HAL
open science

Figures de l'enfant migrant confronté à la violence dans trois œuvres de la littérature italienne contemporaine

Jean-Igor Ghidina

To cite this version:

Jean-Igor Ghidina. Figures de l'enfant migrant confronté à la violence dans trois œuvres de la littérature italienne contemporaine. 2011. halshs-00601207

HAL Id: halshs-00601207

https://shs.hal.science/halshs-00601207v1

Preprint submitted on 17 Jun 2011

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.

Université de Picardie Jules Verne (Centre d'Histoire des Sociétés),
en partenariat avec l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand (CELIS)
PROGRAMME ANR *Enfance Violence Exil* (EVE)
Vidéo du colloque :
http : www.enfance-violence-exil.net

Figures de l'enfant migrant confronté à la violence dans trois œuvres de la littérature italienne contemporaine

La question de l'imbrication entre l'enfance, la violence et l'exil semble particulièrement cruciale dans les œuvres récentes de trois écrivains contemporains, fort différentes de par leurs modalités d'énonciation, mais convergentes quant à la représentation du traumatisme mémoriel.

Le roman *Lo stambecco bianco* (Gremese, 2006) de Carlo Sgorlon retrace l'itinéraire de l'adolescent Mansùr, ayant fui le Liban défiguré par une guerre fratricide. Ce personnage juvénile est en quête d'une sorte d'hospitalité universelle en dépit du tropisme qu'exercent insidieusement les schémas introjectés. Il est moins question ici des préjugés des autochtones envers le jeune immigré qui n'aspire apparemment qu'à une réussite personnelle et qui bénéficie de surcroît d'une dilection adoptive quasi providentielle, que des violences omniprésentes qui dévastent et les hommes et la terre, *hic et nunc.* L'Italie n'est pas le havre de paix par antonomase, ni le sanctuaire métatemporel et consolateur, parce que l'absence de conflit militaire cèle la concurrence effrénée entre individus et une réification abjecte de la nature. *Lo stambecco bianco* s'apparente donc à un *Bildungsroman*, car le protagoniste appréhende les spasmes de l'exil en transcendant une prégnance solipsiste pour se replacer dans une mouvance universelle. En l'occurrence, l'exil ne ressortit pas simplement à un déracinement géographique, mais à la déréliction d'un apatride.

Un second type de récit nous interpelle, car il met en scène les premières générations (première, deuxième, troisième) d'immigrés en Italie (Tunisie, Maroc, Arménie, etc.), qui corroborent toutes la rémanence du traumatisme mémoriel. En ce cas, la rétrospection du narrateur auto-diégétique devient une catharsis qui comble l'aphasie de l'enfance (ex. M. Pendola, *La riva lontana*, Sellerio, 2000). Dans *La masseria delle allodole* (*Rizzoli*, 2004), récit d'Antonia Arslan, romancière et essayiste, face aux énigmes du rituel quelque peu

ésotérique qu'observent des adultes dans l'incipit, le viatique salvateur que prodigue le pèlerinage à la basilique St Antoine de Padoue ne prend tout son sens qu'à travers une longue pérégrination à la fois personnelle et atavique. Autrement dit, cette histoire qui transgresse le seul phénomène migratoire nous plonge certes dans l'horreur du génocide arménien, mais nous révèle que, grâce à l'écriture ponctuée de métalepses, d'oscillations permanentes entre un bonheur entrevu et une annihilation inéluctable, il est possible sinon de sublimer totalement, du moins de lénifier un traumatisme inscrit dans sa propre identité. Nous trouvons un autre exemple de ce second type de récits à travers *I bambini delle rose* (1995) de Mohsen Melliti, romancier d'origine tunisienne, lequel narre, dans une Rome en proie à l'indifférence et à la xénophobie, précisément la lutte quotidienne de deux enfants, l'un serbe, l'autre chinoise, pour subvenir à leurs besoins primordiaux et surtout pour acquérir les prémices d'une dignité. Le contenu de ce livre peut sembler de prime abord référentiel et mimétique, mais il tend aussi à combler par l'imaginaire le désir d'une autre réalité, pour l'instant sporadique et évanescente, d'une planète véritablement fraternelle envers les plus démunis.

1- *Lo stambecco bianco* de Carlo Sgorlon

Ce roman présente une narration de l'exil qui précède le regard rétrospectif sur la violence. Mansùr, un des protagonistes, est un adolescent libanais de quinze ans qui apparaît *in medias res* dans l'incipit, au moment où il arrive en compagnie d'autres clandestins aux confins de l'Italie.

Le récit ne donne pas d'explication immédiate à ses pérégrinations, mais égrène des informations au fil des pages souvent par le biais de l'anamnèse et du monologue intérieur auxquels se livre le jeune exilé. Le traumatisme qu'a infligé la violence armée est donc latent et l'intérêt du roman de Sgorlon réside dans sa capacité de distiller une réticulation indiciaire qui revêt l'aspect d'une décantation et d'une catharsis mémorielles. En effet, c'est grâce au contact avec le paysage et à la rencontre décisive avec Gregorio, un autochtone d'âge mûr également meurtri par les vicissitudes de l'existence, en l'occurrence la mort tragique de sa femme, que Mansùr démêle l'écheveau de son histoire personnelle et familiale laquelle n'appartient plus à la simple contingence particulière, mais acquiert une résonance universelle. Au fil des pages, il apparaît que Mansùr sublime ses traumatismes au fur et à mesure qu'il passe de l'adolescence à l'âge adulte grâce à l'éducation et à l'acculturation exogène que lui transmet Gregorio et aussi grâce à son implication dans la vie sociale et politique locale. Dans l'épilogue, Mansùr s'est départi de sa condition d'exilé, malgré une certaine nostalgie du Liban, car la lutte qu'il a menée aux côtés des défenseurs d'un

écosystème menacé par l'avidité des spéculateurs lui a donné une nouvelle raison de vivre. La lutte collective à laquelle il a participé forge sa nouvelle identité, car son enfance marquée par la violence ne représente plus un tropisme psychologique aliénant. *Lo stambecco bianco* relève donc du roman d'apprentissage, car l'axiologie du protagoniste révèle une évolution remarquable tout au long de la diégèse.

Dans les premières pages du roman, la référence à la guerre est plutôt labile, car Mansùr semble surtout aux prises avec un objectif de survie dans un environnement inconnu, une fois que son compagnon d'odyssée lui demande de le quitter. L'exil signifie aussi dès le départ, la désolidarisation qu'impose l'individualisme de la recherche d'une échappatoire dans un pays inconnu. Le récit en tout cas élude la question des conditions du voyage avant l'arrivée en Italie.

Mansùr a recours à des subterfuges pour se nourrir, mais les premières rencontres sont propitiatoires puisqu'elles lui permettent non seulement de subvenir à ses besoins alimentaires, mais également de tisser les premiers liens sociaux avec des Italiens du nord-est qui ne semblent pas nourrir de préventions xénophobes à son encontre. Remarquons au passage que le roman ici pourrait verser dans une certaine autoréférentialité, car s'il est vrai que dans la réalité factuelle le sens de l'hospitalité anime beaucoup d'Italiens, il est tout aussi indéniable que les préjugés entretenus par un climat de suspicion et de sclérose identitaire donnent lieu à des manifestations sporadiques ou officielles d'ostracisme envers les immigrés. Mais c'est une particularité de la fiction sgorlonienne d'envisager l'accueil des exilés sous de bons auspices de la part des autochtones. La première évocation de la guerre est insérée dans une phrase qui dépend d'une focalisation neutre où le narrateur intercale une lexie qui attribue à la guerre du Liban une valeur d'hyperbole et d'antonomase. En effet, la guerre n'est pas représentée ici par le menu, en raison de l'ellipse, mais est érigée en paradigme d'une violence absurde et inexorable. La guerre du Liban n'est point une des guerres parmi tant d'autres, mais incarne la guerre par excellence. De plus, le périple de Mansùr amène le personnage du restaurateur à se confronter à une réminiscence scolaire, le chef-d'œuvre de De Amicis, qui induit une convergence psychologique et culturelle entre son passé et le passé de la nation italienne d'une part et le sort réservé aux jeunes immigrés de l'autre. Mansùr devient l'alter ego du personnage de De Amicis et même sa manifestation patente qui interpelle la conscience de l'adulte.

Mansùr raccontò la sua fuga dal paese della Guerra Senza Fine, e il suo progetto di raggiungere la Svizzera, dove avrebbe ritrovato suo padre. L'uomo ripensò al racconto Dagli Appennini alle Ande, letto a scuola e il suo interesse per Mansùr aumentò.[1]

Le texte insiste sur la manière dont Mansùr est perçu par ses interlocuteurs. C'est donc l'image qu'il donne à autrui qui constitue le cœur de la relation avec des adultes bien disposés à son égard. Encore un fois, l'ellipse omet de détailler les circonstances de la tragédie familiale qu'a subie Mansùr, mais la focalisation interne sur le personnage de la restauratrice ainsi qu'une phrase au style indirect libre corrobore l'impact du récit de l'exilé libanais. Son histoire transcende les ornières du divers pour susciter encore une fois une sorte de déclic culturel. Le Moyen-Orient est perçu non seulement hic et nunc à travers le contentieux israélo-arabe, amis également selon une perspective historique au long cours. La guerre s'apparente à une malédiction séculaire dont la Bible s'était déjà fait l'écho à travers les personnages de Sanson et Dalila. Mansùr

La moglie del gestore, nei rari momenti di pausa, si informò delle cose di Mansùr. La colpì il fatto che la sorellina uccisa dalla guerra si chiamasse Dalila, come la donna di Sansone. Allora v'era un rapporto tra gli arabi e gli ebrei, benché si odiassero a vicenda e inventassero tutti i modi per colpirsi a vicenda. [2]

Toutefois, la narration, par le biais d'une focalisation interne, montre que le personnage ne peut s'empêcher d'associer le vestige militaire qu'il rencontre au fléau de la guerre qui a dévasté son pays natal. De plus, en observant le fortin, le protagoniste prend conscience du fait que la guerre comme manifestation paroxystique de la violence est omniprésente telle une malédiction universelle qui semble exorcisée par l'Occident, alors qu'elle continué de sévir en Orient.

All'improvviso ebbe l'intuizione che quell'edificio non era una casa ma un antico fortino, e che lì la guerra non c'era ma doveva esserci stata nel passato.[3]

L'exil de Mansùr suscite les interrogations de son hôte qui mesure les péripéties d'un enfant confronté aux avatars de la guerre. Dans ses confidences, Mansùr se place dans une perspective atavique, car il peut dissocier son exil de celui de son père, figure essentielle qui participe à la formation de son identité et qu'il vénère particulièrement.

Mansùr era proprio solo? Non aveva nessuno? E come poteva essere fuggito da Beirut e da un Paese in guerra? Il ragazzo raccontò ogni cosa per filo e per segno, poi parlò di suo padre e della Svizzera. p 24

Bien qu'exilé, Mansùr ne répudie pas son identité originelle qui est liée à la civilisation arabo-musulmane pour laquelle il ressent une certaine admiration teintée de nostalgie. Il prend conscience avec effroi que son pays n'est pas associé au cèdre et à un passé

---

[1] Carlo Sgorlon, *Lo stambecco Bianco*, Roma, Gremese, 2006, p. 12
[2] *Ibid*., p. 13
[3] *Ibid*., p 18

glorieux mais inéluctablement à la propension belliciste qui animerait les Arabes. Dans le texte nous relevons d'ailleurs l'emploi de « malanno » que nous pourrions traduire par syndrome, et d' « estirpare », ce qui connote l'idée d'une guerre intrinsèque à un peuple, comme une sorte de pandémie incurable, d'autodestruction fatidique.

