit de façon précise le billet qu'elle a entre les mains : « J'observe le billet de cinquante leks, la tête d'un homme gît sur le papier violacé », voir O. VORPSI, *Tessons roses*, op. cit., p. 19. En faisant une recherche sur internet, sachant qu'aujourd'hui 50 leks ne sont qu'une monnaie, nous découvrons qu'à partir des années 60, l'encre d'impression des billets de 50 leks devient rouge et l'on représente dessus un détachement de soldats avec le visage d'un homme (que nous n'arrivons pas à reconnaître), alors que durant les années 50, ils étaient violet et ornés d'un seul visage. Il nous semble donc bien plus probable de dater le récit d'Ornela Vorpsi dans la décennie de l'après-guerre. La représentation des billets albanais est disponible en ligne sur : http://colnect.com/it/banknotes/list/page/4/currency/71-Lek_-_Albania_-_lek_albanese (consulté le 20/08/2015).

² *Ibid*, p. 32.

³ Soit vingt-six ans après l'assassinat du père d'Andrea, commis à l'époque de la dictature de Videla, de 1976 à 1981.

⁴ Il s'agit du deuxième et du cinquième chapitre.

⁵ « [...] j'ai cherché dans un certain sens à faire la mémoire du présent, un exercice extrêmement difficile parce que le mot histoire fonctionne par antonomase avec le passé, tandis que *Sole bruciato* parle de ces derniers dix ans de la vie de l'Albanie », voir E. DONES, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, op. cit. (CdC n. 222).

Implique d'adopter une perspective historique de type généalogique c'est-à-dire de fixer des repères temporels et tenter de faire une histoire du présent en sélectionnant les moments pertinents qui marquent un changement, la formation d'un problème et son questionnement. Dès lors, parler de « construction sociale » du phénomène [...] revient à partir du postulat de base que les problèmes dans notre société sont construits et qu'ils ont une histoire. Cette démarche constructiviste part de l'idée qu'une grande part de notre expérience vécue, ainsi que celle du monde que nous habitons est à concevoir comme socialement construite.¹

Les problèmes sociaux, l'expérience vécue et l'expérience du monde « sont construits », selon la chercheuse, car ils n'existent pas en tant que points, mais leur importance se traduit dans une forme linéaire ; nous sommes capables d'en parler, de leur trouver des causes et des conséquences ainsi que de les historiciser. Au vu de ce raisonnement, nous chercherons donc à analyser les éléments, à savoir les étapes, qui les constituent. Mettre en scène (étudier, écrire, discuter, ...) les événements sociaux et individuels qui marquent notre présent veut dire « faire la mémoire du présent », d'après Dones, ou bien « faire une histoire du présent », d'après Fagnoli. De plus, une fois le questionnement posé, lorsqu'un des éléments qui règlent les motivations humaines échappe à l'écrivain, il fouille dans son imaginaire et invente des types littéraires. « La mémoire du présent » à la différence de « l'histoire du présent » remplit le contexte historique de masques et répond aux problématiques irrésolues par des symboles universels. Tout en situant le récit dans un contexte géographique familier, à savoir son pays d'origine, l'écrivain qui fait « la mémoire du présent » insère dans son récit de nouveaux personnages, romancés, dans un mélange entre réalité et fiction que l'on pourrait apparenter au « roman à fond historique ». Il est intéressant d'analyser dans quelle mesure cette hybridation entre réalité et fiction donne lieu à un « roman à fond historique de la société contemporaine ».

Rappelons en quelques mots la fortune de ce type de roman en Italie : malgré la tradition et les canons littéraires exigeants, le taux très bas d'alphabétisation, l'édition peu développée ainsi qu'une bourgeoisie éloignée du pouvoir politique, pendant quarante ans (1800-1840), le roman historique² fut le seul genre de roman à avoir du succès dans la Péninsule. Le premier romancier de ce genre se trouve être Walter Scott qui, d'après ce que nous apprend Lukács³, avait donné vie à des typologies historico-sociales soit à des héros incarnant les grands courants historiques sans

¹ V. FARGNOLI, *op. cit.*, p. 15-16.

² Les notions générales sur la naissance et le développement du roman historique, et notamment de celui appelé « romanzo storico della contemporaneità » (roman historique de la société contemporaine), sont tirées du manuel de littérature italienne : Romano LUPERINI, Pietro CATALDI, Lidia MARCHIANI, Franco MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 2, tomo III, Firenze, Palumbo Editore, 2002, p. 53-61.

³ Georges LUKACS, *Le roman historique [Der historische Roman, 1937]*, Paris, Payot, 2000 [1965].

devenir pour autant des figures épiques, préférant privilégier, au contraire, une conception prosaïque de l'existence. La caractéristique principale du roman historique est celle de faire dériver de l'époque où évoluent les personnages leur façon d'agir, ce qui consiste à donner au milieu historique et à sa représentation une absolue priorité par rapport à l'invention poétique. L'affirmation du roman historique au début du XIX^e siècle est due à la diffusion des idées nationalistes et à la construction des sentiments identitaires des peuples européens. En Italie, Alessandro Manzoni, le plus grand romancier historique que le pays connaisse, même s'il situe son roman à l'époque de la domination espagnole pour des raisons politiques entre autres, est bien plus intéressé par l'histoire de son époque. Par ailleurs, d'après Romano Luperini, il est le chef de file d'une école italienne de romanciers, dont faisaient partie Nievo et Rovani, qui assume le choix de la narration de l'histoire contemporaine.

De ce fait, l'intention de faire « la mémoire du présent » par le biais du récit, appartient sans doute au « roman à fond historique de la société contemporaine », auquel nous proposons d'attribuer une partie importante de notre corpus. Nous pensons par exemple à *Piccola guerra perfetta* d'Elvira Dones ou à *L'amore e gli stracci del tempo* d'Anilda Ibrahim, romans auxquels nous avons fait allusion lors de l'étude d'ouvrages traitant de la guerre du Kosovo. Tijana M. Djerković dans *Il cielo sopra Belgrado* et Jasmina Tešanović avec *Normalité. Petite Œuvre morale d'une idiote politique* avaient raconté les bombardements de l'OTAN sur Belgrade (1996-1999). Dans les cas de ces deux derniers ouvrages, on était en présence d'ouvrages qui transcrivaient à la première personne des atrocités sans prendre aucune distance temporelle entre les faits et l'écriture. Dones et Ibrahim, en revanche conduisent un véritable « acte politique » de revendication. En effet, tout d'abord, elles ne sont ni serbes ni kosovares et elles n'ont pas vécu directement la guerre du Kosovo ; en outre les auteures n'ont pas écrit leurs romans pendant ou peu après la fin du conflit mais des années plus tard : *L'amore e gli stracci del tempo* est sorti en 2009 et *Piccola guerra perfetta* en 2011.

Le dernier roman d'Elvira Dones, *Piccola guerra perfetta*, se situe à Priština, la capitale de la région kosovare, et parle en alternance des mésaventures de deux couples de personnages : deux amies, Nita et Rea, enfermées chez elles dans l'attente (d'une nouvelle, d'un appel, d'un retour ou de la fin du conflit), ainsi que deux frères, Blerime et Fatmir, fils de Hana, avalés par la guerre et acteurs d'un parcours tortueux et dramatique au sein de l'horreur. « Ce petit roman mêle avec originalité et savoir-faire deux trames narratives, le siège et le retour, qui nourrissent la littérature

depuis les temps homériques »¹ – écrit Roberto Saviano dans la préface intitulée *La guerra delle donne*. Saviano y voit, plus qu'un roman de femmes, le roman de « toute femme et de tout homme, de toute victime et de toute souffrance, au-delà de toute justice terrestre »². Que le livre soit un appel à la justice contre toute forme de violence tant envers les femmes qu'envers les hommes, quel que soit l'endroit du monde où l'injustice se perpétue, est démontré par la dédicace. Cette dernière est adressée à Roger McGowen, dont l'attente et l'espoir dans la juste résolution du pouvoir politique et dont l'appartenance à un groupe ethnique minoritaire le rendent profondément similaire à la condition des prisonnières du roman de Dones. Après le voyage dans la question du genre dans *Vergine giurata*, l'écrivaine albanaise reprend sa descente dans « la douleur » de la violence contre les femmes qui avait été le thème de la trilogie en albanais. Elle retrouve les tons crus de *Soleil brûlé* tout en continuant à adopter la langue italienne qu'elle avait pour la première fois choisie avec *Vergine giurata*. De manière similaire au premier volet de la « trilogie de la douleur », Dones, éloignée des Balkans, plonge dans l'actualité de sa terre à travers un long travail de documentation à partir des sources qui composent « la mémoire du présent » (la presse, les protagonistes, les livres sur le sujet, les voyages dans les lieux où l'histoire s'est déroulée). Voici comment elle l'explique dans les remerciements qu'elle adresse en *post-scriptum* du roman :

Ceci est un roman et non un document historique, et l'auteure est naturellement la seule personne responsable de toute coïncidence entre les faits réels et la liberté romanesque.

J'atterris pour la première fois à l'aéroport de Pristina en décembre 1999, six mois après la fin de la guerre. À la suite de ce voyage, j'y retournai plusieurs fois. Je n'aurais jamais pu écrire *Une petite guerre parfaite* sans les témoignages de ceux qui avaient subi, vécu la guerre. Je me dois de remercier ceux qui m'ont confié leur douleur, qui m'ont aidée à comprendre, qui m'ont offert l'hospitalité, qui m'ont guidée aux quatre coins du Kosovo.³

Ce n'est pas un document historique, remarque l'écrivaine, c'est un roman, « un roman à fond historique de la société contemporaine », pouvons nous ajouter. Les personnages se perdent entre imaginaire et réel, au point que se confondent les confins qui séparent les deux univers. Par exemple, Rea Kelmendi, l'une des protagonistes de *Piccola guerra perfetta*, a le même nom de

¹ Roberto SAVIANO, *La guerra delle donne*, dans E. DONES, *Piccola guerra perfetta*, Torino, Einaudi, 2011, p. V (CdC n. 223).

² *Ibid.*, p. X (CdC n. 224).

³ *Id.*, *Une petite guerre parfaite*, *op. cit.*, 2013, p. 178 (CdC n. 225).

famille que Migjen Kelmendi, l'un des témoins que Dones remercie à la fin de son ouvrage¹. Ou encore, l'amie de Rea, Klea Borova, albanaise de Tirana résidant aux États-Unis (personnage juste évoqué que l'on identifie majoritairement dans le roman à une voix au téléphone ou à un souvenir de moments heureux, bien plus qu'à un personnage qui évolue dans la trame), n'est rien d'autres que l'homonyme de la protagoniste de *Sans bagages*. Par ailleurs, il nous semble significatif que la protagoniste de *Sans bagages*, le roman autobiographique d'Elvira Dones, se retrouve dans un roman qui, lui, n'est pas autobiographique. Cette confusion possible entre personnages dans un même roman ou dans des romans différents d'un même auteur, nous questionne sur la possibilité d'un jeu d'écrivain qui brouillerait les pistes sciemment, en laissant transparaître ainsi la problématique fondamentale commune aux ouvrages de notre corpus : celle de l'identité de la *personne*, du *personnage* et d'un peuple.

Ceci peut expliquer en partie le choix de se servir de témoignages dans la préparation de ce genre du roman qui nous semble, donc, mériter l'appellation d'« historique »². Le fait d'opter pour ce genre littéraire pour les romans *Piccola guerra perfetta* et *L'amore e gli stracci del tempo* nous paraît motivée par un double facteur : la nouvelle conscience identitaire des écrivaines et la conséquence de la construction d'États nationaux en Europe. Ainsi, d'une part l'auteure en personne, détournée des enjeux autobiographiques qui cherchaient à définir son intimité de migrante, a mûri les nœuds centraux de son identité, à savoir sa féminité et son caractère albanais, par le biais de récits de femmes. D'autre part, un tel choix de sujet est lié à la situation étatique des politiques qui bouleversent l'histoire de l'Albanie. C'est le cas de la guerre du Kosovo, conséquence de l'affrontement de deux instances ethniques, voire nationalistes, dans le cadre d'une réécriture des frontières de l'ère postcommuniste.

Dans le deuxième roman d'Anilda Ibrahimi, *L'amore e gli stracci del tempo*, l'histoire du Kosovo prend de l'importance au fil du livre. L'amitié entre Miloš Petrović, serbe de Belgrade, avec Besor Amanti, kosovar de Pejë, s'alimente de poésie et d'intérêts communs en médecine et en

¹ « Je garde précieusement le souvenir des longues discussions avec Migjen Kelmendi devant des bols de soupe fumante dans les gargotes de Pristina. Le regard analytique, un peu oblique et sympathiquement abrasif de Migjen m'a stimulée pour mener l'écriture de ce livre à son terme », voir *ibid.*, p. 179 (CdC n. 226).

² En 2008, Andrea Cortellessa rouvrait le débat sur la persistance dans la littérature contemporaine du « roman historique », proposant les noms de Genna, Evangelisti, Wu Ming et Saviano comme les nouveaux représentants du genre en Italie. De même qu'à l'époque du Néoréalisme, l'échange (plutôt articulé, en effet) s'est concentré sur la relation entre la réalité des faits racontés et le style romancé employé dans ces écrits. La discussion est résumée dans un article de Cristina TAGLIETTI, « La realtà nascosta nella finzione », *Corriere della Sera*, 28 Février 2008, p. 45, disponible en ligne sur :

http://archivioistorico.corriere.it/2008/febbraio/28/realta_nascosta_nella_finzione_co_9_080228032.shtml (consulté le 29/12/2015).

histoire :

L'histoire de leur pays, la Yougoslavie, avec ce roi tué dans la bataille de la Plaine des Merles, qui à six cents ans de sa mort était encore plus roi qu'il avait été. Ils parlaient aussi de Scanderberg, parce que les Serbes continuaient encore à prétendre que le héros national albanais était en réalité le fils d'une Serbe. Comme tous les héros des Balkans, d'ailleurs, ajoutait Besor avec un soupçon d'ironie : s'ils étaient devenus des héros, il n'y avait aucun doute que du sang serbe courait dans leurs veines. Ils parlaient du maréchal Tito, et d'Enver Hoxha qui se trouvait dans l'autre camp, de ce qui les séparait et de ce qui les réunissait. Ils s'accordaient à dire que la Yougoslavie et l'Albanie avaient été les deux pays les plus courageux de l'Est : si ce n'est pas du courage de se dresser contre l'Union Soviétique ! Ces deux pays l'avaient fait, à deux périodes différentes, et peut-être pour des raisons différentes, mais, malgré tout, ils l'avaient fait.¹

La guerre se prépare, à cause de la scission entre Serbes et Albanais qui habitent la région proclamée autrefois autonome par Tito et que Slobodan Milošević intègre à la Grande Serbie². De la sorte, le roman suit l'écroulement progressif de la Yougoslavie en nommant les protagonistes de la politique yougoslave de la fin des années 80 et les faits qui les couronnent en tant que composantes principales de l'ère postcommunisme des Balkans. Comme dans le roman historique de la tradition littéraire, et comme pour *Piccola guerra perfetta*, le cadre reste réel ; à l'inverse, les héros sont issus de l'imagination de l'écrivaine, comme Ibrahimiti tient à le souligner au tout début de son livre³. C'est ainsi que ce roman s'intéresse aux hommes et aux femmes de la classe moyenne qui sont à la merci des bouleversements historiques. Les fils de Miloš et de Besor, de Zlatan et d'Ajkuna, deviendront militaires ; le premier est envoyé dans les lignes de Zvonko où il sera l'otage de la brutalité serbe, tandis que le deuxième se retrouve, dix ans plus tard, dans la Suisse qu'Anilda Ibrahimiti avait connue au début de sa parabole migratoire. La fresque historique que l'écrivaine albanaise compose, réunit alors plusieurs histoires exemplaires de victimes des guerres des années 90. Certaines sont issues des Balkans : Ajkuna est réfugiée, demandeuse d'asile⁴ et elle fait partie de la première vague migratoire albanaise qui est montée sur le navire Vlora ; de son côté, Mahira, est une bosnienne qui s'est échappée de l'enfer de Srebrenica⁵. D'autres proviennent de diverses régions du monde : des immigrés Africains qui s'entassaient chez le

¹ A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, op. cit., p. 24 (CdC n. 227).

² *Ibid.*, p. 46.

³ « Les vicissitudes et les personnages narrés dans ce roman sont le fruit de l'élaboration libre de la fantaisie de l'auteure », voir *ibid.*, p. 4 (CdC n. 228).

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

« prince » pour recevoir de l'aide dans le labyrinthe de la bureaucratie italienne¹, puis Rebecca Levi, la vieille juive engagée dans la lutte pour les droits des immigrés², ainsi que Jacqueline, l'épouse d'un mafieux³, et enfin Odine, la femme battue par un mari alcoolique⁴. Le roman permet de réunir un grand nombre d'interprètes du monde contemporain. Outre son affinité déclarée pour la cause albano-kosovare, l'écrivaine semble soutenir idéologiquement cette unité que l'époque communiste garantissait dans la région du Kosovo. Les deux romans historiques de notre corpus sur la guerre au Kosovo s'achèvent sur des images de paix et de maternité : *Piccola guerra perfetta* se termine sur l'entrée des tanks de l'OTAN dans la ville de Priština pour annoncer la fin des conflits, tandis que Hana est morte en attendant le retour de ses enfants⁵ ; *L'amore e gli stracci stracci del tempo* se finit sur le sourire du fils de Zatlan et la pensée de sa mère : « Marko, lui, sera sans guerres, Marko, lui, sera plein de langues »⁶.

Ces exemples tirés des romans qui se situent pendant la guerre du Kosovo nous semblent donc constituer un nouveau type de « roman à fond historique de la société contemporaine » qui se pose comme témoignage et mémoire d'un présent tragique. Les écrivaines albanaises Elvira Dones et Anilda Ibrahimi consacrent deux romans à « faire la mémoire du présent », entrelaçant réalité historique et narration romanesque et contribuant ainsi à l'œuvre de dénonciation, dictée par un nouvel engagement, que nous avons mise en évidence dans ce deuxième groupe d'ouvrages. Parmi ces éléments qui demeurent inchangés au long de la parabole littéraire des écrivaines d'origine balkanique, nous avons remarqué : l'attention pour les dynamiques actuelles et la constante de l'humain réfugié dans la féminité ; outre l'attention portée au rôle de la femme à l'intérieur du réseau social, est également présent un intérêt significatif pour son rôle dans le réseau familial.

III.1.d) *Matres dolorosæ*

En effet un autre aspect qui apparente ces romans entre eux est celui de la présence topique de l'univers maternel. La maternité, souvent tragique, parfois heureuse dans son dénouement, est un sujet qui revient de manière diffuse. Les mères décrites dans les histoires de

¹ *Ibid.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ E. DONES, *Une petite guerre parfaite*, *op. cit.*, p. 177.

⁶ A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, *op. cit.*, p. 277 (CdC n. 229).

cet ensemble d'ouvrages représentent des femmes « hors norme », car leur maternité n'est pas issue d'une nécessité inhérente au couple marié, elle est vécue de façon autonome et asociale. On a affaire à des mères adoptives, à des mères qui survivent à leurs enfants, à des femmes qui avortent et à des mères rejetées par la communauté : toutes sont des mères seules.

Comme nous avons eu le moyen de le constater, dans *Rosso come una sposa* et dans *L'amore e gli stracci del tempo* ainsi que dans le dernier roman d'Anilda Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, l'écrivaine albanaise fait des mères les protagonistes incontestées de son œuvre. La maternité était le moteur narratif du roman autobiographique, lorsque, femme après femme, la lignée féminine de la famille s'enrichissait de nouvelles mères. Dans *Rosso come una sposa*, c'est la naissance du fils de l'écrivaine qui permet de terminer l'ouvrage, reliant étroitement sa maternité à la mort de sa grand-mère Saba. De même, la restauration de la paix dans la vie du protagoniste kosovar de *L'amore e gli stracci del tempo* coïncide avec la création d'un nouvel équilibre entre les personnages du roman, provoqué par l'arrivée inattendue de l'enfant de Zatlan, Marko. La naissance, jusqu'à ce moment, avait offert à Ibrahimi l'issue narrative d'un retour à l'ordre ; par contre, dans le dernier ouvrage, *Non c'è dolcezza*, la naissance d'Arlind définira le point de rupture d'un climax d'équilibre. De cet évènement, qui était considéré comme heureux jusqu'alors, découle la suite tragique de l'histoire. Il s'agit du moment où Lila, mère de trois filles, offre le fruit de son dernier accouchement à Eleni, femme stérile et épouse du deuxième mariage d'Andrea. La profonde amitié et complémentarité qui unit Lila et Eleni, décrite dans la première partie du livre, laisse place à la relation dramatique des deux femmes autour de cet enfant. Au début, l'accablement de Lila est supporté par la culture machiste qui l'encadre – Arlind est un garçon –, mais bientôt son désespoir se décuple dans le vide créé par l'absence de l'enfant, jusqu'à la tuer. Eleni, mère inféconde et épouse mal aimée, soutient le rôle central de l'intrigue dans le silence et l'acceptation de la douleur d'autrui. Ce faisant, Ibrahimi conçoit un modèle différent de la maternité qui n'est plus celui des mères qu'elle avait représentées dans l'œuvre précédente et qui incarnaient la tradition orale d'une culture albanaise transmise par la lignée féminine. Dans ce nouveau roman, parole et féminité, intrinsèquement liée dans la figure de Saba ou de Slavika et de Donika, ne sont plus un binôme. Cette parole féconde, qui accompagnait la croissance du blé et de la vigne sous la forme d'un chant ou d'une légende, n'appartient pas à Eleni, femme stérile, enfermée dans un silence significatif. Dans le schéma des complexes selon Foucault, que Guionnet et Neveu proposent, la « fécondité des couples » est un aspect que la société règle – à travers l'institution familiale –, incite – notamment avec des aides fiscales – et dont toute déviation est

considérée comme une « anormalité » sociale.

De même, autour d'une maternité tragique se développent d'autres romans de notre corpus qui traitent notamment de la mort de l'enfant. Nous remarquons que celui-ci est dans de nombreux cas de sexe masculin : nous pouvons alors nous demander si ce détail relève de la culture de provenance, comme cela semble évident dans *Non c'è dolcezza*, ou si la motivation n'est pas plutôt de caractère privé et autobiographique¹. Dans *Un jour blanc offensé* d'Elvira Dones, Bianca – deuxième protagoniste féminine de l'œuvre de Dones, ayant échappé à la dictature argentine – interrompt la gestation d'un nouvel enfant car le souvenir de son fils, Juan, la hante depuis qu'elle l'a trouvé assassiné par les milices du régime aux côtés des autres membres de sa famille². La narration du décès de l'enfant survient à la moitié du roman. L'utilisation de *flash-back* aussi puissants avait déjà été un moyen narratif employé par Dones dans *Les mers partout* ainsi que par Ibrahimi dans *L'amore e gli stracci del tempo*. Ce stratagème repose sur le mécanisme du « coup de théâtre » et épaissit la trame d'une modalité temporelle adjonctive. Néanmoins, ce *climax* est construit, le long du roman, sur des détails secondaires, de petits gestes : la trame est parcourue par un lent *pathos* annonçant l'éclatement du drame. Ce sont ces éléments qui décrivent de la façon la plus intense des figures féminines de mères « hors norme ». Avant de connaître les causes de leur silence, Bianca (*Un jour blanc offensé*), Andrea (*Les mers partout*), Ajkuna (*L'amore e gli stracci del tempo*) sont considérées comme des femmes folles.

C'est également le cas de Katarina, l'épouse d'Ivo, agenouillée aux pieds d'une statue de la Vierge dans l'église, au commencement du récit de Tamara Jadrejčić : elle semble se comporter de manière déraisonnable et comme une aliénée aux yeux mêmes de son mari :

La tête de sa femme Katarina, agenouillée devant la statue, arrivait à la hauteur de la figure de plâtre qui était revêtue d'une longue robe qui l'enveloppait entièrement, sans même laisser deviner les pieds. Ses jambes serrées dans un filet bleuâtre de veines reposaient directement sur des dalles de marbre. [...] Sa tête était rejetée en arrière, elle avait le regard fixé sur le visage de l'autre, tandis que des rides horizontales affleuraient sur le large front comme les lignes du pentagramme dans les cahiers de musique. [...] Le front contre le pilier, ne bougeant que les yeux, [Ivo] continua à fixer

¹ Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, où nous analysons l'écriture autobiographique des écrivaines, nous avons découvert des informations sur la vie des auteures ; ainsi les fils de Dones et Ibrahimi sont de sexe masculin.

² La représentation de Juan assassiné, le fils de Bianca, est comme l'image d'un fantôme ; elle est à la fois dramatique et grotesque, vivante et décédée : « Dans le dos de Bianca la terre continuait à râler. Elle n'était pas arrivée devant le petit patio qu'elle vit Juan. Il se balançait. Pendu à la poutre. Il n'était pas brûlé. Il avait ses pantalons courts pleins de sang. La tête aussi. Il pendait sur la droite, comme s'il plaisantait. Juan inclinait la tête sur la droite quand il faisait semblant d'être en colère, et après il tirait la langue à sa mère », voir Elvira DONES, *Bianco giorno offeso [Ditë e bardhë e fyer]*, 2001], Novara, interlinea edizioni, 2004, p. 153-154 (CdC n. 230).

sa femme agenouillée, comme si un seul instant d'inattention risquait de lui faire perdre quelque chose de vraiment important. Pendant ce temps, Katarina avait déplacé sa tête de côté et fermé les yeux. Son corps se balançait d'avant en arrière sans effort apparent. La tête suivait le corps avec un moment de retard ce qui donnait l'impression qu'elle était détachée du reste.¹

Dans la nouvelle *Una questione di fiducia* (Une question de confiance), contenue dans le recueil *I prigionieri di guerra*, Katarina, décrite en transe face à la Madone et absorbée dans ses prières, fixe son regard sur celui de la statue puis ferme les yeux sans se rendre compte que son mari l'observe. Ce dernier est caché derrière un pilier de l'église, et s'il contemple sa femme avec autant d'intensité c'est qu'il essaye de comprendre le nouvel horizon de valeurs dont elle s'entoure depuis le décès de leur fils unique, Mirko. Plus tard, le lecteur apprendra que leur enfant a été porté disparu d'un détachement de l'armée croate et qu'il est dans un premier temps considéré par les autorités comme un déserteur, avant qu'il ne soit officiellement déclaré mort. Pourtant, Katarina croit encore son fils vivant : « Il est vivant... Ivo est vivant.... C'est la Madone qui me l'a dit ! Elle me parle de lui tout le temps, de comment il est beau et fort... »² : la parole de ces femmes « hors norme », une fois de plus, n'est plus un moyen d'établir une relation, de communiquer : le langage est intime, incompréhensible, silencieux.

Le dernier exemple de féminité « hors norme » s'éloigne d'une expérience tragique de la maternité, mais propose à nouveau un modèle de femme demeurant dans une vérité étrangère au sens commun, de femme exclue de la société, de femme laissée-pour-compte, de femme abandonnée à sa douleur. Dans le recueil, *Il tragediometro e altri racconti*, composé par Helene Paraskeva, la narration est soutenue par un groupe soudé de narrateurs, « nous, les enfants du quartier »³, qui raconte les aventures de ces personnages considérés par les détracteurs – souvent présents dans les nouvelles – comme « périphériques »⁴ et inintéressants. L'architecture des histoires est alors plutôt théâtrale et figée dans ces trois éléments dramaturgiques : d'une part les deux collectivités chorales, l'ensemble des enfants et les antagonistes dédaigneux, d'autre part les protagonistes, originaux et uniques. Les protagonistes du récit intitulé *Balanzà. L'acacia del tradimento*, la *Signora Mattesi* et sa fille, gagnent leur vie en fabriquant des soutiens-gorge et sont appelées par les voisins méprisants les « *Cucireggiseni* » les « Couseuses-de-soutifs »,⁵. Elles se sentent exclues : « Elles faisaient la gueule et leur cœur battait la chamade. [...] Elles devaient

¹ Tamara JADREJIC, *I prigionieri di guerra*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007, p. 58-59 (CdC n. 231).

² *Ibid.*, p. 64 (CdC n. 232).

³ H. PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, op. cit., p. 57.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 37.

marcher vite, sans faire de bruit »¹, comme des proies passeraient près de la tanière du prédateur, lorsqu'elles longent le jardin fleuri d'un vieil homme du quartier, car sa fille les humilie et les agresse. Un jour, la *Signora* Mattesi ose enfin se rebeller et offense la jeune femme, affirmant ainsi son identité. Tout au long du récit, elle n'exprimera aucune parole² mais une seule de ses pensées, « *ça suffit* » (en français et en italique dans le texte) brisera par deux fois le flux continu du déroulement de l'histoire. Face à la moquerie verbale (« *Cucireggiseni !* ») la *Signora* Mattesi étouffe sa frustration avec une pensée en langue étrangère et elle répond par le silence. L'exaspération de la mère et sa rébellion laisseront la place au développement de la personnalité de sa fille et à sa parole libérée. Ainsi, la fille de la *Signora* Mattesi s'épanouit en demandant tous les noms que le voisin a attribués aux plantes de son jardin fleuri. Le geste adamique de nommer les éléments est manifestation de la prise de possession du monde qui l'entoure :

Le jardin tout autour, plein d'arbres fruitiers (figuier, grenadier, amandier, abricotier, mûrier, citronnier) embaumait toute l'année et, l'été, offrait ses fruits. (...) Le vieillard avait donné un nom à chacun des arbres. En commençant par l'olivier. Des noms étranges. C'est ce qui se murmurait dans notre quartier. [...] « C'est vrai que vous avez donné un nom à chacun des arbres du jardin ? – demanda la fille.

