


2014

Autotraduction, traduction interculturelle et intersémiotique dans La quarta via de Kaha Mohamed Aden

Simone Brioni
simone.brioni@stonybrook.edu

Follow this and additional works at: <https://commons.library.stonybrook.edu/eng-articles>

 Part of the [African Languages and Societies Commons](#), [European Languages and Societies Commons](#), [Film Production Commons](#), [Italian Literature Commons](#), [Performance Studies Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), [Translation Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#)

Recommended Citation

Brioni, Simone, "Autotraduction, traduction interculturelle et intersémiotique dans La quarta via de Kaha Mohamed Aden" (2014). *Department of English Faculty Publications*. 6.
<https://commons.library.stonybrook.edu/eng-articles/6>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of English at Academic Commons. It has been accepted for inclusion in Department of English Faculty Publications by an authorized administrator of Academic Commons. For more information, please contact mona.ramonetti@stonybrook.edu.

Autotraduction, traduction interculturelle et intersémiotique dans *La quarta via* de Kaha Mohamed Aden¹

Simone Brioni

Institute for Modern Languages Research Visiting Fellow

University of London

De récentes contributions critiques ont souligné les nombreux processus de traduction auxquels est soumise l'écriture post-coloniale, invitant justement à analyser ces textes à la lumière de la théorie de la traduction, même si ils ont remarqué une différence substantielle avec le traduction intertextuelle.² Par exemple, Paul Bandia en a parlé comme autant d'exemples de « traduction interculturelle », où la culture de départ de l'écrivain immigré est traduite dans un autre contexte culturel³. D'autres auteurs ont au contraire analysé ces écritures comme des œuvres d'autotraduction, où des identités divisées entre deux contextes culturels peuvent devenir manifestes⁴. À ce propos, Loredana Polezzi a affirmé que :

« En effet de nombreux cas d'auto traduction ne suivent pas le modèle binaire courant, dans lequel une source de texte préexistante traverse les frontières linguistiques et culturelles de façon linéaire. On rencontre fréquemment des formes de traduction non linéaires dans les contextes de migration. Elles comprennent tous ces cas – qui sont peut-être la norme, eux aussi, plutôt que l'exception – où source et texte cible interagissent de façon plus complexe: soit parce que l'un ne précède pas simplement l'autre, ou n'existe même pas ; soit parce qu'on ne peut pas clairement séparer l'un de l'autre ; ou encore parce que la traduction initiale continue à générer de nouvelles transpositions, re-traductions et réverbérations. »⁵

En d'autres mots, Polezzi souligne que dans les œuvres de nombreux écrivains migrants « les limites entre l'original et sa traduction deviennent particulièrement confuses, réclamant d'élargir la notion de traduction⁶. »

L'objectif de cet essai est de répondre à l'invitation de ces études et d'analyser deux œuvres, la performance orale *La quarta via*⁷ et le documentaire *La quarta via. Mogadiscio, Italia*⁸ qui en est tirée, pour mettre en évidence les processus de traduction interculturelle, intersémiotique et en partie interlinguistique, auxquels est soumis leur réalisation. En particulier, ma contribution entend évaluer de quelle manière les processus de traduction et d'autotraduction sont fonctionnels pour situer l'auteure de ses œuvres, l'écrivaine italienne d'origine somalienne Kaha Mohamed Aden, par rapport aux deux contextes culturels auxquels elle appartient. La dernière partie de l'intervention, s'inspirant d'un article récent de Loredana Polezzi, entend au contraire se concentrer sur la valeur politique de ces actes de traduction et d'autotraduction et sur leur capacité à témoigner des expériences des émigrants, souvent passées sous silence par les formes de contrôle sur l'hétérogénéité linguistique exercés par les états nationaux.