Si avvide che per gli occidentali il Libano era il simbolo stesso dell'irrazionalità degli arabi, delle fazioni di tutti contro tutti, del malanno della guerra che non si riusciva ad estirpare, e continuava a divorare uno Stato già distrutto.[4]

Cet exil équivaut à un décentrage identitaire ainsi qu'à la possibilité d'un regard extérieur qui n'est plus conditionné per le discours ambiant. L'exil suscite donc une démythification d'une des caractéristiques fondamentales de l'identité à savoir l'*epos* qui commémore l'apogée militaire et culturelle de l'empire arabo-musulman. En ce cas, l'exil ne provoque pas un regard rétrospectif sur la violence mais une prise conscience du hiatus existant entre d'une part la situation de guerre intestine qui sévit au Liban, assimilée à une déliquescence politico-militaire et de l'autre la vision incantatoire d'un passé prestigieux. Le mythe attribué à son peuple allait de pair avec une mythologie personnelle inhérente à l'ingénuité et au merveilleux de l'enfance. L'exil devient donc de surcroît la révélation d'une vérité douloureuse, car ce n'est pas seulement le Liban qui est en proie à la guerre fratricide mais aussi l'ensemble des pays arabes est secoué par des convulsions qui peuvent conduire à la même situation extrême.

Quando lo zio Ismail gli raccontava storie gloriose, nelle sordide cantine di Beirut, Mansùr non riusciva a capire che la gloria degli arabi era una cosa del passato. Lo comprendeva adesso, che viveva tra gli infedeli e mangiava il loro pane. Gli sembrava di svegliarsi da un sogno. p 52

L'hospitalité qu'offre Gregorio à Mansùr comporte un aspect vulnéraire réciproque, car chacun des hôtes comble un manque d'affection et de solidarité chez l'autre, même si Gregorio fait preuve ici d'une dilection adoptive qui met un terme à l'errance du jeune Libanais qui a besoin d'un cadre propice pour retrouver un sens à sa vie. En même temps, Mansùr découvre les facettes de l'exil qui sont la conséquence inéluctable de la guerre qui a durement frappé sa famille. La nouvelle terre qui l'accueille présente un double aspect puisqu'elle constitue à la fois le réceptacle sépulcral de son père ayant péri de froid dans la montagne et le havre de salut pour un adolescent orphelin qui bénéficie d'une hospitalité providentielle de la part de Gregorio. Le sentiment qui prévaut est donc une nostalgie dans son acception foncière de douleur dans le retour vers un passé non point idyllique, mais qui avait permis de nourrir un espoir dans des lendemains meilleurs en dépit du déferlement de la

[4] *Ibid.*, p. 35

violence. Le protagoniste acquiert dès lors une capacité de distanciation grâce à la méditation qui se situe dans le rapport transcendantal au temps et à l'espace étroitement liés à sa famille. L'exil crée une rupture d'ordre existentiel et identitaire que ne peut immédiatement obvier à l'affection qui lie le jeune Libanais à Gregorio.

Capì che stava davanti a un grande dilemma, o meglio che era per dire addio alla sua terra.[5]

"È una cosa lieta, perché ti sono affezionato. Ma è anche triste, perché è segno che ho perduto la mia famiglia e il mio paese per sempre"[6].

Ce passage relate le traumatisme par excellence qu'a subi Mansùr, à savoir la désintégration de sa mère et de sa sœur à la suite d'une explosion. La description n'abonde pas de détails macabres et expressionnistes, mais il convient de remarquer que le récit acquiert ici une dimension cardinale. Certes, cette analepse externe intervient au moment où Mansùr a accepté de devenir le fils adoptif de Gregorio et semble marquer d'un sceau mémoriel funeste la nouvelle vie dans le pays d'accueil d'autant plus que ce récit assez explicité prélude à d'autres allusions à ce drame qui acquièrent une tonalité répétitive tout au long de la diégèse. Cela dit, l'anamnèse de la mère et de la sœur relève également de l'autoreprésentation dans la mesure où la capacité de fabulation édulcore voire désinvestit la charge traumatisante de ce spectacle de violence. Le personnage de Yasmin n'apparaît pas ex nihilo, car il est associé à la fée de Pinocchio avant de laisser la place à Ines, sorte d'archétype sgorlonien de la femme intelligente et entreprenante qui exerce une fascination sur Mansùr. La narration d'ailleurs ne donne libre cours aux sentiments du protagoniste, puisqu'il ne s'épanche pas en une effusion que soutiendraient le recours au style indirect libre et à la focalisation interne. Au contraire, l'emploi de la forme impersonnelle au moment le plus pathétique de ce passage contribue à exercer un effet lénifiant dans la représentation de ce qui s'apparente à une vision horrifique. Parallèlement, le sable de la sépulture se transforme à un élément prégnant de l'autoreprésentation, étant donné que de simple élément minéral statiquement terrestre, il se mue en nuée pulvérulente dynamique telle une échappatoire aux contours indistincts. Nous retrouvons ici un des topos de Sgorlon, à savoir le pouvoir intrinsèque à la nature qui parvient à offrir aux victimes un exutoire précieux. Remarquons précisément que dans un premier temps les corps atomisés sont voués à une profanation traumatisante, alors que dans un second temps l'imagination de Mansùr les replace en symbiose avec l'élément constitutif et omniprésent du désert, le sable qui revêt par ailleurs l'aspect symbolique de mobilité et

[5] *Ibid.*, p. 82
[6] *Ibid.*, p. 83

d'infini. L'imagination se superpose au caractère implacable de la réalité afin d'exercer son effet salutaire de sublimation sinon de désinvestissement du traumatisme.

Sua madre Yasmin aveva i capelli così neri che i loro riflessi parevano bluastri, ma questo era tutto. Aveva conosciuto una fine che nel Libano era possibile, che laggiù era uno dei modi di morire ; un'esplosione potente, avvenuta accanto a lei e a Dalila, le aveva disintegrate, e quando si era trattato di raccogliere qualcosa dei loro resti, per collocarli nel lenzuolo dei morti, e seppellirli sotto la sabbia, si era durato fatica a trovare qualcosa. (…) Preferiva immaginare che la loro fine avesse avuto qualcosa di fantastico ; che per esempio, Yasmin e Dalila fossero entrate in una tempesta di sabbia, e fossero scomparse dentro di essa.[7]

Autrement dit, Mansùr ne sombre pas dans le désespoir, car son naturel est enclin à une sorte de mythopoïèse qui tout en métamorphosant son père en héros avant sa mort, l'érige en parangon dans lequel il peut s'identifier sans vergogne, quelles que soient les vicissitudes funestes qui ont endeuillé sa vie. Son père semble ainsi lui léguer un message posthume consistant à célébrer la dignité et l'honneur inhérent aux hommes authentiques qui préservent intactes leur pugnacité et leur rusticité face aux coups de boutoir de l'existence, y compris au moment les plus fatidiques.

Mansùr non voleva essere da meno di suo padre. Intorno a Walid e agli altri due arabi sconosciuto aveva costruito un mito tenace. Erano stati vittime del freddo proprio perché non avevavo voluto piegarsi alle pretese dei contrabbandieri.[8]

Cette même instance mythopoïétique, nous la retrouvons au moment où Mansùr s'est engagé aux côtés de Gregorio pour lutter contre la construction d'une route qui risque de dénaturer la vallée, ce qui se traduit d'ailleurs par un récit répétitif qui contribue à exalter la figure héroïque de son père et de ses compagnons. Ostensiblement ici, il se produit un processus de reconfiguration de l'exil qui est désormais comparé à une chanson de geste, tandis que le lexique corrobore cet aspect épique qui est présenté comme mémorable. Mansùr affiche désormais sa résolution émancipatrice qui établit une corrélation fructueuse entre son père biologique Walid et son père adoptif Gregorio. S'il embrasse la cause de ce dernier, en défendant la montagne des projets routiers qui risquent de la dénaturer, c'est pour rendre hommage à son père et à ses compagnons qui ont incarné un idéal jusqu'au bout de leur existence malgré l'adversité.

La fuga dal Libano diventò una canzone di gesta piena di avventure. Poi, Mansùr parlò del padre e degli altri due arabi sorpresi dalla morte bianca ai piedi delle montagne, perché non avevano voluto piegarsi ai ricatti dei contrabbandieri. Il ragazzo portò la troupe a vedere e a riprendere la tomba del padre, con la striscia in vernice verde che lui stesso aveva tracciata.[9]

---

[7] *Ibid.*, p. 84-85

[8] *Ibid.*, p. 113

[9] *Ibid.*, p 143

Le chapitre XII se détache comme un moment-clé du récit puisqu'il est marqué par la figure éponyme du bouquetin blanc, *lo stambecco bianco,* titre du roman et titre également du chapitre final. Auparavant, Gregorio et Mansùr passent une nuit dans un refuge comme s'ils devaient prendre de l'altitude non seulement pour discerner à souhait la topographie de la vallée où devrait être construite la route à laquelle ils s'opposent viscéralement, mais aussi pour se trouver en état de communion quasi mystique avec la nature alpestre. Il s'agit donc presque d'un rituel empreint de sacralité. La montagne relève d'une dimension *res nullius*, exempte d'anthropocentrisme, car elle invite à l'émerveillement et à l'humilité devant une magnificence qui en tant que noumène excède tant la finitude humaine que ses avatars les plus délétères qui sont la cupidité et l'arrogance de la technoscience. La verticalité de la montagne secrète imperceptiblement une projection cosmogonique qui laisse entrevoir une aspiration métaphysique, panacée plus que subterfuge face aux questionnements sur l'énigme de la violence et de la souffrance humaine. D'ailleurs, le lendemain de la rencontre nocturne avec le bouquetin blanc, la paroi que doit escalader Mansùr relève bien de la phase probatoire d'un rituel de dépassement de soi, de sublimation, grâce à l'effort physique intense, d'un mal-être intérieur.

Au contact du cadre fascinant de la montagne et de la prégnance tellurique qu'elle recèle, Mansùr a déjà pris conscience d'une hospitalité qui excède les repères transcendantaux auxquels il était accoutumé. Au substrat libanais s'ajoute le superstrat frioulan que l'emploi hétéroglosse de *grave*[10] met en évidence. L'allusion à l'eau du fleuve dont les galets étincèlent dans leur blancheur si insolite transcende l'ancrage référentiel pour se charger d'une polysémie tant symbolique que proleptique. D'une part, l'eau et la *grave* évoquent le temps qui s'écoule, la corrélation entre l'espace atavique et l'espace présent, la temporalité cyclique, le besoin de ressourcement ; d'autre part, elles anticipent, grâce à la clarté chromatique en tant qu'indice précurseur, l'apparition du bouquetin blanc et même l'épilogue du roman où nous retrouvons la description de ce paysage qui comble le protagoniste.

Le personnage de Fosca intervient pour incarner l'esprit rebelle et irréductible des montagnards[11] que le narrateur met en corrélation la une réminiscence celte liée au vocable *grave.* En tant que femme, Fosca subsume peut-être la mère de Mansùr tout en la dépassant. C'est en tout cas un modèle d'alternative à la prépondérance de la mécanisation et de la fongibilisation de la nature par les puissances de l'argent. Ce paysage et ce personnage

[10] *Grave* signifie en frioulan le gravier et par synecdoque le lit jonché de galets des fleuves qui sillonnent la plaine. C'est véritablement un trait original du paysage régional.
[11] *Cf. L'ultima valle* et *L'armata dei fiumi perduti*, notamment, où Carlo Sgorlon a représenté des personnages magnanimes et insoumis capables de résister aux conditionnements et à l'oppression.

amènent Mansùr vers une l'acceptation d'une nouvelle forme d'acculturation. En effet, si sa culture originelle libanaise est vectrice des valeurs d'honneur et de dignité que lui ont transmis ses parents, elle colporte également la tentation de la loi du talion, la vengeance implacable face à la violence subie. C'est pourquoi, le personnage de Mansùr est soumis au tropisme d'une pulsion destructrice qu'il perçoit à la fois comme un acte justifiable qui punirait les hommes cupides qui veulent construire à tout prix la route et comme un acte de violence mimétique. L'inanité d'un acte extrême, à savoir une explosion à la dynamite, est soulignée d'abord par la vision atroce de la désintégration des corps des victimes d'autres attentats, des corps en quelque sorte profanés. Cette description joue d'ailleurs un rôle analeptique puisqu'elle renvoie à la page 83 où Mansùr se représentait par l'anamnèse la fin tragique de sa mère et de sa sœur. De surcroît, l'allusion à la guerre Iran-Irak et à Al Qaïda qui provoquent une hécatombe dans le désert établit une imbrication entre la micro-histoire et la macro-histoire ce qui tendrait à montrer comment la confrontation entre les vicissitudes familiales et les évènements historiques permet au protagoniste de se forger une conscience qui extrapole du particulier pour envisager l'universel tout en mesurant la gravité d'un acte qui l'enferme dans la reproduction du mal.