– Oui, c'est vrai, les arbres, c'est comme des amis. Ils ont de vrais noms. Et je les appelle par leur nom. [...] Viens ! Un jour je te les ferai connaître tous.³

La réintroduction des deux femmes à l'intérieur de la communauté se réalise alors à travers un emploi positif et « amical » des appellations, le « nom vrai » est donné en lieu et la place de la stigmatisation. Le silence des mères est alors une nouvelle caractéristique des femmes « hors norme », dénonciation d'une marginalisation dans laquelle elles sont repoussées. La femme qui vit de manière asociale sa maternité, mère adoptive, mère survécue à son enfant, femme qui recourt à l'avortement, est considérée folle par le sens commun et se replie dans une condition d'aphonie. Encore une fois, la lecture en perspective de ces textes révèle un acte d'accusation profondément féministe : le silence des femmes balkaniques est partagé par des femmes balkaniques qui revendiquent, par le seul fait d'écrire, la prise de parole.

*

¹ *Ibid.*, p. 40 (CdC n. 233).

² Une seule allusion au silence prolongé de la femme est fait à la fin du récit, après l'affrontement contre la jeune agressive : « Les mots de la mère continuaient à ne pas sortir », voir *ibid.*, p. 41 (CdC n. 234).

³ *Ibid.*, p. 38, 42 (CdC n. 235).

Les romans qui ont pour toile de fond la société contemporaine balkanique sont les seuls romans de la carrière d'écrivaines de Duska Kovačević, Sarah Zuhra Lukanić et Tamara Jadrežić et succèdent, en revanche, à l'expérience de l'écriture autobiographique dans les cas d'Elvira Dones, d'Anilda Ibrahim, d'Elvira Mujčić et d'Ornela Vorpsi, les auteures les plus prolifiques de notre corpus. Ces textes conservent de cette première phase narrative la finalité sociale de la parole. La prose, ancrée dans la réalité, développe des typologies humaines tirées du monde extérieur et donne ainsi une lecture de la société et de la condition féminine. En effet, les textes de ce deuxième ensemble maintiennent d'autres caractéristiques propres à l'expérience autobiographique telles que la centralité d'un personnage féminin. L'entité féminine omniprésente est cependant représentée par le biais de figures variées (femmes esclaves, femmes libres, femmes mères) choisies selon la finalité sociale que la parole de l'écrivain vise : dans les textes, la dénonciation d'un état féminin de soumission alterne avec la revendication de l'obtention de la liberté. Après un travail d'analyse sur leur identité propre, les écrivaines balkaniques concentrent donc leur intérêt littéraire sur les individualités féminines d'origine balkanique. De ce fait, autobiographisme et réalité, des Balkans à l'Italie, sont les points de départ et d'arrivée d'une ligne imaginaire tissée par ces livres. Alors, autant l'œuvre autobiographique avait été importante pour se reconstruire, pour rétablir les liens entre intimité et extériorité, entre personnage et personne, autant le récit et l'incarnation de figures réalistes de femmes balkaniques et « hors norme » qui apparaît dans les romans non autobiographiques, s'adressant notamment au public italien, permet à ces écrivaines de livrer une partie de leur histoire individuelle et surtout collective et, de ce fait, les autorise à construire ainsi un pont symbolique vers l'extérieur. Ainsi, on peut comprendre que comme la maison – demeure métaphorique d'une identité désormais solide – était le lieu idéal du corpus autobiographique que nous avons analysé d'abord, le pont, lien entre deux territoires, est le lieu privilégié de cet autre groupe de romans à fond historique.

III.2) Le pont comme lieu et figure de l'« outre »

La maison est un lieu qui préexiste à son habitant et qui correspond à l'action statique de demeurer dans un endroit ; l'arche du pont, en revanche, représente le mouvement opéré par la personne au moment même où elle le traverse. De ce fait, la maison est une image d'une quête de stabilité qui est tant le but final de la migration que le thème des ouvrages autobiographiques. Pour sa part, le pont s'affiche comme une métaphore spatiale de la nouvelle instance qui accompagne ces histoires des femmes balkaniques, c'est-à-dire la communication, le lien, l'échange entre deux mondes séparés, entre le « je » et les autres.

La littérature balkanique nous offre au moins deux lectures du lieu du pont, que nous retrouvons dans ce deuxième ensemble de textes appartenant à notre corpus. La première se trouve dans *Le pont aux trois arches* de l'écrivain albanais Ismaïl Kadaré qui présente le pont comme un instrument du diable et comme un moyen de permettre une communication entre les humains et les forces du mal. La deuxième, dont le chef d'œuvre d'Ivo Andrić, *Le pont sur la Drina* constitue l'archétype, est la figure d'un espace de franchissement de la ligne de frontière. Le pont, qu'il soit un lien avec le surnaturel diabolique, qu'il soit un chemin pour aller à la rencontre des autres, est un des *topoi* littéraires « universels » présents donc dans la culture balkanique comme dans la tradition littéraire italienne.

III.2.a) La symbolique du pont dans l'imaginaire balkanique

Les premières attestations littéraires à ce sujet connotent le pont négativement à cause du défi que l'homme relève face à la nature lors de sa construction. Pour les Grecs la construction d'un pont a toujours revêtu une signification sacrilège que ce soit contre la nature ou contre le divin, autrement dit contre l'ordre du *κόσμος*. L'arrogance de l'homme, dans le monde grec, est appelée « *ὕβρις* » et hautain est celui qui se prend pour un dieu et qui s'oppose à lui. Les documents littéraires issus de l'antiquité grecque qui traitent du sacrilège associé à la construction d'un pont sont au nombre de deux : Hérodote, dans les *Histoires*, et Eschyle, dans la tragédie *Les Perses*¹. Xerxès, guide de l'armée des Perses et constructeur d'un pont sur le détroit du Bosphore,

¹ La tragédie d'Eschyle, par ailleurs la seule tragédie grecque à sujet historique qui ait subsisté, traite de l'invasion de la Grèce en 480 av. J.-C. orchestrée par Xerxès et son immense armée perse. Le chef militaire, pour la réussite de son attaque, projeta un stratagème qui consistait en la construction d'un pont, comme le racontent les vers qui suivent :
« Darius : Et comment une armée de terre si nombreuse, a-t-elle pu traverser la mer ?
Atossa : Un pont, qui joignait les bords du détroit d'Hellé, lui a servi de chemin.

pèche par ὕβρις car il veut asservir la puissance de la mer sans employer la τέχνη, l'art humain du savoir faire, pliée à la μίμησις, l'imitation de la nature. L'artéfact du pont n'est en rien similaire à ce qui existe déjà dans l'univers, tandis que, dans le monde grec, afin que le concepteur ne soit pas taxé d'ὕβρις¹, la création humaine doit toujours constituer une forme d'imitation de l'action divine de la nature². Même si la chute d'un tronc sur une rivière a créé par hasard le premier moyen de passage, les fleuves, d'après l'expérience des animaux, sont franchissables uniquement en se mettant à l'eau.

Le pont est un élément qui s'oppose à la volonté divine et nombreuses sont les légendes qui représentent la crainte de l'homme face à sa construction : l'histoire autour du « pont du diable » en est une. Ce nom, qui accompagne maints ponts en Europe, dérive du mythe dont les lignes directives racontent que le diable en personne, suite aux difficultés rencontrées pendant l'édification du pont, rejoint les humains en leur demandant, en échange de son aide, l'âme du premier qui le traverse³. L'intervention du diable est aussi imaginée pour la construction du pont qui est au centre du roman d'Ismail Kadaré, *Le pont aux trois arches*. L'histoire se développe autour de la construction du pont sur le fleuve Ouyane, « l'Ouyane maudite »⁴, à la moitié du XIV^e siècle, cette entreprise est contestée et entravée par les bateliers qui s'étaient toujours occupée du gué du fleuve. Semant le doute du concours diabolique, les passeurs s'emparent de l'anathème : « Ce pont [...] est le dos du démon, et maudit sera celui qui osera passer dessus »⁵. Afin que l'équilibre entre nature et artifice soit rétabli, le village considère qu'un sacrifice humain est nécessaire, se référant à la légende de Rozafa⁶. Ismail Kadaré, selon un procédé considérablement diffusé dans la littérature albanaise, insère dans la trame de son roman le vaste bagage de culture orale de son pays, en témoignant à son tour de l'importance de ce mythe en Albanie. Les légendes sont une véritable référence culturelle pour les Albanais, comme pouvaient

Darius : Ainsi donc Xerxès a osé fermer le Bosphore ?

Atossa : Il l'a osé : un dieu, sans doute, a tout conduit.

Darius : Un dieu, trop puissant, hélas ! et qui a su l'aveugler.

Atossa : On sent aujourd'hui quel malheur il a causé... », voir ESCHYLE, *Les Perses*, vv. 721-726.

¹ Dédale, par exemple, ne pêche pas par ὕβρις car il s'échappe avec des ailes, collées avec de la cire, qui reproduisent exactement l'invention que la nature a attribuée au vol. Ce refus de la culture grecque pour tout ce qui s'éloigne de la μίμησις de la nature est un choix esthétique, lié à l'architecture et au paysage naturel. On peut le constater avec le cas des théâtres. Contrairement aux théâtres romains, les théâtres grecs se posaient, s'allongeaient sur la pente du terrain, en exploitant les formes de la nature qui prenait alors part à l'action dramatique, voir *ibid.*, p. 190.

² Vittorio UGO, *I luoghi di Dedalo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991, p. 178-179.

³ Les légendes n'oublient pas de rappeler que souvent l'on se moque du diable en faisant traverser le pont par un animal, voir Stefania PALAORO et ENZO SIVIERO, *Il ponte e il suo mito*, dans Daniele LA BARBERA, Michele INGUGLIA, Rosaria VALSAVOIA, *Il ponte e le sue metafore. Percorsi interdisciplinari tra psiche e cultura*, Roma, Alpes Italia, 2010, p. 55.

⁴ I. KADARÉ, *Le pont aux trois arches* [*Ura me tri harqe*, 1978], Paris, Fayard, 1981, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

l'être les légendes de la tradition populaire religieuse insérées dans les *exempla* du Moyen-âge qui avaient une fonction pédagogique. Dans la littérature albanaise, le temps mythique tissé de légendes se mêle au temps historique et tous deux sont appelés à former l'expérience passée d'une communauté, définissant ainsi son identité nationale. Ceci explique la présence de la légende de Rozafa à la fois chez Ismaïl Kadaré, dans le *Pont aux trois arches*, et chez Anilda Ibrahim, dans *L'amore e gli stracci del tempo*. Ibrahim, l'écrivaine de notre corpus qui puise le plus dans sa mythologie nationale, se sert du folklore serbe et albanais pour réinterpréter, à l'échelle littéraire, la guerre du Kosovo :

Nous autres, Albanais, nous avons une légende qui parle de trahison entre frères, la légende de Rozafa.

Et il se met à raconter.

Il y a très longtemps, trois frères décidèrent de construire un château à Scutari, une ville au nord de l'Albanie. Le chantier avançait mais malgré leur acharnement, la nuit, les forces du Malin détruisaient les murs. Survint un oracle qui déclara qu'un sacrifice était nécessaire, le sacrifice de l'épouse de l'un d'entre eux : celle qui serait la première, le lendemain, à leur porter à manger serait emmurée vivante. Les deux aînés avertirent leurs femmes avant la date fatidique, le cadet ne dit mot à Rozafa, car c'est ainsi que se prénomme sa femme. Elle pleura son terrible destin, mais elle l'accepta. À deux conditions toutefois : qu'un trou fût pratiqué dans la muraille à la hauteur de son œil, de façon à pouvoir voir à toute heure son enfant, et un autre à la hauteur de son sein, de façon à pouvoir l'allaiter. Depuis lors, des murs du château, s'écoulaient toujours d'inexplicables rigoles d'une eau dense de couleur blanche.

Quoi ? – hurle Slavika – C'est l'un de nos plus beaux poèmes, il s'appelle *La construction de Skadar* et il raconte l'amour d'une mère pour son enfant [...] Impensable ! Un de nos plus beaux poèmes qui nous a été volé et se trouve transformé en une histoire de trahison.¹

Ce qu'il est intéressant de noter n'est pas tellement le contenu lui-même de la légende mais les sentiments de propriété et d'appartenance que chaque ethnie projette sur l'histoire. Les versions de la légende de Rozafa, très diffusée dans la culture albanaise ainsi que dans la culture serbo-croate², et qui sont également un motif de conflit interculturel dans le roman de Kadaré³, diffèrent à peine entre les deux traditions. Certaines appuient sur la passivité de la femme et mettent en avant la cruauté des frères, d'autres, en revanche, se focalisent sur la conscience de la mère qui assume son rôle de martyre et de victime mais aussi de génitrice tendre et consciencieuse. La version albanaise est éponyme, alors que la serbe centre l'histoire sur la

¹ A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, op. cit., p. 34 (CdC n. 236).

² G. SCHIRÒ JUNIOR, op. cit., p. 24-25.

³ « Tous les peuples des Balkans prétendent à la paternité de cette légende, repris-je, mais indubitablement, elle nous appartient, du moment que c'est seulement chez les Albanais que la *bessa* a une signification aussi sublime », voir I. KADARE, op. cit., p. 79, 81.

construction de la forteresse, à « Skadar », en serbe. La ville de Scutari ou Skadar, adossée au lac dont elle tire son nom, est située entre l'Albanie et le Monténégro, pays où cohabitent ainsi qu'au Kosovo l'ethnie albanaise et l'ethnie serbe. Cela explique d'ailleurs la proximité culturelle des deux versions. En définitive, les deux femmes, habitantes du Kosovo, profitent d'une légende aux menues variations pour s'accuser de torts qui relèvent davantage des propagandes politiques albanaise et serbe qu'à une crise de leur amitié : les Albanais sont des traîtres, les Serbes sont dépourvus d'amour et de poésie¹.

L'histoire de Rozafa, qui voudrait raconter l'étiologie de sources d'eau pure et salubre qui jaillissent du château, semble en revanche parler de la nécessité d'un équilibre entre vie et mort, entre naturel et artificiel, entre raisons privées et intérêts publics. La construction de la forteresse ou du pont demande un sacrifice, un moment dramatique qui équivaudrait à une promesse de réussite. L'aspect cathartique et tragique, qui vient aussi de l'alliance conclue avec « des génies des eaux »² diaboliques, est donné à ce pont né du mélange de peau et de chaux, de vivant et de minéral qui sert à le bâtir.

Comme c'est le cas pour la mythologie et le folklore de son pays, Kadaré respecte aussi la vraisemblance dans la description de détails précis et réalistes inhérents au pont, véritable protagoniste de l'histoire. En Europe, de l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle, le seul matériau qui permette d'ériger un pont en forme d'arc est la pierre, la réalisation sporadique de ponts en bois n'étant considérée que comme une solution temporaire³. De ce fait, son architecture l'enfonce et l'enracine profondément dans la terre, faisant du pont, non pas un élément aquatique mais plutôt un monument « dionysiaque et chtonien »⁴, comme le signale l'étude de Vittorio Ugo. Le « tragique » de la construction est transcendé, – on le sait depuis Nietzsche –, par le caractère dionysiaque de sa substance. La symbolique à la fois infernale, dionysiaque et terrestre du pont peut être vue comme un succédané de ce qu'étaient les ballades : dans les deux cas, on met en avant l'établissement de liens entre l'au-delà et la terre. Le pont dans sa forme et dans sa construction mène à la rencontre mortifère de l'homme avec le monde des défunts, ce qui coïncide avec la fonction métaphorique de pont propre aux ballades : les légendes et les chants, dans le monde balkanique, mettent en relation le monde de ceux qui ont été avec le monde de

¹ A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, op. cit., p. 35.

² I. KADARE, op. cit., p. 71.

³ Marcello ARICI, *I ponti, la storia e le storie*, dans D. LA BARBERA, M. INGUGLIA, R. VALSAVOIA, *Il ponte e le sue metafore*. op. cit., p. 32.

⁴ V. UGO, op. cit., p. 183.

ceux qui sont encore¹. Dans l'économie du roman d'Anilda Ibrahim, l'histoire de Rozafa, qui traite de la différence interethnique, interroge d'une part celui qui raconte et celui qui écoute et, d'autre part, ceux qui habitent le temps présent de la guerre et ceux qui ont vécu durant un passé mythique partagé entre Albanais et Serbes. La légende, issue d'un au-delà temporel et géographique, atteste de l'identité commune entre les deux peuples. Si Rozafa et ses frères sont indifféremment albanais ou serbes, si les deux nations ont un passé commun, si Donika et Slavika racontent la même légende dans le même appartement de la ville de Priština, il est donc possible qu'un Kosovo interethnique actuel existe, comme l'écrivaine semble nous le suggérer. De même que les ponts, les ballades² ont pour finalité de créer des passages entre les mondes : le monde passé et le monde présent, les mondes aux ethnies différentes ainsi que le monde surnaturel et le monde terrestre. L'aspect chthonien du pont, ancré dans la terre, s'ajoute à la symbolique de l'arche, devenant un *topos* représentatif de l'union entre ce monde et le monde des morts. Selon Giulio Pizzetti, le pont dessine plus exactement la tentative humaine de rejoindre en sautant l'infini et l'inconnu³, il matérialise le bond vertical⁴ qui relie le niveau terrestre au chemin aérien de la passerelle.

Les ponts ne sont pas seulement des voies vers l'au-delà ; en littérature, ils composent aussi l'architecture qui canalise les mouvements à l'intérieur de cet autre monde. En terme de géographie littéraire occidentale de l'au-delà, *La Divine Comédie*⁵ est une référence quasi-obligatoire. Or le poème de Dante ne manque effectivement pas d'allusions à des ponts dans sa complexe organisation logistique. Il en est de concrets qui appartiennent à une réalité historique dont les personnages dantesques se souviennent : le pont de *Castel Sant'Angelo* à Rome (*If* XVIII 29), celui sur le fleuve *Calore* (*Pg* III 128) ou le pont par excellence, le *Ponte Vecchio* à Florence (*Pd* XVI 146). D'autres, à l'inverse, sont imaginés par le poète et sont parfois même empruntés par les visiteurs des trois royaumes, comme ceux qui relient et permettent le passage entre les *Malebolge* infernales⁶. C'est bien à un de ces derniers que se réfère Selma Cohen, la protagoniste de *Le lezioni di Selma* de Sarah Zuhra Lukanić :

¹ I. KADARE, *Le pont aux trois arches*, *op. cit.*, p. 77.

² Ballades et légendes en ce cas coïncident, car ce sont des ballades qui narrent des légendes.

³ M. ARICI, *op. cit.*, p. 31.

⁴ S. PALAORO et E. SIVIERO, *op. cit.*, p. 53.

⁵ Les concordances du mot « *ponte* » dans *La Divine Comédie* sont évidemment tirées de *L'Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1973, vol. IV.

⁶ Pour se déplacer à l'intérieur des *Malebolge*, des ponts sont prévus à cet usage : cf *If* XVIII 79, XXI 1, 37, 47, 64, 89, XXIV 19 et 79, XXVI 43, XXVIII 127.

*...mon Guide, quand nous arrivâmes au pont rompu,
s'étant tourné vers moi avec cette douce contenance
qu'en lui premièrement je vis au pied du mont.*

Selma, me demanda-t-il : mais à quel diable de pont en ruine pensait Dante quand il écrivait ces vers ? »

Cela faisait des jours que Vladimir lisait « La Divine Comédie » de l'Alighieri. L'expression de son visage plongé dans une lecture presque indéchiffrable pour lui me frappa. « Tu t'es plongé dans la forêt du grand Dante. Peut-être te serait-il plus facile d'explorer les espaces sidéraux ! Parfois, la rapidité avec laquelle courent les vers de Dante révèle notre incapacité à les comprendre. Ce pont en ruine dont il parle ressemble au pont effondré de Mostar. Notre impuissance ! L'histoire réduite en miettes. La honte. Notre honte pour l'éternité. C'est nous-mêmes, ce pont effondré à jamais dans la rivière qui coule, pleine de malice.¹

Vladimir, l'un des soldats qui veille sur Selma dans son appartement à Sarajevo, est en train de lire *La Divine Comédie*, le chant XXIV de l'Enfer. Elle remarque la difficulté de suivre la lecture et de comprendre des vers si élevés lorsqu'il lui demande quel pont ont gagné Dante et Virgile. Le poète et son guide viennent de quitter la sixième bolge, celle des hypocrites, et ils se retrouvent face à un pont endommagé, « en ruine » (« *guasto* », Enfer XXIV 19) qui est l'une des constructions démolies au moment du tremblement de terre qui avait suivi la mort de Jésus Christ. Virgile, mécontent de cette amère découverte, retrouve enfin la douceur que Dante lui connaît. La septième bolge est l'endroit où s'entassent les voleurs, entourés par une masse de serpents plus nombreuse que celle qui se trouve dans les trois déserts de l'Afrique (Enfer XXIV 85-90). C'est là que Dante rencontrera un personnage célèbre de la chronique noire florentine de cette époque, Vanni Fucci, tueur, voleur et brigand, qui fera le scandaleux geste de « la figue » (Enfer XXV 3) à l'adresse de Dieu². Le pont que Lukanić choisit, parmi tous les ponts dont Dante parle, se caractérise donc par une valeur à la fois religieuse (le mauvais état dans lequel il demeure en témoignage de la mort du Christ) et politique (il relie le cercle des hypocrites à celui des voleurs). En outre, d'après l'étude d'Anna Maria Chiavacci Leonardi, à cause de sa destruction, Dante et Virgile devront affronter une pente ardue qui est la figuration de la valeur morale nécessaire à Dante dans son parcours dans l'Au-delà : il doit d'abord connaître la fatigue et la tentation de s'arrêter, ensuite ressentir du courage et enfin reprendre sa marche³.

Comme c'était le cas de la ballade et de sa fonction dans la culture albanaise, c'est encore à travers une citation littéraire que le pont trouve une place dans l'ensemble de ce deuxième

¹ Sarah Zuhra LUKANIC, *Le lezioni di Selma*, op. cit., p. 135 (CdC n. 237).

² Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXIV*, dans Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 [1991], p. 701-706.

³ *Ibid.*, p. 702.

groupe de textes de notre corpus. Le roman d'Anilda Ibrahimović et celui de Sarah Zuhra Lukanić bâtissent des liens entre différents livres et différentes cultures. Ces ponts littéraires deviennent les métaphores de ponts historiques entre diverses ethnies, pour Ibrahimović, ou du pont de Mostar, pour Lukanić. Le pont sur la Neretva représente, selon les termes de Selma, l'impuissance et la honte des peuples de la Bosnie-Herzégovine ainsi que l'histoire pulvérisée de cette région, c'est-à-dire « nous » tous, les Bosniens ou l'humanité entière ou les deux ensemble. On a vu dans la tradition, à commencer par la *Divine Comédie*, que le pont a aussi une valeur morale avec l'idée d'un chemin rendu ardu par sa destruction. Ainsi, chez Selma Cohen, la réflexion autour du pont cassé se transforme en représentation de tout ce chemin qui n'est autre que l'histoire.

Le *Stari Most*, « le vieux pont » de la ville de Mostar, rappelait dans sa majesté l'époque passée où la ville bosnienne était un centre de commerces et d'échanges florissants, point de jonction de l'histoire tissée entre l'« Orient » et l'Occident. Il avait été commandé par Soliman le Magnifique en 1557 afin de remplacer le pont en bois¹ sur la verte Neretva qui était à la merci des vents puissants qui soufflaient et soufflent encore aujourd'hui. La légende raconte que le Sultan ordonna au constructeur, un certain Mimar Hayruddin, de bâtir le plus grand pont que l'œil humain n'eût jamais vu. Mimar, à la fin de l'entreprise, organisa à la fois l'inauguration de l'immense chef d'œuvre et la cérémonie de son propre enterrement, alors qu'il allait rester dans l'histoire pour avoir érigé – et comment y est-il parvenu, les modernes se le demandent – le pont à une seule arche le plus ample de son époque (30 mètres de longueur et 24 de hauteur). La ville tire son nom des tours qui dominent le pont, les *Mostari*, les « gardiennes du pont ». Symbole de la ville, ainsi qu'emblème de la culture bosnienne, le 9 novembre 1993, il fut brutalement détruit par l'armée serbo-croate. Mostar, pendant le conflit, avait été un point stratégique des affrontements car au sein de la ville s'étendait le front entre les deux forces (serbo-croate et bosnienne) qui se battaient pour le contrôle de la zone et, à la suite des bombardements, la ville fut presque entièrement détruite². Durant les jours du conflit, Predrag Matvejević, citoyen de Mostar, raconte dans ses *Confessions*, qu'il considère que le monde qu'il connaissait fait déjà partie du passé (« le monde ex »). Ainsi, il dédia des pages au bombardement du *Stari Most*, présence tutélaire pour les habitants de la ville qui étaient désormais affamés et contraints à vivre

¹ « Nous l'appelions "le vieux" tout simplement, comme on le fait d'un camarade ou d'un père : on se retrouvait sur "le vieux", on se baignait "sous le vieux", les plus téméraires d'entre nous sautaient "du haut du vieux" dans la Neretva, "la rivière la plus verte du monde". », voir P. MATVEJEVIĆ, *Le monde « ex »*. *Confessions*, Paris, Fayard, 1996, p. 246.

² Lonely planet, *Balcans occidentali*, Octobre 2009, p. 152. En 2004, le pont a été reconstruit et il a ensuite été considéré comme patrimoine de l'humanité par l'UNESCO.

dans les caves de maisons en ruine. Ce texte sera retransmis par la radio locale qui à ce moment-là était le seul moyen de communication entre les Musulmans de la ville : « Ce fut l'une des rares fois dans ma vie où j'ai eu réellement l'impression que la littérature pouvait être plus qu'un jeu ou un luxe »¹, commente l'intellectuel bosnien. Voici un extrait de ces pages :

Dans l'histoire de la barbarie, les destructeurs des villes et de leurs monuments occupent la place la plus honteuse. Le Vieux Pont fut plus qu'un monument pour la ville de Mostar. Sa présence était aussi symbolique que réelle. Les pires invasions, même les tremblements de terre si fréquents dans ces régions péninsulaires, l'ont épargné. Les « Serbes » ont commencé à pilonner Mostar, les « Croates » ont continué. (*J'utilise les guillemets afin de distinguer ces destructeurs des Serbes et des Croates qui n'en sont aucunement responsables, qui partagent notre honte ou nos pleurs.*)

Lorsqu'un pont est brisé, il en reste le plus souvent, d'un côté ou de l'autre, une sorte de moignon. Mais « le vieux » s'est écroulé tout entier, emportant avec lui une partie du rocher, ainsi que de la terre d'Herzégovine.²

Comme le révélait le mythe qui associe les forces malignes à la démolition des constructions, Matvejević débute ses fameuses pages sur le pont de Mostar en prononçant une accusation forte : les plus barbares parmi les hommes ne sont pas les exterminateurs d'hommes mais les destructeurs de villes et de monuments. Or, dans un échange privé que nous avons eu en 2013 avec le poète albanais Gëzim Hajdari – une des voix les plus connues de la poésie italienne de la migration –, il nous avait dit : « la guerre détruit les ponts et les bibliothèques³ car les deux sont des chemins vers la connaissance ». Cette phrase épouse parfaitement celle de Matvejević et la complète : la guerre poursuit l'anéantissement de la connaissance. Qu'est-ce que la connaissance ? La découverte de l'autre rivage.

III.2.b) Le pont comme élément identitaire

Si le pont a été dans de nombreuses lectures, notamment d'inspiration archaïque ou médiévale, la figure d'un défi à la divinité ou bien celle d'une échelle terrestre vers le monde des morts ou vers un au-delà infernal, l'âge de la Renaissance de Soliman (dont le pont de Mostar célébrait la splendeur) et ensuite la modernité, considèrent le pont comme un instrument de

¹ P. MATVEJEVIC, *Le monde « ex »*. *Confessions*, op. cit., p. 249.

² *Ibid.*, p. 247.