La position du traducteur dans *La quarta via* (2007) de Kaha Mohamed Aden

Selon Maria Tymozcko, la théorie de la traduction a souvent réservé aux traducteurs une place neutre, en niant leur rôle d'interprètes. Toutefois ils occupent une position précise tant vis-à-vis de la culture d'arrivée que de celle de départ, mais ils assument aussi une position critique par rapport au texte traduit:

« L'idéologie d'une traduction ne réside pas seulement dans le texte traduit, mais dans l'expression et la position du traducteur, et dans sa pertinence vis-à-vis du public qui la reçoit. Ces derniers éléments sont influencés par le lieu d'énonciation du traducteur : ils font partie, en fait, de ce que nous entendons par « lieu » d'énonciation, en tant que ce « lieu » est une position idéologique tout autant que géographique ou temporelle. Ces aspects de la traduction sont motivés et déterminés par la filiation idéologique et culturelle du traducteur autant, voire plus, que par sa position temporelle et spatiale lorsqu'il s'exprime. »⁹

Tymozcko développe ces considérations par rapport à la traduction de textes post-coloniaux et non en référence à l'utilisation de la théorie de la traduction pour analyser l'écriture post-coloniale. Toutefois la chercheuse affirme qu'il existe une ressemblance entre le travail du traducteur qui se base sur des textes physiques comme point de départ et celui de l'écrivain translingues, qui au contraire fait référence au « métatexte même de la culture »¹⁰. Pour cette raison, même la traduction interculturelle mise en acte dans les écritures translingues ne peut être séparée de l'espace linguistique et culturel occupé par qui met en contact deux cultures différentes.

La production orale de Kaha Mohamed Aden constitue un exemple clair de la façon dont elle se situe par rapport aux différents contextes culturels d'appartenance pour traduire sa double identité culturelle. Cette écrivaine italienne d'origine somalienne a réalisé trois performances orales – *Mettiti nei miei panni*¹¹ (2003), *La valigia della zia*¹² (2005), et *La quarta via*¹³ (2007) – pensées pour être exclusivement racontées à voix haute et inspirées par le patrimoine oral somalien. Ces œuvres naissent de nombreux processus strictement reliés à la traduction. Avant tout Kaha Mohamed Aden¹⁴ traduit en italien une des formes caractéristiques de la littérature africaine, autrement dit le récit oral¹⁵. En ce sens, l'auteure somalienne accomplit une traduction interculturelle, brisant la dichotomie qui sépare la culture orale de celle écrite en Occident, et réhabilitant le rôle de cette modalité expressive aux yeux d'un public habitué à la voir comme une forme inférieure à l'écriture ou qui lui fait suite¹⁶. La performance met en acte une traduction intersémiotique de l'oralité somalienne de la tradition, accompagnant la narration avec la projection d'éléments multimédias comme des photographies, des dessins, des chansons et des panneaux explicatifs. Dans ces interventions didascaliques on assiste à une traduction interlinguistique d'une langue minoritaire, le somali, à une langue dominante, l'italien. À cet égard il faut remarquer que le somali a été formalisé dans une graphie officielle seulement en 1972.

La quarta via est peut-être le plus significatif des récits oraux de Kaha, en ce qu'il raconte de la ville natale de l'auteure, Mogadiscio. Il a été présenté pour la première fois à Pise, au Cinema-Teatro Lux, en 2007, puis au Septième Congrès de The International Society for the Oral Literatures of Africa à Lecce en 2008, au Premio Internazionale Alexander Langer de Bolzano en 2008, pour les Journées Européennes du Patrimoine en 2008, au colloque « Azania Speaks. Visions of partnership in Africa : the art of the spoken word » de l'Université d'Udine et à l'Institut Culturel italien de Nairobi en 2010. Le récit est divisé en quatre voies, qui correspondent à autant de périodes historiques. La « quatrième voie » fait référence à la guerre civile actuelle qui déchire le pays et efface les traces actuelles du passé. Sur le premier panneau explicatif, Kaha expose le développant de sa narration:

« Pendant trop de temps j'ai vécu avec la douleur de la destruction de Mogadiscio. Ma ville. Aujourd'hui je voudrais partager avec vous sa reconstruction en interprétant son histoire. Ceci est un court récit d'une Mogadiscio divisée en quatre parties, chacune d'elles symbolisées par une voie qui montre les traces laissées par ceux qui ont dominé et par ses habitants. En puisant mes forces dans votre imagination, nous partirons d'une voie qui longe l'Océan Indien, aux parfums de cannelle et de cardamome : « la première voie ». En poursuivant par l'imagination nous la laisserons pour rejoindre la deuxième voie, puis la troisième et enfin parvenir à la dernière, celle qui nous décrit l'état actuel de Mogadiscio : la quatrième voie¹⁷. »

Cette présentation met l'accent sur la forte adhésion au réel de *La quarta via*, comme sur le rôle de l'auteure comme interprète de l'histoire de son pays.

La « première voie » correspond au cœur de la ville, la partie ancienne, qui donne sur l'Océan Indien. Le passé d'échanges commerciaux, culturels, de savoirs et d'odeurs d'épices est le point de départ du parcours vers le présent. Cette période est racontée à travers les chroniques d'Ibn Battuta, célèbre explorateur et écrivain arabe d'origine marocaine (Tanger, 1304 –Fez, 1369):

« Après être partis de Zeïla', nous voyageâmes sur mer pendant quinze jours, et arrivâmes à Makdachaou, ville extrêmement vaste. Les habitants ont un grand nombre de chameaux, et ils en égorgent plusieurs centaines chaque jour. Ils ont aussi beaucoup de moutons, et sont de riches marchands. C'est à Makdachaou que l'on fabrique les étoffes qui tirent leur nom de celui de cette ville, et qui n'ont pas leurs pareilles. De Makdachaou, on les exporte en Égypte et ailleurs. Parmi les coutumes des habitants de cette ville est la suivante : lorsqu'un vaisseau arrive dans le port, il est abordé par des sonboûks, c'est-à-dire de petits bateaux. Chaque sonboûk renferme plusieurs jeunes habitants de Makdachaou, dont chacun apporte un plat couvert, contenant de la nourriture. Il le présente à un des marchands du vaisseau, en s'écriant : « Cet homme est mon hôte » ; et tous agissent de la même manière. Aucun trafiquant ne descend du vaisseau, que pour se rendre à la maison de son hôte d'entre ces jeune gens, sauf toutefois le marchand qui est déjà venu fréquemment dans la ville, et en connaît bien les habitants. Dans ce cas, il descend où il lui plaît.¹⁸ »

Kaha offre un bref compte-rendu de la vie de cet explorateur, montrant sur une carte ses voyages en Afrique, Inde, Chine, et sud-est asiatique. Pour faciliter la compréhension de la figure d'Ibn Battuta de la part du public italien, l'auteure le compare à Marco Polo. En outre, Kaha Mohamed Aden explique comment le nom choisi par des voyageurs comme Ibn Battuta pour définir son pays exagère la grande hospitalité des habitants dans cette partie de la Corne de l'Afrique. Dans la langue somalienne en effet *soo-maal* dérive de l'expression utilisée pour accueillir un hôte et signifie précisément : « Va traire du lait¹⁹ ». La position stratégique de Mogadiscio comme lieu de communication entre la mer et l'arrière-pays est racontée par Kaha à travers l'histoire de sa propre famille:

« Mon grand-père maternel était originaire de l'arrière-pays, du centre ouest. Il se rendit à Mogadiscio au début du vingtième siècle parce que son père avait pris une nouvelle et jeune épouse. Son père en cette occasion n'avait pas rempli ses obligations par rapport à sa première femme. Par tradition il fallait rassurer la première femme et lui faire des cadeaux. Mon grand-père vola alors une chamelle qui appartenait à son père et la vendit dans le port de Berbera. Avec ce qu'il en tira il acheta un collier d'ambre et une étoffe de soie pour sa mère. Après avoir remis ces objets de consolation, il quitta la maison et se rendit directement à Mogadiscio²⁰. »

La description de la première voie, caractérisée par la présence des édifices blancs d'empreinte arabe, est accompagnée par la présence de quelques photographies, parmi lesquelles se détache celle de la mosquée d'Arba Rucun.