Ecartant l'éventualité de la violence, comme s'il possédait une investiture tacite de la part de la montagne de Gregorio et de Fosca, Mansùr est plongé dans une méditation résolutoire qui est exprimée textuellement par le recours au style indirect libre, à la parataxe et à la focalisation interne. La rencontre onirique avec sa mère et sa sœur ne ravive pas ici les stigmates de l'exil, bien au contraire. Il se produit comme une projection uchronique, car la blancheur et la légèreté des personnages évoluant en dehors des limites spatio-temporelles sont le prélude propitiatoire à la rencontre avec le bouquetin blanc. Celui-ci relève d'une apparition évanescente, qui se manifeste alors que le jeune Libanais se trouve dans un état de demi-sommeil encore empreint du souvenir apaisant de sa mère et de sa sœur. Cette apparition ébranle la conscience de Mansùr qui assiste certes à la matérialisation d'un rêve, mais ne sait comment l'interpréter. Est-ce un signe faste ou funeste ? L'irruption d'un être merveilleux devient-elle l'exorcisation de la violence et du mal qu'il a endurés ? Si le sens latent d'un rêve exprime souvent la réalisation secrète d'un désir, cette vision furtive du bouquetin blanc s'apparente davantage à l'insinuation du surnaturel qu'à une régression psychologique enfantine. L'escalade de la paroi rocheuse qui clôt l'excursion alpestre ainsi que la nouvelle affinité qui lie désormais Mansùr et son père adoptif tendraient à attribuer à l'épisode du bouquetin le symbole d'une liberté incoercible face aux avatars du passé. Mansùr, dans ce moment crucial du récit, répudie en quelque sorte la fascination envers la

violence qu'il pourrait utiliser de manière strictement vindicative, dans une spirale mimétique, car il réconcilie deux pôles qui pourraient s'avérer antinomiques, c'est-à-dire la résorption atavique qu'incarne son père biologique Walid et l'acceptation de son père adoptif Gregorio. Manifestement, l'exil en Italie, à partir du moment où Mansùr réalise cette ascension initiatique dans la montagne frioulane, sublime les aspirations contradictoires qui le taraudent, de sorte que la violence, en tant qu'immixtion intempestive, sera neutralisée. A partir de moment de la narration, la volition du protagoniste connaît un tournant décisif.

Le *grave* di ciottoli bianchi erano immense. Benché strano e di poca lunghezza, perché il mare non era lontano, il fiume era imponente, così come Fosca era una donna che metteva soggezione a modo suo, perché aveva rifiutato la decorazione e la visita del presidente.[12]

Mansùr provò un brivido di ribrezzo. Mai e poi mai sarebbe potuto diventare un dinamitardo. (…)
Adesso da sveglio gli pareva impossibile che Dalila e Yasmin non ci fossero più, perché nel sogno avevano una fortissima realtà. (…) Mansùr dopo un momento di attesa vide apparire un grande animale con le corna nodose, seguìto da un cucciolo che ne ripeteva le forme e in certo modo anche i movimenti. Il pelo di entrambi sembrava molto chiaro, nella luce della luna. Era possibile che si trattasse dello stambecco bianco ?
(…) Quando tornarono a casa tra loro correva qualcosa di più rispetto a prima.[13]

La réminiscence de Beyrouth, s'insinue au moment où Mansùr retrouve avec plaisir les sensations du souk en déambulant au marché et en observant le cirque. Le Liban offre ici une dimension ambivalente à la fois de destruction implacable et de résilience face à la violence, grâce à la résurgence de la vie. Simultanément, se pose la question de l'identité personnelle subie que le personnage voudrait occulter grâce à la mythopoïèse. Le texte montre ici le déterminisme inhérent aux représentations monolithiques qui sont introjectées par les autochtones. La violence et l'exil qui marquent de manière indélébile sa condition constituent pour Mansùr une inhibition dans sa relation idyllique avec Sonia, car il voudrait se magnifier aux yeux de celle-ci en apparaissant come le dépositaire des fleurons mythiques de la civilisation arabe. Il se dégage ici une dichotomie entre le paraître envers autrui, assimilé à une identité coercitive pour le personnage, et l'être profond qui n'est pas réductible aux contingences existentielles puisqu'il aspire à une totalité émancipatrice qui va de pair avec l'embrasement lyrique.

I circhi gli ricordavano il Paese dei Balocchi, e i mercati quelli di Beirut, semidistrutti, perennemente minacciati dalle bombe, e tuttavia pieni di vitalità e di voglia di esistere, perché erano, in un modo o nell'altro, uno dei mezzi della sopravvivenza. (…) Quand'era con Sonia lui avrebbe voluto non essere quello che era, un

[12] *Ibid.*, p. 151-152
[13] *Ibid.*, p. 156-157-158

profugo e un orfano adottato, ma piuttosto un emiro, un califfo, un visir, e aver fatto le cose strabilianti di Simbad il marinaio.[14]

Par l'emploi de la forme impersonnelle, la narration s'attarde sur les stéréotypes qui ont cours auprès de la population autochtone par rapport aux Libanais qui sont assimilés à des terroristes maniant avec dextérité les explosifs. La métalepse est une modalité d'énonciation qui renforce remarquablement la représentation de l'image qu'ont les autochtones du jeune libanais.

Dal modo con cui andava a girandolare attorno alla casa di Edoardo, degli ingegneri o dell'ufficio progetti del comune si sarebbe detto che avesse in mente qualcosa di molto libanese, ossia una specie di attentato al plastico o di auto imbottita al tritolo. Ma poi veniva assolutamente da escluderlo (…) Ma allora di che si trattava ?[15]

L'incendie du bois de la montagne induit une fantasmagorie rétrospective qui plonge à la fois dans les préjugés inhérents à la formation d'une culture personnelle et dans la sédimentation mémorielle hérissée de souvenirs traumatisants. Il s'établit ici une corrélation entre la macro-histoire et l'histoire personnelle, puisque le drame de l'exil et de la violence qu'a subi le jeune Mansùr est corrélé à la destruction des monuments emblématiques de l'Andalousie par les conquistadors.

Mansùr pensò al rogo di Cordova, delle sue moschee e delle sue biblioteche, o a quello di Granada, che gli spagnoli vincitori avevano giudicato inevitabili. Erano incendi ben diversi, lontanissimi nel tempo, ma vivi nella sua memoria, perché rappresentavano per lui il vertice della sventura storica. Ma lui stesso, con i suoi occhi, aveva visto in Beirut diecine e diecine di incendi, provocati dalla cannonate o dalle esplosioni.[16]

Une fois que Mansùr a contribué à la victoire des opposants à la route, il se garde de tout triomphalisme contempteur en considérant les évènements auxquels il a été confronté en Italie, après son exil du Liban. Mansùr parvient à acquérir une sagesse qui l'amène à contextualiser sa perception de la guerre qui est un épiphénomène endémique et multiforme qui recèle en fait une étiologie universelle. En effet, c'est l'orgueil et la cupidité, autrement dit l'*hybris*, qui poussent l'homme à une domination dévastatrice de ses semblables ou de la nature. L'Occident et l'Italie, en l'occurrence, sont soumis à une violence insidieuse qui procède d'une propension néfaste.

Troppi cercavano potere e denaro, perché appartenevano a una cultura sbagliata, dominata dall'ingordigia di avere sempre più, senza alcun limite. Mansùr lesse gli articoli e gli parve di capire che in fondo v'era qualcosa di simile al meccanismo che alimentava in eterno la guerra del Libano. Lui era fuggito ma qui,

[14] *Ibid.*, p 178
[15] *Ibid.*, p. 180
[16] *Ibid.*, p. 183

dove nessuno l'avrebbe creduto possibile, tendeva a riformarsi, in forme coperte e sotterranee, un'altra guerra, sia pure molto diversa.[17]

L'épilogue est révélateur du rôle salvateur qui est dévolu au bouquetin blanc dans l'axiologie de Mansùr. La découverte des restes calcinés de qui ressemble à un bouquetin blanc suscite chez le protagoniste une résolution cathartique puisqu'il se persuade que l'animal qu'il a mythifié et qui représente son vademecum n'a pu périr. Le bouquetin blanc ne saurait donc être réduit à un phénomène tangible, car il relève plutôt d'une sorte de noumène, d'essence d'une réalité qui excède une vision captive des habitudes et des normes sociales.
Le recours à la focalisation neutre et le style indirect libre introduisent une analepse qui non seulement évoque le moment cardinal de la rencontre entre Mansùr et le bouquetin blanc au chapitre XII, mais laisse entrevoir une duplication intemporelle et méta-spatiale d'une beauté caractérisée par une évanescence onirique. L'anaphore de *stambecco* et le cadencement rythmique des phrases induisent un climax qui va de pair avec la conviction qui anime Mansùr dans sa relation à lui-même, à autrui et au monde.

En effet, la situation finale du roman nous montre un renversement emblématique de la situation initiale dans le sens où le jeune Libanais émigré n'est plus l'adolescent instruit par l'adulte, mais bien l'adulte qui transmet son savoir à l'enfant qui se trouve en sa compagnie. Mansùr semble ici dépositaire d'une sagesse génératrice de quiétude voire d'ataraxie. L'abondance des verbes sensoriels insiste d'une part sur le lien puissant entre l'adulte et l'enfant et de l'autre sur le fait que le spectacle qui s'offre à eux tel un don d'une magnificence ineffable et énigmatique. C'est la beauté incompressible qui s'offre à l'être au monde de sorte que le personnage de Mansùr semble confronté à la perception d'une *natura naturans*, d'un mystère incommensurable qui comble son regard et son esprit.

Lo stambecco bianco non era stato vittima del fuoco, né della cupidigia degli uomini. Lo stambecco bianco viveva ancora, era fuggito più in là, in altre valli, in luoghi molto più lontani, e sarebbe apparso ad altri, nelle notti vellutate delle estati, o sul fare del'alba, ad occhi assonnati e pieni di meraviglia, stupiti e incerti di sé. (…)
Lorenzo gli strinse la mano. Mansùr guardò dalla parte opposta, verso la pianura. Gli giunse il reverbero delle acque lontanissime del fiume o delle grave bianche, che brillavano sotto il sole.[18]

En substance, *Lo stambecco bianco* est un roman qui met en scène une rencontre interculturelle et intergénérationnelle qui dément la théorie du choc des civilisations. Aux séquelles de la violence et de l'exil, succède l'insertion réussie d'un adolescent libanais en Italie, son pays d'accueil qui se traduit cependant par une émancipation vis-à-vis des

[17]*Ibid.*, p. 201
[18]*Ibid.*, p. 220

conditionnements subis et vis-à-vis des normes de la modernité. Le personnage de Mansùr transcende le traumatisme initial non pas en idolâtrant le succès à tout prix, mais en intégrant les préceptes d'une sagesse alternative qui lui ouvre la voie de l'eudémonisme.

2-La masseria delle allodole d'Antonia Arslan

L'élément paratextuel de ce récit mémoriel comporte d'emblée une dimension autobiographique, puisque la personne citée dans la dédicace devient un personnage d'un récit qui oscille entre l'exhumation d'une mémoire familiale et la fiction qui est censée combler la béance des interrogations qui taraudent la narratrice, ainsi que l'aphasie ou du moins les réponses parcellaires que lui ont données ses proches. La mention liminaire s'articule entre d'une part une double identité onomastique qui suppose implicitement un changement de statut et peut-être une migration et de l'autre l'attribut d'une caractéristique autant négative qu'énigmatique. En effet, cette enfant dont la croissance a été empêchée apparaît comme la rescapée d'un évènement qui a suscité l'intérêt voire la sympathie de l'auteure. Elle fait même office d'instigatrice, d'inductrice d'un récit qui sans elle perdrait sa raison d'être.