³ Naturellement la référence plus proche est à la bibliothèque de Sarajevo, tombée sous les bombes serbes le 22 Juillet 1993. Un souvenir au sujet de la bibliothèque est contenu dans le recueil d'essais, souvenirs et pensées de la bosnienne Azra NUHEFENDIC, *Le stelle che stanno giù*, op. cit., p. 89.

communication avec l'autre rivage, un moyen d'échanges et de commerce. Une nouvelle dimension du pont se développe alors, ce n'est plus un *medium* vers un autre niveau, mais un système de liaison de deux plans situés à la même hauteur, terrestre et humaine, joignant les peuples entre eux. L'instance syntactique du pont est analysée, d'un point de vue esthétique, par Georg Simmel dans son célèbre écrit *Brücke und Tür* (Pont et Porte). Le pont et la porte s'affichent comme les deux éléments de facture humaine dont la forme dérive d'une instance spirituelle de l'homme, à savoir la volonté de se connecter. Tandis que la porte ouvre et ferme un espace, d'après la nécessité de l'intérieur de communiquer avec l'extérieur, le pont, à l'inverse, unit d'un bond deux espaces éloignés. Avant que le pont ne soit édifié, le fleuve séparait deux terres dont les côtes couraient parallèlement mais restaient repliées sur elles-mêmes ; le fleuve est une frontière, il marque une délimitation nette. C'est une vision de l'esprit qui conçoit une liaison là où la nature n'en avait pas prévu ; dépassant la *μίμησις*, la volonté humaine et artificielle s'étend dans l'espace et l'unifie. La valeur esthétique du pont s'exprime dans ce dépassement des limites du corps humain qu'il autorise : c'est un géant face à la nature, il saute le fleuve qui gronde et, une fois construit, il rend visible la dynamique du mouvement ainsi que la connexion qu'il a créée. Le pont, selon Simmel, montre la capacité de l'homme à unifier ce qui est naturellement divisé¹. Martin Heidegger, cinquante ans plus tard, écrit dans l'essai *Bauen wohnen denken* (Bâtir habiter penser) que, lorsqu'un pont est construit, un nouveau milieu géographique s'est constitué. Lorsqu'il y avait un fleuve pour séparer ces deux espaces, rien ne les unissait ; dorénavant un lieu où il est possible de vivre a été fondé : deux terres se regardent désormais, le pont les accouple et les révèle. Par conséquent, son arche rassemble le paysage autour de lui et le fleuve, les berges, le territoire sont recentrés sur le pont même².

Un pont littéraire peut davantage renforcer la proximité de deux rivières rapprochées par un pont architectonique. C'est le cas de celui de Višegrad, *Le pont sur la Drina*, charnière entre la Serbie et la Bosnie, entre orthodoxes et musulmans, qui est dépeint par Ivo Andrić, homme représentatif de la mixité yougoslave. Citons ce qu'en dit Predrag Matvejević :

Je ne cesse de m'imaginer les réactions possibles d'Ivo Andrić face à la guerre qui sévit dans notre pays : Serbe par son choix politique et sa résidence en dépit de son origine croate et de sa provenance catholique, Bosniaque par sa naissance et son appartenance la plus intime, Yougoslave à part entière tant par sa vision poétique que par sa prise de

¹ Georg SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica [Brücke und Tür. Essays des Philosophischen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, 1903]*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 1-6.

² Cf V. UGO, *op. cit.*, p. 186-187. Simmel et Heidegger avaient déjà été cités pour l'étude sur la construction de la maison.

position nationale, que ferait-il au moment où se détruit tout ce qu'il a aimé et soutenu, ce à quoi son œuvre est si profondément liée ? Les ponts réels ou symboliques qu'il a bâtis et décrits dans tant de ses ouvrages sont-ils brisés et détruits à jamais ?¹

Predrag Matvejević s'interroge sur la furie belligérante qui abat les ponts et retrace les anciennes frontières, sur la violence qui recommence à diviser la région, à marquer « la ligne sombre et ensanglantée qui, à la suite d'un malentendu absurde et implacable, a été tracée entre les hommes parmi lesquels il ne devrait pas y avoir de frontière » – selon les mots d'Ivo Andrić². L'écrivain et prix Nobel de la littérature est considéré comme le poète des ponts, le chanteur des rivières en échange mutuel, symbole, par ses vicissitudes et ses choix, de la Yougoslavie et du monde que Matvejević appelle « ex ». Quatre-vingts ans avant le pont sur la Neretva, le pont sur la Drina avait été brisé, suite à des circonstances analogues, d'où le lien fort entre les deux monuments. Le pont de Višegrad fut l'œuvre de Mehmed Paša Sokolović, le légendaire Serbe qui fut enlevé en 1516 par les Turcs (selon une coutume plutôt répandue à l'époque), éduqué à la cour du Sultan et qui devint ensuite *vizir* sous le règne de Soliman le Magnifique. La construction du pont avait permis de relier l'Empire ottoman à l'Europe austro-hongroise, revêtant un rôle de charnière entre « Orient » et Occident. Ce pont est donc la métonymie des Balkans en tant que terre du milieu entre Istanbul et les capitales européennes³. Le chef d'œuvre de la littérature serbo-croate, *Le pont sur la Drina*, fait se déployer un récit entre la moitié du XV^e siècle jusqu'à la destruction du pont au cours du premier conflit mondial. Le roman est une ample fresque historique de la ville de Višegrad, où se mélangent militaires turcs, prêtres catholiques, prostituées, marchands juifs et terribles empaleurs. Dans ce roman, cet horizon grouillant se concentre autour du grand pont qui est le majestueux protagoniste du livre. La dense myriade de personnages est l'aspect le plus scénographique de l'écriture d'Andrić, trait qui inscrit ce roman parmi les chefs d'œuvre du genre réaliste. Selon certains critiques, un réalisme « apparent » et assez subjectif est employé afin de décrire une Bosnie malade, ténébreuse, étrange et pathologique⁴. Si d'une part le réalisme d'Andrić a été considéré comme clairvoyant et apte à

¹ P. MATVEJEVIC, *Le monde « ex »*. *Confessions*, op. cit., p. 149.

² *Ibid.*, p. 158.

³ « D'ailleurs, dans toute l'œuvre de Andrić, on rencontre une série de ponts – parole si chère à l'auteur et que nous retrouvons dans beaucoup de ses écrits – qui représentent un « trait d'union » idéal entre époques historiques diverses, entre les trois cultures différentes, l'orthodoxe, la musulmane et la catholique, entre les différentes dominations qui se sont succédées en Bosnie, et enfin, faudrait-il ajouter, entre les différents types qui forment les bases de la thématique et de la typologie narrative de l'écrivain yougoslave, » Arrigo BUONGIORNO, *Introduzione*, dans Ivo ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina* [*Na Drini cuprija*, 1960], Milano, Mondadori, 1994, p. 9. (CdC n. 238)

⁴ Arturo CRONIA, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1956, p. 528.

prévoir la « balkanisation » à laquelle la Yougoslavie a été soumise par la suite, d'autre part ce pessimisme lui a été reproché par ceux qui ont vu, entre les lignes de son texte, un sentiment xénophobe à l'égard des musulmans qui aurait fomenté la haine ethnique des années 90.

Elvira Mujčić, dans son roman *E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, débute et conclut son texte avec le personnage éponyme : Fuad, un rebelle bosnien qui a véritablement existé. C'est un activiste musulman qui accuse Ivo Andrić d'avoir « disqualifié »¹ les figures musulmanes dans son œuvre, de sorte que, en avril 1992, pour arrêter l'avancée serbe en terre bosnienne, il menace de faire exploser avec de la dynamite le célèbre pont sur la Drina. Une partie de l'histoire retracée par Mujčić se situe à Višegrad, la ville natale de la famille de Zlatan, qui est à la fois le théâtre de la guerre serbo-musulmane pendant les années 90 et le lieu de retour du jeune homme à la fin du conflit. Autour du pont se rassemble, comme pourrait le dire Heidegger, le paysage du roman :

J'ai appris à aimer une troisième chose : les ponts. La première fois que j'en vis un, ce fut encore pour aller chez mes grands-parents. Nous étions en voiture et allions arriver à Višegrad : le soleil illuminait la blancheur d'une imposante construction qui franchissait la rivière. [...] Ma mère me disait qu'il fallait se fier aux endroits où il y a des ponts, car sans eux ce serait des lieux de solitude. [...] Ma mère disait qu'il y avait différents types de solitude, et qu'elle, elle voulait parler de la solitude d'une terre, d'un peuple : « Tu vois, nous sommes tellement nombreux, ici, en Yougoslavie, et nous venons tous de lieux différents, nous avons des passés différents, mais nous vivons ensemble grâce aux ponts. S'ils n'étaient pas là, nous n'aurions jamais pu nous rencontrer. Et tu n'aurais pas pu aller en Serbie, s'il n'y avait pas eu ce pont, et nous serions restés un peuple solitaire, qui ne sait pas s'allier aux autres ».

Cette idée de solitude, je ne la comprenais pas encore : je la compris quelques années plus tard, quand je rêvais d'un pont entre ma Sarajevo assiégée et une quelconque autre ville. Je rêvais de pouvoir hurler à ma mère en parcourant ce seul pont : « Maman, nous voici en France ! ». Mon père avait prévu que je le comprendrais une fois devenu adulte, mais il m'arriva de le comprendre alors que j'étais encore un enfant : j'avais 13 ans quand Sarajevo fut privée des ponts qui la reliaient au reste du monde.²

Zatlan se souvient que, enfant, après le fleuve et le ciel, il aimait les ponts. Il se rappelle quand, à Višegrad, il pouvait être d'une enjambée en Serbie et puis, marchant à reculons, se retrouver en Bosnie. Les ponts, comme Matvejević l'avait lu dans l'œuvre d'Andrić, symbolisaient

¹ E. Mujčić, *E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*, *op. cit.*, p. 70. Et ensuite : « Voilà le penchant habituel qui, dans ces coins, tourmente le pays depuis une vingtaine d'années : ressusciter un passé et le charger de haine, même là où il ne l'a pas été ; réécrire l'histoire pour créer des prémices, des fondements qui permettent de tout justifier. [...] Ivo Andrić écrivit des milliers de pages, inspirées de l'histoire de la Bosnie, où évoluent des centaines de personnages blancs et noirs (mais souvent ni blancs ni noirs), et à partir, de ce matériau, Andrić a fondé son propre art. Andrić ne démystifie pas la figure musulmane ; la littérature est là pour donner une représentation de l'homme dans son drame existentiel. La littérature transforme les héros en hommes en chair et en os » (CdC n. 239).

² *Ibid.*, p. 38-39 (CdC n. 240).

l'unité yougoslave (« nous sommes ensemble grâce aux ponts », explique la mère à Zatlan) ainsi que, à plus grande échelle, le dépassement des confins. Le pont s'affiche alors comme l'antithèse de la ligne de frontière, c'est un moyen poreux pour que chacun soit libre de demeurer dans l'endroit du monde qui lui convient davantage. Pendant le conflit, Zatlan rêve de pouvoir s'enfuir de Sarajevo pour aller en France en franchissant un pont. À l'inverse, la guerre, comme le démontrent les ponts de Mostar et de Višegrad, brise les ponts, ou, pour employer la même métaphore que Mujčić, elle anéantit les moyens de communication avec l'extérieur. Le pont, vu selon sa sémantique unificatrice, est donc une représentation qui revient souvent dans la littérature bosnienne. Elvira Mujčić, caustique et légère lorsqu'elle écrit, se sert d'images et de visions à la limite de l'onirisme pour raconter les rudesses de la guerre. Le pont de Višegrad, dans la citation à laquelle on se réfère, « chevauche le fleuve », soulignant que l'arche a la forme d'une selle tandis que les verbes qui décrivent le geste humain de la traversée sont liés à la marche ou à la course (« parcourir » dans le présent extrait, ainsi que « courir » et « marcher » dans les lignes précédentes). C'est ainsi que l'intuition de Simmel est se retrouve dans la littérature qui se sert de la symbolique des viaducs : la propriété du pont est de rendre manifeste, par le biais de son architecture, le mouvement et l'enjambée qu'un homme n'aurait pu effectuer seul mais que la technique lui a rendu possibles. Les distances ajoutées, les hommes de deux régions séparées peuvent marcher alors les uns vers les autres, les uns chez les autres, en se « rencontrant » et en s'« alliant ».

Dans un entretien avec Enisa Bukvić, celle-ci insiste sur la valeur topique du pont dans la littérature du « monde ex », dans la lignée du Prix Nobel Ivo Andrić. Le pont répare ce que l'action destructrice de la guerre impose : les ponts, fragiles et découverts, existent seulement en temps de paix. Les poètes des ponts sont alors les poètes de la paix, les chantres qui connaissent la guerre et qui en invoquent la fin. C'est pour cette même raison que les auteurs balkaniques – témoins depuis des générations de conflits internes – ont fait des ponts l'un des centres thématiques de leur poésie. « La guerre ne détruit pas seulement les villes, elle ne tue pas seulement les personnes. Elle détruit aussi de l'intérieur les personnes qui s'en sont sorties »¹, dit Bukvić, assimilant les ruines des ponts et des bibliothèques non plus au seul anéantissement de la ville mais aussi à celui de l'intimité de la personne humaine. Bukvić poursuit sa réflexion en instaurant une analogie entre les ponts et les rapports ce qui lui permet de détacher de façon

¹ *Entretiens avec E. Bukvić*, Volume II.

désormais définitive la fonction du pont du seul plan architectural : « et alors le pont est vraiment un symbole »¹.

La variété de l'ensemble des dérivés du terme « pont » dans la langue met en relief sa conception symbolique en tant que lien, comme le démontrent des expressions idiomatiques, comme « jeter un pont » ou son contraire « couper les ponts », ou encore la grande variété des instruments les plus différents qui prennent le nom de « pont » (de l'odontologie à la mécanique). En tout premier lieu, l'étymologie du mot « pont » décrit le chemin. Dérivé du sanscrit *pánthāt*, voie, le grec *πόντος* indique « la mer », la voie par excellence, la route universelle qui mettait en relation le bassin entier de la *Magna Græcia*² c'est-à-dire la Méditerranée. Les mots « pont » et « mer », dans le sens de Mer Méditerranée, ont donc une étymologie commune, les deux ayant pour signification la route ainsi que l'espace des passages, des échanges et des commerces entre des civilisations à la fois distinctes et proches. Dans la première partie de notre thèse, nous avons vu comment la Mer Méditerranée revient de manière diffuse dans notre corpus, revêtant une fonction de chemin et de « frontière liquide ». Nous avons ainsi vu les poètes s'attarder sur les rivages de la Mer et composer en son honneur des chants et des louanges. Predrag Matvejević, dans *Bréviaire méditerranéen*, déclame une « litanie » sur la variété et les traits communs de la Mer Méditerranée, en essayant de répondre à la question : peut-on définir la Méditerranée ? La mer et les habitants de sa côte sont caractérisés par un mélange à la fois de ressemblances dues aux échanges effectués et d'oxymores qui s'expliquent par l'étendue du bassin :

Rien de plus ingrat que de parler des habitants de la côte. Eux-mêmes se présentent sous un jour différent selon qu'ils sont entre eux ou devant les autres. Il n'est pas possible d'énumérer ici tous les objets quotidiens dont ils s'entourent, les ustensiles et les denrées, les outils et les accessoires, et surtout les mots et les choses dont ils font usage, sur les côtes adriatiques, égéennes, ioniennes et, à plus forte raison, dans tout le bassin méditerranéen : sel de mer et huile d'olive, figues sèches et sardines salées, vin pur ou coupé d'eau, vinaigres que l'on en fait, saumure et marinade, friture, estouffade et carbonade, fouace et bouillabaisse, brocolis et plats à la marinière ou, dans un autre ordre d'idées, sieste et fiesta, flemme et *dolce far niente*, loggia et pergola, pétanque bien sûr, palabres et hâbleries, bravades et galéjades, macaroni et littérature macaronique. Chacun peut ainsi composer sa litanie, plus ou moins ample, selon son terroir et son parler.³

L'énumération, depuis *Illiade* (souvenons-nous du bouclier d'Achille et du catalogue des

¹ *Ibid.* (CdC n. 241).

² V. UGO, *op. cit.*, p. 185.

³ P. MATVEJEVIC, *Bréviaire méditerranéen [Mediterranski brevijar, 1987]*, Paris, Fayard, 1992, p. 51-52.

bateaux), est un procédé que la littérature emploie souvent : sous la plume de Matvejević, le *Mare nostrum* est aussi une longue déclinaison de couples antiphrastiques et de substantifs de plantes¹ ou de pitances. L'aliment du bassin par antonomase est le pain (auquel Matvejević consacre un éloge²), sacré et indispensable, dont la préparation et la dégustation reviennent dans le corpus. Le thème du pain apparaît par le biais de souvenirs nostalgiques lorsque l'on s'arrête sur la figure de la femme qui le prépare mais c'est aussi lorsqu'il n'est pas au centre du récit, lorsque sa présence est contingente qu'il retient l'attention du lecteur. Par exemple, le conte *Il tragediometro*, qui donne son nom à l'ensemble du recueil de Paraskeva, s'articule autour d'un four et de l'achat d'une baguette, moyen habile de raconter la prise de pouvoir des Colonels en Grèce à travers un des gestes du quotidien³. De même, les maux qui torturent Zora et Safet, soit l'anorexie et la nostalgie de la maison natale, sont représentés au commencement du roman *L'orecchino di Zora* par l'image du pain⁴. Citons également le récit qui s'attarde le plus sur le pain et sa fabrication *La poltrona rossa*, dans *I prigionieri di guerra* de Tamara Jadrečić. Dans ce récit, la scène décrite est vécue au présent. Nous sommes en pleine chaleur estivale, cette chaleur accablante des Balkans et les volets sont mi-clos pour conserver la fraîcheur de la maison :

Dans la cuisine au troisième étage, debout devant la table, madame Dara Urošević pétrissait la pâte. Ses mains robustes, recouvertes de farine jusqu'aux coudes, comme si elles avaient été glissées dans une paire de gants très fins, plongeait avec détermination dans la masse gluante. Elle commençait en retournant les coins extérieurs vers le centre, pour ensuite écraser la pâte et y fourrer ses poings avec fougue. De temps en temps, elle prenait de la farine très blanche et légère et elle la répandait comme de la neige sur toute la table. Son corps se balançait, accompagnant ses mains, tandis que la cuisine se remplissait de l'odeur de la levure de bière tout juste fermentée. Enfin elle prenait le rouleau à pâtisserie et, avec l'habileté d'un spadassin, elle le faisait tourner et rouler de façon quasi automatique.⁵

Cette scène où le regard est porté sur la femme qui pétrit, et non sur la pâte elle-même, révèle

¹ Nous avons déjà mentionné la brève liste de plantes méditerranéennes du jardin décrit par Helene Paraskeva dans le récit *Balanza. L'acacia del tradimento* qui avaient une fonction olfactive outre que descriptive. Notons que cette énumération est située au tout début de la nouvelle, en effet, il en va souvent ainsi avec ces éléments méditerranéens très précis qui contribuent à la mise en scène initiale du récit balkanique qui, de ce fait, sont plus facilement connotés comme réalistes.

² Ce sont les Tziganes qui ont appris à l'intellectuel bosnien la préparation du pain, comme il raconte dans P. MATVEJEVIC, *Il pane zingaro*, *op. cit.*, p. 60.

³ H. PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ « Qu'il y ait sur la table des pâtes, qu'il y ait des pommes de terre ou du riz ou encore des gnocchis au pain, Safet y ajoutera du pain parce que le pain est la nourriture du corps et de l'âme et il évoque des souvenirs de la maison et de sa mère et de ses mains noueuses et pleines de rides qui rompent la croûte dorée de la miche fumante et parfumée. Pour Safet, le pain est un culte, pour Zora, le voir engloutir du pain après avoir liquidé deux assiettes de patates et de goulasch est un vrai supplice », voir D. KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, *op. cit.*, p. 24 (CdC n. 242).

⁵ Tamara JADREČIĆ, *I prigionieri di guerra*, *op. cit.*, p. 34-35 (CdC n. 243).

des yeux habitués à observer les femmes de la famille préparant le pain. *L'excursus* n'est point indispensable à l'économie du récit qui concentre sa trame sur de l'argent cousu dans la garniture d'un fauteuil, mais l'écrivaine se laisse cependant entraîner dans l'évocation de ce moment traditionnel et familial. Le réalisme de la prose est alors assuré par l'insistance sur des détails tirés d'un quotidien commun à la personne qui écrit et à celle qui lit, leur appartenance à la culture méditerranéenne facilitant la complicité.

Parfois aussi, cette dimension méditerranéenne est dévoilée par le choix narratif de situer des passages clés de l'histoire dans des milieux maritimes. Dans tous ses romans, Elvira Dones ne manque jamais une occasion, par exemple, de dialoguer avec le calme des vagues. Dès son premier roman, *Sans bagages*, la Mer Adriatique sert de toile de fond à l'histoire au cours de laquelle l'auteur se confie à la mer, lui chuchote des mots et des pensées imprononçables que le régime censure : l'amour, la liberté, l'ailleurs. Dans son roman suivant, comme nous l'avons vu, *Leila*, la prostituée qui prend la parole dans *Soleil brûlé*, ouvre le roman par des réflexions et des accusations qui semblent accompagner le rythme des vagues transportant son cadavre des Pouilles en Albanie. La même traversée, mais dans le sens inverse, est également racontée dans *Un jour blanc offensé* par le narrateur albanais Ilir qui débarque en Italie à bord d'un canot¹. Pour faciliter la dénonciation des abus que ses compatriotes subissent, dénonciation caractéristique de ce deuxième groupe d'ouvrages, la narration de cette navigation sur la Mer Méditerranée ne peut pas s'exempter d'un constant rappel de l'utopie de la « terre promise » qui berce un peuple accablé par la crise financière albanaise. Le *Mare Nostrum* constitue un pont qui franchit les frontières et qui ne diffère guère, en temps de paix, du pont de Višegrad qui reliait la Bosnie à la Serbie et, en temps de guerre, de celui qu' imagine Zatlan (*E se Fuad avesse avuto la dinamite ?*) entre Sarajevo et l'Europe qui constituerait une échappatoire à la faim et à la mort. Elvira Dones exprimait déjà son amour pour la mer dans le troisième volet de la « Trilogie de la douleur », *Les mers partout*. Dans ce roman, est abandonnée la côte méditerranéenne pour la Mer du Nord laquelle endosse à son tour le rôle de confidente et de gardienne de l'intimité de la protagoniste. La mer est la plaine où la douleur se répand, sort de la personne et se perd dans l'espace en mouvement. Comme l'héroïne du roman dont elle est l'auteure, Andrea met fin à son existence, la nuit, allongée sur la plage, tel un de ces héros malheureux du Romantisme allemand, une sorte d'Iseult qui ne serait

¹ E. DONES, *Bianco giorno offeso*, op. cit., p. 37-40.

plus que parole chantée face à la mer et face à la nuit¹ :

Un bonjour à Ezequiel.

Un bonjour à Monica.

Un pour *abuela*.

Une ultime prière à Eric pour qu'il la pardonnât de ce qu'elle était en train de faire.

Un baiser à Natasha.

[...] Elle s'enveloppe dans sa couverture de laine. La mer ivre adressait au rivage des bâillements ininterrompus.

Marta était enceinte.

Jonathan préparait son transfert dans une université européenne.

Eric aurait besoin d'un bon avocat quand il se retrouverait accusé de l'avoir aidée dans son geste.²

La figure du style de l'énumération est à nouveau employée, non pas pour parler de la mer, mais pour communiquer avec elle. Suivant la démarche régulière des vagues, Andrea énumère les personnes qu'elle a aimées, avant de s'éteindre entre les rochers de la plage³. Au fil de l'eau, comme une bouteille à la mer, Andrea envoie ses dernières pensées à ses proches. Malgré l'interdiction de son mari Eric, terrorisé par la décision prise par sa femme, tout au long du roman, Andrea essaye d'envoyer des cartes d'adieu à ses connaissances éparpillées entre l'Europe et l'Amérique du Sud. C'est seulement après, en Irlande – point situé au milieu d'une sorte de pont idéal qui unirait les eaux océaniques de l'Argentine et la mer du continent européen –, qu'elle peut s'adresser à ses proches situés des deux côtés de l'Océan Atlantique pour les adieux. La mer devient alors la sublimation du pont jeté vers les autres, le lien ultime avec les vivants.

*

Le pont, prolongement de voies et de routes continentales et terrestres, symboliquement dirigé vers les morts et concrètement tourné vers les vivants, se déploie sur plusieurs plans. C'est une forme sens qui retrace son usage, c'est la coïncidence spectaculaire de stagnation et de

¹ « Je suis née littéralement sur la mer. La maternité dans ma cité natale, Durazzo, était construite à cinquante mètres de la mer. Mes parents étaient à Durazzo seulement de passage et deux mois après ma naissance mon père fut muté à Tirana. C'est ainsi que mes parents se transférèrent à Tirana, mais, avec moi, je portais la mer. Toute la mer. », voir Blerina SHEHU, *Intervista a Elvira Dones, Kúma/Poetica*, n. 15. (CdC n. 244).

² E. DONES, *I mari ovunque*, *op. cit.*, p. 133-134 (CdC n. 245).

³ Depuis les temps les plus reculés, les listes sont un des outils de l'homme qui se prépare à la mort, c'est un moyen simple et efficace d'accomplir son devoir avant de partir, ainsi que de récapituler les connaissances accumulées durant sa vie. Plusieurs études traitent de ce sujet, dont une liste (bien évidemment) est disponible en ligne sur : <http://www.raikoth.net/lololol.html> (consulté le 02/09/2015).

mouvement et c'est aussi, dans la littérature, une échelle verticale vers l'au-delà ainsi qu'un lien horizontal vers l'autre rivage. De ce fait, le mot « pont » se décline selon plusieurs significations, certaines sont plus proches de l'étymologie chemin, d'autres gardent seulement la notion unificatrice de l'arche¹. Le pont, c'est à la fois le pont du diable, la légende ou la connaissance ; mais c'est aussi le pont imaginaire et littéraire que rencontre Dante dans son incroyable périple ou bien encore, au contraire, les ponts historiques de Mostar et de Višegrad ; les ponts ce sont les relations humaines ; le pont c'est enfin la mer qui permet de gagner un ailleurs : le pont est donc toujours un lien. Ainsi, pour les récits que les écrivaines balkaniques choisissent de composer au-delà de leur propre histoire, le *topos* du pont symbolise de façon claire la transition qui permet de passer de l'autobiographie, centrée sur la construction de son identité, à des trames sans lien direct avec le vécu mais tirées d'exemples, où les personnages sont généralement des femmes, fournis par l'histoire contemporaine des pays de provenance des écrivaines. Une fois qu'une réponse a été donnée à la question : qui suis-je ?, les écrivaines s'interrogent sur l'altérité et offrent un tableau plus complexe de la société humaine, d'abord balkanique et, ensuite, indirectement, italienne. Les frontières sont franchies, les ponts vers les autres sont jetés dans toutes les directions.

¹ Nous pensons aussi à « *pontifex* », « pontifie » qui, d'après Varron, est « celui qui fait le pont », celui qui organise les sacrifices ayant lieu d'un côté ou de l'autre du Pont « Sublicius », le plus ancien de Rome. Ensuite avec l'appellation de *Pontifex maximus* fut apostrophée la plus haute autorité chrétienne, en tant que médiateur entre le ciel et la terre, voir S. PALAORO et E. SIVIERO, *Il ponte e il suo mito*, op. cit, 2010, p. 55.

III.3) Les écrits de l'imaginaire fantastique

Les ouvrages du dernier groupe de notre classement s'éloignent du sujet de la terre natale ainsi que de l'histoire personnelle de la migrante. Il s'agissait jusqu'ici de récits relatant l'expérience de la migration et présentant des problématiques inscrites dans la question identitaire. Le dernier groupe d'ouvrages, en revanche, prend ses distances, de façon définitive, d'avec une quête personnelle ou communautaire. Même si ce groupe est sensiblement moins fourni que les deux autres, nous avons souhaité l'analyser à la fin de cette partie car il nous semble constituer une tendance plus originale du fait même qu'il abandonne la thématique migratoire, et qu'il présente aussi un plus large espace au déploiement de l'écriture.

Au premier regard, ces ouvrages sont tous centrés sur des sujets fantastiques ou fantasmagoriques. Ils présentent une écriture de l'imaginaire fantastique qui se déploie à travers plusieurs dispositifs différents. Il y a d'abord l'imaginaire véhiculé par la culture populaire et littéraire – c'est le cas des hétérotopies carnavalesques présents dans *Almagrab, ovvero lo specchio delle brame* de Guergana Radeva et *Il Tragediometro e altri racconti* de Helene Paraskeva. Il y a ensuite un imaginaire érotique qui relève de la thématique du fantastique de l'« étrange érotique », notamment sadomasochiste – dans *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros* de Guergana Radeva et dans *Tu convoiteras* d'Ornela Vorpsi – ; il y a l'imaginaire aliéné, fruit d'une vision déformée voire délirante du « je » – spécialement dans *Rosa canina* et dans *Fuorimondo* d'Ornela Vorpsi – ; enfin, il y a le monde fantastique lui-même, l'« outremonde » – *Almagrab, Rosa canina, Fuorimondo* ainsi que *Nell'uovo cosmico* de Helene Paraskeva. En ce qui concerne le dernier paragraphe qui englobe les quatre romans italiens du dernier groupe, le terme d'« outremondes » est inspiré par le titre même de l'avant-dernier roman de Vorpsi et représente un endroit labyrinthique et au-delà de la réalité. La langue, dans ces romans, non exempte de néologismes, présente une même caractéristique, celle d'une recherche qui va dans le sens d'une élaboration imaginée et imagée, à la manière du Surréalisme.