La « deuxième voie » parle de la période coloniale et de l'Administration Fiduciaire Italienne de la Somalie, qui a duré de 1950 jusqu'à l'indépendance du pays en 1960. L'auteure montre une image de l'arc de triomphe construit en honneur de la dynastie de Savoie, ainsi que celle de la cathédrale catholique de Mogadiscio. En particulier, Kaha Mohamed Aden condamne la décision de l'ONU de confier à l'Italie, ancien pays colonisateur, le mandat de mener la Somalie à la démocratie. L'écrivaine traite ce thème aussi dans « Grand-père Y et la couleur des alliés », un récit inclus dans le recueil *Fra-intendimenti*. Dans cette œuvre on explique ce qui a déjà été révélé dans quelques études historiques²¹, autrement dit que le gouvernement italien finit par confier aux fonctionnaires coloniaux d'autrefois la gestion du pays²². Ainsi Kaha Mohamed Aden attire l'attention sur une

période historique sur laquelle une amnésie coupable est toujours en vigueur aujourd'hui, en montrant aussi les raisons des peuples colonisés.

Pour révéler les fautes de l'Italie, le ton ironique prévaut sur le ressentiment. Kaha Mohamed Aden s'efforce en effet d'évaluer ce moment par rapport à la guerre civile actuelle, qui a complètement détruit la capitale de la Somalie. Au contraire, il colonialisme italien a réussi à cohabiter avec les périodes précédentes, même en changeant radicalement l'identité de la ville et en s'imposant par la violence. L'auteure souligne à plusieurs reprises les responsabilités de l'Italie quant à la situation où a basculé actuellement la Somalie, mais aussi celles des Somaliens qui ont collaboré avec le colonialisme italien. Les Somaliens ne sont pas représentés comme de purs objets passifs d'un ordre européen injuste, mais comme des sujets actifs de leur histoire, dans le bien comme dans le mal. Elle raconte en particulier la vie de la partisane somalienne Xawa Tako, une figure paradigmatique qui inspire la lutte pour les droits des femmes. Cette héroïne mourut en effet valeureusement en luttant contre l'envahisseur italien dans un combat au corps à corps.

La « troisième voie » raconte les espoirs de l'indépendance et de la période socialiste, étouffés par la dictature de Mohamed Siad Barre. En d'autres termes, le récit de Kaha Mohamed Aden couvre un laps de temps qui va de l'indépendance de 1960 à la chute du régime, pour arriver au début de la guerre civile en 1991. Dans cette section, l'auteure préfère mettre l'accent sur l'émancipation des femmes et les conquêtes politiques du début des années soixante-dix, plutôt que de rappeler exclusivement les injustices de la dictature, bien que son père aussi en ait été directement victime, comme il le rappelle lui-même dans le livre *Arrivederci a Mogadiscio*, Mohamed Aden Sheikh fut en effet injustement incarcéré en 1975 pour raisons politiques, arrêté de nouveau en 1982 et tenu prisonnier pendant six ans dans la prison spéciale de Labatan Girow²³. Mohamed s'est par la suite installé en Italie et a raconté son histoire dans deux textes²⁴, qui partagent avec l'œuvre de Kaha une aptitude à vouloir « retrouver dans les mésententes le premier pas vers la compréhension [...] Le malentendu permet de repenser le contexte qui l'a produit, ce qui signifie quasiment que sans se méprendre, l'on ne peut s'entendre²⁵. »

Tout en montrant comment la tragédie nationale se mêle avec celle de la famille, ce choix rend évident la volonté de ne pas provoquer la pitié du public. Pour raconter les luttes pour les droits des femmes, Kaha traduit en italien « Beri hore waxaa jirey », « il était une fois », une chanson populaire composée de deux chœurs, un masculin et un féminin, qui chacun chante respectivement les strophes suivantes :

« Il était une fois des jeunes filles bien.