A Enrica-Henriette,
la bambina che non crebbe (l'enfant qui n'a pas grandi) (dédicace)

Dès l'incipit, dans le prologue, le personnage d'Henriette, tante de la narratrice et auteure Antonia Arslan, bénéficie d'une attention particulière, puisque son nom est immédiatement associé au génocide perpétré contre les Arméniens en 1915, c'est-à-dire à l'évènement traumatisant auquel la dédicace avait fait allusion. Les substantifs « genocidio » et « diaspora » appartiennent donc sans équivoque au champ lexical de la violence armée et de l'exil, même si leur emploi aujourd'hui est davantage associé à l'histoire du peuple juif. Néanmoins, si le terme de génocide date de 1950 concomitamment à la volonté de désigner de manière pertinente le massacre programmé et massif des Juifs, la réalité politique et humaine qu'il recouvre sied à la politique d'anéantissement mise en œuvre par l'empire ottoman lors de la première guerre mondiale.

La narratrice met en exergue à travers le personnage d'Henriette une sorte de refoulement de la langue maternelle, une extranéité voire une aliénation par rapport à une composante fondamentale de l'identité personnelle. La polyglossie devient ici le signe d'un désarroi intrinsèque, d'une inhibition d'un verbe permettant non seulement la communication interpersonnelle, mais aussi l'expression d'une symbiose entre soi et le monde, entre soi et

l'altérité. L'anaphore du « non » révèle en quelque sorte l'inadéquation entre l'être profond du personnage et sa capacité de verbalisation.

Le personnage d'Henriette se définit d'abord par ce qu'il n'est pas, même si la narratrice l'associe, grâce au regard rétrospectif sur son enfance, à une profusion de délices gastronomiques dont le terme hétéroglossique *paklavà* acquiert la puissance évocatrice d'une synecdoque. A fond, tout ce passage relève d'une optique oxymorique, car le souvenir de l'enfance convoque l'image d'une tante quelque peu aphasique et amnésique qui suscite à la fois la curiosité ou la joie et par ailleurs une énigme qui recèle des inquiétudes enfouies.

Zia Henriette era una sopravvissuta al genocidio del 1915. Creatura della diaspora, non aveva più una lingua madre. Parlava molte lingue, compresa la sua, l'armeno, in modo legnoso, innaturale : come una straniera. In tutte faceva patetici sbagli, e non volle mai raccontare la storia delle sua sopravvivenza. Aveva dimenticato anche la sua età (in Italia, quando sbarcò, era così minuta e patita che le tolsero due o tre anni). Ma ogni sera, a casa nostra, veniva a cena portando vassoi di biscotti alla moda austriaca, enormi vasi di yogurt fatto in casa, *paklavà* colmo di noci e di miele : e la sua presenza riempiva la casa di memorie oscure.[19]

Le pèlerinage à la basilique St Antoine de Padoue se présente sous la forme d'une rencontre que la narratrice décrit d'après la condition physique et mentale de la petite fille qu'elle était alors dans le sens où la dévotion au saint est révélatrice d'un désir intense de remémoration et de paix qu'elle perçoit distinctement chez les adultes qui l'accompagnent. La solennité du rituel chrétien dans l'immense nef ainsi que les révélations du grand père initient Antonia à un mystère de la foi et de la transcendance qui répond par une promesse de rédemption à la tragédie qu'a subie la famille en Arménie.

"Questa è la casa visibile che conduce alla casa invisibile. Qui tu sarai sempre a casa. Hai sentito quello che ha detto il Santo : Dio è consolazione e conoscenza, è vicinanza nella malattia, cuore caldo che batte vicino al tuo. Qui ci sono tutti i nostri morti : la nonna Antonietta, la mia mamma giovinetta (il nonno aveva una mamma, scoprii con intensa meraviglia), tutti i miei fratelli scomparsi nella deportazione…"[20]

La narratrice insiste cependant sur la condition d'enfant qui la caractérisait pour montrer comment cette journée particulière à la basilique n'a pas à ce moment-là suscité une véritable prise de conscience en raison d'une immaturité liée à un esprit encore ludique et merveilleux.

Non ero molto sicura che nel mio cuore ci fosse molto da vedere, tutto riempito com'era di cose da bambini.[21]

Au cours de cette même scène liminaire située dans la basilique St Antoine, nous pouvons remarquer à quel point l'existence de la tante Henriette a été marqué par ce sentiment

[19] Antonia Arslan, *La masseria delle allodole*, *Rizzoli*, Milano, 2004, p. 7
[20] *Ibid.*, p. 12
[21] *Ibid.*, p. 13

permanent et inexorable de l'exil jusqu'au moment de sa mort qui ouvre un devenir eschatologique de communion avec toutes les victimes du génocide, comme si l'au-delà allait lui permettre de recouvrer un espace-temps de l'Arménie juvénile avant le déchaînement de la violence.

(…) E ora si rassegnava a morire qui, in un esilio che però non era più esilio poiché era il luogo di tutte le genti, l'antica patria perduta.[22]

Au début de la première partie du roman, intitulée « Zio Sempad », Antonia Arslan évoque la figure de son grand-oncle qui sera trucidé par les soldats turcs avant de pouvoir rejoindre son frère Yerwant déjà émigré en Italie. Avant de décrire le déchaînement d'une violence implacable, le récit brosse une fresque du décor familial dans lequel vit sa tante Henriette enfant. C'est donc par la fiction que la narratrice essaie de reconstituer les prémices de l'évènement qui traumatisera à jamais sa tante. Ainsi, il convient de mettre en exergue la scène où le personnage d'Hamparzum moribond lance une supplique à l'enfant qui est devant lui s'avère particulièrement pathétique, car elle correspond à une sorte de prémonition du destin des jeunes Arméniens de la part d'une vieillard qui voudrait vivre encore pour épargner des êtres innocents sur lesquels s'acharneront les bourreaux turcs. Elle représente de surcroît une prolepse, puisqu'elle anticipe la scène où la famille de Shushanig sera massacrée.

« Fuggite, fuggite ! » ripete Hamparzum al bambino, ma la sua voce diventa uno stridulo rantolo, un doloroso separarsi. Ah, la morte non può essere felicità…"Sia salva almeno la vita di questo piccolo" chiede con ultimo pensiero Hamparzum; e Iskuhi e Maria, annuiscono.[23]

Ici, la narratrice se situe à la fois comme personnage, dans un regard rétrospectif et introspectif sur elle-même, et comme voix omnisciente qui commente ce qu'elle décrit et laisse entrevoir la suite du récit, ce qui lui confère à ces lignes une dimension de métalepse et de prolepse.

Comme souvent, l'anamnèse est saturée d'impressions visuelles, olfactives et gustatives qui acquièrent un aspect synesthésique. Ce n'est pas par l'intellect pur, mais par les sensations corporelles et les confidences d'un être cher qui mettent en relation le moi et le monde, le moi et autrui que l'enfant s'approprie un savoir empirique sur lequel vont se greffer des signifiants. Les spécialités gastronomiques réapparaissent dans leur étrangeté phonique tout étant associées au sentiment de nostalgie qu'a insufflé le grand-père. A partir de cette superposition de sensations éprouvées ou évoquées grâce à la présence avunculaire, c'est tout un processus cognitif qui se met en marche. L'enfant dépasse le stade de la satisfaction

[22] *Ibid.*, p. 14
[23] *Ibid.*, p. 32

égocentrique pour s'ouvrir à un sentiment méconnu. Elle s'initie à une temporalité dont elle ne soupçonnait pas l'existence, mais aussi à la complexité de l'existence adulte.

La partie en italique correspond donc cette fois au commentaire du point de vue de la narratrice qui s'évertue de représenter les images et la signification de l'exil comme en raccourci, en anticipant ce qu'elle va raconter et en interpolant un discours qui interprète le non-dit du grand-père.

Ma la bambina ricorderà quella commozione velata di ironia, sotto il denso pergolato di glicini dell'Albergo Alpino Fratelli Doglioni: "Questa non è uva vera, è pallida, sa di poco; nel mio paese lontano fiorivano i grappoli immensi, e latte e miele avevano il sapore dell'Arca d'Oriente". (…) Così la bambina si affaccia per la prima volta alla finestra che si apre sul Paese Perduto, attraverso il dolce senso del gusto, il sogno del sapore lontano.

Certo conosce *lukùm, paklavà, kourabiè, shakarlokmà,* la torta ricciolina, i *kipfel* viennesi, porta alla sera, traversando la strada con la fida Maria; ma il nonno le ha dato un'altra cosa: l'eco vivente di odori e sapori, un nutrimento vero, la nascita della nostalgia (*per un paese che non esiste più, per le colonne dei deportati, per una famiglia morente sotto il sole velenoso, per le tombe sconosciute lungo le polverose strade dell'Anatolia…ma anche per tutto ciò che scomparve con loro di vivo e di odoroso, di fatica e di gioia, di pena e di consolazione : l'anima del paese).*[24]

En l'occurrence, le commentaire de la narratrice se remémore d'un souvenir personnel pour interpréter les sentiments qu'elle prête à un personnage qui correspond à un membre de sa famille. Tout se passe comme si les non-dits, la pudeur et le poids lancinant du souvenir inhibaient l'épanouissement d'une communication intergénérationnelle en transmettant à la progéniture une réticence et une vulnérabilité dans les rapports avec autrui.

Ma i figli; i figli: a questo punto, cresciuti da signori, a chi riveleranno le inquietanti debolezze, gli strani attacchi di bontà che li devastano? Quella timidezza selvaggia davanti alle ragazze, quel non sentirsi, mai, accettati fino in fondo?...[25]

Le paratexte ne précise pas si Azniv est un personnage ayant réellement existé, mais elle symbolise dans ce roman la jeune fille arménienne, rêvant à une idylle merveilleuse qui va passer de l'adolescence à l'âge adulte sans transition en raison de l'irruption de la violence. La scène décrit une atmosphère enjouée où la rêverie romanesque de la jeune fille participe d'une symbiose délicate entre les êtres.

Nella leggera, riposante malinconia della sera prima, mentre i bambini corrono come le rondini, e gridi e strada rimbalzano dall'alto in basso e viceversa, Azniv si siede sulla panchina in legno in fondo al bersò, con un romanzo francese.[26]

---

[24] *Ibid.,* p. 38
[25] *Ibid.,* p. 41
[26] *Ibid.,* p. 54

“Perché voglio salvarla” prorompe l’uomo, e poi si guarda intorno furtivo : “Lei, bambina cara, mi deve credere. Io posso, io devo salvarla. Venga via con me, subito. Abbandono anch’io l’esercito. Ho due veloci cavalli…” e, chinandosi ancora di più, si porta le mani di lei intorno al viso, e le bacia le ginocchia.[27] p 56

Cette déclaration d’amour du soldat turc suscite un émoi et une consternation, car Azniv est non seulement soumise à un dilemme cornélien, mais prend conscience qu’elle devra choisir entre l’aboutissement de sa vie et la solidarité avec le destin collectif des Arméniens qui sont voués au génocide. Elle ne subit pas de violence physique, mais est soumise à l’effraction impitoyable de l’histoire dans sa vie d’enfant jusqu’alors béate qui espérait en la munificence de la vie.

“La prego, ci pensi; tornerò domani” egli riesce tuttavia a sussurrare, affannato dietro la porta; ma Azniv continua a piangere desolatamente, accarezzandosi le guance scottanti. Fin allora sognava, bambina fra i bambini. In quel momento diventa donna.[28]

Yerwant doit donc annuler son voyage du fait de l’entrée en guerre de l’Italie et sait qu’il risque de ne revoir jamais plus son frère resté en Arménie. La syntaxe paratactique et le style direct exprime une douleur indicible et une imploration vaine qui ressemble à un soliloque.

“Oh Sempad, fratello” singhiozza Yerwant, “mandami almeno i tuoi figli.” Così passa la notte. Non parlerà mai più del suo viaggio. [29]

Ce passage montre les palliatifs auxquels ont recours les enfants face à une atmosphère mortifère qui pèse sur leur maison.

I bambini si riempiono le tasche di noci, e si nascondono. L’odore acido della paura si diffonde come un miasma.[30]

Par des questions lancinantes, la narratrice établit une sorte de prolégomène qui sert d’admonestation au lecteur face à la représentation de l’horreur et la métamorphose des hommes qui vont se livrer au massacre des innocents. *Mutatis mutandis,* c’est la même pulsion homicide qui anime les hommes depuis des temps immémoriaux, c’est la confrontation avec l’aporie du mal. La narratrice recourt de nouveau à une métalepse qui laisse sourdre son interrogation face à l’horreur que la plume va représenter sans épuiser une quête inlassable de sens et de réconfort. Pour le lecteur, il s’agit encore une fois d’un indice précurseur, d’une prolepse qui cherche à l’avertir de la scène à laquelle il va assister tout en ménageant une sorte de sympathie à l’égard de la narratrice.