III.3.a) Dispositifs du fantastique

C'est à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle que le fantastique voit le jour, avec Hoffmann, Gautier, Mérimée, Poe. Contemporain du romantisme, en « compensation d'un excès de rationalisme », le fantastique se pose en tant que conséquence d'un intérêt philosophique,

commun à toute l'Europe, pour les processus de la connaissance et du langage (Locke, Kant). C'est ainsi qu'esprits et spectres, enfance et vie intérieure deviennent les sujets d'une production littéraire axée sur le surnaturel, qui jusque-là avait été reléguée au rang de genre mineur par le rationalisme de l'époque précédente. C'est au XIX^e siècle que le conte fantastique se définit comme un genre autonome sous l'influence de Hoffmann. La différence entre le fantastique et le merveilleux traditionnel est la suivante : le fantastique comporte une intrusion de mystère dans un contexte réaliste qui viendrait, d'après Castex¹, des états morbides de la conscience lors de cauchemars ou de délires.

De son côté, Tzvetan Todorov, dans *l'Introduction à la littérature fantastique*, inclut à l'intérieur du genre fantastique une narration qui se passe dans la réalité sensible, tout en obéissant à des règles qui ne sont pas celles de la réalité. Par conséquent, nous ne sommes pas dans un monde entièrement irréel mais dans une condition où règne « l'hésitation » du protagoniste et du lecteur, ce dernier se demandant si ce qui se passe est une illusion ou une contingence². Le fantastique, d'après Todorov, naît de la parole, car « seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent »³ et c'est à travers la parole que le texte aboutit à une « fonctionnalité » qui rend le fantastique différent de tout autre genre :

Premièrement le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur, ou horreur, ou simplement curiosité –, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente.⁴

Todorov partage la littérature fantastique en deux macro-ensembles, un premier appelé « les thèmes du *je* » et un deuxième nommé par symétrie « les thèmes du *tu* ». Le premier groupe comprend un ensemble de lieux narratifs qui relèvent de la perception du sujet et de « la rupture de la limite entre sujet et objet »⁵. Dans cet ensemble, on retrouve des personnages de catégories différentes mais semblables par leur perception déviée de la réalité – le critique parle de « thèmes

¹ Pierre-George CASTEX, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1950.

² Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

du regard »¹ – comme l’adulte en régression², le drogué ou le psychotique. D’autre part, les « thèmes du *tu* » sont ces *topoi* de la littérature fantastique qui prennent forme dans la relation entre deux personnages. Malgré le pluriel de cette locution, Todorov réduit ces « thèmes » à un seul qui est celui de la « sexualité »³. Plus que par le biais d’un « amour intense », la sexualité dans la littérature fantastique est symbolisée par « la transformation du désir »⁴, appartenant à un « étrange social » incarné souvent par le diable et qui se manifeste, par exemple, dans des actes de sadisme⁵, d’amour à plusieurs⁶ ou bien de nécrophilie⁷. Les thématiques du regard et de l’« étrange sexuel » ne sont sûrement pas limitées à cette partie du corpus. Cependant, dans ce dernier groupe où le monde paraît en équilibre précaire, « l’homme "normal" est précisément l’être fantastique ; le fantastique devient la règle, non l’exception »⁸.

Dans l’interstice qui s’ouvre entre le vraisemblable de la narration, d’un côté, et l’apparition de l’élément fantastique, de l’autre, s’insinue cette « hésitation » dont parle Todorov et, sur ses traces, une grande partie de la critique qui a suivi. Ainsi, Remo Ceserani, dans *Il fantastico* (Le fantastique), tout en s’appuyant sur la réflexion de Todorov, apporte à l’analyse du genre davantage d’éléments. Il part de l’étude que Sigmund Freud fait de *Der Sandmann* (l’Homme de sable) de Hoffmann, dans un essai de 1919, intitulé *Das Unheimliche*. Le titre de l’ouvrage est formé par le préfixe privatif « *un-* » et la racine de « *Heimat* », maison, patrie. Donc, « *Unheimlich* » définit l’étranger, le non-familier, ce qui n’appartient pas au bagage des conventions et expériences⁹. De ce fait, *Unheimlich* décrirait le sentiment du lecteur ou du protagoniste face au déploiement du fantastique. Les thèmes propres à ce genre (obscurité, mort, folie, double, éros, néant¹⁰) prennent place dans un lieu qui lui aussi est étranger ou non-familier, un endroit qui relève de la réalité mais qui en même temps la dépasse. Selon Ceserani, cette localisation liminaire et frontalière de l’*Unheimlich* est réalisée par certains processus rhétoriques¹¹ que l’on retrouve dans notre dernier groupe d’ouvrages : il s’agit notamment de la

¹ *Ibid.*, p. 127.

² *Ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁹ Erica GAZZOLDI, *Il fantastico secondo Remo Ceserani e l’IKAPOMENIPPOΣ di Luciano*, p. 2, disponible en ligne sur : http://www.academia.edu/1564568/Il_fantastico_secondo_Remo_Ceserani_e_l_%CE%99%CE%9A%CE%91%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%95%CE%9D%CE%99%CE%A0%CE%A0%CE%9F%CE%A3_di_Luciano (consulté le 24/11/2015).

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹ *Ibid.*

théâtralisation et de la spectacularisation de la narration. Dans deux récits, le roman *Almagrab, ovvero lo specchio delle brame* et la nouvelle *Introduzione* (Introduction) dans *Il tragediometro ed altri racconti*, cette théâtralisation s'effectue par la représentation de scènes de Carnaval, lieux littéraires clairement rattachables aux « hétérotopies » imaginées par Michel Foucault dans *Des espaces autres. Hétérotopies*¹ :

[...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, 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.²

La fête qui se situe dans la réalité, mais qui la détourne jusqu'à l'inverser, est une « hétérotopie chronique »³, car séparée du monde par un temps différent. Le Carnaval, ce « monde à l'envers », en est une des manifestations les plus évidentes.

III.3.b) L'imaginaire fantastique populaire : le Carnaval

Dans sa célèbre étude *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine, en dissertant au sujet de la polyphonie, de la relation narrateur-personnage et de l'idéologie dans les romans du grand écrivain, affronte la question du genre littéraire. Cherchant le cadre dans lequel insérer l'œuvre dostoïevskienne, Bakhtine parcourt la définition de genre depuis l'antiquité. Les Grecs attribuaient au registre « comique-sérieux », appelé « *σπουδογέλαιον* », ces genres littéraires qui, tout en appartenant au même ensemble « sérieux » comme « l'épopée », « la tragédie », « l'histoire » et « la rhétorique », s'en distinguaient : le « dialogue socratique » et la « satire ménippée » d'influence varronienne. D'après Bakhtine, cette distinction viendrait d'un nouveau rapport à la réalité développé dans les traits suivants : l'actualité de l'histoire racontée, le lien du personnage avec son expérience personnelle ainsi que la pluralité des styles. Mais il comporterait aussi une liaison étroite avec le folklore carnavalesque, d'où une spécifique « vision carnavalesque du

¹ *Des espaces autres. Hétérotopies* est un essai de 1967, rendu public exclusivement dans le tardif 1984.

² Michel FOUCAULT, *Des espaces autres. Hétérotopies*, disponible en ligne sur : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (consulté le 24/11/2015).

³ *Ibid.* Ainsi explicite Foucault : « Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure. »

monde »¹. En définitive, les genres du domaine « comique-sérieux » se caractériseraient par une coupure nette avec la tradition culturelle, historique et littéraire à laquelle les autres genres se réfèrent encore², par exemple par la coprésence de « lieux bas » et de « lieux hauts » :

Les aventures de l'idée sur la terre se déroulent sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires de brigands, les tavernes, les prisons, sur les places de marché, au sein d'orgies érotiques, au cours de cérémonies secrètes, etc. L'idée n'a peur d'aucun taudis, d'aucune saleté. L'homme de l'idée, le sage, se heurte à la manifestation extrême du mal universel, de la débauche, de la bassesse, de la veulerie.³

Dans les styles les plus divers, le héros évolue entre situations sacrées et profanes, sur les trois niveaux – l'Olympe, la Terre et les Enfers, dans la « satire ménippée », le Ciel, la ville et ses bas fonds dans le roman moderne. La place où se déroule le Carnaval, devenue le lieu métaphorique de la fête, rapproche et unit ce qui était normalement séparé et divisé : le sublime et l'insignifiant, le sacré et le profane, la sagesse et la sottise...⁴. Le rituel carnavalesque décrit minutieusement dans le roman de Radeva et dans le récit de Paraskeva, envahit la situation et les personnages jusqu'au style et la langue, dans un envoutement auquel contribuent les jeux du mot et du nom (par exemple : Ver bum et Adel-Leda dans *Almagrab*). Le lieu du Carnaval appartient au registre de l'hétérotopie tout comme le temps du récit appartient au temps mythique voire cyclique du Carnaval. Nous sommes consciente que les ouvrages qui nous occupent ne sauraient pas être énumérés parmi les grands romans cités par Bakhtine à propos de la « carnavalisation de la littérature » : *Quijote* de Cervantès, *Candide* de Voltaire ou les œuvres de Dostoïevski⁵. Cependant l'on retrouve ici certains aspects de la « mésalliance » d'éléments hétérogènes voire opposés qui caractérisent un monde et une temporalité à « l'envers ».

Dans *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame* de Guergana Radeva, non seulement le Carnaval marque le temps de la narration, mais le style et les thèmes relèvent de cette hybridation. C'est le personnage de Leda⁶, dernière descendante de la lignée à laquelle appartiennent les protagonistes, qui ouvre et qui conclut le récit d'après un mouvement circulaire et cyclique. La circularité du temps du Carnaval a été exposée par Claude Gaignebet au cours de

¹ Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski [Problemy poetiki Dostoïevkovo, 1929]*, Paris, Seuil, 1970, p. 161.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶ La référence qui se cache derrière ce nom est liée, bien évidemment, au mythe grec de Léda, mère de Clytemnestre, Hélène, Castor et Pollux. Hélène et Pollux, fruit des amours de Léda avec Zeus, transformé à l'occurrence en cygne pour la séduire, vinrent au monde dans un œuf.

ses ouvrages où il explique entre autres comment à l'Âge d'or l'ainé devient l'enfant et inversement¹ :

L'Âge d'Or est ce temps heureux où l'homme ignore la génération et la sexualité puisqu'il est né brusquement du sol ; puis, rajeunissant progressivement, il disparaît et se sème comme Œdipe dans le sillon même d'où il avait surgi. Les enfants sont alors les « plus vieux », ceux qui ont accumulé le plus grand savoir et qui sont, selon les mots des Évangiles, les plus proches du Royaume.²

Ce mythe qui renverse jeunesse et vieillesse, qui fait retourner l'homme dans le sillon de terre d'où il provient et qui coïncide avec le renouvellement perpétuel que le Carnaval célèbre, est repris fidèlement par Radeva. Donna Luz, la tzigane qui méprise les rêves dans lesquels le temps s'arrête³, sa fille Adel et le mari de cette dernière, Theo De Cauda, redeviennent tous les trois des enfants⁴. Le temps et la métamorphose dans le roman ont une connotation pleinement carnavalesque. En effet, Theo De Cauda, qui redevient enfant peu avant de mourir, tombé amoureux de sa fille Alma, c'est un être humain qui se transforme en félin lorsque le vent du sud-ouest souffle. Ce n'est pas le seul personnage du roman à partager sa nature humaine avec celle d'un animal : de même, Leda, dont le patronyme n'est autre que le nom de sa grand-mère Adel lu en miroir, est un être mi-femme mi-oiseau. Elle aussi interprète un autre détail emprunté à la philosophie platonique par le rite du Carnaval : les mêmes Gaignebet et Lajoux, experts de la

¹ Cette vision de l'existence selon une chronologie circulaire est empruntée par la tradition carnavalesque, d'après Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, à Platon et à sa vision philosophique du temps dont il est question dans la *Politique*. Selon le philosophe grec, deux périodes s'alternent éternellement, l'une est soumise à Chronos et l'autre à Zeus, la première ayant les caractéristiques de la « royauté véritable » et la seconde, en revanche, celles de la « tyrannie ». Alors, avant cette phase administrée par Zeus dans laquelle nous nous situons, le monde connaissait un temps différent qui devrait renaître lorsque notre ère s'achèverait : il s'agit du mythique Âge d'Or, voir Claude GAIGNEBET et Jean-Dominique LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1985, p. 62.

² *Ibid.*, p. 62-63.

³ Après le récit du rêve de Theo, Donna Luz expose son interprétation : « C'est un rêve, dit Donna Luz, qui annonce des enfants. »

« Des enfants ? s'étonna Theo de Cauda en secouant la tête, Et de quoi déduisez-vous cela ? »

« Eh bien, voyez-vous monsieur Théo, la colonne, c'est le mâle, la terre rouge, la femme, et jusque-là, on pourrait dire que c'est seulement l'union, comment dire, charnelle, mais ensuite, il y a les aiguilles qui trottent... Le temps qui se régénère et comment on le regarde encore et encore et ce sont les enfants. Rêver du temps c'est comme rêver de l'eau, si elle coule, c'est de bon augure, si elle stagne, c'est un mauvais présage. »

Donna Luz rassembla les tasses à café dans l'évier et ouvrit le robinet.

« Là où vous avez les meubles, monsieur Théo,... cet endroit, c'est une flaque stagnante de temps, murmura-t-elle et sa voix semblait prise dans le clapotement du filet d'eau. Le temps, il faut le libérer, le laisser courir, sinon, il commence à moisir... Et nous avec », voir G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, Napoli, Michele di Salvo Editore, 2007, p. 26. Puis, quelques pages plus tard, Donna Luz, consciente de la culture nomade à laquelle elle appartient, dira : « Un homme immobile, c'est un homme mort », reprenant l'analogie entre le mouvement du temps et celui des hommes, voir *ibid.*, p. 45 (CdC n. 246).

⁴ Les métamorphoses de Donna Luz et d'Adel sont décrites dans *ibid.*, p. 59, et celle de Theo dans *ibid.*, p. 89.

représentation artistique de la tradition carnavalesque, expliquent que Platon considère l'homme comme « un bipède sans plumes » et qu'« il lui suffit d'en acquérir pour devenir un oiseau »¹. Leda, fruit de l'accouplement de Zoe² avec un oiseau, naît d'un œuf une nuit de pleine lune et dévoile la première, en ouverture du livre, l'ambiance carnavalesque au sein de laquelle la trame prendra forme. C'est un miroir, qu'elle trouve dans la maison maternelle désormais abandonnée, qui lui révélera les événements qui se sont déroulés dans la demeure ainsi que les visages des gens qui se sont regardés dans cette ancienne glace. Cette plongée dans l'histoire permettra à Leda d'aboutir, le roman se terminant, à la découverte de ses origines et à l'explication de son étrange physique. De la sorte, la signification de l'histoire est ancrée dans la quête identitaire du personnage qui encadre la trame. Cela s'explique en premier lieu par la conclusion qui nous remet en mémoire les pages finales du *bildung roman* de Tijana M. Djerković *Inclini all'amore*, lorsque la protagoniste aperçoit, dans le miroir de sa maison natale, l'ensemble de ses aïeux paternels. Dans un second temps, notons qu'une histoire construite sur un voyage vers l'âge adulte calque le modèle offert par les récits initiatiques comme la « satire ménippée » dont les racines carnavalesques du roman comportent bien des exemples. L'un des plus remarquables est *L'Âne d'or*, ou *Les Métamorphoses*, d'Apulée (II^e siècle), où Lucius (du même nom que l'auteur *Lucius Apuleius*, en latin), le protagoniste curieux, inexpérimenté et avide de sensations, est transformé par un filtre magique en âne. Au bout du onzième jour, il retrouve enfin sa physionomie humaine grâce à l'intervention de la déesse Isis et il est désormais prêt à être initié aux mystères et à exercer le service sacerdotal du culte de la déesse égyptienne. L'homme-âne ou l'homme-oiseau sont des manifestations du déroulement d'un rite initiatique dont la symbolique, aussi ambiguë que la nature, est partagée avec le Carnaval. Pendant le Carnaval, au cours de rites anciens et répandus, le roi sacrifiait un oiseau – selon les dires de Gaignebet et Lajoux – et ensuite, pour confirmer l'adéquation entre homme et oiseau, il se revêtait de la dépouille de l'animal et devenait lui-même oiseau, mettant en scène une nouvelle « retraite initiatique » dont plusieurs textes sont témoins³.

¹ C. GAIGNEBET et J-D. LAJOUX, *op. cit.*, p. 100.

² La lignée familiale se déploie ainsi : Donna Luz est la grand-mère d'Adel qui épouse Theo. Le couple donnera vie aux jumelles Luz et Zoe. Theo connaîtra aussi Alma (fille, de son côté, de Theo et d'une prostituée) et avec elle il concevra Ver bum qui grandira avec ses demi-sœurs Luz et Zoe. Leda, alors, fille de la rencontre entre Zoe et un oiseau est la petite-fille d'Adel et Theo.

³ C. GAIGNEBET et J-D. LAJOUX, *op. cit.*, p. 100.

Le temps vécu par les personnages du roman de Guergana Radeva est marqué par les réjouissances du Carnaval. Ver bum¹, l'un des protagonistes, est à la recherche de son aimée Ahva qui a été enlevée par le Carnaval. Toutefois, chaque année, au moment de la fête, elle revient. Son père, Apheta, raconte à Ver bum sa disparition et la manière dont se sont déroulés les événements :

Il y avait quelque chose, chez Ahva, qui provoquait un désir impérieux de donner, et la voilà qui remercie : une révérence enchanteresse, un sourire, et c'est comme si on regardait un arc-en-ciel, une beauté magique, fragile, pure. [...] Je haussais les épaules, satisfait en moi-même, comblé en quelque sorte : « C'est une enfant qui vous plonge dans la nostalgie de l'enfance », disais-je, « voilà tout. »

C'est ainsi que je parlai ce jour-là aussi, le jour où arriva le Carnaval, le Carnaval, ce vagabonde aux cent têtes babillantes, aux mille pieds dansants, aux yeux tourbillonnantes, à la langue de feu et à la bave de barbe à papa, le Carnaval qui, disait-on, de temps à autre volait l'âme d'un enfant, d'un enfant né en riant. C'est ce que murmuraient les gens, tandis que les masques tournoyaient dans un tourbillon de confettis multicolores et que, cérémonieux, Apheta dégustait les beignets de riz et tandis que, gracieusement, sa femme dansait sur la pointe de ses escarpins argentés et qu'espiègle, leur fille Ahva...

« Ahva ! » appela Apheta au milieu des masques qui bondissaient dans un tourbillon. « Ahva, où es-tu ?... Vous avez vu Ahva ? [...] Vous avez vu ma fille ? » Et puis la fraise immaculée se mit à trembler, et les escarpins d'argent s'échouèrent dans la poussière, et les pigeons becquetèrent le sachet huileux, éparpillant tout autour les beignets. [...] Les femmes, sache-le, Verbum, mon garçon, les femmes, elles l'ont dans le sang, le cycle... *naissance, mort, renaissance*... Et c'est pour cette raison qu'elles n'ont pas peur de la mort, c'est une partie du tout, disent-elles, on ne va pas contre la nature.

Pendant ce temps le Carnaval allait et venait, de ci, de là, j'en garde des images décousues, des photogrammes superposés des cent têtes féroces et des mille pieds traînants, de la langue de cendre et de la bave de barbe à papa brûlée. [...] Pendant que les masques continuaient à tourner dans le tourbillon des confettis fânés, [...] un homme enveloppé dans une toge toute chiffonnée, la fraise sale la bouche parsemée de miettes pendant avec tristesse, offrait des beignets aux petits bouffons déguisés : à Arlequin et à Brighella, à Truffaldino et à Meneghino, à Ahva et à Colombine...

« Coucou, papa. » Au bout de dix-sept ans, c'est ce qu'elle a dit. « Je reviendrai », dit ma fille, « chaque année je reviendrai avec le Carnaval ! » et moi je souris, au bout de dix-sept ans, je souris. »²

Le temps cyclique du Carnaval est incarné par la jeune fille qui a elle-même vocation à devenir un personnage du Carnaval, plutôt qu'une jeune femme en chair et en os : elle fait

¹ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, op. cit., p. 100. Ver bum, né le premier jour du Carnaval, dès sa naissance il articule des mots, d'où son prénom « Verbum ») et il se distingue par son visage asymétrique qui interprète en même temps des émotions opposées (d'où « Ver bum »). Il s'agit clairement d'un personnage gargantuesque. Voir *ibid.*, p. 100-101.

² *Ibid.*, p. 128-130 (CdC n. 247).

redevenir enfants les adultes qui l'entourent et elle revient tous les ans dans le sillage de la fête. Le Carnaval va et vient et, comme les masques de la tradition vénitienne, il tourne en rond. En effet, de nombreux termes se réfèrent à son mouvement circulaire : le Carnaval est un « *giramondo* » (littéralement : un « tourne-monde »), les masques ont des « yeux tourbillonnants » et ils « tournoyaient dans un tourbillon ». Le Carnaval imprime sa ronde sur le monde extérieur et emporte dans sa danse les femmes qui vivent tous les mois à la cadence de leurs règles, entre humanité et état sauvage. Il est aussi ce grand animal qui vole les enfants qui naissent en riant. Les oppositions font partie du déroulement de la célébration : rires et pleurs alternent et sont marqués d'un trait évident, comme un masque au double visage. Le Carnaval choisit pour sa farandole un enfant né dans les rires, sinon il transforme « la bouche pendant avec tristesse » en sourire. On remarque donc que cet imaginaire fantastique est proche de la légende populaire et, parmi les éléments propres au conte, les Tziganes, leurs déguisements et leurs animaux, sont en parfaite osmose avec ce milieu carnavalesque.

Dans le récit de Paraskeva, *Introduzione*, contenu dans *Il tragediometro*, c'est sur la place du Carnaval, lieu symbolique du rituel d'après Bakhtine¹, que se passe la rencontre avec cet autre monde :

Vite ! Lui, à la tête de sa compagnie, il s'est arrêté devant deux pâtés de maison. Sur la place avec le carrefour, avec le sol en terre battue. Ils ne sont pas nombreux. Une dizaine. C'est la compagnie de Gaitàn.

Lui, c'est le protagoniste.

Un mélange de cheval et de cavalier. Couvert de haillons étincelants, de nœuds, de volants, de clochettes et de paillettes. Un arlequin à quatre pattes. Torse d'homme. Corps de cheval, de poney ou d'ânon. Un centaure populaire et joyeux, avec ses sabots décorés de petites perles.²

La place, le carrefour : c'est là que les routes débouchent, c'est là que tout un chacun peut se rendre et c'est là que le Carnaval fait son apparition. Les Tziganes sont les maîtres de la fête décrite par l'écrivaine grecque (« la troupe de Gaitàn »). Ils connaissent les plis du temps comme Donna Luz la voyante, et mènent les animaux qui animent le Carnaval. Ils sont les véritables animateurs de ce « monde à l'envers » qui unit de vrais animaux et des personnages mi-homme mi-animal (homme-chat ou femme-oiseau). C'est un être aux cent têtes et aux milles pieds qui jouait le rôle du Carnaval chez Radeva et, de son côté, la grande bête carnavalesque du récit de

¹ M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 180.

² H. PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, *op. cit.*, p. 7 (CdC n. 248).

Paraskeva est un centaure. « Qu'est ce qui se cache sous la partie animalesque de Gaitàn ? », se demandent les « enfants du quartier »¹. À une telle question, la réponse ne peut qu'être une nouvelle transformation, un nouveau retournement de situation :

[...] pendant que les musiciens aux moustaches noires et enroulées entonnent un air au rythme tzigane, dans un mouvement synchronisé, les femmes de Gaitàn vont ôter leurs foulards aux couleurs vives et voici que, par-dessous, vont apparaître la tête rasée de quatre hommes.

D'un geste de leur bras droit elles vont ouvrir leurs chemisettes et, surprise, leurs seins généreux se libèrent.

Ce sont de petits ballons bleus, verts et rouges, leurs seins fabuleux retenus prisonniers sous les chemisettes prudes. Et ces bouches rouges et effrontées crachent des confettis. Et après ce ne sont qu'éclats de rire, exhortations, sauts, battements de mains et bousculades.

C'est comme ça dans mon quartier, la fête de Gaitàn.²

Dans les extraits du roman de Radeva et du récit de Paraskeva, tous les éléments du rite du Carnaval sont bien présents : les personnages féeriques (hommes-animaux, adultes-enfants, femmes-hommes), la nourriture (« barbe à papa » et « beignets de riz »), les accessoires bariolés (« confettis », « petits ballons ») et les costumes (« escarpins argentés » et « chemisette »). À ce défilé traditionnel, ne manquent pas non plus les spectateurs hostiles qui secouent la tête et désapprouvent : « Fous ! Il sont tous des fous ! »³.

La prose romanesque plonge dans la popularité du rite scandé significativement par une voix chorale : un chœur d'enfants, dans le cas d'*Il tragediometro*, et un groupe d'hommes dialectophones, dans le cas d'*Amalgrab*, s'affichent comme les narrateurs de l'ensemble ou d'une partie de l'histoire. Dans le recueil d'Helene Paraskeva, les « enfants du quartier » sont les narrateurs et « guides » d'une grande partie des récits qui composent *Il tragediometro*. Cette première *short story*, qui a fonction d'introduction, d'où le titre, présente et encadre l'ensemble du livre à l'enseigne du Carnaval. Entraînés par le serpent du bal masqué, les jeunes narrateurs « passeront » dans des endroits emblématiques du récit et chaque arrêt sera alors l'occasion d'un conte bref⁴. Ce même dispositif du chœur est employé par Guergana Radeva lorsqu'un ensemble de voix dialectales commente les aventures de Theo De Cauda dans le lupanar de la ville :

¹ *Ibid.*, p. 8 (CdC n. 249).

² *Ibid.*, p. 9 (CdC n. 250).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Il paya à boir' à tous, un truc à clamser : des vieux verres ébréchés, pas si propr' que ça, pleins de champagne, j' te dis... (...) et après, il prit une femme, il pouvait les avoir toutes, j' te dis, mais il ne prit pas la plus mignonne, non, pas non plus la plus jeune, il prit, tiens, la Tata...Bon, on peut pas dire que ce soit un épouvantail, mais c'en est une qu'on dirait une brave ménagère, aller avec elle c'est tout comme aller avec sa propre femme... Elle se refuse pas, mais elle se donne pas grand mal, elle joue le jeu et elle te lève les fesses en suivant le rythme, mais elle a la tête ailleurs et d'un moment à l'autre tu t'attendrais à ce qu'elle te dise qu'elle a la lessive à ramasser ou qu'elle a une casserole sur le feu... ou que ses persiennes se sont coincées et qu'on ne peut plus les fermer...¹

Dans ce roman il y a au moins trois voix : celle du narrateur, celle plurielle d'un groupe de personnages, plus une troisième, féminine, qui surgit indépendante et parallèle et qui est celle de Zoe, sœur jumelle de Luz, écrivant son journal intime. La voix chorale devant le lupanar est alors d'autant plus significative que, seule expression d'oralité du roman, malgré son caractère apparemment réaliste, elle se révèle être un élément artificiel du langage de la fiction. Même l'emploi du dialecte qui pourrait servir d'indication pour situer géographiquement le roman, ne nous aide pas, puisqu'il réunit un mélange d'élocutions dialectales de plusieurs provenances².

On peut donc conclure que ces deux textes qui mettent en scène le Carnaval ont un caractère fantastique avec la particularité de registres et thèmes propres à ce procédé que Bakhtine appelle la « carnavalisation de la littérature ». Parmi ces éléments on a mis en lumière en particulier la structure cyclique propre au temps du Carnaval ; le caractère hybride (homme-animal, adulte-enfant, naturel-surnaturel) de ces personnages ; la pluralité des voix auxquelles est confié le récit. Enfin, le lieu de ces récits est une place dansante métaphorique qui constitue une hétérotopie par définition.

III.3.c) Le fantastique et l'éros

Après *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, l'ouvrage suivant de Guergana Radeva, *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros*, resserre sa trame autour d'un « éros maladif », comme l'explicite la Présentation³ du livre. D'après les rédacteurs de la préface, le récit pivote autour d'un « étrange sexuel », alors que la narration du roman se penche sur deux mondes en communication

¹ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, op. cit., p. 29-30 (CdC n. 251).

² Dans la phrase suivante, par exemple, s'alternent des traits typiquement romans (l'article « er ») et toscans (le son [k] aspiré) : « alza er culo ar ritmo, ma cà la testa altrove e lì per lì t'aspetti 'he dica 'he c'è da cogli' 'r bucato... ». Cependant ni le dialecte de Rome ni celui de Florence sont employés de manière cohérente et ponctuelle : la spirante entre voyelle et consonne ne devient pas une roulée (« alza » et non « arza ») et la [k] intervocalique ne tombe pas régulièrement (« bucato »).