Come avviene una strage ? Quale liquore diventa il sangue, come sale alla testa ? Come si diventa assetati di sangue?[31]

---

[27] *Ibid.*, p. 56
[28] *Ibid.*, p. 57
[29] *Ibid.*, p. 80
[30] *Ibid.*, p. 90

Le récit se focalise sur le traumatisme atroce que va subir en pleine enfance Henriette, devenue la tante dont l'attitude avait intrigué Antonia Arslan peu après l'exorde. Face au déferlement de la violence, Henriette croit trouver refuge dans le giron maternel qui s'avère vulnérable puisque le sang de son père trucidé gicle sur elle. La narratrice se prévaut d'une focalisation neutre qui n'abonde pas dans le registre pathétique même si l'insistance sur les éléments olfactif et tactile et l'emploi de la comparaison hyperbolique (comme un fleuve horrible), s'opposant à l'assimilation précédente de la petite fille à un souriceau, cherche à exprimer l'absence d'échappatoire, l'énormité de cette irruption homicide. Henriette, parée des atours pascals, fierté d'une mère qui n'a sans doute pas conscience du génocide qui se trame, est spoliée de son enfance.

La seconde partie de ce passage établit une sorte d'étiologie de l'aphasie et de la misanthropie qui frappera le personnage d'Henriette à partir de ce traumatisme. Véritablement, sa vie a basculé à partir de cet évènement charnière, de cet instant crucial où impuissante elle a assisté à l'assassinat de son père. Elle somatise sa déréliction par le biais de l'oralité, pas seulement parce qu'elle est confrontée à l'indicible de l'horreur, mais parce que c'est sa bouche innocemment bée qui a été imprégnée. C'est pourquoi, elle refoule sa langue maternelle, sans pour autant devenir une authentique polyglotte, car cela voudrait dire qu'elle accepte de trouver en une autre langue une nouvelle forme d'identité. Inexorablement, Henriette devient une apatride au sens étymologique du terme, car elle est privée et d'une patrie et surtout d'un père. Le lien de filiation et le passage de génération se sont interrompus de sorte qu'Henriette est vouée à une morne existence ponctuée d'effusions secrètes et solitaires dont la croyance en Dieu est la seule échappatoire. Il convient de mettre en exergue la métaphore « tronc vivant » qui révèle à la fois l'amputation existentielle dont a été victime l'enfant Henriette et l'espoir d'une rédemption. Cette image synthétise de manière éloquente l'union entre la terre exprimant l'immanence, c'est-à-dire une corporéité qui ne saurait faire abstraction des relations interpersonnelles et familiales, et la persistance de la vie vers une transcendance qui abolira le mal et permettra de recouvrer l'amour.

Nella sua gonna, sotto il grembiule da cucina a crocette con motivi pasquali di cui Shushanig è assurdamente orgogliosa, si nasconde Henriette, che solo da qualche mese ha cominciato a parlare veramente, e chiacchiera sempre, raccontandosi storie e nascondendosi dappertutto come un topolino canoro. Ora un getto di sangue caldo schizzato fuori dalla testa del padre la bagna tutta, attraverso il grembiule, inondando la calda oscurità del rifugio materno. Un odore fortissimo cancella tutti gli altri, la bocca aperta della piccola si riempie di liquido, più caldo della mamma, come un fiume orrendo che circonda nero il suo piccolo cuore, e lo travolge.

---

[31] *Ibid.*,p. 100

Henriette non parlerà mai più la sua lingua materna, e in ogni altra lingua, come in ogni paese del mondo, si sentirà per sempre straniera: qualcuno che ruba il pane, fuori posto dovunque, senza famiglia, invidiando i figli degli altri. Arrotolata su sé stessa nel buio, piangerà ogni notte, ogni notte, sopravvivendo: finché si rifugerà in una quiete ebetudine, tronco vivente che attende passivo il ritorno della patria perduta, con la luce di Dio e lo sguardo innocente del padre.[32]

La narratrice interrompt derechef le récit pour insister sur les figures sacrificielles qu'incarnent les femmes arméniennes, dans la fleur de la jeunesse et l'âge plus mûr. La synecdoque « ossa » (ossements) l'insertion du verbe « danzare » sont certes empreintes d'une dimension macabre, d'autant plus funéraire qu'elle s'oppose à la prestance corporelle et vestimentaire d'Azniv, cependant cette lexie fait surgir l'idée d'un volonté intacte, d'un trépas magnifié par la signification du geste. Le don de leur vie ayant pour but de sauver les enfants dont la narratrice est la descendante participe d'une sorte de dialogue posthume que souligne le tutoiement : « tu lascerai » ainsi que le vocatif « ragazza Azniv ». Cette métalepse fait également office d'anachronie anticipatrice puisqu'elle annonce les évènements qui marqueront la Spannung du récit peu avant l'épilogue. En effet, Alep constitue l'aboutissement de ce long calvaire qui revêt un aspect pascal, puisque cette mort n'est pas synonyme de vacuité, d'anéantissement, mais préfigure la transmission de la vie pour la jeune génération qui échappera eu génocide et pourra apporter son témoignage, ainsi que le soulignent les substantifs « Pasqua » et « missione »

Ora tu, ragazza Azniv, tu lascerai le tue ossa danzare al vento dei morti per salvare i bambini, e Shushanig, tu ti offrirai al soldato, e al cavaliere curdo, tu riderai follemente, drappeggiata nella pezza di seta rossa con le rose di velluto e fili d'oro zecchino, quello che ti mandò Zareh per la festa di Pasqua…tu eroica, generosa creatura che ti lascerai infine morire, contaminata, ad Aleppo, la tua pesante treccia ancora viva giù per le spalle, avendo compiuto la tua missione…[33]

Ah Shushanig, dolce parente, se tu gli avessi chiesto in prestito la tua capanna! (così si salvò il bambino Nishan, il minore dei Tachdjian).[34]

L'occurrence du substantif "bambino", fondamental dans notre perspective d'interprétation de ce corpus, montre ici une double valeur sémantique. D'une part, il s'agit d'un ancrage référentiel du récit. La tuerie que perpètrent les Turcs est indiscriminée, ces derniers n'éprouvant aucune compassion ni pour les enfants ni pour les vieux. Au contraire, massacrer des innocents relève d'une cruauté fanatique et sadique qui vise à terroriser les mères survivantes en les privant de toute dignité. D'autre part, la comparaison « come un bambino » met en avant la vulnérabilité et le dénuement des adultes dans des situations

[32] *Ibid.*, p. 102
[33] *Ibid.*, p. 119
[34] *Ibid.*, p. 123

extrêmes, le retour à une attitude moins régressive qu'humble qui exprime le moi profond de nature existentielle, la créature démunie qui n'a plus rien à quoi se raccrocher face au mal qui s'abat sur elle.

Poi, tutto si compie. L'erba brillante e la fonte sacra si imbevano presto del sangue dei bambini sgozzati, come esempio per le madri. Il prete viene spogliato e gli cavano gli occhi. Lui piange piano come un bambino. Poi dondola nudo, impiccato al ramo più basso del grande platano.[35]

Le soldat turc est adepte d'une polygamie qui flatte son ego, car il est fier de pouvoir posséder la jeune Arménienne, alors qu'il doit accomplir son devoir, sans pouvoir concrétiser des songes de gloire militaire. Il devient au fil des pages, le prototype de l'homme mesquin qui, confronté à l'horreur du génocide, cherche à se ménager de menus plaisirs et à échafauder des projets. Les autres, les Arméniens, ne sont pour lui qu'une masse grégaire d'où il a extirpé toute humanité si bien qu'il ne discerne pas le sacrifice d'Azniv qui loin de devenir l'amante repue qu'il convoite voue son énergie à sauver coûte que coût les enfants survivants. La violence ici bien qu'étant moins flagrante est malgré tout présente dans la mentalité des Turcs qui faute d'exterminer les Arméniennes, les voue à la servitude et en objets de concupiscence. Quoi qu'il en soit, la fièvre qui anime Azniv incarne la force incommensurable de l'esprit qui s'oppose aux turpitudes auxquelles elle est contrainte. Le texte fait revivre en partie l'histoire biblique de Judith et Olopherne. A l'instar de Judith, Azniv sacrifie sa beauté et se laisse déflorer pour l'intérêt suprême de son peuple, sans toutefois assassiner son amant furtif et sans rester en vie, lorsque sera terminée sa longue marche si exténuante.

Lui ha una moglie al paese, ma Azniv gli ha detto che si convertirà e lo sposerà, alla fine del viaggio (ma non sa che Azniv non mangia il pane che lui le dà, lo passa a Shushanig, a Veron e ai bambini; e non si accorge che le sue guance fiorenti non brillano che di febbre).[36]

Cette scène, située à la fin de la déportation des Arméniens à travers l'Anatolie, esquisse le sursaut des femmes qui bravant les brimades et les menaces de leurs cerbères, épanchent leur douleur de voir leurs enfants mourir d'inanition en pleurant et en gémissant devant les portes de la ville de Konya. En dépit du désespoir qui les subjuguent et de l'état de délabrement physique, c'est avec obstination qu'elles s'adressent aux habitants qui gardent une once d'humanité face à un cri viscéral qui supplante les préventions et la propagande officielle. Les affres de l'exil et de la violence quotidiennement subies ne peuvent les empêcher de sauver leurs enfants. Leur obstination et la solidarité ponctuelle des civils turcs bravent les interdits des soldats.

---

[35] *Ibid.*, p. 144
[36] *Ibid.*, p. 154

Circondate da una notte di gemiti, gridano le armene, piangono i loro bambini con ritrovata voce, gemono i pochi vecchi superstiti. E gli abitanti di Konya capiscono tutto anche la sorte che toccherà ai loro armeni, deportati solo qualche giorno prima. [37]

Lo zaptié che ha corrotto finge di guardare altrove, mentre i bambini vengono rifocillati, poco e in gran segreto, perché nessuno si accorga di nulla.[38]

Cette phrase est l'ultime déclaration du personnage d'Azniv qui, étant désormais aux abois, n'a cure que des enfants qu'elle pourra contribuer à sauver.

"E poi sussurra, piano : "Non devi parlare a me di Zareh o dell'altro. Io non sono più nessuno. Salva i bambini".[39]

La narratrice et auteure Antonia Arslan devient donc le récipiendaire d'un message occulté qu'elle parvient à reconstituer au fil d'une narration où l'imagination se superpose aux éléments référentiels. Si son récit n'appartient pas au genre testimonial au sens strict, dans la mesure où elle représente des évènements qu'elle n'a pas connus directement, il est clair que la postface auctoriale indique sans ambages la dimension éthique d'une œuvre qui aspire à rendre un hommage posthume à des victimes d'un génocide. Se faisant le porte-voix, pour la postérité et pour l'Histoire, d'un peuple opprimé, dans le sillage d'un hommage avunculaire, Antonia Arslan érige son œuvre non pas en réquisitoire politique, mais en une sublimation par l'écriture des doutes et des interrogations lancinantes qui l'assaillaient dans sa jeunesse.

3- *I bambini delle rose* de Mohsen Melliti

Dans *I bambini delle rose*, il n'existe pas d'indice ou de scène décrivant explicitement l'exil des deux enfants Nico, gitan d'origine serbe, et Ly, chinoise, ni même les raisons qui ont poussé leurs parents et leurs proches à s'expatrier. Néanmoins, dans leurs pérégrinations à travers Rome, ces mineurs se voient infliger dans leur propre corps ou dans leur esprit des violences tantôt physiques tantôt verbales souvent de manière patente, mais aussi subreptice. Ces stigmates traumatisants semblent découler d'une violence que les adultes eux-mêmes ont introjectée soit avant leur départ du pays d'origine soit au moment de leur arrivée sur le sol italien. Toujours est-il que les personnages des enfants pourraient d'abord magnifier leur père dont ils sont séparés, soit parce qu'il est incarcéré en Italie dans le cas de Nico, soit parce qu'il est resté en Chine, dans le cas de Ly. En fait, l'absence paternelle suscite chez les protagonistes un désir de retrouvailles qui pour être labile n'en pas moins éloquent, car il

[37] *Ibid.*, p. 161
[38] *Ibid.*, p. 188
[39] *Ibid.*, p. 207

intervient dans les phases de désarroi face à la violence ambiante, violence des gestes, mais aussi des mots.