³ G. RADEVA, *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros*, op. cit., p. 5.

l'un avec l'autre, chacun centré sur un « étrange sexuel ». Une des réalités est vécue par Kiril, et correspond, géographiquement et historiquement, à celle de Sofia ; l'autre réalité est décrite par Pileto et s'élabore autour de la maison de Rosa, dont les coordonnées spatiales ne sont à aucun moment définies. Non seulement les deux mondes s'emboîtent mais ils sont également le miroir l'un de l'autre, tous deux obéissant aux désirs érotiques de Rosa. Sevda Borinova, « anguleuse, très brune, sur les trente ans, entre la femme chaste et l'homosexuelle »¹, propose Kiril Karaliev sur le tournage d'un film érotique, où il a été embauché pour jouer un rôle qui lui est cependant inconnu :

La première chose dont Kiril se rend compte en entrant, c'est cette odeur douce et pénétrante de l'encens et de la cire fondue. [...] Une odeur de mort qu'en général on utilise pour masquer l'odeur de la mort elle-même. Quelques misérables qu'elles soient, les perversions humaines peuvent se révéler très bizarres et irréprouvables, pensa Kiril, en jaugeant le corps immobile, recouvert d'un long voile noir, couché sur le lit bas anonyme. [...] Kiril s'approche et écarte délicatement l'extrémité du voile, découvrant un pied. Un pied de femme aux ongles soignés, recouverts d'un vernis transparent et opalescent. Un pied chaud et vivant, s'assure-t-il avec soulagement en faisant glisser ses doigts le long de la veine qui bat. Le pied d'une femme d'un certain âge. [...] Il est sur le point de lui découvrir le visage, quand il sent le corps se raidir. Et, d'un seul coup, il devine qu'elle veut rester là, en équilibre entre le visage caché et le corps exposé et offert, entre la mort et la vie, entre ce qui sera et ce qui était.²

L'extrait se situe dans une salle noire dont les murs sont couverts de panneaux sombres « que l'on dirait volés de quelque confessionnal »³. La représentation nous ramène à l'étude de Tzvetan Todorov et en particulier aux « thèmes du *tu* », du fait des lieux cauchemardesques et du sujet fortement érotique. Dans le passage qui fait office de cadre et qui annonce et clôt le long récit de Pileto, Kiril maîtrise les fils du fantastique et plonge dans un décor prophétique des nuances futures du roman. La mise en scène de ce rapport nécrophile avec Rosa (décrit avec une lenteur cinématographique retraçant les mouvements de la caméra du film érotique qui est en train d'être tourné), ayant lieu dans un endroit obsolète et lointain fonctionne comme le double de la scène finale du roman. Dans cette même structure qui contient le noyau de l'intrigue, dans cet espace de la trame conçu pour l'*agnitio* et la découverte de la vérité sur le visage de Pileto, Kiril rend visite à la défunte, Rose, étendue sur son lit et couverte d'un voile. Le réalisateur cinématographique imite le geste que Kiril avait accompli au début de l'histoire : « Pileto paraît

¹ *Ibid.*, p. 22 (CdC n. 252).

² *Ibid.*, p. 24 (CdC n. 253).

³ *Ibid.*

frissonner. Indécis, il s'approche. Il s'arrête à côté du lit. Doucement, très doucement, il commence à soulever la bordure du voile »¹. Ces rencontres entre un homme et une dépouille, fictionnelle la première fois et réelle la deuxième, se déroulent dans un cadre parsemé d'éléments typiques du genre fantastique : la présence de sang sur les doigts de Pileto piqué par une rose, la mise en scène mortuaire organisée par Rosa sur son lit de mort, le dédoublement des événements. L'« étrange sexuel » dont ce roman fait l'étalage nous ramène encore à l'étude de Todorov qui parle entre autres du rapport vampirique qui mêle sang et nécrophilie.

Le long *flashback* que Pileto raconte à Kiril, et qui s'avère être le récit principal du roman *Rosa canina*, n'est rien d'autre que le récit d'un schizophrène. En effet, la complicité et la rivalité qui semblent exister entre Pileto et son cousin Vlado est une représentation mentale élaborée par le cinéaste. La dualité de sa personnalité le montre parfois observateur et introverti quand, d'autres fois, il paraît passionné, sûr de lui et des autres. De même, l'histoire d'amour entre Pileto et Rosa est plus vraisemblablement un ménage à trois, élément supplémentaire qui, de même que la nécrophilie, compose les « étranges sexuels » des « thèmes du *tu* ». Les moments érotiques entre les deux protagonistes sont ceux qui définissent leur histoire et on les remarque notamment dans les souvenirs de Pileto où ils sont nombreux et détaillés avec toujours, comme lieu de l'action, la maison de Rosa. Leur première relation est tout à fait d'ordre sadique (en écho à l'analyse todorovienne) : Rosa, en femme éblouissante, frappe avec des branches d'égantiers le jeune homme qui, enchanté du spectacle que lui offre le miroir², sera par la suite dominé et dépendant d'elle, jusqu'à en devenir malade. Le masochisme s'affiche alors comme la clé de leurs rapports : Pileto ne désire nullement le corps de son amante car la seule contemplation de sa beauté l'apaise :

Rosa me fixa. Je me noyai dans ses yeux couleur de lac. Invisible. La regarder constituait mon super-pouvoir. Je la vis fermer le tiroir et se placer derrière moi.

« Regarde ! » me dit-elle, en désignant le grand miroir en face de nous. « Qu'est-ce que tu vois ? »

J'avalai ma salive. La regarder qui me regardait provoquait en moi une sorte de nausée. Il me vint l'envie d'être un vampire, une quelconque créature dont les miroirs ne veulent pas, privée de reflet, de personnalité, de visage. Des yeux seulement. Deux yeux dans le vide. Quand la vitesse de la fuite est supérieure à celle de la lumière.

Le bras de Rosa qui se reflétait zigzagua entre les flammes de ses cheveux, glissa le long de la robe de style oriental, taillée moulante, en satin noir brillant, puis il toucha quelque chose sur la cloison, qui produisit un *click*. Le miroir devint clair et se transforma en une fenêtre qui donnait sur la chambre à coucher. Dans la pénombre il y avait un

¹ *Ibid.*, p. 84 (CdC n 254).

² *Ibid.*, p. 39.

homme. Complètement nu. Très maigre. Les mains liées derrière le dos, les yeux bandés. Agenouillé sur une espèce de tapis de fakir, fait de branches d'églantine, sur la tête il avait une couronne d'épines.¹

La maison de la femme est donc l'endroit où les perversions des amants trouvent une place² ; c'est ainsi que le miroir-fenêtre devient un outil pour assouvir le vice puisqu'il est conçu pour satisfaire le voyeurisme de Pileto. Le miroir est un *topos* romanesque, comme on l'a vu dans le chapitre sur l'autobiographie, et ici il s'enrichit de propriétés fantastiques. Il ne montre pas seulement une vision qui serait le fruit de la rêverie de l'observateur, mais il fonctionne comme une fenêtre s'ouvrant sur une réalité parallèle qui se déroule. Pileto, en artiste de l'image, délègue à son double, Vlado, toute matérialité et toute corporisation de l'expérience amoureuse et il propose à son auditeur, Kiril, une histoire exclusivement « regardée ». L'outil que Rosa emploie dans leur relation est le miroir-fenêtre et la façon dont cet homme l'aime s'accompagne d'un anéantissement dans son idole. Il plonge dans ses « yeux couleur de lac », il espère l'invisibilité d'un vampire face au miroir (reprenant ainsi une figure chère à l'imaginaire fantastique) pour tenter de réduire tout son être à ses seuls yeux. De la sorte, les « thèmes du *tu* » qui, rappelons-le, sont ceux liés au regard, reviennent à nouveau au centre du roman. Le récit à la première personne, ne considérant que le point de vue du narrateur, se focalise sur l'action du sujet qui imprègne et qui féconde l'objet observé, dans une union exclusivement visuelle.

Le deuxième ouvrage qui fait emploi du dispositif fantastique de l'« étrange sexuel » est le dernier roman d'Ornela Vorpsi, *Tu convoiteras*, un roman sur le sadomasochisme vu par les yeux d'une jeune mère. Avec ce livre, l'écrivaine albanaise accomplit un saut linguistique, passant de l'italien au français – un changement annoncé depuis longtemps³, étant donné qu'elle vit désormais à Paris. Dans un récit qui passe subrepticement de la troisième à la première personne, et s'étale tout au long du texte, sur une durée de deux jours, Katarina est confrontée à un dilemme : rester avec son enfant en bas âge et accomplir ainsi son rôle de mère ou bien rejoindre

¹ *Ibid.*, p. 50 (CdC n. 255).

² Dans le passage qui suit Pileto confirme qu'il a pleinement conscience de l'« étrange sexuel » que Rosa lui propose, par le biais du miroir, ainsi que des autres hommes, attachés et torturés : « J'étais en mesure de comprendre les cordes. Les coups de fouet. Les poids qui étiraient les tétons, jusqu'à ceux qu'on lui avait attachés aux testicules, mais pas le bandeau sur les yeux. Pour moi, cela aurait correspondu à la mort. Je ne comprenais pas les hommes de Rosa, mais je comprenais fort bien leur dépendance vis-à-vis d'elle. Je le ressentais jusque dans la moelle des os. Quand Rosa me disait : « Regarde ! », je regardais. En vérité, elle ne me le disait jamais. Elle m'installait comme une sorte de bibelot. Ou bien, avec une nonchalance simple, elle allumait le miroir-fenêtre depuis le salon ou directement depuis la chambre à coucher », voir *ibid.*, p. 56 (CdC n. 256).

³ Alessandro MEZZENA, « Ornela Vorpsi, addio alla lingua italiana. "Scriverò in francese" », *Il Piccolo*, 3 Mars 2012, p. 43, disponible en ligne sur : http://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2012/03/03/PR_43_01.html?ref=search (consulté le 02/01/2016).

son amant et assouvir son désir sexuel qui la dévore. L'impulsion du désir a d'abord le dessus, mais, rongée par le remords, Katarina s'échappe en courant pour retrouver son enfant. La situation de *κρίσις* de ce personnage bovarien¹, plutôt conventionnelle dans le roman bourgeois, nous intéresse moins que l'aspect « gothique » des scènes érotiques. Dans son récit, par moments, la protagoniste s'adresse à une interlocutrice fantasmée : Zénaïde Alexandrovna, la figure nodale du conte bref de Tourgueniev *Premier amour*. Dans ce conte, Zénaïde se plaît à séduire par sa beauté et sa jeunesse toute une cour d'hommes, sans jamais offrir ses faveurs ; on découvre à la fin qu'elle est liée d'un rapport masochiste à Piotr², qui n'est rien d'autre que le père sévère et autoritaire du narrateur. Mais Katarina n'est pas Zénaïde : dans le rapport « étrange » qu'elle a avec son amant c'est elle qui frappe, qui est dominatrice. Pendant ce monologue adressé à un personnage fictif, Katarina imagine contempler la beauté et la jeunesse de Zénaïde qu'elle compare à son amant. Elle va jusqu'à acheter par correspondance une tenue érotique de dominatrice ; sa découverte donne lieu à une fantasmagorie :

Le colis est ouvert. Les objets ont un air menaçant et mystérieux. Plus encore, ces jouets rappellent à Katarina des instruments et mécanismes de torture moyenâgeux. En même temps, quelle envie d'engouffrer ce substitut de plastique noire entre ses cuisses. Elle aimerait que ces outils se matérialisent dans l'acte et puis disparaissent à l'instant.

Katarina essaie la combinaison fendue. Son corps est traversé par des fleurs de dentelle sombre. Elle me va bien, dit-elle à voix haute. Les seins les cuisses les fesses sous le voile deviennent plus désirables. [...] Zénaïde Alexandrovna se couche avec elle. Elle lui sourit comme dans la rue, Zénaïde Alexandrovna pourrait lui prendre son amant. Elle est plus jeune de Katarina. Plus belle aussi.³

L'analogie des outils sexuels avec les instruments de torture moyenâgeux, la vision de Zénaïde, ainsi qu'un corps envisagé démembré et non dans son intégralité harmonieuse, donnent à cet extrait une atmosphère de roman gothique qui est, rappelons-le, l'une de premières formes de la littérature fantastique. En outre, nous retrouvons ici l'« étrange sexuel » de genre

¹ L'intertextualité littéraire caractérise ce roman où l'on retrouve les références clairement énoncées à toute la généalogie érotique ou masochiste, de Masoch à Bataille, de Tourgueniev à Flaubert, jusqu'au roman le plus connu de la bibliothèque du parfait masochiste : *La Vénus à la fourrure*. De plus, l'histoire se termine sur la balade tirée du poème de Jean Richepin : « Y avait une fois un pauv'gars/ Qui aimait celle qui l'aimait pas ».

² Ivan TOURGUENIEV, *Premier amour* [*Первая любовь*, 1860], Paris, Flammarion, 2008. À ce propos, nous nous permettons de remarquer un petit écart dans le roman de Vorpsi : à plusieurs reprises l'auteure rappelle l'âge adulte de l'amant de Zénaïde (« Piotr avait quarante-six ans. Ce n'est pas un détail sans importance », p. 15 ; « Piotr a quarante-sept ans », p. 44), alors que la nouvelle de Tourgueniev le dévoile seulement à la fin (et il a en effet quarante-six ans), lors de la mort du personnage qui advient cependant bien des années après les événements racontés.

³ O. VORPSI, *Tu convoiteras*, Paris, Gallimard, 2015, p. 85-86.

masochiste cité par Todorov parmi les « thèmes du *tu* ». On voit bien que la « transformation du désir », et non l'« amour intense », est un élément propre à l'imaginaire fantastique. Le titre du roman, *Tu convoiteras*, évident détournement des Commandements bibliques, semble alors signifier l'impératif du désir vécu comme une contrainte et donc une fatalité par la femme écartelée dans ces deux rôles topiques de mère et d'amante.

Bien que dans ces deux romans analysés l'écriture du fantastique coïncide la plupart du temps avec une dimension fantasmagorique, cette tendance nous semble particulièrement originale et novatrice dans l'ensemble de notre corpus.

III.3.d) Un autre regard

Corrélativement à l'ensemble des « thèmes du *tu* », Tzvetan Todorov avait mis en lumière les « thèmes du *je* », autrement nommés « thèmes du regard ». L'aliénation, tout comme les autres phénomènes de l'altération de la perception, entraîne une vision décalée de la réalité, qui, d'après Todorov, est l'autre trait saillant du genre fantastique. Dans cette série du corpus, deux romans, *Rosa canina* et *Fuorimondo*, appartiennent de manière manifeste aux « thèmes du regard ».

Le titre du roman italien d'Ornela Vorpsi, *Fuorimondo*, se réfère au lieu « hors du monde »¹ où Tamar, la protagoniste, s'évade pendant ses crises de folie. Ce roman, comme *Rosa canina* ou, en partie, comme *Tu convoiteras*, est raconté à la première personne, de sorte que l'ensemble des événements relatés par la protagoniste relève d'une vision clairement subjective. Elle est « spectatrice. Tel est mon rôle, me suis-je dit »², elle ne peut que regarder la réalité :

Moi, Tamar, je ne menacerais en aucune façon les yeux qui se poseraient sur moi, personne ne risquerait de se damner sur mon visage, entre mes seins, le long de mes jambes, dans mon bas-ventre.

J'étais fragile, je n'avais osé me droguer, je n'avais jamais fait l'amour, je me m'étais jamais hasardée à toucher d'autre chair que celle d'Esmé. Si je m'étais droguée, j'aurais perdu la tête, si j'avais touché une autre chair, j'aurais péri sous l'effet de l'émotion.³

Tamar, lorsqu'elle regarde avec amour sa mère Esmé ou bien son voisin Dolfi, « se perd » dans la beauté de l'autre, « s'éteint d'émotion », sans que cela s'appelle de l'amour¹. Elle vit cette

¹ En revanche, cette notion n'apparaît pas dans le titre français, *Ci-gît l'amour fou*.

² O. VORPSI, *Ci-gît l'amour fou*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 45 (CdC n. 257).

³ *Ibid.* (CdC n. 258).

forme d'osmose avec l'objet que Todorov avait apparenté aux « thèmes du regard » et qu'il associe à la vision troublée d'un fou, comme c'est le cas de Tamar. La vue qui plonge dans le monde extérieur, est une caractéristique propre à la protagoniste du roman, qui atteint son acmé dans la clairvoyance dont elle fait preuve la veille de la mort de son frère. Comme un personnage de la tragédie grecque, comme une Médée ou une Cassandre, Tamar, « les cheveux plus noirs et plus épars que d'habitude »², prévoit le drame qui s'abattra sur sa famille et, dans une extase prophétique, récite le conte du Roi et de son Vizir³ qui a pour moralité : « Tout ce que Dieu fait est pour le mieux »⁴. Celui qui voit le monde comme elle le voit risque de « se perdre sans salut », d'après un emploi terminologique qui est semblable aux malédictions bibliques. Les références à l'Ancien et au Nouveau Testament sont nombreuses, en écho à la citation en exergue tirée du Livre de Job : « Sachez alors que c'est Dieu qui me poursuit, et qui m'enveloppe de son filet »⁵. Son frère Rafi aussi s'exprime au moyen d'expressions bibliques : la vie est « Havèl Havalim [...]. Fumée des fumées »⁶ et rien n'est plus vrai que son ombre, dont il essaye de dessiner le pourtour sur le sol à l'aide d'un pastel coloré. L'attention qu'il prête à la projection de son image restera gravée dans son épitaphe : « Ne piétine pas mon ombre, Tamar »⁷. Tamar convainc son frère de se noyer et, en retour, celui-ci la maudit en appelant sur elle la même punition que Dieu avait infligée au Peuple d'Israël par la main de Moïse, comme le déclare Rafi⁸ : la folie. La folie, ou plus précisément l'amour fou qui mène à la mort, est l'argument principal du roman. De là, le titre de la version française⁹. Chaque personnage du roman porte en lui un amour immense et mortifère : Manuela aime Dolfi et se laissera tuer par Tamar afin d'offrir à son amant le *topos* littéraire d'une « morte belle »¹⁰ ; de même, Tamar « aime » sa mère Esmé et elle craint plus que tout que celle-ci ne meure :

Je t'en supplie, Esmé, ne te jette pas par la fenêtre, tu es ici avec moi.

Qu'est ce que tu dis ? m'avait-elle soudain demandé.

Rien.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 106 (CdC n. 259).

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 108 (CdC n. 260).

⁵ *Ibid.*, p. 6 (CdC n. 261).

⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁷ *Ibid.*, p. 151 (CdC n. 262).

⁸ *Ibid.*

⁹ La traduction française du roman reprend une phrase du livre étant donné qu'un article de journal retrouvé dans la chambre de Manuela s'intitule : « *Ci-gît l'amour fou* », voir *ibid.*, p. 123.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

Je voulais lui dire que je l'aimais, mais cette phrase ne s'était pas changée en voix.

Observe l'amour, Tamar, gare à l'amour. Aimer à la folie égale la folie.¹

Folie et amour coïncident dans le livre et sont tous deux des punitions divines. La maladie de Tamar se manifeste dans un « frisson »² et dans la soudaine vision d'un jouet (un petit camion), ayant appartenu à son frère Rafi, qui apparaît partout. Tamar, voyante et « transparente » aux yeux des autres, ne pourra que devenir opticienne³, capable de polir des lentilles afin de voir différemment⁴. L'œil de la protagoniste flotte entre réalité et hallucination, comme les regards des fous que Todorov plaçait dans les terres hantées de la littérature fantastique. Ainsi, à notre avis, l'« hésitation », typique de ce genre littéraire, est aussi le fruit, autant dans *Fuorimondo* que dans *Rosa canina*, du milieu dans lequel les romans sont ancrés. Pour le premier, il s'agit d'un monde où un Dieu justicier et vengeur emprisonne les personnages dans un filet ; pour le second, il est question d'une société tout juste issue de la dictature communiste. Ces deux romans se passent donc dans deux cadres claustrophobes et oppressants. Entourés d'un environnement hostile, les héros aliénés se cachent et cachent leur pathologie. Dans *Rosa canina*, l'autocensure passe par le dédoublement de Pileto qui est schizophrène ; c'est donc sa moitié qui vit les amours prohibés avec Rosa. Dans *Fuorimondo*, Tamar cache son trouble psychique de peur d'être condamnée⁵. Tant Tamar que Pileto vivent l'amour par l'intermédiaire de la vision ou de l'introspection. C'est bien cette fantasmagorie qui éloigne ces ouvrages du réalisme. De plus, au moyen de visions troublées, de lieux hallucinés, d'une spiritualité apocalyptique, ainsi que d'une parole féconde, ambigüe et intertextuelle, les ouvrages que nous venons de présenter pourraient se ranger au nombre des écritures fantastiques d'inspiration surréaliste.

¹ *Ibid.*, p. 57 (CdC n. 263).

² *Ibid.*, p. 7.

³ À la manière de *l'Ottico* de De André, inspiré à *Dippold the Optician* de Edgar LEE MASTERS, *Antologia di Spoon River* [*Spoon River Anthology*, 1915], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

⁴ Par exemple, Tamar fabrique des lunettes qui montrent des taches de lumière au lieu de la réalité tangible : « Y a-t-il quelque chose de plus beau et de plus terrifiant que tout voir ? Rafi aimait tout voir, même davantage [...] Il pouvait même regarder le monde entier à travers de mauvaises jumelles et il avait vu mon âme, Toute nue, m'avait-il avoué avant d'ajouter tout bas, tu es redoutable, Tamar. Moi aussi, j'aime voir, c'est pourquoi je suis transparente, pour me glisser partout. Invisible, ainsi que le destin l'avait voulu, je devais demeurer spectatrice, et le métier de l'optique était l'accomplissement de ce que la providence avait planifié pour moi. [...] L'être le plus tendre qui soit entré dans ma boutique était une adolescente de quinze ans. Je veux des lunettes, m'a-t-elle dit, des lunettes qui brouillent les formes, je ne voudrais voir que des taches de couleur », voir *ibid.*, p. 80, 82 (CdC n. 264).

⁵ « De mon frisson [...] jamais [a personne] je n'en parlerai. Ce doit être une condamnation à garder secrète, si je la raconte elle s'enflammera et me consumera, sûr et certain », voir *ibid.*, p. 47 (CdC n. 265).

III.3.e) Lieux et langage de l'imaginaire fantastique : « *outrémondés* »

Lorsqu'on emploie l'adjectif « surréaliste », ce n'est pas dans l'intention de rapprocher ces quatre ouvrages (*Almagrab, ovvero lo specchio delle brame* et *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros* de Guergana Radeva, *L'uovo cosmico* de Helene Paraskeva et *Fuorimondo* d'Ornela Vorpsi) du mouvement Surréaliste, mais de définir un mode d'écriture emprunté au Surréalisme, où l'imaginaire agit librement sur l'action du récit et sur son langage¹. D'autre part, la référence au Surréalisme est présente à plusieurs endroits soit par l'emploi de l'adjectif « surréaliste », soit par la citation du nom d'André Breton lui-même et enfin par des affinités avec des œuvres surréalistes, notamment *Nadja*.

Dans les romans de Radeva l'adjectif « surréel » est utilisé maintes fois afin de décrire la réalité qui soutient la trame. Le « monde est surréel »², tout comme le Carnaval³, ainsi que le dit le narrateur dans *Almagrab*. De même, dans *Rosa canina*, on parle d'un « jeu surréel » érotique⁴ ; « surréelle » aussi la sensation éprouvée par Kiril, dans le même roman, lorsqu'il se sent transformé en « baie d'églantier »⁵ ou lorsqu'il évoque la schizophrénie de Pileto⁶. De son côté, Ornela Vorpsi cite André Breton⁷ dans ses deux derniers romans et l'on peut comparer les personnages féminins qu'elle crée avec celui de *Nadja*⁸.

Le terme « surréaliste » peut paraître abusif, car la littérature italienne n'a pas connu de véritables vagues surréalistes ; en Italie, opprimée par le régime fasciste, « le mouvement surréaliste » en tant que tel n'a jamais existé, explique Silvana Cirillo⁹. Cependant, les auteurs qui gravitent autour des avant-gardes historiques ont une production d'empreinte surréaliste : par exemple *l'Ebdòmero* de Giorgio De Chirico et *l'Hermafrodito* d'Alberto Savinio¹⁰. Mais si on doit reconstituer une lignée d'auteurs à la sensibilité surréaliste, la liste serait bien longue, de

¹ Nous soulignons qu'il ne s'agit nullement ici d'écriture automatique telle que la pratiquait les Surréalistes.

² La version originale de toutes les concordances du terme « surréel » est dans le CdC n. 266.

G. RADEVA, *Almagrab, ovvero lo specchio delle brame, op. cit.*, p. 155.

³ « Nous nous mîmes en route à contrecourant au milieu de visages immobiles et surréels, de sourires et de moues momifiés sur des squelettes de passions calcifiées, condamnées à l'éternité », voir *ibid.*, p. 235.

⁴ *Id.*, *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros, op. cit.*, p. 29.

⁵ « [...] j'eus la sensation surréelle de me transformer moi aussi en une baie démesurée, d'un rouge luisant et indécent, un fruit mûr sur le point d'éclater, prêt à être cueilli et à devenir une très suave confiture », voir *ibid.*, p. 48.

⁶ « Ce fut une expérience surréelle », voir *ibid.*, p. 87.

⁷ O. VORPSI, *Tu convoiteras, op. cit.*, p. 24.

⁸ Il s'agit du premier tome d'une trilogie, avec *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*. Ornela Vorpsi renvoie, depuis son site, le lecteur à une émission radiophonique sur *Fuorimondo* où on parle des connections littéraires avec le texte de Breton (http://blog.paludes.fr/public/Radio9/Vorpsi-CiGitL_AmourFou-Critique.mp3).

⁹ Silvana CIRILLO, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini : umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 9.

¹⁰ Voir les chapitres IV, XI et XII dans S. CIRILLO, *op. cit.*

Bontempelli à Masino, de Landolfi à Buzzati, de Lisi à Zavattini¹. Ces auteurs témoignent de la fortune du genre fantastique dans la littérature italienne, sans oublier ce qu'on pourrait appeler des sous-genres comme le réalisme magique qui a sans doute influencé jusqu'aux narrateurs contemporains. Les caractéristiques de cette tendance fantastique sont abondantes : l'originalité des personnages, illogiques et imprévisibles, en équilibre entre idiotie, folie et infantilisme ; la centralité du corps et ses penchants pour le plaisir, le désir et le jeu ; l'écoute de l'inconscient qui s'exprime dans les rêves, dans les lapsus et dans les analogies instantanées², la présence de la magie et du mystère. Une des trames récurrentes de ces ouvrages (par exemple dans *Ebdòmero* de De Chirico qui retrouve l'inspiration de la *Nadja* de Breton) est celle de la pérégrination d'un personnage qui se perd dans les rues d'une ville méconnaissable, un lieu labyrinthique dont le chemin contourné mime le vagabondage mental de l'auteur³.

Le mot « labyrinthe » est un terme qui revient sans cesse dans les textes de ce dernier groupement : à la manière de De Chirico, la « Résidence » où se déroule le deuxième ouvrage de Helene Paraskeva, *Nell'uovo cosmico*, est labyrinthique et Métaphysique. La maison construite sur l'île de déchets toxiques, qui n'existe sur aucune carte géographique⁴ et qui est désignée comme « l'île de *Graia* »⁵, est un « labyrinthe blanc sans balustrades »⁶. Du nom des trois sœurs mythologiques, les « Gorgones », l'île renferme la chef de la compagnie « *Mc Trash Appalti&Gestioni* »⁷, dite « Gorgone » ou bien « Méduse », à cause de son regard qui ne laisse pas la place au mensonge chez son interlocuteur. La Résidence semble sortie d'un tableau italien des années Trente ; au début de son aventure, la protagoniste, à laquelle le nom de Dora a été imposé pour la durée de sa mission, découvre avec le lecteur le « labyrinthe » :

Je le suis au long de la ruelle empierrée et bordée de coupoles blanches, et, plus loin encore, sur l'escalier de marbre blanc. Au-dessous, la mer. Au sommet nous accueillent quatre colonnes doriques et, derrière, quatre autres, identiques aux premières. À la place du temple, il y a un espace de marbre blanc, qui conduit vers la droite, sur le côté nord, à une autre construction, une maison d'un blanc, aveuglant.

Du côté sud, rien. Je m'avance sur le bord de la terrasse. Là, tout au bord, il n'y a ni murettes, ni balustrades, ni garde-corps parce que la terrasse s'ouvre sur l'horizon sans obstacle et donne directement sur la mer, environ quinze mètres plus bas.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ H. PARASKEVA, *Nell'uovo cosmico*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2006, p. 185.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶ *Ibid.*, p. 47 (CdC n. 267).

⁷ « *Mc Trash Marché&Management* »

Sans quitter la colonnade nous tournons dans le sens des aiguilles d'une montre et nous parvenons à une sorte de salle d'attente, le palier, dominé par une grande mosaïque de forme ronde qui représente un personnage menu, sur le point de sacrifier un taureau près d'un autel. [...] Il a un capuchon sur la tête et tient une torche en main. Le taureau, par contre, est représenté tout en muscles, bien proportionné, avec une expression curieuse, presque tendre.¹

La maison rappelle les lieux des tableaux de De Chirico car, d'une part, elle imite le style classique et, d'autre part, elle est manifestement « inquiétante »². Effectivement, l'architecte Theodorus Brottingberg ne cherche pas à ce qu'elle soit confortable mais à ce qu'elle ait l'air d'une prison ou d'une construction cauchemardesque³, d'où l'absence de balustres sur la terrasse. La grande mosaïque qui domine l'entrée de la maison représente une scène violente et sanglante : le meurtre d'un taureau par la main d'un jeune garçon en vue de son sacrifice. L'expression anthropomorphe de l'animal est encore un choix précis et surréel de l'architecte-peintre, ayant inséré son autoportrait à l'intérieur de l'œuvre⁴. De plus, derrière les cornes du taureau se cachent d'autres salles secrètes, ce qui complique davantage l'architecture labyrinthique de l'endroit. Le sacrifice de la bête est une référence à l'énigme ésotérique qui fonde la trame du roman et que la protagoniste découvre progressivement : l'ensemble de la compagnie « Mc Trash » est affiliée au culte de Mithra, une divinité du panthéon indo-iranien, dont les premières traces du culte remontent à 1400 avant J.-C. Mithra était invoquée pour protéger tout type de contrat et il devint le dieu d'un culte initiatique pratiqué dans les sociétés secrètes des soldats. Dans les représentations retrouvées auprès des *mithræa*, la divinité tuait le taureau et de la blessure jaillissait le sang qui serait utilisé et bu plus tard pendant les rites⁵. En début et en conclusion du livre, dans les paratextes, on retrouve deux références au culte du dieu indo-iranien : une citation en exergue tirée de la *Historia Ecclesiastica* de Socrate le Scolastique⁶ et, à la fin du volume, Paraskeva propose une indication bibliographique pour en apprendre davantage sur le culte de Mithra et l'île de Panchea⁷. L'île de la *Graia*, ce lieu imaginaire et secret, est donc un monde voué au culte de Mithra.

¹ *Ibid.*, p. 45, 49 (CdC n. 268).

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

⁶ « ...Il y avait un endroit dans la ville... qui depuis l'antiquité était isolé et abandonné, plein de détritrus, où... jadis, quand on célébrait les rites initiatiques en l'honneur de Mithra, on sacrifiait des êtres humains... », *ibid.*, p. 7 (CdC n. 269).

⁷ *Ibid.*, p. 204.

L'île de la *Graia* ainsi que « le pays des petites statues en ivoire »¹ ou bien « le pays du pétrole »² sont des endroits aussi vagues que la « *Città* », la « Cité » labyrinthique d'*Amalgrab*, ville contre laquelle Zoe lutte au cours du roman dans l'intention d'en sortir. Il s'agit encore d'un « labyrinthe »³ même si cette fois-ci les couloirs sont sans issue :

Elle avait laissé derrière elle les dernières maisons et elle était en train de courir en direction de la pinède qui dessinait dans le lointain une crête ombreuse, mais le temps s'écoulait et ses petits pieds étaient déjà fatigués, son souffle court sans pour autant que les arbres se rapprochent et à l'improviste, sur les côtés de la route apparurent les maisons, que désormais elle connaissait. Croyant s'être trompée de route, Zoé changea de direction, mais les maisons réapparurent une nouvelle fois à sa droite et à sa gauche, alignées comme une armée ennemie et sous ses pieds la route se replia, la reportant en arrière avec un effet centripète chaque fois qu'elle cherchait à quitter la Cité.⁴

La ville ne laisse pas partir la jeune fille, elle lui interdit la sortie. De manière similaire à *Nell'uovo cosmico*, Radeva ne donne pas de noms précis aux lieux. Le caractère générique des noms des localisations concourt évidemment au fantastique et transporte les scénarios dans un monde surréel. L'emploi du substantif « labyrinthe » dans l'œuvre de Radeva relève de cet *outrmonde* à la fois mental et concret où se situent ses personnages. C'est un lieu apparenté à l'espace où les rêves prennent forme, une forme à la fois psychique et tangible, semblable à celui que Silvana Cirillo avait considéré comme propre à la culture surréaliste italienne, notamment à De Chirico et à la *Metafisica*.

Une autre occurrence du terme « labyrinthe » dans le roman *Amalgrab* concerne une temporalité qui devient spatiale : le « fil rouge de l'ars numerandi » mène dans un « labyrinthe temporel » où les heures flottent jusqu'à une dimension irrationnelle et divine⁵. En outre, même dans sa dimension physique, le labyrinthe devient hallucinatoire puisqu'il se décline comme un labyrinthe de miroirs, aussi bien dans *Amalgrab* que dans *Rosa canina*. D'une part, le titre *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, fait référence au miroir du conte de fées *Blanche-Neige* et il renvoie, encore une fois, à la vision. D'autre part, dans *Rosa canina*, il est question aussi d'un labyrinthe de miroirs :

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 121.

³ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame, op. cit.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 68-69 (CdC n. 270).

⁵ *Ibid.*, p. 141.

L'écran devient un miroir qui reflète d'autres miroirs. Un labyrinthe de miroirs réfléchis. Des ombres. La silhouette menue d'Alice qui court derrière le Lièvre de Mars dans le miroir du Pays des Merveilles... est-ce le Lièvre qui court après Alice, ses longues oreilles rose déployées dans le vent. On se perd et on se retrouve au milieu des toiles d'araignée de vêtements effilochés, de chaussettes, de nœuds, de lacets. Reflets déformés. Queue de lapin tressaillant le long de sentiers cristallins. Gants blancs en train de cueillir des fraises en forme de mamelons. Fragments de corps, mosaïques de lumière qui recomposent des alliages veloutés et flous.¹

Le labyrinthe de miroirs complique davantage le système réticulaire² de la structure sans issues, en multipliant sans fin le reflet d'un enchevêtrement de chemins. Dans ses différentes perceptions, le labyrinthe est un archétype littéraire notoire. Sans refaire l'histoire de ce *topos* depuis l'antiquité (dont le mythe du labyrinthe de Knossos représente l'exemple le plus célèbre), avec sa connotation de lutte contre le « monstre » afin de sortir de la situation topique de la « clôture »³, nous retrouvons dans la citation de Radeva un labyrinthe littéraire, moderne celui-ci, qui est celui d'*Alice au pays des merveilles*. Dans l'extrait cité, les personnages se mélangent et se perdent dans un tourbillon d'objets, de corps et de reflets lumineux, et cela grâce aux vertus « abominables », pour le dire avec Borges⁴, du miroir. Chacun de ces protagonistes – Zoe, Luz, Dora et Pileto – sont, comme Alice et le Lièvre, des êtres doubles, miroitants et perdus dans leur propre labyrinthe : certains sont des lieux concrets, comme la « Cité » ou la « Résidence », d'autres sont des chemins abstraits où l'on se perd, comme l'érotisme de l'« étrange sexuel ». Les personnages sont doubles pour plusieurs raisons : Pileto est schizophrène, Dora, de son côté, mène une double vie en tant qu'espionne ; enfin les jumelles Zoe et Luz, déjà doubles par définition, se transforment à leur tour, chaque soir dans des personnages exotiques différents. Ainsi, ces personnages vivent une « évasion fantastique »⁵ par leur métamorphose physique : « Nuit après nuit, [elle devient] une autre et une autre encore, brune, blonde, rousse... africaine, sculptée dans l'ébène, gitane aux moiteurs aphrodisiaques, froide scandinave »⁶. Le miroir et le

¹ *Id.*, *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros*, p. 79 (CdC n. 271).

² Nous faisons ici référence à la tripartition que Umberto Eco a fait de la forme du labyrinthe, dans son ouvrage *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, p. 58-59. Son architecture peut être « unicursale » (déroulé, il devient un seul fil, le fil d'Ariane), « maniériste » (ou *Irrweg*, avec plusieurs chemins alternatifs mais seulement l'un d'entre eux mène à la sortie), ou bien à « filet » (lorsqu'il n'y a ni dedans ni dehors, que les points à l'intérieur sont connectés entre eux et qu'aucune sortie n'est prévue).

³ Paolo ORVIETO, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 26.

⁴ « Les miroirs et la copulation sont abominables car ils multiplient le nombre des hommes », écrivait Jorge Luis Borges dans le paratexte de son chef-d'œuvre *Fictions*.

⁵ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, *op. cit.*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 106-107 (CdC n. 272).

dédouement sont aussi l'expression de la quête amoureuse et identitaire : «Je veux quelqu'un dans lequel me mirer. J'ai besoin de me retrouver... reflétée »¹.

Ces *oultremondes*, fantastiques mais figurés, par le labyrinthe et en particulier le labyrinthe de miroirs, constituent des lieux de quête-perte de l'identité du personnage. Ainsi, autant les lieux réels et symboliques que sont la maison et le pont – dans les ouvrages de type réaliste que nous avons examinés – sont des lieux de construction de l'identité et de la rencontre avec l'autre, autant ces *oultremondes* semblent être des lieux de perte, de chaos, de multiplication ou de fragmentation du moi.

Tout comme les lieux imaginaires ont un aspect surréaliste, l'écriture elle-même présente dans ces romans fantastiques des particularités d'inspiration surréaliste. Pour reprendre encore Silvana Cirillo, la poétique surréaliste est fondée aussi sur les jeux et aventures du langage² tels que Breton l'avait imaginé dans son *Manifeste du Surréalisme* (1924) : la parole de l'état de veille était mélangée au langage de « territoires » situés en dehors de la réalité, dans la surréalité. Les six ouvrages que nous avons classés parmi les écritures de l'imaginaire fantastique sont tous concernés, dans des mesures différentes, par cette recherche sur la parole. Nous avons constaté principalement deux phénomènes qui reviennent de manière significative dans au moins cinq ouvrages : d'une part l'importance du nom propre (prénom, surnom), d'autre part les mots-valises comme « *Fuorimondo* », « *Vagamondo* » (« *Erramonde* »), « *Cantaombre* » (« *Troubadombre* »), « *Tragediometro* ».

On a déjà vu que la parole et les jeux littéraires du langage étaient au centre de l'étude bakhtinienne, squelettes de la parabole littéraire de la « carnavalisation », et nous avons déjà mis en lumière la particularité de certains patronymiques du roman *Almagrab* (Adel, Ver bum). D'autre part, dans le roman *Rosa canina*, par exemple, le nom constitue une clef sémantique capitale : la protagoniste, Rosa, s'appelle comme la fleur qui symbolise la puissance de son érotisme. Dans *Nell'uovo cosmico*, Dora donne des surnoms aux personnages, souvent tirés de la mythologie grecque en relation avec leur fonction dans ce monde imaginaire : par exemple le chauffeur s'appelle Mercure-Hermès en raison de son rôle de messager. Plus imaginatifs, les mots-valises inventés soit pour définir des personnes (dans *Almagrab*, le « *Cantaombre* » est aussi

¹ *Ibid.*, p. 108 (CdC n. 273).

² S. CIRILLO, *op. cit.*, p. 9.

appelé « *Vagamondo* »¹) soit pour nommer des lieux ou concepts nouveaux : « *Fuorimondo* », dans le roman d'Ornela Vorpsi.

Le mot-concept « *Fuorimondo* », nous intéresse particulièrement parce qu'il décrit un lieu intérieur, psychologique où « *fuori* » (hors) souligne l'aliénation du personnage principal². Le « *Fuorimondo* » dans lequel Tamar se plonge est un lieu où le vide et l'angoisse règnent, « un vide rempli d'une terreur inconnue »³, c'est un endroit où les éléments qui composent la réalité ne sont plus reconnaissables :

C'est ainsi que moi, Tamar, j'ai commencé à partir sous des cieux étrangers, loin de tout ce que je connaissais, mère père, arbres, chaises, maison, soleil. Je ne volai pas devenir étrangère, cela se produisait malgré moi, le frisson en décidait au gré de ses caprices. Soudain, les éléments connus n'étaient plus vraiment les mêmes, les mêmes personnes, les mêmes père et mère, arbres, chaises, maison, soleil. Toute chose adoptait une ombre plus sombre, plus inquiétante, la lumière se faisait plus vive, les contrastes s'intensifiaient au point de me gêner.⁴

C'est un lieu « au-delà » qui relève de la folie mais aussi de la clairvoyance. Tamar, celle qui fabrique des lentilles qui, au lieu de rendre la vision plus nette, brouillent la vue davantage, rejoint, par son aliénation, une dimension de la « *fuorivita* »⁵ qui se manifeste par une altération de la vision, angoissante, gênante, fortement contrastée :

Pour sûr, quelque chose s'était brisé, mais où ?

Je m'asseyais, m'efforçant d'imaginer l'intérieur de mon cerveau afin d'identifier la fente, la déchirure, l'entaille, ou que sais-je encore, et, chaque fois, je la voyais se matérialiser dans la fissure qui parcourt le mur, chez ma grand-mère, depuis ce jour d'été où un tremblement de terre y a tracé une ligne fine, mais ô combien précise et profonde, le scindait pour toujours. Une ligne nette, du sol jusqu'au plafond. Comme les frontières sur une carte géographique. Ce dessin renfermait une prophétie, il représentait la carte géographique de mon cerveau, mais je ne le révélerais à personne, cela resterait entre le mur, moi et ma tombe.⁶

Le « *fuorimondo* » est ici une faille qui s'ouvre dans le cerveau de la protagoniste, comme une fissure dans l'enduit d'un vieux mur, comme les frontières marquées sur une carte. C'est la

¹ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, op. cit., p. 105.

² Dans la traduction de Nathalie Bauer, le mot « *fuorimondo* » est rendu avec : « sous des cieux étrangers ». Étant donné l'originalité du terme, notamment du point de vue de l'étude que nous conduisons autour de la langue et des lieux, nous gardons le titre et le concept en italien inventés par Ornela Vorpsi.

³ O. VORPSI, *Ci-gît l'amour fou*, op. cit., p. 48 (CdC n. 274).

⁴ *Ibid.*, p. 7 (CdC n. 275).

⁵ *Id.*, *Fuorimondo*, Torino, Einaudi, 2012, p. 44.

⁶ *Id.*, *Ci-gît l'amour fou*, op. cit., p. 8 (CdC n. 276).

géographie de l'intime de Tamar qui est définie par cette lézarde « précise et profonde ». Le lieu où elle demeure ne ressemble plus en rien à la place où on est à l'abri de l'extérieur, telle que pouvait l'être la maison – comme l'explique Tamar dans le premier des deux extraits –, ni à une architecture qui relie un espace à un autre, tel que le pont. Le nouveau lieu que nous découvrons n'est point réel, ni connu, ni d'une forme analogue pour le personnage et pour le lecteur. La topologie de ce dernier groupe d'ouvrages est entièrement le fruit de l'imagination, seule la parole la rend consistante et tangible. Dans *Fuorimondo*, la demeure de Manuela est une tour¹ dans laquelle on monte « en colimaçon »², elle est humide et elle possède une seule porte au dernier étage. « On dirait une chambre mortuaire »³, avance Tamar à son amie, soulignant le clivage qui sépare le fait de considérer ce lieu comme un appartement alors que c'est un ancien donjon habité par une jeune fille et meublé avec des objets provenant de l'église voisine. Dans les « *outrémondes* » des romans de ce corpus balkanique, les lieux, qui avaient été auparavant des symboles de la parabole littéraire et existentielle des écrivaines, se transforment par l'intervention de la parole.

Enfin, on peut voir dans ces romans de fiction se dessiner une nouvelle géographie composée d'anfractuosités et de profondeurs : nous sommes désormais bien loin de la géographie migratoire, fût-elle physique ou symbolique, si bien que certains éléments que nous avons analysés précédemment, comme la maison (qui devient une chambre mortuaire dans *Fuorimondo* ou un œuf dans *Amalgrab*) et le pont, perdent leur fonction utilitaire d'objets architecturaux, ainsi que leur signification symbolique conventionnelle (maison = lieu de l'identité ; pont = lieu de la rencontre). Dans *Amalgrab*, Leda, personnage à moitié femme et à moitié oiseau, pendant qu'elle est encore dans son œuf, appelle l'endroit où elle grandit la « maison-reflet »⁴. Cette appellation offre une nouvelle déclinaison de la figure du miroir, en relation avec la figure de la maison. L'imposant échafaudage du pont se transforme à son tour en quelque chose d'évanescence ou de dangereux. Dans *Amalgrab*, Ver bum se méfie des ponts et franchit les fleuves à gué, car, selon lui, les ponts sont traversés uniquement par les adultes⁵. Par ailleurs, dans une autre occurrence du mot, Zoe se décrit comme un « pont sans berges »⁶ c'est-à-dire un pont suspendu dans les airs.

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 75 (CdC n. 277).

⁴ G. RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, op. cit., p. 123 (CdC n. 278).

⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁶ *Ibid.*, p. 207.

Donc on peut constater, si on prend en compte l'ensemble de notre corpus, une évolution du réalisme vers le surréalisme, du consistant vers l'inconsistant. L'« *outrmonde* » est un lieu aux multiples dimensions ; c'est une ouverture mentale – comme dans *Fuorimondo* – qui se déploie et se déroule dans le for intérieur de l'être humain :

Le monde, au bout du compte, n'est rien d'autre que le modèle originaire que refoulent les cités avec leurs mesquines forces centripètes. La liberté, Zoé, n'a pas de coordonnées spatio-temporelles, elle est simplement au fond de nous... Il suffit de trouver la juste perspective.¹

Après la parabole migratoire, circonstanciée et réaliste, ce troisième ensemble de romans partage une narration où aucune contrainte ni aucune finalité ne sont imposées. À la désagrégation de la réalité correspond une nouvelle liberté de mouvement, dans un « *outrmonde* » sans coordonnées spatio-temporelles. Une fois que les pierres de la maison et du pont sont brisées, le dernier lieu de l'écriture, purement romanesque, permet aux auteures un éventail plus large de possibilités dans la gamme des personnages, des figures, du style, des issues mêmes de la narration.

*

Les écrivaines qui ont su s'éloigner de l'écriture autobiographique et réaliste, ont atteint une dimension fictionnelle alliant fantastique et surréalisme. Paraskeva, Radeva et Vorpsi proposent des ouvrages originaux qui se démarquent au sein de la production de l'écriture de la migration. Cinq romans et un recueil d'histoires brèves, cinq ouvrages en italien et un en français : la parole, qui peinait à sortir dans une langue étrangère pour le premier roman (nous pensons au final de *Sans bagages* d'Elvira Dones), danse désormais sur la place du Carnaval ou cherche l'issue du labyrinthe des ruines du réalisme. La parole « carnavalisée » (d'après l'expression de Bakhtine), ou encore la parole surréaliste, donnent vie à une langue renouvelée. Une fois qu'il n'est plus urgent de parler du monde qu'elles connaissent, les écrivaines italiennes de la migration balkanique se concentrent sur l'écriture et, en détournant le regard du réel, détournent la parole. L'invention qui en dérive bâtit des mondes imaginaires, non-balkaniques et non-italiens, des mondes fantastiques, absolus et merveilleusement littéraires.

¹ *Ibid.*, p. 210 (CdC n. 279).

III. Conclusion

Les deux typologies narratives non-autobiographiques présentes dans notre corpus, toutefois moins représentées en termes quantitatifs par rapport au genre autobiographique, abandonnent les motivations privées de l'« écriture du moi » et effacent de façon presque totale la présence de la *personne-écrivaine*.

Dans les textes qui se servent de la narration réaliste pour dénoncer la condition subalterne du genre féminin, subsistent quelques traits menus de l'identité de l'auteur : dans certains cas le métier d'écrivain, souvent l'origine balkanique, toujours l'être femme. C'est par le biais de personnages féminins et balkaniques issus de l'histoire contemporaine, en s'adressant aux victimes de la société ou aux minorités, que l'écrivaine exhorte à la sortie du silence et, ce faisant, incarne ce modèle, accomplissant elle-même l'acte de prendre la parole. La finalité de ces ouvrages, alors, n'est plus individuelle ou familiale, elle devient communautaire et relationnelle. Face aux « destructeurs de villes et de ponts », comme dirait Predrag Matvejević, ces textes invitent, au contraire, à fortifier ces ponts (en pratiquant la « mémoire du présent »), à en bâtir de nouveaux, à les « habiter », ce qui est l'emblème de la plus haute valeur de l'être humain. Le pont s'affiche alors en tant que lieu symbolique de ce deuxième moment : il est, d'une part, une architecture mythique et métaphorique amplement présente dans la littérature balkanique, ainsi que, d'autre part, un emblème nouveau de cette notion identitaire appelée « balkanité ». Pour sa nature « médiane » d'« entre deux », le pont ressemble, tout en la contredisant, à la figure topique de la frontière que nous avons analysé dans la première partie de cette thèse.

Quant à elle, la dernière étape de ce chemin « au-delà de l'expérience personnelle » s'affranchit de toute structure ou encadrement historique et géographique : le temps est désormais éloigné de la chronologie traditionnelle comme celui du Carnaval et le lieu est cet « *outrmonde* » entièrement fictionnel et imaginaire. Evidemment, des éléments appartenant à l'expérience personnelle, à la culture balkanique, à l'engagement féministe apparaissent encore, mais ils ne sont plus les piliers thématiques des histoires narrées : dans ces écrits, le réalisme a disparu, le but social aussi, les dispositifs employés sont entièrement rapportables aux modalités d'écriture fantastico-surréalistes. Il ne reste plus que la parole créatrice d'images et de formes nouvelles, inventrice de mots inexistantes. Ce langage, dérivé cependant de la langue d'accueil, parle notamment d'espaces hors du monde (« *fuorimondo* ») ou de vagabonds entre des mondes (« *vagamondi* », « *giramondi* ») : de ce fait, la dernière étape que parcourent les écrivaines

balkaniques migrantes nous apparaît encore liée à la coprésence de mondes (ici/ailleurs) mais translaturée dans l'irréalité imagée, voire dans l'épanouissement littéraire.

Malgré l'appartenance à un corpus commun aux traits clairement définis, nous remarquons alors une intéressante hétérogénéité en ce qui concerne le genre littéraire choisi, qu'il soit autobiographique, réaliste ou aux modalités fantastico-surréelles. Ce choix relève évidemment d'un intérêt littéraire et d'un objectif social différent entre les auteures. L'hétérogénéité de notre corpus nous mène donc à des conclusions générales au sujet du rôle de l'écrivaine étrangère ayant adopté l'idiome italien en tant que langue de composition littéraire.

Conclusion générale

Dans son célèbre essai de 1988, *Can the Subaltern Speak ?* (Les subalternes peuvent-elles parler ?), Gayatri Chakravorty Spivak, féministe postcoloniale, expliquait que la femme issue du monde colonisé avait été contrainte au mutisme par « l'homme occidental ». De ce fait, la réponse à la question soulevée dans le titre était négative et à la femme n'était réservée aucune place, dans l'univers de l'expression publique, pour s'exprimer. La pensée de Spivak rejoignait la thèse soutenue dix ans auparavant par Saïd qui présentait, quant à lui, la critique de cette conception fautive et peu nuancée de l'est de l'Europe qui en fait un « Orient » uniforme. Ce discours, mené par l'Occident – et pour l'Occident –, ne venait certes point des voix individuelles issues des différentes régions situées à l'Est de ceux qui détiennent la parole. La conclusion commune de ces deux théoriciens du postcolonialisme avait alors été une invitation solennelle à « laisser parler l'autre », une altérité que nous pouvons certainement attribuer aux écrivaines non occidentales.

Les écrivaines du corpus analysé en tant que femmes immigrées et balkaniques appartiennent à ce rang de « subalternes ». Or, à partir de cette condition de discrimination, elles ont renversé cette condition de subalternité en la transformant en une instance privilégiée, caractérisée par son positionnement « médian ». Pour arriver à ce retournement de statut et pour assumer ce nouveau rôle, la femme balkanique immigrée a accompli un long chemin de quête identitaire, dans lequel la création narrative représente une issue déterminante. Dans le travail qui a été le nôtre, nous avons essayé de parcourir cette parabole libératoire que nous nous apprêtons à rappeler une dernière fois afin de la définir de manière conclusive.

C'est une « identité de frontière » commune, d'après l'analyse d'Ara et de Magris, qui distingue les écrivaines étudiées. Une identité partagée, comme le constate Loredana Sciolla, est le fruit d'un processus constitutif externe au sujet, que ce dernier, en revanche, a profondément intériorisé¹. Cette « identité de frontière », d'après le discours postcolonial, est à la base du sentiment d'infériorité ou de « honte »² que nous avons vu caractériser les auteures que nous avons retenues dans notre étude. Le caractère subalterne et la liminalité qui sont attachées à l'être femme, balkanique et immigrée sont la manifestation de facteurs culturels, dictés par une discrimination sociale qui se fait déjà dans le territoire de naissance, ou bien lors d'une expérience ultérieure dans la terre d'accueil. Pourquoi cette « identité de frontière » concourt-elle au mutisme et au sentiment d'infériorité, autrement dit à la « subalternité » et à la liminalité ? Le

¹ Loredana SCIOLLA, *Identità personale e collettiva*, Enciclopedia Treccani delle scienze sociali, 1994, disponible en ligne sur : http://www.treccani.it/enciclopedia/identita-personale-e-collettiva_%28Enciclopedia_delle_scienze_sociali%29/ (consulté le 22/01/2016).

² *Entretien avec E. Mujčić*, Volume II.

discours « orientaliste » qu’inspirent les Balkans, ce discours donc « balkaniste » dont il est question dans l’essai de Maria Todorova *Imagining the Balkans*, situe la Péninsule dans une zone « entre deux » : tandis que cette région est reléguée dans un « Orient » exotique, la colonisation géographique et culturelle fonde le mythe « occidentaliste » d’une « terre promise » et irrésistiblement attirante pour l’Ouest. À cela se rajoute une hégémonie masculine dans le monde politique et social qui relègue la femme à une condition « inférieure » et la soumet à ses intérêts. Et cette hégémonie est présente à la fois dans le pays d’origine (Dones, Tešanović) et dans le pays d’accueil (Kovačević). Enfin, la condition de l’immigrée en terre étrangère – considérée linguistiquement bègue (Paraskeva) et obligée à la pratique d’occupations réductrices, soit domestiques (Mujčić) soit liées à l’exploitation du corps (Vorpsi) – produit cette image subalterne qui conditionne l’autoperception de la femme dans les œuvres que nous avons étudiées.

Cette « identité de frontière », pour qu’elle se transforme d’« entre-deux » à « moyen pour », doit évoluer vers un autre statut : qualité attribuée par un regard extérieur au départ, elle doit se transformer en conscience identitaire visible et opérante. Le premier acte que les écrivaines ont accompli est celui de l’émigration : poussées par les conditions d’inégalité entre autres (Dones, Mujčić), elles ont migré en Occident, pour y découvrir bientôt une avilissante analogie entre les Balkans et l’Italie dans la définition de l’*autre* (Vorpsi). Le dépassement des confins ne suffit pas encore à la transformation de l’image en conscience : la traversée de la frontière n’est que le point de départ pour l’émancipation du sujet. En effet, la migration est une action, un mouvement, un élan de la volonté vis-à-vis de la rupture qui succède au moment de compréhension de la liminalité dans laquelle toute « identité de frontière » demeure. L’événement migratoire est l’acte qui différencie la femme balkanique de la communauté féminine de provenance et qui la rapproche, en revanche, de l’ensemble des femmes balkaniques migrantes, délocalisant cette identité collective frontalière au-delà du territoire de la Péninsule balkanique. Le moment diasporique rassemble, d’un point de vue identitaire, un groupe davantage restreint par rapport à la collectivité d’origine.

C’est dans les ouvrages autobiographiques que ce phénomène nous est raconté. Le *personnage-écrivaine* du « récit du soi » interprète la parabole qui conduit la narratrice à l’expérience de la migration. Ce temps particulier est aussi rythmé par le changement de la demeure principale qui correspond à une symbolique significative : la maison de l’enfance est celle habitée par des générations de femmes (Ibrahimi), c’est un lieu d’échanges, intérieurs et extérieurs, comme le jardin. Plus tard, cette résidence originelle laisse la place à un endroit coincé

et étroit, la chambre-ventre, sombre, solitaire, dont la fenêtre représente la seule issue possible. Dans cette chambre de passage, advient la métamorphose salutaire en sujet actif. Enfin, la dernière demeure est l'endroit où se termine la migration, « la maison définitive » : ici, celle qui a effectué le voyage s'installe, entourée par les objets souvenirs du chemin parcouru, et accomplit l'acte qui à lui seul est capable de donner à l'individu la conscience de soi : il s'exprime. Cette expression de soi a valeur d'autodéfinition, d'affirmation et d'organisation de l'identité individuelle et collective. Le regard historique et culturel, passé et présent, venant de l'extérieur et profondément intériorisé (l'identité collective) s'harmonise avec la conception du soi (identité individuelle) que le sujet concerné réalise de lui-même. C'est aussi une des raisons qui fait débiter de nombreuses auteures par un ouvrage autobiographique, verbalisation *in fieri* de la quête identitaire. L'autobiographisme des femmes balkaniques immigrées est alors la première prise de parole individuelle et volontaire de cette « identité de frontière » collective et, dans le sillon creusé par Spivak et Saïd entre autres, sa portée novatrice est incontournable. Dans l'analyse de cette littérature – qui accompagne la migration, qui parle de la migration et qui est bien donc « de la migration » – l'instrument linguistique revêt une importance capitale : c'est grâce à la compétence de l'idiome italien que l'écriture peut se déployer (Slaven), filtre qui garantit une « distance » (Vorpsi) « ordinatrice » (Tešanović) entre l'image de soi et la conscience de soi.