« Mamma, allora perché santa Sara non fa tornare il mio babbo ? »[40]

Le récit est articulé autour d'une scansion hebdomadaire, sorte d'*heptameron*, où chaque jour apporte son lot de nouveautés dans les vicissitudes auxquelles sont confrontés les enfants. En même temps, les évènements liés aux protagonistes déclenchent un double processus diégétique. D'une part, un crescendo dramatique qui atteint une *Spannung* dans les dernières pages et de l'autre, une oscillation entre la réalité sordide et le merveilleux de la fabulation qui sont comme sublimés par la dimension onirique et extatique au moment du dénouement.

Nous articulerons notre étude tout d'abord autour des relations initiales entre les deux enfants et leur famille qui sont marquées par une indéniable ambivalence. D'une part, la famille protège et structure les valeurs et les agissements des protagonistes juvéniles, de l'autre elle opprime et exploite ces derniers en raison du travail qu'elle les oblige à réaliser. Dans un second temps, nous cernerons les rapports réciproques entre les deux enfants et les rapports avec les adultes qu'ils côtoient dans les rues et les places de la ville éternelle, surtout au moment des rencontres fatidiques ponctuant leurs déambulations. Enfin, nous verrons comment, par delà les traumatismes subis, les jeunes personnages parviennent à s'émanciper, dans une quête d'identité qui les amène à se dissocier des contraintes ataviques au gré d'aventures ludiques qui contribuent à transfigurer l'aspect stéréotypé des certains lieux mythiques de Rome.

Nico, le jeune Serbe, apparaît d'emblée dans le chapitre intitulé *Lunedì*, alors que Ly, l'enfant chinoise, surgit dans le chapitre suivant *Martedì*. S'agit-il d'une préséance diégétique du premier personnage et de sa famille dans l'intégralité du récit ? Manifestement, le texte est beaucoup plus disert sur le rôle actanciel des parents de Nico. Ainsi, le dénommé *zio* (oncle) est représenté à plusieurs reprises essentiellement à travers une focalisation interne, grâce laquelle Nico livre son état d'âme face à ce triste individu qui le frappe en l'insultant et entretient de surcroît une liaison adultérine avec sa mère. Ventripotent, habitué à infliger des brimades, cupide et libidineux, le *zio* est véritablement le paradigme du chef de clan véreux qui se sert des enfants de ses compatriotes condamnés à la précarité pour assouvir ses pulsions et régner en maître despotique. Du point de vue actanciel, il fait partie sans conteste des opposants et constitue de ce fait un ressort diégétique essentiel. Le *zio* incarne la violence cardinale qui aura pour corollaire les violences successives que subira Nico, notamment de la

[40] Mohsen Melliti, *Bambini delle rose*, Edizioni Lavoro, Roma, 1995 p. 14

part d'un pédophile. Le zio induit l'idée que le rapport de force est souverain et qu'un enfant ne peut échapper au pouvoir d'un adulte dominateur.

Sono rimasti soli lui e Nico. Il tragitto di San Lorenzo fino a piazza Venezia per Nico è lungo una vita ; non ha mai amato rimanere da solo con lo "zio", l'angoscia lo prende alla gola. Il silenzio pesa, e Nico prega fra sé e sé : "Santa Sara, spero che non si fermi a nessun semaforo, spero che arrivi presto…" Non gli è mai piaciuto lo "zio", al contrario lo odia, è lui che gli toglie la libertà di giocare. lui che ogni giorno lo insulta : "A figlio di mamma", lui che lo fa tornare a casa alla quattro del mattino. E per di più, lui, non è suo zio.[41]

Nico essaiera donc de s'échapper à une première violence en acceptant une seconde qui lui semble de prime abord relever d'un palliatif, mais se découvre meurtri, comme stigmatisé dans sa dignité. Les roses que Nico doit vendre sous peine de châtiment, recouvrent parfois le charme de leur signification lyrique, mais d'emblée elles matérialisent la sujétion d'un mineur, désireux de grandir insouciamment, aux desseins d'un adulte usurpateur. Le titre, d'ailleurs, annonce une sorte d'idylle, mais le récit montre qu'elle est entravée

En revanche, au fil de la narration les deux personnages montrent une nette divergence dans la représentation et l'axiologie inhérentes à leurs mères. Lors de la première apparition de la mère de Nico dans l'incipit, en effet, celle-ci n'est pas véritablement dépositaire d'une aura de protection sur sa progéniture, car avant de procurer affection et réconfort, ses agissements et ses paroles tendent à la muer en instigatrice d'obligations qui contribuent à exposer Nico à de multiples dangers. Par rapport à l'incipit et au deuxième chapitre, ces mères adoptent donc une posture qui leur confère un statut actanciel fort ambivalent. D'adjuvants potentiels, elles deviennent des opposants qui échafaudent des obstacles empêchant aux deux enfants de réaliser leur désir.

Ce qui rapproche les deux mères tient à leur vocation fabulatrice qui transmet aux enfants un *exemplum* devant être décrypté tel une énigme et une possibilité de s'identifier aux personnages du conte. Ce type de récit acquiert même une dimension intradiégétique assez remarquable surtout quand c'est la mère de Ly qui s'exprime dans le chapitre *martedì*.

Ly et Nico perçoivent surtout dans le conte une signification propitiatoire, un viatique dans leur confrontation avec une réalité implacable qui les angoisse inéluctablement. C'est le monde du merveilleux qui tranche avec l'apprentissage prématuré de la vie d'adultes, c'est la magie de la parole empreinte de beauté ineffable face à la parole réductrice de l'ordre, de l'injonction, de la vulgarité et de l'insulte qu'ils doivent côtoyer au quotidien au gré de la vente aléatoire de leurs roses. Nico soliloque en se remémorant le conte de sa mère au moment où il réalise une sorte de rétrospective de sa journée. Grâce à la morale édifiante de

[41] *Ibid.*, p. 17

l'histoire, il parvient à contextualiser ses propres vicissitudes en trouvant des repères d'autoanalyse par rapport à certaines actions. Ainsi, le vol d'un billet au détriment de mendiants est compensé par la rose qu'il leur a offerte, autrement dit le bien, même ténu, l'emporte sur le mal et n'enferme pas l'enfant dans la culpabilité. Le conte fait office d'alternative psychologiquement structurante face à la vacuité éthique qu'il rencontre autour de lui, même s'il est raconté par sa mère qui le contraint à travailler bien qu'étant un mineur désireux de se construire grâce au jeu désintéressé.

« (…) Questa notte lei me ne racconterà una bella, bella, che mi farà dormire tutta la notte. Che bello. Ne voglio una come quella di oggi, come il lupo e la picciona. (…) Tu dici che Santa Sara ama la Madonna. Anch'io l'amo. Hai visto mamma che sono stato buono ; allora devi raccontarmi una favola prima di dormire ! E domani andrò a lavorare, lavorerò tanto tanto."[42]

L'attitude de la mère de Ly semble de prime abord moins harcelante que celle de la mère de Nico au début du chapitre « Martedì ». Certes, elle contraint sa fille mineure à travailler, non pas tant pour gagner sa subsistance quotidienne que pour amasser un pécule grâce auquel elle escompte pouvoir permettre à son mari, resté en Chine, d'émigrer clandestinement en Italie. De plus, autre trait saillant qui la différencie, elle n'inflige pas de châtiment corporel à sa fille, lorsque celle-ci exprime, rarement il est vrai, des réticences. Alors que la famille gitane serbe de Nico vit dans un quartier-ghetto en vase clos, Ly et sa mère sont confrontées à une certaine mixité sociale et ethnique. Le texte mentionne d'emblée une précarité de logement, en raison de l'avidité d'une propriétaire italienne qui entend rentabiliser davantage son appartement. La mère manifeste son attachement aux traditions chinoises, comme le port de chaussures atrophiant les pieds des jeunes filles, mais voue parallèlement une admiration sans bornes à Ly qui apprend l'italien à l'école et s'intègre donc par langue et la culture dans le pays où elles ont émigré. En fait, on décèle à ce stade du récit chez Ly et sa mère une bipolarisation identitaire dans la mesure où elles sont partagées entre deux acculturations, l'une endogène, atavique, et l'autre exogène, ouverte sur l'altérité et suscitant donc un sentiment ambivalent d'attrait et de méfiance. L'Italie et Rome incarnent le rêve de promotion sociale et surtout la fin d'une situation d'exil existentiel, puisque cette famille est séparée, en raison de l'absence du père, mais la nouvelle réalité remet en cause des comportements et des habitudes. Par ailleurs, la mère se sent en quelque sorte marginalisée, car elle ne peut proférer que quelques salutations ou remerciements en italien dans une prononciation qui trahit son origine chinoise.

[42] *Ibid*., p. 28

« Guarda mamma, i miei piedi sono gonfi, mi fanno male » ; ma la madre l'abbraccia dicendole in cinese : « Passerà, figliola, passa. Non è bello per una donna avere i piedi grandi".

Alors que pour la mère de Nico l'histoire faisait plutôt office de subterfuge pour le convaincre d'aller au travail, la mère de Ly semble s'identifier à l'instar de sa fille, aux personnages d'un conte qui décrit la revanche et le triomphe des humbles exploités et méprisés par les riches puissants. Le conte en somme s'apparente à une régression mémorielle et à une forme d'auto-persuasion. Mère et fille se trouvent suspendue en une évasion quasi fusionnelle et il n'est pas anodin de remarquer que le conte devient ici un récit intra-diégétique puisqu'il occupe 5 pages dans le chapitre « martedì ». Certes, Ly trouve *a posteriori* une consolation à sa journée funeste, mais les phases de la narration diffèrent sensiblement. En effet, tandis que la mère de Nico alternait les coups et les caresses, la mère semble empreinte de tendresse sinon d'amour envers sa fille, puisque la phase de fabulation s'éclot après une étreinte au moment même où la pensée de l'adulte est tournée vers l'image du père. Autrement dit, le conte ne relève pas d'un intermède, mais bien d'une suspension du temps qui acquiert la valeur d'une sacralisation du sanctuaire familial. Le conte devient un succédané de bonheur labile face à la violence qui frappe une enfant et une adulte qui subissent les avatars de l'exil. Pour Ly, plus précisément, le conte devient l'induction d'un divertissement onirique qui pourra refouler la tristesse d'un jour funeste.

Ly piange di nuovo. La madre allora la stringe a sé come fanno le galline con i pulcini quando fa freddo. Gli occhi rivolti verso la foto del marito appesa al muro, la mano corre sulla schiena della figlia, e con voce tenera le racconta una fiaba per addormentarla (…)[43]

Gli occhi chiusi. Respiro di pace. Ly dorme.[44]

Cela dit, la mère de Ly génère à son tour une violence verbale avant d'y obvier par le biais d conte puisque dans un premier temps, face au désespoir de sa fille, elle culpabilise presque l'enfant en insistant de manière intempestive sur sa responsabilité de Ly par rapport à l'émigration potentielle de son père, au lieu de lui apporter un réconfort.

« Figliola, non ti far fregare, oggi che hai perso i fiori è un giorno in più che ti separa da tuo padre. Però figliola non devi dire a nessuno che stai lavorando per far venire tuo papà".[45]

Au cours des évènements qui marquent les tentatives d'émancipation de Nico et de Ly, les figures maternelles choient de leur piédestal. Nico tout d'abord fustige le comportement impudique de sa mère qu'il a aperçue dans des ébats érotiques en compagnie du hideux *zio.* Cette aversion de l'enfant intervient grâce à une analepse précédant le récit elliptique de sa rencontre dégradante avec le pédophile Enzo. Loin de conserver sa stature protectrice, la mère

[43] *Ibid.*, p. 40
[44] *Ibid.*, p. 44
[45] *Ibid.*, p. 39

symbolise l'abjection des adultes, la trahison du père absent, l'indifférence envers sa propre progéniture. Quant à Ly, elle ne perçoit pas en sa mère un comportement qui transgresserait le code de l'honneur atavique par des relations sacrilèges par rapport au père resté en Chine, mais elle refuse la claustration qu'elle lui impose pour l'empêcher de sortir et de voir Nico.