Certaines de ces auteures s'arrêtent à cette première expérience littéraire, d'autres poursuivent dans leur volonté de prendre et de « porter » la parole en s'adonnant à un deuxième genre littéraire : le roman ou le récit réaliste autour d'« identités de frontière » emblématiques. En effet, on remarque que par le biais des protagonistes de ces fictions, presque toujours des femmes, souvent migrantes et d'origine balkanique, la question de l'identité reste centrale. C'est ainsi que les écrivaines deviennent « moyen pour » : l'ouvrage rédigé n'a plus la finalité initiale de l'expression d'une identité en construction, le texte est désormais un écrit littéraire où se déroule le théâtre du monde mutant et poétique. Le livre n'est plus un miroir (Djerković) ou un album de photographie (Mujčić) : il raconte une histoire inventée à finalité exemplaire qui met en scène souvent des personnages féminins « hors norme ». Ainsi, la parole est donnée aux « identités de frontière » selon plusieurs modes : d'une part, on peut trouver un personnage-narrateur qui raconte sa vie (Mujčić, Lukanić, Vorpsi), d'autre part il y a la voix de celle qui se rebelle à un mutisme imposé (Jadrejić, Paraskeva), enfin, cas de mise en abîme, un personnage-narrateur que l'on découvre être en train de faire son autobiographie (Dones). Dans les trois cas l'écrivaine peut

être considérée comme un « moyen » car, non seulement elle s'exprime, mais aussi elle s'exprime pour les autres, elle devient la voix des autres.

Ce deuxième ensemble de notre corpus dévoile de ce fait une ouverture au collectif, un élan vers les autres qui nous a semblé être particulièrement bien représenté par cet élément qu'est le pont, symbole du passage, de l'« identité de frontière », de la rencontre. *Topos* littéraire des Balkans encore plus qu'architecture expérimentée par le personnage comme l'était la maison, le pont crée la cohésion d'un paysage – selon la pensée heideggérienne –, là où demeurerait une faille qui séparait deux régions, chacune regardant vers l'intérieur des terres. Figure à la fois de la migration et du nouvel élément identitaire qui caractérise les auteures de ce corpus, le pont, après l'espace clos de la maison, montre l'écrivaine désormais en marche, sur une passerelle ouverte, tournée vers l'autre berge. Métaphoriquement le pont est aussi la langue italienne, « moyen » d'expression qui fait liaison entre l'immigrée et le pays d'accueil.

Le dernier volet de notre analyse a pris en considération un nombre plus réduit de textes, des textes qui sortent de ce *climax* qui part de l'expression du soi et finit par inviter toutes les autres à prendre la parole. Vorpsi et Paraskeva qui avaient connu les récits et le roman autobiographiques et réalistes, en compagnie de Radeva – qui en revanche n'affronte jamais la prose réaliste et qui intègre le cadre de notre thèse seulement à ce moment –, ont écrit des ouvrages qui relèvent des écritures de l'imaginaire. Malgré les différences de registre et de propos que comporte ce dernier groupe, nous avons montré à quel point la relation et les enjeux entre « identité de frontière » et parole y étaient toujours très présentes. Les personnages qui évoluent dans ces ouvrages sont encore des marginaux, des aliénés, des étrangers capables cependant d'inventer, de jouer, de rendre fécond le langage. Cette foule bizarre et bariolée prend vie dans des lieux fantastiques et un temps déphasé, notamment celui du Carnaval. Parfois la dimension spatio-temporelle découle du regard halluciné et fou du protagoniste. Dans ce cas, nous avons parlé d'un « *outrmonde* » mental. La parole alors ne peut que se rendre à la surréalité de la narration : palindromes, noms composés, « noms parlants » animent une langue miroitante et labyrinthique. La localisation « entre deux » qui avait été la caractéristique de la femme balkanique immigrée, demeure l'élément partagé par la communauté des écrivaines : être positionnée « au milieu » coïncide donc avec une forme d'étrangeté permanente. Mais cette description venant de l'extérieur que la femme balkanique immigrée subissait, est désormais renversée en une véritable prise de conscience autonome et assumée : l'étrangère non seulement

s'exprime, mais s'exprime à sa façon, affiche sa liminalité et la verbalise de la manière qui lui convient le mieux.

L'existence de ce dernier ensemble d'ouvrages fantastiques qui, dans le cas de Vorpsi, apparaît comme une suite naturelle et logique de l'expérience littéraire précédente, nous a permis d'avancer une hypothèse critique qui prend appui sur une évolution chronologiquement linéaire : la parabole se construit sur un enchaînement qui part de l'autobiographisme, et, passant par le réalisme, conduit au fantastico-surréal. Le rôle de l'écrivain est celui de renfermer et organiser l'harmonie complexe des identités collectives et individuelles. La parole n'est plus toujours compréhensible, la trame et la structure des récits ne se donnent plus avec la même facilité au lecteur, le langage et ses figures sont plus recherchés. Le statut même de l'écrivaine a changé : son action dans le monde a arrêté d'être sociale. Elle n'est plus, désormais, que littéraire.

Bibliographie

I. Ouvrages littéraires

I.1. Corpus principal¹

Enisa BUKVIC, *Il nostro viaggio*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2008 [2005].

Id., *Io noi le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.

Id., *Cosmopolit@n. Racconti di integrazione, donne e colori*, Roma, Fuoco Edizioni, 2014.

Tijana M. DJERKOVIC, *Il cielo sopra Belgrado*, Chieti, Edizioni Noubs, 2001.

Id., *Inclini all'amore*, Roma, Playground, 2013.

Elvira DONES, *Senza bagagli [Dashuri e huaj, 1997]*, Nardò (Le), Besa editrice, 1998.

Id., *Sole bruciato [Yjet nuk vishen kështu, 2000]*, Milano, Feltrinelli, 2001.

(traduction française : *Soleil brûlé*, traduit de l'italien par Catherine Pierre-Bon, Paris, Éditions Anne Carrière, 2005.)

Id., *Bianco giorno offeso [Ditë e bardhë e fyer, 2001]*, Novara, Interlinea, 2004.

Id., *I mari ovunque [Më pas heshtja, 2004]*, Novara, Interlinea, 2007.

Id., *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Id., *Piccola guerra perfetta*, Torino, Einaudi, 2011.

(Traduction française : *Une petite guerre parfaite*, traduit de l'italien par Leïla Pailhès, Paris, Éditions Métailié, 2013.)

Anilda IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008.

Id., *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009.

Id., *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012.

Tamara JADREJCIC, *I prigionieri di guerra*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007.

Duska KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra, 2007.

Kenka LEKOVIC, *La strage degli anatrocchi*, Venezia, Marsilio, 1995.

¹ Dans cette section de la bibliographie, nous avons compris, entre parenthèses, les six traductions françaises des ouvrages du corpus principal.

Id., *Se improvvisamente il treno si fermasse a Maglern. 12 racconti di confine più uno*, Merano, Edizioni alpha beta Verlag, 2010.

Sarah Zuhra LUKANIC, *Le lezioni di Selma*, Milano, libribianchi edizioni, 2007.

Mirijana MILINKOVIC, *Le luci di Sarajevo. Diario di guerra*, Napoli, Edizioni ADEF, 2013.

Elvira MUJIC, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Formigine (Mo), Infinito edizioni, 2007.

Id., *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2009.

Id., *La lingua di Ana. Chi sei quando perdi radici e parole?*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.

Azra NUHEFENDIC, *Le stelle che stanno giù. Cronache dalla Jugoslavia e dalla Bosnia Erzegovina*, Santa Maria Capua Vetere (CE), edizioni spartaco, 2011.

Helene PARASKEVA, *Il tragediometro e altri racconti*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2003.

Id., *Nell'uovo cosmico*, Santarcangelo di Romagna (RN), Fara Editore, 2006.

Guergana RADEVA, *Amalgrab, ovvero lo specchio delle brame*, Napoli, Mangrovie, 2007.

Id., *Rosa canina. Essenze e spine dell'eros*, Lavis (TN), Edizioni Progetto Cultura, 2014.

Vera SLAVEN, *Cercasi Dedalus disperatamente*, Pescara, Edizioni Tracce, 1997.

Vesna STANIC, *L'isola di pietra. Racconti*, Repubblica di San Marino, AIEP Editore, 2000.

Jasmina TESANOVIC, *Normalità. Operetta morale di un'idiota politica* [*Normality. A moral opera by a political idiot*, 1999], Roma, Fandango, 2000.

Id., *La mia vita senza di me. Memorie dai Balcani di una donna sempre disobbediente*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2014.

Ornela VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.

(Traduction française : *Le pays où l'on meurt jamais*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Paris, Actes Sud, 2004.)

Id., *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006.

(Traduction française : *Tessons roses*, traduit de l'italien par Yann Apperry, Paris, Actes Sud, 2007.)

Id., *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi, 2007.

(Traduction française : *Vert venin*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, Actes Sud, 2007.)

Id., *Bevete cacao Van Houten!*, Torino, Einaudi 2010.

(Traduction française : *Buvez du cacao Van Houten !*, traduit de l'italien par Marianne Véron, Paris, Actes Sud, 2005.)

Id., *Fuorimondo*, Torino, Einaudi, 2012.

(Traduction française : *Ci-gît l'amour fou*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, Actes Sud, 2012.)

Id., *Tu convoiteras*, Paris, Gallimard, 2014.

I.2. Ouvrages cités ou consultés

I.2.a Littérature italienne de la migration balkanique

Sadbera GASHI, *Via dalla mia terra. La guerra in Kosovo negli occhi di una ragazza*, Milano, Mondadori, 1999.

Gëzim HAJDARI, *Stigmat*, Nardò (Le), Besa, 2002.

Id., *Spine nere*, Nardò (Le), Besa, 2005.

Id., *Nûr. Eresia e besa*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012.

Id., *I canti del nizàm*, Nardò (Le), Besa, 2012.

Id., *Erbamara Barihidhët*, Isernia, Cosmo Iannone, 2013.

Id., *Delta del tuo fiume*, Roma, Ensemble, 2015.

A. IBRAHIMI, *Bianche gocce al suo passaggio*, dans *Nyx, Racconti della notte*, Cagliari, Arkadia editore, 2010.

Juela MEÇANI, *La bambina che guardava il treno*, dans Daniela FINOCCHI (sous la direction de), *Lingua Madre duemilasette. Racconti di donne straniere in Italia*, Edizioni SEB 27, Torino, 2007.

Besa MONE, *La parabola di chi viene e va*, dans D. FINOCCHI (sous la direction de), *Lingua Madre duemilasei. Racconti di donne straniere in Italia*, Edizioni SEB 27, Torino, 2006.

Id., *I primi giorni di scuola*, dans D. FINOCCHI (sous la direction de), *Lingua Madre duemilasette. Racconti di donne straniere in Italia*, Edizioni SEB 27, Torino, 2007.

Id., *L'infinito limitato*, dans D. FINOCCHI (sous la direction de), *Lingua Madre duemilaotto. Racconti di donne straniere in Italia*, Edizioni SEB 27, Torino, 2008.

Id., *La controimmagine*, dans D. FINOCCHI (sous la direction de), *Lingua Madre duemilanove*.

Racconti di donne straniere in Italia, Edizioni SEB 27, Torino, 2009.

Helene PARASKEVA, *L'odor del gelsomino egeo. Poesie*, Milano, La vita felice, 2014.

Biljana PETROVA, *Il sogno di Skopije*, Cesena (Fc), Edizioni Historica, 2010.

Natasha SHEHU, *L'ultima nave*, Bari, Edizioni La Meridiana, 2001.

Bruce STERLING et J. TESANOVIC, *Mai più senza Torino. Due "extracomunitari" molto speciali alla scoperta della città*, Torino, Espress Edizioni, 2012.

Miranda SULCE, *Orme sul mare*, Roma, Sinnos, 2006.

Jasmina TESANOVIC, *Processo agli Scorpioni. Balcani e crimini di guerra. Paramilitari alla sbarra per il massacro di Srebrenica*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009 [2008].

(traduit de l'anglais : Jasmina TESANOVIC, « *Jasmina Tesanovic : Scorpions Trial* », disponible en ligne sur <http://boingboing.net/2006/03/28/jasmina-tesanovic-sc.html>.)

1.2.b Autres ouvrages littéraires

Ivo ANDRIC, *Il ponte sulla Drina* [*Na Drini cuprija*, 1960], Milano, Mondadori, 1994.

Carmine ABATE, *Gli anni veloci*, Milano, Mondadori, 2008.

Jorge Luis BORGES, *Finzioni* [*Ficciones*, 1944], Torino, Einaudi, 2014 [1955].

André BRETON, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, 1964.

Id., *L'amour fou*, [1937], dans *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 673-785.

Id., *Les vases communicants*, [1955], dans *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 101-215.

Elias CANETTI, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse* [*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977], dans *Elias Canetti. Écrits autobiographiques*, Paris, Albin Michel, 1989 [1978].

Claire CASTILLON, *Le Grenier*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2000.

Julio CORTAZAR, *Maison occupée* [*Casa tomada*, 1946], dans *Id.*, *Nouvelles : 1945-1982*, Paris, Gallimard, 1993.

Giorgio DE CHIRICO, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2002.

Slavenka DRAKULIC, *Il letto di Frida* [*Frida ili o boli*, 2007], Roma, Elliot, 2014.

- Khalil GIBRAN, *Le jardin du Prophète* [*The Garden of the Prophet*, 1933], Paris, Casterman, 1992 [1979].
- Natalia GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999 [1963].
- ESCHYLE, *Les Perses*, Paris, Flammarion, 2000.
- Henrik IBSEN, *Une maison de poupée* [*Et dukkehjem*, 1879], Actes Sud, Paris, 2009.
- Ismaïl KADARÉ, *Le spiaggia d'inverno* [*Poèmes, 1958-1988*, 1989], Locarno, Armando Dadò, 1996.
- Id.*, *Le pont aux trois arches* [*Ura me tri harqe*, 1978], Paris, Fayard, 1981.
- Id.*, *Tre canti funebri per il Kosovo* [*Trois chants funèbres pour le Kosovo*, 1998], Milano, Longanesi, 1999.
- Danilo KYS, *Enciclopedia dei morti* [*Enciklopedija mrtvih*, 1983], Milano, Adelphi, 2011.
- Id.*, *Una tomba per Boris Davidovič* [*Grobница za Borisa Davidoviča*, 1980], Milano, Adelphi, 2005.
- Agota KRISTOF, *Le grand cahier*, Paris, Seuil, 1986.
- Edgar LEE MASTERS, *Antologia di Spoon River* [*Spoon River Anthology*, 1915], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- Xavier DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre* [1888], in *Œuvre complète*, Paris, Éditions de Sandre, 2005.
- Margaret MAZZANTINI, *Venuto al mondo*, Milano, Mondadori, 2008.
- Vladimir NABOKOV, *Lolita* [*Lolita*, 1955], Milano, Adelphi, 1995.
- Zadie SMITH, *Della bellezza* [*On the beauty*, 2005], Milano, Mondadori, 2008.
- Botho STRAUSS, *La dédicace* [*Die Widmung*], Paris, Gallimard, 1979 [1977].
- Edgar Allan POE, *Storia di Gordon Pym* [*The Narrative of A. Gordon Pym of Nantucket*, 1838], Milano, BUR, 1994.
- José SARAMAGO, *Cecità* [*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995], Milano, Feltrinelli, 2013.
- Ivan TOURGUENIEV, *Premier amour* [*Первая любовь*, 1860], Paris, Flammarion, 2008.
- Virginia WOOLF, *Una stanza tutta per sé* [*A Room of One's Own*, 1929], Milano, Mondadori, 2000.

II. Ouvrages critiques

II.1 Articles concernant le corpus principal

Dori AGROSI, *Intervista a Ornella Vorpsi, scrittrice*, disponible en ligne sur :

www.lanotadeltraduttore.it

Anna BENEDETTI, *Incontro con Ornella Vorpsi, "Leggere per non dimenticare"*, 19 novembre 2010,

Firenze, disponible en ligne sur : www.youtube.com/watch?v=W00QfW5Zocc.

Maurizio CAPRARA, « Roma guardi meno indietro », *Corriere della Sera*, 26 octobre 2010, p. 6.

Monica CAPUANI, « Sognavo Topo Gigio », *lo Donna. Il femminile del Corriere della Sera*, 1 mai 2010,

n. 18, disponible en ligne sur : http://www.leiweb.it/celebrity/personaggi-news/10_a_ornella-vorpsi-italia.shtml.

Marco CANTAVENNA, *Casa Jasmina*, disponible en ligne sur : www.cniscintille.it

Andrea CORTELLESSA, « Narratori degli Anni Zero », *L'Illuminista*, n. 31-32-33, Roma, Ponte Sisto, 2011.

Gaia COSTANTINO, *Internet delle cose, come cambierà la nostra vita*, disponible en ligne sur :

<http://www.wired.it>

Anna Maria CRISPINO, *Intervista ad A. Ibrahimi*, Roma, 5 décembre 2008, disponible en ligne sur :

www.youtube.com/watch?v=rv-RlrG6aRE.

Andrea DI CARLO, *Intervista a Anilda Ibrahimi*, disponible en ligne sur :

<http://www.mangialibri.com/node/3064>.

Elvira DONES, *Elvira Dones presenta Sole bruciato*, disponible en ligne sur :

http://www.nonleggere.it/default.asp?content=/narrativa/rosso1/elvira_dones_testo/schedatesto.asp.

Id., *Elvira Dones presenta Vergine giurata*, disponible en ligne sur :

www.youtube.com/watch?v=aMa191IA-M.

Id., *Elvira Dones blog Feltrinelli 01*, disponible en ligne sur :

<http://www.youtube.com/watch?v=K7pidO8Prgc>.

Id., *Elvira Dones blog Feltrinelli 02*, disponible en ligne sur :

<http://www.youtube.com/watch?v=mh3kZRmlJo4>.

- Id.*, « In nome delle belle ragazze albanesi “Signor Berlusconi, basta battutacce” », *La Repubblica*, 15 février 2010, disponible en ligne sur :
www.repubblica.it/politica/2010/02/15/news/scrittrice_albanese-2292563.
- Maïa GABILY, *Entretien avec Ornella Vorpsi*, disponible en ligne sur : www.zone-litteraire.com/zone/interviews/entratien-avec-ornella-vorpsi
- Benko GJATA, *Intervista ad A. Ibrahim*, Biblioteca 'Italo Calvino', Torino, 2 avril 2009, disponible en ligne sur : www.youtube.com/watch?v=pGskDMzdy5o.
- Valentina LEVA, *Casa Jasmina : apre i battenti il primo appartamento open-source. Uno spazio accessibile per vivere nel quotidiano le tecnologie della casa del futuro*, disponible en ligne sur : <http://www.archiportale.com>
- Pierre LEPORI, *Sei domande a Elvira Dones*, disponible en ligne sur : <http://www.culturactif.ch/livredumois/janv08dones.htm#domande>.
- Predrag MATVEJEVIC, *Prefazione*, dans E. MUJIC, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2007.
- Maria Cristina MAUCERI, *L'Albania è una ferita che brucia ancora. Intervista a Ornella Vorpsi, scrittrice albanese che vive in Francia e scrive in italiano*, *Kúma/Poetica*, n. 11.
- Alessandro MEZZENA, « Ornella Vorpsi, addio alla lingua italiana. “Scriverò in francese” », *Il Piccolo*, 3 mars 2012, p. 43, disponible en ligne sur : http://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2012/03/03/PR_43_01.html?ref=search
- Walter PEDULLÀ, *La narrativa dei “nuovi” italiani*, 29 giugno 2010, su www.metaforum.it
- Sergio PENT, « In fuga dall'Albania di Orwell », *Avvenire*, 23 janvier 1998, disponible en ligne sur : <http://www.elviradones.com/recensavvenire.html>.
- Fulvio PEZZAROSSA, *Le case di Zora*, dans D. KOVACEVIC, *L'orecchino di Zora*, San Giovanni in Persiceto (Bo), Eks&Tra Editore, 2007.
- Massimo RIZZANTE, « La bellezza andrà all'inferno? Lettera a Ornella Vorpsi », *Nazione Indiana*, 15 mai 2008, www.nazioneindiana.com/2008/05/15/la-bellezza-andra-allinferno-lettera-a-ornella-vorpsi/.
- Cornelia ROSELLO et Gina VILLONE, *Introduzione*, dans E. BUKVIC, *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.

Roberto SAVIANO, *La guerra delle donne*, dans E. DONES, *Piccola guerra perfetta*, Torino, Einaudi, 2011.

Blerina SHEHU, *Intervista a Elvira Dones*, *Kúmá/Poetica*, n. 15.

Raffaele TADDEO, *il paese dove non si muore mai – ornela vorpsi*, El-Ghibli, disponible en ligne sur : www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php

Id., *l'amore e gli stracci del tempo – anilda ibrahimi*, El Ghibli, disponible en ligne sur : <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php>

Id., *rosso come una sposa – anilda ibrahimi*, El Ghibli, disponible en ligne sur : <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php>.

II.2. Études de la littérature de la migration et critique postcoloniale

Francesco ARMATO, *Premiata Compagnia delle poete*, Roma, Cosmo Iannone, 2012.

Emma BOND et Daniele COMBERIATI (sous la direction de), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò (Le), Besa, 2013.

Davide BREGOLA, *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.

D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

Cristina DEMARIA et Siri NERGAARD, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill, 2008.

Rosa DI VIOLANTE, *Guerra, esilio e memoria nella scrittura delle donne della ex-Jugoslavia*, Tesi di laurea specialistica, Sapienza Università di Roma, 2010/2011.

Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961].

Anna FRABETTI, Walter ZIDARIC (sous la direction de), *L'italiano lingua di migrazione : verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, Nantes, Crini, 2007.

Ugo FRACASSA, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012.

Armando GNISCI, *Il rovescio del gioco*, Roma, Sovera Edizioni, 1993.

Id., *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi, 1998.

- Id.*, *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.
- Id.*, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- Id.*, *Biblioteca interculturale. Via delle Decolonizzazione europea n. 2*, Roma, Odradek, 2004.
- Id.*, *Nuovo planetario italiano, Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città Aperta Edizioni, 2006.
- Id.*, *Mondializzare la mente. Via della decolonizzazione europea n. 3*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.
- Id.*, *Decolonizzare l'Italia, Via della Decolonizzazione europea n. 5*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Id.*, *L'educazione del te*, Roma, Sinnos, 2009.
- Id.*, *Di cosa parliamo quando parliamo di Letteratura comparata. La nostra disciplina oggi 2009-2010*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Éduard GLISSANT, *Poetica del diverso [Introduction à une poétique du divers, 1996]*, Roma, Meltemi, 1998.
- Mia LECOMTE (sous la direction de), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, Paris, Éditions Chemins de tr@verse, 2011.
- Cristina LOMBARDI-DIOP et Caterina ROMEO (sous la direction de), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier Università, 2014.
- Geneviève MAKAPING, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli (Cz), Rubettino editore, 2001.
- Maria Cristina MAUCERI et Maria Grazia NEGRO, *Nuovo Immaginario Italiano. Italiani e stranieri a confronti nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos Editrice, 2009.
- Ermanno PACCAGNINI, *La letteratura italiana e le culture minori*, dans Enrico MALATO (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, V, 5, Roma, Salerno Editrice, 1996-2000.
- Anna PROTO PISANI, *Dans une autre langue. Écrire l'altérité : femmes, migrations, et littérature en Italie (1994-2010)*, Thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, 2013.
- A. PROTO PISANI et Paola RANZINI, *Paroles d'écrivains : écritures de la migration*, Paris, L'Harmanattan, 2014.
- Lucia QUAQUARELLI (sous la direction de), *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano, Morellini editore, 2010.

Edward W. SAÏD, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism*, 1978], Paris, Seuil, 2005 [1980].

Id., *Culture et impérialisme* [*Culture and imperialism*, 1993], Paris, Fayard, 2009 [2002].

Franca SINOPOLI et Silvia TATTI, *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.

F. SINOPOLI, *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elle parler ?* [*Can the Subaltern Speak ?*, 1988], Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Ngũgĩ wa THIONG'O, *Spostare il centro del mondo* [*Moving the centre. The Struggle for cultural freedom*, 1993], Roma, Meltemi, 2000.

II.3. Critique générale

Sibilla ALERAMO, *La donna e il femminismo*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

Mercedes ARRIAGA FLOREZ, *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*, Lecce, Piero Manni, 1997.

Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Raffaella BACCOLINI *et al.* (sous la direction de), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.

Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1957].

Hami BHABHA, *Les lieux de la culture* [*The location of culture*, 1994], Paris, Payot, 2007.

Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* [*Problemy poetiki Dostoïevkovo*, 1929], Paris, Seuil, 1970.

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Id.*, *Œuvres complètes I 1942-1961*, Paris, Seuil, 1993.

Id., *La chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], dans *Id.*, *Œuvres complètes V 1977-1980*, Paris, Seuil, 1995, pp. 785-890.

Lysiane BOUSQUET-VEREKE, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- Pierre-George CASTEX, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1950.
- Jean-Pierre CARRON, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002.
- Gianfranco CONTINI (sous la direction de), *Italia magica*, Torino, Einaudi, 1988.
- Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXIV*, dans Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 [1991].
- Silvana CIRILLO, *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1973.
- Michel COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.
- Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1994 [1976].
- Sigmund FREUD, *Sur le rêve [Über den Traum, 1901]*, Paris, Gallimard, 2013 [1988].
- Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007.
- Alberto EIGUER, *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2004.
- Pascal GABELLONE, *Lieux et non-lieux de l'expérience poétique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001.
- Claude GAIGNEBET et Jean-Dominique LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge, Vendôme*, Presses Universitaires de France, 1985.
- Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- G. GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- Christian GUIONNET et Erik NEVEU, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2014 [2009].
- Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Martin HEIDEGGER, *Bâtir habiter penser [Bauen wohnen denken, 1951]*, dans *Id., Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- Daniele LA BARBERA, Michele INGUGLIA, Rosaria VALSAVOIA, *Il ponte e le sue metafore. Percorsi interdisciplinari tra psiche e cultura*, Roma, Alpes Italia, 2010.

- Michèle LE DŒUFF, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Henriette LEVILLAIN, *Poétique de la maison*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- Claude LEVI-STRAUSS (sous la direction de), *L'identité* [1975], Paris, PUF, 2010
- Elena LIOTTA, *Su anima e terra. Il valore psichico del luogo*, Roma, Edizioni Scientifiche Ma. Gi., 2005.
- Georges LUKACS, *Le roman historique* [*Der historische Roman*, 1937], Paris, Payot, 2000 [1965].
- Romano LUPERINI *et al.*, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 2, III, Firenze, Palumbo Editore, 2002.
- Agnès MORINI (sous la direction de), *Objets étranges*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- Francesco ORLANDO, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010.
- Paolo ORVIETO, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004.
- Gianfranco RAVASI (sous la direction de), *La Bibbia per la famiglia*, Alba (Cn), Periodici San Paolo, 1998.
- Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payon & Rivages, 2004 [1996].
- Georg SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica* [*Brücke und Tür. Essays des Philosophischen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, 1903], Bologna, Archetipolibri, 2011.
- Lionello SOZZI, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Charles-Olivier STIKER-METRAL, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014.
- Monica Cristina STORINI, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005.
- Constantin TACOU, *Les Symboles du lieu : l'habitation de l'homme*, Paris, Éditions de l'Herne, 1983.
- T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vittorio UGO, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991.

II.3. Sitographie

Alice BARBAZA, *Un 2^{ème} dispositif : Écrire et entrelacer différentes formes d'écrits pour faire appréhender les spécificités de l'écriture littéraire*, disponible en ligne sur :

http://www.langages.crdp.ac-creteil.fr/rubriques/pdf/pratiques_pedagogiques/CARMaL_Ecrire_et_entrelacer%20differentes_formes_d_ecrits.pdf.

Michel FOUCAULT, *Des espaces autres. Hétérotopies*, disponible en ligne sur :

<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>.

Erica GAZZOLDI, *Il fantastico secondo Remo Ceserani e l'IKAPOMENIΠΠΟΣ di Luciano*, disponible en ligne sur :

http://www.academia.edu/1564568/Il_fantastico_secondo_Remo_Ceserani_e_l_%CE%99%CE%9A%CE%91%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%95%CE%9D%CE%99%CE%A0%CE%A0%CE%9F%CE%A3_di_Luciano.

Lamia LATIRI, « Qu'est-ce que le paysage dans la culture arabo-musulmane classique ? », dans *Cybergeog, European journal of geography*, disponible en ligne sur :

<https://cybergeog.revues.org/4036>.

Cristina TAGLIETTI, « La realtà nascosta nella finzione », *Corriere della Sera*, 28 février 2008, disponible en ligne sur :

http://archiviostorico.corriere.it/2008/febbraio/28/realta_nascosta_nella_finzione_co_9_080228032.shtml.

II.4. Histoire, géographie et sociologie des Balkans

Gian Matteo APUZZO, *Le città divise. I Balcani e la cittadinanza tra nazionalismo e populismo*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2005.

Angelo ARA et Claudio MAGRIS, *Trieste. Une identité de frontière [Trieste. Un'identità di frontiera, 1987]*, Paris, Seuil, 1991.

Jacques BETHEMONT, *Géographie de la Méditerranée. Du mythe unitaire à l'espace fragmenté*, Paris, Armand Colin, 2000.

Antonello BIAGINI, *Storia dell'Albania contemporanea*, Milano, Bompiani, 2005.

- Henry BOGDAN, *Histoire des pays de l'Est*, Paris, Éditions Perrin, 1991.
- Gilbert BOSETTI, *De Trieste à Dubrovnik. Une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble, Ellug, 2006.
- Claude BOUHERET, *Atlas littéraire des pays d'Europe centrale et orientale*, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2009.
- Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1985.
- Eqrem CABEL, *Gli albanesi tra Occidente e Oriente. Sulla nascita della letteratura albanese*, Nardò (Le), Besa, 2007.
- Claudio CAMARCA, *Migranti. Verso una terra chiamata Italia*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Davide CONTI, *L'occupazione italiana dei Balcani. Crimini di guerra e mito della "brava gente" (1940-1943)*, Roma, Odradek, 2008.
- Arturo CRONIA, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1956.
- Angelo DEL BOCA, *Italiani brava gente*, Vicenza, Nieri Pozza Editore, 2005.
- Samuel DELEPINE, *Atlas des Tsiganes. Les dessous de la question rom*, Paris, Éditions Autrement, 2012.
- Nunzio DELL'ERBA, *Storia dell'Albania*, Roma, TEN, 1997.
- Jovan DIVJAK, *Sarajevo, mon amour* [Sarajevo, mon amour, 2004], Formigine (Mo), Infinito edizioni, 2007.
- Massimo D'ORZI, *Adisa o la storia dei mille anni. Un viaggio emozionante nel misterioso popolo Rom della Bosnia Erzegovina*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2012.
- Auguste DOZON (sous la direction de), *Favole albanesi* [Contes albanais, 1891] Milano, Xenia Edizioni, 1992.
- Paul GARDE, *Les Balkans. Héritages et évolutions*, Paris, Flammarion, 2010.
- Massimo GRAMELLINI, *Fai bei sogni*, Milano, Longanesi, 2012.
- Samuel P. HUNTINGTON, *Le Choc des civilisations* [The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, 1996], Paris, Odile Jacob, 2000.
- Nicole JANIGRO, *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Francesca KRASNA, *Ripensare i Balcani nel nuovo scenario geopolitico mondiale*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2002.

- Julia KRISTEVA, *L'avvenire di una rivolta [L'avenir d'une révolte, 1998]*, Genova, il maleangolo, 2013.
- Id.*, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità [Étranger à nous-mêmes, 1988]*, Roma, Donzelli editore, 2014.
- Luca LEONE, *Bosnia express Politica, religione, nazionalismo, mafia e povertà in quel che resta della Porta d'Oriente*, Formigine (Mo), Infinito Edizioni, 2011.
- Donato MARTUCCI (sous la direction de), *Il Kanun di Lek Dukagjini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Nardò (Le), Besa, 2009.
- P. MATVEJEVIC, *Le monde "ex". Confessions*, Paris, Fayard, 1996.
- Id.*, *Bréviaire méditerranéen [Meditranski brevijar, 1987]*, Paris, Fayard, 1992.
- Elio MIGLIORINI, *Profilo geografico della regione balcanica*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965.
- Roberto MOROZZO DELLA ROCCA, *Albania. Le radici della crisi*, Milano, Guerini e Associati, 1997.
- Elisa NOVI CHAVARRIA, *Sulle tracce degli zingari*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2007.
- Gianni OLIVA, *Foibe. Le stragi negate degli italiani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Milano, Mondadori, 2014 [2002].
- Luigi PERRONE (sous la direction de), *Naufrazi albanesi : studi, ricerche e riflessioni sull'Albania*, Roma, Sensibili alle foglie, 1996.
- Arrigo PETACCO, *L'esodo. La tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmazia e Venezia Giulia*, Milano, Mondadori, 2005 [1999].
- Leonardo PIASERE, *Buoni da ridere, gli zingari. Saggi di antropologia storico-letteraria*, Roma, CISU, 2006.
- Id.*, *Roms. Une histoire européenne [I rom d'Europa, 2004]*, Bayard, Montrouge, 2011.
- Jože PIRJEVEC, *Serbi croati sloveni. Storia di tre nazioni*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Claude QUETEL, *Murs. Une autre histoire des hommes*, Paris, Perrin, 2012.
- Giovanni SABATUCCI et Vittorio VIDOTTO, *Storia contemporanea. Il Novecento*, Roma, Laterza, 2007.
- Giuseppe SCHIRÒ JUNIOR, *Storia della letteratura albanese*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959.
- Kristaq STRATTI, *La rappresentanza politica in Albania. Dall'antichità al 1928*, C.I.R.S.I. & C.C.A.I., Torino, 2013.
- Danilo TAINO, « I nuovi confini delle civiltà », dans *La lettura, Corriere della Sera*, 20 luglio 2014.

Maria TODOROVA, *Imaginaire des Balkans [Imagining the Balkans, 1997]*, Paris, editions EHESS, 2011.

Dominique WOLTON, *Hermes*, n° 63, Paris, CNRS Éditions, 2012.

II.4. Sitographie

ANSA, « Bulgaria: immigrati, è di nuovo crisi a confine turco », 2 juillet 2014, disponible en ligne sur : http://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2014/07/02/bulgaria-immigrati-e-di-nuovo-crisi-a-confine-turco_0f98b434-2a2c-4662-9e4d-2a6504b21c42.html.

ANSA, « La Bosnia guarda a l'Europa ma la strada è ancora lunga », 3 juillet 2013, disponible en ligne sur http://www.ansa.it/web/notizie/specializzati/europa/2013/07/03/Bosnia-guarda-Europa-ma-strada-ancora-lunga_8969436.html.

Giovanni ARMILOTTA, « La politica estera di Enver Hoxha (1944-1985) », 2012, disponible en ligne sur : http://www.difesa.it/InformazioniDellaDifesa/periodico/periodico_2012/Documents/R4_2012/60_67_R4_2012.pdf.

Cesare BALBO, « Dall'Ungheria a Calais : tutti i muri in costruzione in Europa », *Il Sole 24 ore*, 26 août 2015, disponible en ligne sur : <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2015-08-26/tutti-muri-d-europa-muro-asotthalom-confine-ungaro-serbo-172226.shtml?uuid=ACarcDn&nml=2707#navigation>.

Nysjola DHOGA, « L'Italia nella politica estera dell'Albania 1957-1985 », PADIS, 27 septembre 2012, disponible en ligne sur : <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1677>.

Veronica FINCATI, « Gli immigrati serbi e montenegrini in Italia e in Veneto », *Veneto lavoro*, septembre 2007, p. 6, disponible en ligne sur : http://www.venetoimmigrazione.it/Portals/0/vl/ricerche/Serbia_2007.pdf.

Julia KRISTEVA, *Bulgarie, ma souffrance*, disponible en ligne sur : <http://www.kristeva.fr/bulgarie.html>.

Francesco LEMBO, *La Jugoslavia tra oriente e occidente: il neutralismo di Tito*, Tesi di laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma Tre, 2008/2009, disponible en ligne sur : [1http://www.academia.edu/1168043/La_Jugoslavia_tra_oriente_e_occidente_il_neutralismo_di_Tito](http://www.academia.edu/1168043/La_Jugoslavia_tra_oriente_e_occidente_il_neutralismo_di_Tito).

POPIS 2012, disponible en ligne sur :

http://www.stat.si/Popis2002/en/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=7.

Marjola RUKAJ, « Albania e censimento 2011 : di che religione sei ? », 4 février 2013, disponible en ligne sur : <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Albania-e-censimento-2011-di-che-religione-sei-129213>.

II.4. Vidéographie

Gianni AMELIO, *Lamerica*, Italie, 1994.

Laura BISPURI, *Vergine giurata*, Italie, 2015.

Simone BRIONI, *Aulò*, Italie, 2011.

Sergio CASTELLITTO, *Venuto al mondo*, Italie, 2013.

Emanuele CRIALESE, *Nuovomondo*, Italie, 2009.

Id., *Terraferma*, Italie, 2011.

E. DONES et Mohammed SOUDANI, *Cercando Brunilda*, RSI, 2003, disponible en ligne sur : <http://www.rsi.ch>.

E. DONES et Fulvio MARIANI, *Inchiodato*, RSI, 2004, disponible en ligne sur : www.rsi.ch.

E. DONES, *Vergini giurate*, RSI et Dones Media, 2006, su www.rsi.ch.

Federico FERRONE, Michele MANZOLINI, Francesco RAGAZZI, *Merica !*, Italie, 2007.

F. FERRONE, Claudio GIAPPONESI, M. MANZOLINI, *Il nemico interno*, Italie, 2009.

Angelina JOLIE, *In the Land of Blood and Honey*, USA, 2011.

Abdellatif KECHICHE, *La faute à Voltaire*, France, 2001.

Emir KUSTURICA, *La vie est un miracle*, Serbie, 2004.

Lucia PUENZO, *XXY*, Argentine, 2007.

Andrea SEGRE, *Io sono Li*, Italie, 2011.

Roland SEJKO et Mauro BRESCIA, *Albania, il paese di fronte*, Italie, 2008.

Daniele VICARI, *La nave dolce*, Italie, 2012.

II.5. Histoire, géographie et sociologie de la migration

Maurizio AMBROSINI, *Sociologia delle migrazioni*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Centro studi e ricerche IDOS, *Dossier Statistico Immigrazione 2012*, Roma, 2012.

Id., *Dossier Statistico Immigrazione 2013*, Roma, 2013.

Id., *Dossier Statistico Immigrazione 2014*, Roma, 2014.

Id., *Dossier Statistico Immigrazione 2015*, Roma, 2015.

Id., *Osservatorio romano sulle migrazioni. Ottavo rapporto*, Roma, 2011.

Id., *Osservatorio romano sulle migrazioni. Nono rapporto*, Roma, 2012.

Id. et LAI-MOMO, *Comunicare l'immigrazione. Guida pratica per gli operatori dell'informazione*, Restignano (Bo), 2012.

Gisella CORTESI (sous la direction de), *Geotema. Luoghi e identità di genere*, n. 33, année XI, septembre-décembre 2007, Bologna, Patròn Editore, 2007.

G. CORTESI, F. CRISTALDI, JOOS DROOGLEEVER FORTUIJN, *La città delle donne. Un approccio di genere alla geografia urbana*, Bologna, Patròn Editore, 2006.

Flavia CRISTALDI, *Immigrazione e territorio. Lo spazio con/diviso*, Bologna, Patròn editore, 2012.

Id. et Donata CASTAGNOLI, *Le parole per dirlo. Migrazioni, Comunicazione e Territorio*, Perugia, Morlacchi, 2012.

Vanessa FARGNOLI, *Viol(s) comme arme de guerre*, Paris, L'Harmattan, 2012.

IOM INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION, *1951-2011. Migration in Italy between past and future*, Roma, Idos Study, 2012.

Italies. Les mouvements migratoires entre réalité et représentation, Revue d'études italiennes, Centre Aixois d'Études Romanes, Université de Provence, n° 14, 2010.

Maryse JASPARD, *Les violences contre les femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2011 [2005].

Lilian MATHIEU, *Sociologie de la prostitution*, Paris, La Découverte, 2015.

Gian Antonio STELLA, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Superpocket, 2005 [2002].

II.5. Sitographie

Luca ATTANASIO, « Prostitutione, "l'industria del sesso" in Italia travolge fino a 120 mila donne schiave », dans *repubblica.it*, disponible en ligne sur :

http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2014/03/24/news/donne_sfruttate-81796744/.

Antonella BECCARIA, « La filosofa Marzano : "Basta ragazze immagine : il corpo delle donne non è merce" », *Il fatto quotidiano*, 31 octobre 2011, disponible en ligne sur :

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/10/31/la-filosofa-marzano-basta-con-le-ragazze-immagine-il-corpo-delle-donne-non-e-merce/167572/>.

<http://www.comuni-italiani.it/index.html>.

Gabriele DEL GRANDE, <http://fortresseurope.blogspot.fr/>.

<http://www.emigrati.it/Emigrazione/Esodo.asp>.

GRUPPO ABELE et CARITAS ITALIANA, « Tratta e prostituzione : I dati (novembre 2008) », disponible en ligne sur : http://www.caritasitaliana.it/home_page_archivio/agenda/00001131_Dati.html.

ISTAT, *La violenza contro le donne dentro e fuori la famiglia*, année 2014 (publié le 05/06/2015), disponible en ligne sur : <http://www.istat.it/it/archivio/161716>.

ISTAT, *Molestie e violenze sessuali*, année 2002 (publié le 17/12/2004), disponible en ligne sur : http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20041217_00/.

Ministero dell'Interno, « Uno studio del Censis traccia l'identikit di colf e badanti in Italia », juillet 2010, disponible en ligne sur :

http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/politiche_immigrazione_asilo/Lo_studio_del_Censis_su_colf_e_badanti_in_Italia_xluglio_2010x.html.

Abdelmalek SAYAD, « La vita dell'immigrato », dans *Aut Aut*, n. 341, 2009, disponible en ligne sur : <https://books.google.it>.

Site officiel de l'Union Européenne : http://europa.eu/about-eu/countries/member-countries/index_it.htm.

Site officiel du Parlement européen :

http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/it/displayFtu.html?ftuid=FTU_6.5.2.html.

II.6. Linguistique

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *La piazza delle lingue. L'italiano degli altri*, Atti del convegno, Firenze, 27-31 mai 2010, 2011.

Verena AEBISHER, *Il linguaggio delle donne. Rappresentazioni sociali di una differenza [Les femmes et le langage. Représentations sociales d'une différence, 1985]*, Roma, Edizioni Armando, 1988.

Giuseppe ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce (Le), Manni, 2006.

Id., *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Massimo ARCANGELI, *Cercasi Dante disperatamente. L'italiano alla deriva*, Roma, Carocci, 2012.

Safia ASSELAH RAHAL, *Plurilinguisme et migration*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Andrea CAMILLERI et Tullio DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma, Editori Laterza, 2014 [2013].

Silvia CAMIOTTI, *Una e plurima : riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*, Tesi di dottorato di ricerca, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2008.

Colette COSNIER, *Le silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001.

Maurizio DARDANO, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010.

Federico FALOPPA, *Lessico e alterità. La formulazione del "diverso"*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000.

Rita FRESU, *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, gender*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.

Christian LAGARDE, *Identité, langue et nation : qu'est-ce qui se joue avec les langues ?*, Canet, Tribucaire, 2008.

Sergio LUBELLO, *Lezioni d'italiano. Riflessioni sulla lingua del nuovo millennio*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Silvia LURAGHI e Anna OLITA, *Linguaggio e genere*, Roma, Carocci, 2006.

Gianna MARCATO, *Donna & Linguaggio. Convegno Internazionale di Studi: SAPPADA/PLODN (Belluno) 1995*, Padova, CLEUP, 1995.

- Antonio PRETE, Stefano DAL BIANCO, Roberto FRANCAVILLA (sous la direction de), *Stare tra le lingue. Migrazioni poesia traduzione*, San Cesario di Lecce (Le), Manni, 2003.
- Elisabetta RASY, *La lingua della nutrice. Percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne, 1978.
- Maria Serena SAPEGNO (sous la direction de), *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, Roma, Carocci, 2010.
- Pietro TRIFONE (sous la direction de), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, 2006.
- Ada VALENTINI, Piera MOLINELLI, Pierluigi CUZZOLIN, Giuliano BERNINI (sous la direction de), *Ecologia linguistica*, Atti del XXXVI congresso internazionale di studi della Società Linguistica Italiana (SLI), Bergamo, 26-28 settembre 2002, Roma, Bulzoni, 2003.
- Serge VANVOLSEM, Franco MUSARRA, Bart Van DEN BOSSCHE, *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale *rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven-Louvain la Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 mai 1993, Vol. II, Roma, Bulzoni, 1995.
- Vanna ZACCARO e Federica TROISI, *Le infinite negoziazioni dell'io*, Bari, Adriatica Editrice, 2002.

II.6. Sitographie

- Silvia CONTARINI, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », *Collection Individu et Nation*, Vol. 4, 2011. Disponible en ligne sur : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=559> ISSN 1961-9731.

Index des noms propres

A

Carmine Abate	181
Alexandre le Grand	28
Dante Alighieri	240, 241, 252
Benedict Anderson	98
Ivo Andrić	16, 44, 46, 236, 244, 245, 246, 247
Giuseppe Antonelli	172
Apulée	259
Angelo Ara	72, 73, 81, 82, 91, 284
Hannah Arendt	97
Hamilton Fisch Armstrong	45
Mercedes Arriaga Flórez	129, 136, 195
Marc Augé	66, 67, 68, 70, 79
Samuel Augustini ab Hortis	83

B

Gaston Bachelard	147, 150, 157
Mikhaïl Bakhtine	172, 256, 257, 261, 263, 279
Milica Bakić-Hayden	31
Roland Barthes	34
Barbara Batos	135, 136
Slobodan Berberski	83
Sali Berisha	56
Laura Betti	127
Roberta Biagiarelli	188
Stefano Bianchini	47

Hans Blumenberg	174
Boccace	172
Emma Bond	57, 58, 101, 169
Massimo Bontempelli	272
Jorge Luis Borges	275
Gilbert Bosetti	72, 74
Lysiane Bousquet-Verbeke	186
Fernand Braudel	59, 60
André Breton	271, 272, 276
Joseph Brodsky	127
Robert Budina	55
Enisa Bukvić	9, 18, 42, 102, 103, 109, 110, 112, 115, 117, 120, 126, 127, 130, 133, 136, 163, 164, 169, 179, 194, 247
Zifo Bukvić	187
Filippo Buonaccorsi Callimaco	28
Dino Buzzati	272
C	
Eqrem Çabej	173, 175, 176
Andrea Camilleri	182
Elias Canetti	85, 86, 87, 88, 90, 136
Melinda Cannone	155
Pierre-George Castex	254
Claire Castillon	156, 157
Manlio Cecovini	81
Miguel de Cervantes	257
Remo Ceserani	255

Anna Maria Chiavacci Leonardi	241
Silvana Cirillo	150, 271, 274, 276
Michel Collot	91
Colonels en Grèce	249
Daniele Comberiati	8, 57, 58, 101, 169, 171, 173
Silvia Contarini	169, 179, 191
Gaia Costantino	166
Flavia Cristaldi	101, 109
D	
Massimo D'Alema	70
Gabriele D'Annunzio	74
Charles Darwin	29
John Davies	208
Giorgio De Chirico	271, 272, 273, 274
Angelo Del Boca	81
Gabriele Del Grande	57
Elena dell'Agnese	96, 97, 98
Tullio de Mauro	182
Catherine Deschamps	108
Momčilo Džerković	140
Tijana M. Džerković	89, 109, 115, 120, 121, 122, 124, 127, 137, 138, 140, 141, 144, 154, 180, 194, 195, 196, 226, 259, 286
Federica Dolente	101
Elvira Dones	11, 55, 61, 68, 69, 70, 95, 96, 97, 99, 101, 103, 109, 110, 112, 127, 132, 133, 136, 159, 164, 169, 170, 171, 179, 180, 191, 194, 198, 199, 204, 205, 207, 208, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 235, 250, 279, 285, 286
Doors	180

Fëdor Dostoïevski	257
Slavenka Drakulić	170
E	
Otto Adolf Eichmann	97
Alberto Eiguier	146
Eschyle	236
F	
Frantz Fanon	8, 50
Vanessa Fagnoli	198, 203, 212, 214, 224, 225
Theobald Fischer	29
Gustave Flaubert	33
Michel Foucault	16, 198, 202, 203, 207, 217, 231, 256
Rita Fresu	184, 195
Sigmund Freud	255
G	
Maïa Gabilly	
Claude Gaignebet	257, 258, 259
Sadbera Gashi	123, 124
Pierre Jules Théophile Gautier	253
Gérard Genette	186, 195
Armando Gnisci	8, 9, 10, 11
Carlo Goldoni	172
Christine Guionnet	201, 202, 207, 231
Georges Gusdorf	115, 119, 120, 128, 142, 194
H	

Habsbourg	39
Gëzim Hajdari	10, 11, 134, 243
Mimar Hayruddin	242
Wilhelm Friedrich Hegel	29
Martin Heidegger	147, 149, 151, 244, 246
Nathalie Heinich	201, 203, 216
Werner Karl Heisenberg	34
Hélène reine d'Italie	75
Hérodote	236
Adolf Hitler	75
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	253, 254, 255
George Hoffmann	46
Enver Hoxha	47, 48, 53, 88, 184, 224, 229
Samuel P. Huntington	31, 32, 36, 40, 42, 48, 80

I

Anilda Ibrahim	55, 61, 88, 89, 90, 109, 137, 140, 141, 169, 171, 173, 175, 176, 177, 179, 191, 194, 199, 226, 228, 229, 230, 231, 235, 238, 240, 242, 285
Pape Innocent VIII	28
Rada Ivekoviæ	97

J

Tamara Jadrejčić	109, 169, 170, 232, 235, 249, 286
Milena Jakšić	206
Nicole Janigro	42, 43, 44
Alfred Jarry	186
Maryse Jaspard	211
Jésus Christ	151, 241

James Joyce 73

K

Ismail Kadaré 170, 236, 237, 238, 239

Nataša Kandić 97, 142

Immanuel Kant 254

Radovan Karadžić 97

Migjen Kelmendi 228

Gilles Kepel 40

Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev 47

Duška Kovačević 106, 109, 169, 209, 210, 235, 285

Francesca Krasna 46

Mirošlav Krleža 37

Danilo Kyš 127

L

Robin Lakoff 184

Jean-Dominique Lajoux 258, 259

Tommaso Landolfi 272

Michèle Le Dœuff 11

Led Zeppelin 180

Pierre Lejeune 117, 118

Kenka Leković 74, 79, 109, 115, 120, 127, 135, 136, 169, 180, 189,
194, 198

Léonard de Vinci 44

Luca Leone 41, 42

Henriette Levillain 155

Tite-Live 28

John Locke	254
Sophia Loren	58
Louis de France	74
Georges Lukacs	225
Sarah Zuhra Lukanić	18, 109, 169, 171, 214, 215, 235, 240, 241, 242, 286
Romano Luperini	226
M	
Mac Muller	79, 80
Claudio Magris	72, 73, 81, 82, 91, 284
Gwénaëlle Mainsant	206
Xavier de Maistre	155, 156
Alessandro Manzoni	226
Mao Zedong	47
Michela Marzano	99
Paola Masino	272
Lilian Mathieu	206, 207
Predrag Matvejević	36, 37, 44, 59, 87, 90, 92, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 280
Maria Cristina Mauceri	219
Roger McGowen	227
Mécène	186
Chiara Mengozzi	115
Prosper Mérimée	253
Elio Migliorini	25, 29, 45, 50
Halim Milaqi	54
Mirijana Milinković	120, 124, 125, 144, 170, 190, 191, 195

Slobodan Milošević	70, 97, 229
Ratko Mladić	97
Moïse	269
Nicola Montano	53, 54
Charles Morazé	33
Riccardo Morbelli	74
Agnès Morini	165
Orietta Moscarda	78
Julie Mostov	97
Giovanni Mottura	101
Elvira Mujčič	9, 10, 18, 67, 80, 97, 105, 109, 115, 120, 121, 122, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 147, 148, 152, 157, 161, 163, 164, 170, 182, 183, 189, 194, 195, 199, 212, 214, 235, 246, 247, 285, 286
Benito Mussolini	75
Demir Mustafa	87
N	
Vladimir Nabokov	178, 191
Giorgio Napolitano	101
Erik Neveu	201, 202, 207, 231
Friedrich Wilhelm Nietzsche	239
Ippolito Nievo	226
Angelo Nizza	74
Azra Nuhefendić	80, 109, 120, 124
O	
Gianni Oliva	76, 78
Francesco Orlando	165

Annalisa Ornaghi	105
Ottomans	39, 85, 173
Ovide	174
P	
Helene Paraskeva	9, 10, 14, 18, 63, 102, 103, 109, 112, 120, 169, 171, 180, 200, 233, 249, 253, 257, 262, 271, 272, 273, 279, 285, 286, 287
Geoffrey Parker	32
Pier Paolo Pasolini	127
Arrigo Petacco	79
Fulvio Pezzarossa	107
Philippe	28
Leonardo Piasere	84, 86, 87
Anita Pinzi	134
Pisons	186
Giulio Pizzetti	240
Platon	259
Edgar Allan Poe	54, 253
Vladimir Vladimirovich Poutine	41
Anna Proto Pisani	179
Enrico Pugliese	59
Q	
Pier Antonio Quarantotti Gambini	72
Claude Quétel	63, 64, 65, 66
R	
Guergana Radeva	109, 180, 253, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 271, 274, 275, 279, 287

Karim Rashid	164
Friedrich Ratzel	29
John Reed	26
Paul Ricœur	118
Arthur Rimbaud	181
Giuseppe Rovani	226
S	
Umberto Saba	73, 74
Edward W. Saïd	26, 31, 32, 33, 34, 49, 50, 101, 284, 286
José Saramago	54
Jean-Paul Sartre	8
Roberto Saviano	227
Alberto Savinio	271
Abdelmalek Sayad	52, 58
Giorgio Castriota Scanderbeg	173, 229
Giuseppe Schirò Junior	175
Loredana Sciolla	284
Scorpions	142, 211, 212, 214
Walter Scott	225
Ariel Sharon	64
Natasha Shehu	55
Georg Simmel	157, 244, 247
Franca Sinopoli	114, 115
Scipio Slataper	73, 74, 81
Vera Slaven	109, 120, 122, 123, 169, 180, 189, 190, 194, 286

Zadie Smith	99
Socratès le Scolastique	273
Mehmed Paša Sokolović	245
Javier Solana	63, 64
Silvio Soldini	84
Soliman le Magnifique	242, 243, 245
Lionello Sozzi	146
Gayatri Chakravorty Spivak	284, 286
Joseph Staline	47, 138
Vesna Stanić	138, 140, 141, 149, 150, 151, 194, 195
Bruce Sterling	142, 143, 164, 166
Bram Stoker	128
Botho Strauss	187, 190
Serge Sur	66
Italo Svevo	73, 74
T	
Danilo Taino	40, 42
Jasmina Tešanović	89, 90, 91, 97, 98, 103, 109, 110, 112, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 142, 143, 162, 164, 165, 166, 169, 170, 180, 189, 194, 211, 213, 226, 285, 286
Ngũgĩ wa Thiong’o	8, 24
Josip Broz Tito	42, 43, 47, 48, 74, 76, 78, 138, 229
Tzvetan Todorov	17, 254, 255, 264, 268, 269, 270
Maria Todorova	27, 30, 35, 36, 39, 46, 285
Mara Tognatti Bordogna	105
Ivan Sergeevič Tourgueniev	267

U

Vittorio Ugo 153, 239

V

Sarah Vaughan 163

Jobus Veratius 28

Daniele Vicari 53

Victor-Emmanuel III 75

Virgile 241

François-Marie Arouet Voltaire 257

Franz Von Weill 28

Ornela Vorpsi 11, 17, 55, 58, 95, 99,100, 101, 103, 109, 115, 127, 128, 129, 132, 134, 136, 144, 158, 160, 163, 169, 170, 171, 174, 175, 179, 183, 184, 185, 189, 194, 195, 198, 199, 200, 217, 235, 253, 266, 268, 271, 277, 279, 285, 286, 287, 288

W

Edoardo Weiss 73

Oscar Wilde 158

Larry Wolff 35

Virginia Woolf 155, 168

X

Xerxès 236

Z

Cesare Zavattini 272

Johann August Zeune 28, 29

Remerciements

Je remercie ma directrice de thèse Mme Margherita Orsino qui m'a suivi attentivement tout au long de mon travail de thèse. En lui donnant une forme, elle m'a également formée. Je la remercie pour le temps qu'elle m'a consacré et les amis dont elle s'entoure.

Je remercie ma co-directrice de thèse, Mme Flavia Cristaldi, et M. Ugo Vignuzzi d'avoir accompagné mes recherches avec leurs conseils avisés, leur cordialité et l'amour qu'ils portent à leur travail.

Je remercie les écrivaines qui ont voulu m'offrir un moment d'échange : Enisa Bukvić, Sara Zuhra Leković, Elvira Mujčić, Helene Paraskeva. Je remercie Gëzim Hajdari, son frère et sa famille qui m'ont accueillie en Albanie lors de mon voyage d'étude. Je remercie Mme Maria Cristina Mauceri pour les conseils et les indications qu'elle m'a donné lors de sa venue à Toulouse et dans nos échanges. Je remercie M. Armando Gnisci et Mme Franca Sinopoli, directrice de mon mémoire de Master, qui ont été mes professeurs à la Sapienza, sans lesquels je n'aurais pas eu l'idée de cette thèse.

Je remercie la section d'italien de l'Université de Toulouse Jean Jaurès et l'équipe de recherche « Il Laboratorio », les collègues enseignants et les amis doctorants. Ils m'ont accueillie et m'ont offert une expérience de travail dans un environnement humain incomparable.

Je remercie de tout mon cœur Jean-Claude, Jean et Marion qui m'ont aidée et encouragée tout au long de mon travail.

Je remercie ma famille, mon pilier. Je remercie mes grands-parents et les Motta ou les presque Motta qui m'ont appris l'amour pour le savoir pointu et pour le partage.

Je remercie Franck pour sa présence. Je remercie le monde de la « Bourbaki ».

Je remercie *la mia Roma*.