Le récit donne davantage d'éléments sur le travail et les relations qu'entretient Nico avec les adultes, puisque dans le chapitre « lunedì », il est le premier enfant protagoniste dont la trajectoire diégétique est marquée par un crescendo dramatique qui précède sa rencontre avec la jeune chinoise Ly. Nico est soumis à la coercition de son « zio » dont les ordres comminatoires hantent sa déambulation, alors qu'il se doit d'écouler un maximum de roses dans les bars et les restaurants de la ville éternelle, essuyant parfois des brimades ou des refus. Cependant, au milieu de l'angoisse et du désarroi qui découlent de la prise de conscience de la violence des paroles et des gestes, violence qu'il subsume d'ailleurs dans ses propres outrances verbales, Nico trouve un palliatif sinon un exutoire dans le souvenir nostalgique qui va de pair avec sa propension ludique. Nico est bien un enfant qui a subi un exil encore que la narration ne donne pas d'éléments détaillés à ce sujet, à peine quelques traces fragmentaires, un exil qui implicitement marque la fin d'une époque sinon béate du moins relativement insouciante, alors que l'existence présente en Italie coïncide avec le passage brutal à la réalité traumatisante dont les adultes sont souvent les vecteurs. Nico reproduit mimétiquement dans les rue de Rome, les mouvements du cheval de son grand-père, extrapolant de la réalité pour que ce moment heureux rende propice sa journée. Le style paratactique corrobore d'ailleurs l'idée d'une équipée enjouée à travers Rome.

> A piazza Venezia Nico scende dal furgone, finalmente è libero dallo "zio" ; (…) Corre, corre, Nico corre e abbraccia il vento ; attraversa la strada senza guardare, ormai è libero, arriva a via del Corso. Con una mano porta la busta delle rose e con l'altra sfiora le vetrine. Sul marciapiede pochi passanti. Comincia a saltare, un piede davanti e uno dietro, uno in aria e l'altro per terra, come il cavallo di suo nonno.[46]

L'interlude par excellence est représenté par l'admiration des portraits d'Aldo, place Navona. Ce qui fascine l'enfant, c'est la faculté de présenter un visage, en quelque sorte idéalisé, comme si la magie du pinceau et des couleurs permettait de recouvrer une véritable humanité. Nico est comme une extase devant une beauté qu'il voudrait pouvoir emporter avec lui, telle un talisman, même si le peintre n'accèdera à son désir que fort tardivement vers la fin du récit.

[46] *Ibid.*, p. 19

Aldo, en tant que personnage secondaire, joue un rôle actanciel ambigu puisqu'il est à la fois adjuvant et opposant. D'une part, il permet à Nico de découvrir la force d'évocation de la peinture et de susciter en lui un désir de beauté qui fait appel aux sentiments, surtout à partir du moment où il va rencontrer Ly et tomber éperdument amoureux d'elle. D'autre part, Aldo demeure indifférent face aux requêtes réitérées de l'enfant et le blesse par son attitude condescendante et ses paroles injurieuses. Pourtant, c'est grâce à son exemple que Nico va oser dessiner Ly au chapitre « sabato », s'émancipant ainsi en partie du portraitiste. De narcissique, son désir pictural devient dialogique et lyrique, scellant sa relation avec Ly.

Autre deuteragoniste, Giulia, faisant partie des marginaux qui peuple la Ville Eternelle, est une cartomancienne qui fait office de succédané de la mère en gardant les gains de Nico dans sa poitrine. Son rôle actanciel est moins erratique dans la mesure où elle apporte réconfort à Nico, même si elle déchoit aux yeux de celui-ci à partir du moment où il la surprend avec un amant. Pour Nico, avant sa rencontre avec Ly, Giulia lui permet d'amasser un pécule qui pourra concrétiser ses rêves les plus chers, à savoir obtenir son portrait et se rendre au pèlerinage de sainte Sara sur la côte languedocienne.

Enzo quant à lui est un personnage déterminant dans la trajectoire diégétique de Nico et de Ly. Il symbolise l'adulte corrupteur, le pédophile qui profite de la détresse des enfants pour assouvir ses pulsions peccamineuses. En même temps, il pourrait être perçu comme le monstre que les enfants doivent abattre pour parvenir à leur autonomie. De manière plus anthropologique, il pourrait incarner les dérives immorales de la classe dirigeante et d'une fraction de la société de l'Italie contemporaine.

Enzo, précisément, saisit l'occasion du désarroi de Nico, revenu bredouille de sa tournée, pour le circonvenir, en lui proposant de lui acheter toutes ses roses. Il s'agit donc d'une violence aussi perfide qu'insidieuse qui se revêt des oripeaux de la bienveillance. Avec Enzo, Nico commence sa descente aux enfers, alors même qu'il a trouvé l'argent qui lui permettra de rentrer chez lui avant l'échéance fatidique qu'a fixée le «zio » et d'entendre un nouveau conte de la part de sa mère. Son retour prématuré au camp nomade, loin de lui procurer une détente éphémère, lui révèle une scène dans la roulotte qui suscite en lui répulsion et envie de fuir. Le chapitre « lunedì » s'achève par une ellipse qui fait allusion au traumatisme psychologique que vient de subir Nico. Dans le chapitre « martedì », qui atteint un paroxysme dramatique, la focalisation interne et la pause narrative encadrent le soliloque de Nico qui se remémore cette scène de la roulotte où il a surpris les relations sexuelles de sa mère et du « zio ». L'analepse va de pair ici avec le flux de conscience et marque la

rémanence de deux évènements traumatisants chez Nico : d'abord, cette compromission de sa mère, puis sa propre prostitution étant donné qu'il a cédé aux avances du pédophile Enzo.

D'autres personnages secondaires apparaissent comme des interlocuteurs fugaces qui contribuent néanmoins à ponctuer les journées de Nico. Ainsi, les clochards qui recueillent ses confidences, lui demandent un service et lui proposent de partager leur pitance ou leur boisson ne doivent pas être perçus comme des figures ornementales, mais plutôt comme des adultes qui, du fait de leur marginalisation, partagent la condition subalterne de Nico. Ainsi, Beatrice, serveuse d'une discothèque et amie de Nico, est la proie potentielle d'un trentenaire qui, jouant au rodomont, se permet de clamer des remarques vulgaires sur le physique de la jeune fille. Nico humilie cet importun en l'aspergeant, donnant ainsi libre cours à son animosité contre les adultes prédateurs et de vengeant des avanies qu'il a lui-même subies. Cette scène est emblématique, car elle constitue un moment cardinal dans la maturation du protagoniste et évite le travers d'un récit univoque. C'est la revanche des parias contre les fauteurs de l'intolérance, de la bêtise et de l'arrogance qui encore une fois n'est pas dénuée de rapports avec la réalité actuelle d'une Italie à la fois hédoniste et xénophobe.

> Nico, incazzato a quelle parole, gli butta tutto il bicchiere di coca-cola in faccia (…) L'uomo è giovane, sui trent'anni, romano, di quelli che tutte le sere si vestono chic ed escono in cerca di ragazze. (…) I clienti gridano al giovane che ha perso la faccia di fronte a tutte le ragazze (che era venuto a cercare). (…) I buttafuori lo scaraventano fuori, evitando così una rissa sul nascere, visto che due giovani nordafricani, due senegalesi, due cileni e un croato già si erano tolti le giacche per salire sul ring.[47]

Ly, de son côté, entretient moins de rapports constants avec des adultes, car il n'existe pas en son cas de médiateur entre elle et sa mère qui forment au contraire dans une première phase du récit une entité domocentrique. Lorsqu'elle vend ses roses, elle ne vaque pas à d'autres occupations comme Nico, car elle agit conformément aux instructions de sa mère, sans être menacée dans son intégrité physique et sans être captivée par l'acculturation du *Lumpenproletariat.*

Néanmoins, il convient de s'attarder sur le cadre de l'institution scolaire qui exerce la fonction de transmission des savoirs et de socialisation de l'enfant chinoise, car à cette idylle initiale succède une forme de violence sous-jacente. L'école est, de prime abord, indéniablement parée de toutes les vertus. Sa mère qui est impressionnée par l'aisance bilingue de son enfant, considère l'école comme un tremplin de la réussite et comme la possibilité de clore la séparation forcée de sa famille, c'est pourquoi elle accède au désir de sa

[47] *Ibid.*, p. 44-45

fille désirant se couper la frange, à partir du moment où cette coiffure qui heurte sa coutume est préconisée par la maîtresse d'école.

Tout comme le directeur, tous deux sont non seulement les dépositaires de l'autorité des connaissances comme le croit jusqu'alors Ly, mais aussi les agents rémunérés par l'Etat qui doivent appliquer ses lois y compris dans l'enceinte scolaire qui ne peut souffrir d'aucune extraterritorialité.

Dans le chapitre « mercoledì », Ly est interpellée par le directeur, précisément, qui lui signifie la nécessité de demander à sa mère le renouvellement du permis de séjour sous peine d'expulsion de l'école. Ce passage est particulièrement emblématique dans la diégèse, car il est le seul qui se situe dans un espace intérieur, institutionnel en l'occurrence, et qui permet de cerner d'abord l'effet que produit sur les enfants le discours des adultes qui y exercent leur autorité, puis l'imbrication entre celui-ci et le conditionnement que véhiculent les médias et enfin les conséquences sur une enfant étrangère qui subit sinon une violence délibérée du moins un traumatisme perceptible.

L'aparté entre Ly et le directeur suscite la curiosité, car pour les autres enfants autochtones leur camarade chinoise semble bénéficier de prime abord d'un traitement de faveur qu'ils envient. Ly deviendrait pour eux presque la bénéficiaire d'une sorte de privilège de la notoriété, alors qu'elle-même est simultanément impressionnée par tous ces regards qui convergent vers elle et encore sous le choc des paroles qu'elle vient d'entendre.

A la demande d'explications d'une élève, désireuse de savoir ce que recèle cette discrimination, et dont l'intelligence n'est peut-être pas exempte de perfidie, l'institutrice répond de manière laconique, mais en proférant des mots empreints de connotations : « polizia », « stranieri ». A partir de là, va s'enclenche un processus mental qui associe la parole individuelle de l'adulte au lexique surdéterminé qu'emploient et leur famille et les médias. L'emploi du style direct associé à une longue lexie multiverbale et à la métaphore « schermi delle loro memorie » traduisent la force de l'imprégnation subliminale du média télévisuel dans la mémoire de ces enfants. Il se produit en quelque sorte un tropisme mental de type normatif, stéréotypé qui aboutit à la dépossession chez l'autre, l'étranger, de toute composante alternative à la violence des rapports qui régit le monde des adultes. Ly subit un exil qui n'est pas d'ordre spatial et géographique, mais microsocial, car l'ostracisme de ses camarades à son encontre la mue en paria ; elle qui jusqu'alors, tout en n'occultant pas sa différence rompait l'uniformité de sa classe.

Il est vrai par ailleurs que ce passage demeure quelque peu sibyllin quant à la corrélation entre le fait que Ly soit étrangère et l'action policière contre la criminalité

organisée. L'idée sous-jacente serait que pour des enfants la réalité se présent de manière souvent binaire sinon manichéenne, ce qui peut expliquer le syllogisme selon lequel ceux qui ne sont pas italiens, donc dans la norme, sont assimilés forcément à une nébuleuse dangereuse.

Subito le loro parole furono codificate e confrontate con quanto avevano imparato a casa e sentito alla televisione ; sugli schermi delle loro memorie veniva proiettato : « la polizia italiana, persegue-cerca-indaga-investiga-scarcera-arresta-viene presa a colpi-spara contro…la mafia e la criminalità organizzata ». (…) Tutti in gruppetti a parlarsi nelle orecchie[48]

La violence des mots et des gestes va provoquer en Ly une somatisation de la souffrance ou plus exactement un trouble de prononciation, une régression linguistique. D'abord locutrice chinoise, Ly a appris l'italien en parvenant à dire la consonne –r, contrairement aux autres adultes chinois qui en sont incapables. De retour chez elle, Ly profère le syntagme nominal « permesso di soggiorno » en le sinisant en « pelmesso di soggiolno », exactement comme sa mère. Rejetée au moins symboliquement par l'école, Ly transforme la langue de communication avec les adultes et les enfants italiens en idiolecte régressif puisqu'il induit une reproduction partiellement mimétique des bribes de l'italien maternel. Son statut d'étrangère transparaît à travers une expression qui l'avait autrefois intriguée et qui signifie à présent sa mise à l'index. Il convient de remarquer en cette phase du récit la métalepse du narrateur qui de manière assez emphatique commente le caractère exceptionnel de l'évènement.

Quanto è strana la pronuncia di Ly ! "Mamma, il preside mi ha chiesto il pelmesso di soggiorno!" (nella parola preside c'è "erre" ma Ly dice pelmesso e soggiolno).[49]

Si nous passons a présent au moment fatidique de la rencontre, la première advient au moment où Nico est en proie au désarroi voire au désespoir. Comme nous l'avons vu précédemment, Nico est prostré à la fois par la révélation de la liaison entre sa mère et le « zio » et par sa compromission personnelle avec le pédophile Enzo. C'est à ce moment-là, alors qu'il espère trouver un dérivatif dans la routine de la vente des roses, qu'il rencontre inopinément Ly à la sortie d'un restaurant. Celle-ci devient donc de prime abord un obstacle supplémentaire qui déclenche de nouvelles péripéties, mais son rôle actanciel va rapidement changer, car d'antagoniste elle se mue en adjuvant. Le premier contact se caractérise par la violence verbale et physique, étant donné que Nico l'apostrophe en l'insultant avant de s'acharner sur les roses de Ly en les piétinant. A bien considérer cette scène cependant, il convient de l'interpréter également comme les prémices d'une relation entre deux enfants qui

[48] *Ibid.*, p. 51
[49] *Ibid.*, p. 52

s'affranchira des servitudes, du sur-moi qui les maintient dans un état de sujétion et d'aliénation. En dépit d'une confrontation brutale, Nico reconnaît implicitement que les roses de Ly qu'il a saccagées matérialisent sa piètre condition d'enfant des rues. De plus, les deux répliques que s'échangent les protagonistes laissent entrevoir la prise de conscience d'une identité d'exilés dans la mesure où leurs pères sont absents. Le style paratactique est en adéquation ici avec la description d'une déambulation et l'émergence d'un changement d'état d'esprit chez Nico. Le nouvel itinéraire pédestre s'apparente à un tournant psychologique, comme si la rencontre amorçait l'inhibition d'habitudes qui soudain n'apparaissent plus aussi nécessaires.

Vendicatosi, la lascia piangere e va verso piazza Navona. Vuole dare un'occhiata ai pittori ? I suoi occhi lo portano, ma una direzione nuova gli impedisce di andare. Cambia direzione ed entra in un locale dove fanno spettacolo.[50]

Dans le chapitre "mercoledì" cette fois, Nico s'est soustrait à la dépendance du « zio » en travaillant désormais à son propre compte et en espérant vendre ses roses dans un secteur qu'il considère comme exclusif. Ly intervient encore une fois comme une intruse qui bouscule la tentative de normalisation illusoire d'une vie d'errance et d'exposition à la violence. La course poursuite entre les deux enfants est située dans une Rome que fréquentent des immigrés et des jeunes en rupture de société tandis que les adultes autochtones semblent labiles ou désincarnés en tant que conducteurs de voitures qui s'engouffrent dans la circulation urbaine. Cette fois, par rapport à la scène de la première rencontre, le jeune Serbe passe très rapidement du désespoir à un réconfort inouï, car Ly dans un élan magnanime qu'il ne s'imaginait pas, lui offre son propre bouquet de roses. Autrement, dit, cette scène montre que la gratuité du don et du sentiment supplante toute violence mimétique. Les roses ne représentent plus simplement un obstacle ou la rémanence d'un traumatisme mémoriel, mais font désormais office de truchement dans la relation sentimentale qui s'instaure entre les deux enfants. La référence à leur père tend à prouver leur besoin impérieux d'une structuration familiale et leur statut d'enfants d'immigrés soulignent leur similitude quant à leur quête d'identité non seulement nationale mais aussi psychologique et générationnelle. Nico est à la fois serbe et gitan, donc possède une identité hybride que Ly parvient à appréhender. En revanche, Nico persiste en un premier temps à assimiler Ly à une Japonaise alors qu'elle s'évertue de lui faire comprendre qu'elle est chinoise. Manifestement, la rencontre amorce chez Nico un processus d'acculturation qui va lui permettre de dépasser les poncifs qui proviennent tant de son ignorance que des préjugés que lui ont inculqués les adultes qu'il a

[50]*Ibid.,* p 39

côtoyés. Autrement dit, l'ancrage atavique ne suscite pas tant une nostalgie d'une sorte d'âge d'or que l'interrogation face à l'avenir et face à un devenir d'enfants-adolescents qui sont confrontés à la violence du monde des adultes.

Une violence reptatrice qui réapparaît sous les traits melliflues du pédophile Enzo qui essaie de s'immiscer sans vergogne dans la relation qui unit désormais Ly et Nico. Ly qui invite Nico chez elle et leur course à travers les rue de Rome, scellent une idylle naissante. Il convient de remarquer que cette déclaration d'amour réciproque advient dans le cadre de l'appartement de Ly, laquelle pour l'occasion se pare de ses habits chinois et fait découvrir à Nico le rituel culinaire de son pays. Ly lui apprend également la valeur paradigmatique d'une effigie de Mao. La culture exogène qu'incarne Ly fait donc office pour Nico d'antidote au monde souvent glauque qu'il a connu jusqu'alors.

Le chapitre « venerdì » s'articule en un polyptyque à la fois spatial et narratif qui insère la scène de la rencontre entre Nico et Ly en un paroxysme diégétique. Tout d'abord, les endroits clos, synonymes d'oppression ou de dégradation telles que la maison de Ly ou la voiture d'Enzo s'opposent aux espaces ouverts tels la place de la fontaine de Trevi. En outre, une première phase narrative montre d'une part la jubilation de Nico qui affine sa connaissance des figures mythiques de Mao et de Che Guevara dans le milieu ouvert des rues de la Ville éternelle et de l'autre la claustration domestique à laquelle est soumise Ly par sa mère.

La concaténation narrative qui s'inscrit dans cette structuration spatiale du récit relève en revanche d'une tripartition. Nico passe d'un sentiment liminaire de joie, à la violence subie et infligée lorsqu'il surprend Ly en compagnie d'Enzo et fracasse le pare-brise de la voiture du pédophile tout en le frappant au visage, à l'écoeurement et à la réconciliation avec Ly. La jeune chinoise, quant à elle, est d'abord en proie au désespoir, puis à l'humiliation, et au désarroi, avant de recouvrer la joie et le bonheur d'être aimée par Nico. Bref, l'on assiste à un crescendo de la tension dramatique, car les protagonistes sont confrontés à des renversements de situation qui débouchent in fine sur une quiétude empreinte d'effusion lyrique.

Le motif des roses subit ici un infléchissement remarquable. Sans conteste, ces fleurs qui symbolisaient souvent la médiation avec le monde des adultes, tantôt sordide, tantôt aléatoire, vont se muer en offrande propitiatoire grâce à la symbiose avec l'eau de la fontaine de Trevi, une eau à vocation quasi lustrale qui constitue le réceptacle d'une exorcisation des violences et du mal subis et une fontaine véritablement métamorphosée par la beauté de l'amour qui unit désormais Ly et Nico.

Non ha messo le scarpe. Raccoglie in fretta le sue rose. Quando stanno per andarsene, Nico prende il suo mazzo di rose e lo lancia nella vasca. Le rose galleggiano sull'acqua. Con uno sguardo sorridente, si rivolge alla fontana e dice : "Grazie fontana della fortuna", e scappano prendendo la busta delle monete ognuno da un lato. Corrono nei piccoli vicoli per non incontrare la polizia.[51]

La journée se clôt par une virée sur l'île du Tibre qui joue en partie le rôle d'un chronotope, s'agissant d'un espace retranché que les enfants considèrent comme un refuge où ils s'adonnent à des jeux qui sont le prélude à leurs transports amoureux. En effet, l'enfouissement des pièces dérobées dans la vasque de la fontaine de Trevi sont enfouies telles un trésor, avant que Nico et Ly ne prêtent serment. Cependant, la fin du chapitre laisse planer le doute d'une violence imminente qui pourrait s'abattre sur le clochard que connaît Nico. L'utilisation du polyptote insinue une pointe d'humour qui désamorce l'imminence de la violence.

« Meglio bruciarmi da solo piuttosto che mi brucino gli altri. Aprimi una birra."[52]

Le vieil homme, fataliste, est conscient du risque de perdre la vie, mais avant de mourir il lègue à Nico une sorte de testament politique en indiquant les responsables de la violence, à savoir les fascistes. Ces derniers vont effectivement brûler le clochard à la fin du chapitre « sabato », ce qui suscite l'effroi de Nico et de Ly désormais décidés à abandonner leur famille pour ne plus se quitter, afin de construire un avenir échappant à la violence omniprésente du monde des adultes.

Le chapitre « Domenica, che mondo », très concis, puisqu'il ne dépasse pas trois pages consiste d'abord en la description du voyage de Nico, enfermé par ses parents dans la roulotte qui roule à toute allure sur l'autoroute, puis en une focalisation sur Ly, désespérée et en train de se soumettre à un rituel d'imploration, afin que Nico arrive sur l'île du Tibre. Les retrouvailles de Ly et de Nico après sa fuite relèvent d'une suspension elliptique et onirique, car l'épilogue renvoie au prologue *in medias res* dans lequel le récit montre deux amants anonymes. Le garçon, éveillé, s'apprête à raconter à sa compagne une histoire qui fera office de viatique somnifère, ce qui signifie que la situation initiale induit l'impression d'un récit davantage analeptique qu'intradiégétique.

I bambini delle rose appartient donc au roman de formation puisque ses protagonistes, deux enfants de familles immigrées victimes de violences, se forgent une identité à travers de multiples péripéties qui les amènent à s'émanciper du monde des adultes. En fait, la notion d'exil doit être entendue non pas comme une rupture par rapport à une contrée ancestrale,

[51] *Ibid.*, p 93
[52] *Ibid.*, p 97

mais plutôt par rapport à une famille coercitive, c'est pourquoi il faudrait parler ici d'auto-exil.

Il serait pertinent de s'interroger sur la question de l'axiologie des protagonistes eu égard à la transmission des valeurs ou des contre-valeurs qui sont issues de l'univers des adultes. Il est vrai que la ville de Rome n'est pas représentée selon une perspective monolithique ou dualiste. Ainsi, les marginaux peuvent apporter à ces enfants un réconfort en termes d'écoute et de solidarité. En revanche, d'autres personnages adultes relevant de la mouvance autochtone donnent une image inquiétante de la société italienne contemporaine qui semblerait dominée par l'inanité des ses idoles matérialistes et par son indifférence envers les plus démunis, voire par l'exclusion.

Certes, les trois œuvres que nous avons étudiées diffèrent dans leur genre narratif et dans leur mode de représentation de l'enfance, de l'exil et de la violence. Tout d'abord, *La masseria delle allodole* d'Antonia Arslan s'apparente plus à la fluctuation autour d'une instance autodiégétique et atavique, alors que *Lo stambecco bianco* et *I bambini delle rose* de Mohsen Melliti et de Carlo Sgorlon, respectivement, appartiennent au roman d'apprentissage. Qui plus est, nous passons du regard introspectif de l'adulte, narrateur autodiégétique, au regard rétrospectif ou concomitant de l'enfant-personnage face à l'irruption d'un traumatisme qui ouvre une béance inter- ou intra-générationnelle.

Cela dit, dans tous ces récits, le dénominateur commun gravite autour de l'interrogation lancinante face à l'irruption du mal dans l'existence et dans la construction de l'identité personnelle.