Maintenant pourtant dans les marchés en promenade dans la ville tu trouves d'étranges créatures mal fagotées

aux manières les plus bizarres.

Femmes, vous avez ruiné la tradition, vous êtes sorties de la loi, vous avez détruit la religion.

Femmes, reprenez-vous et revenez sur la juste voie.

[...] Il y a des centaines d'années! Ce qui existait autrefois, nous l'avons laissé dans le passé, nous ne reviendrons pas sur nos pas. Avant de parler commence par étudier. Tu es une voix ignorante, ne repoussez pas en arrière les personnes qui se sont réveillées²⁶. »

Le rêve d'un changement lié à la révolution socialiste s'achève avec le début de la dictature. L'effondrement des prémisses de l'émancipation est raconté à travers la description d'une photographie qui présente deux jeunes filles, dont les vêtements racontent le multiculturalisme en Somalie durant les années soixante-dix : une jeune femme porte des semelles compensées italiennes, les cheveux crêpés « à la Angela Davis²⁷ » et le sari indien ; l'autre porte les rastas et un *guntino* qui, laissant les épaules couvertes d'un simple voile subtile, constitue une médiation entre les préceptes du Coran et les tendances de la mode. Cette scène est troublée par l'ombre dominante d'un soldat, symbole de la militarisation de l'État pendant la dictature.

Mohamed Siad Barre est en outre accusé d'avoir gouverné à travers les divisions claniques qui ont dramatiquement recommencé à déterminer les rapports entre les personnes à la chute de son régime en 1991. En particulier, le clanisme est montré comme la cause de la guerre « in-civile » qui déchire aujourd'hui la Somalie. Selon Kaha Mohamed Aden, le clan est une structure sociale basée sur les rapports familiaux de la lignée paternelle, « un groupe de personnes unies par la parenté, qui est définie par la descendance perçue grâce à un aïeul commun²⁸. » Cette définition est utile pour comprendre comment l'usage récent de la burqa par quelques femmes somaliennes représente non seulement un ordre patriarcale, mais un moyen de se protéger d'un conflit qui puise ses racines idéologiques précisément dans les lignées paternelles. Pour décrire la guerre clanique, l'auteure utilise une comptine et modifie l'énumération des générations proposée par les livres sacrés, comme par exemple le « Livre des Nombres » dans la Bible, en parlant des meurtres fratricides:

« Mon clan contre les autres clans

Mon sous-clan contre mon clan

Ma famille contre mon sous-clan

Mon frère et moi contre notre cousin

Moi contre mon frère

Moi contre.....

Contre.....

Contre²⁹. »

Bien que l'auteure raconte des événements dramatiques, sa narration ne veut pas faire naître la compassion à son égard ou à l'égard des Somaliens. Par exemple, le récit de la « quatrième voie » n'est pas lié à des images de guerre, ou à des interventions musicales. En revanche, Kaha Mohamed Aden montre quelques photographies des rues vides de Mogadiscio, privées de cette vie qui avait caractérisé les périodes précédentes.

En conclusion, dans *La quarta via*, Kaha Mohamed Aden traduit une forme caractéristique de la tradition somalienne comme le récit oral dans le contexte culturel italien, présentant aux spectateurs italiens l'histoire et quelques traits importants culturels de son pays d'origine. La forme traditionnelle de la narration orale somalienne est enrichie d'apports multimédias qui lui sont étrangers et servent à l'auteure à mieux approcher son public de référence. Les traductions interlinguistiques présentes dans l'œuvre ne sont que les traces les plus évidentes d'une référence constante à un contexte culturel « de départ », où le récit puise son origine. Toutefois, il ne faut pas confondre *La quarta via* avec les œuvres orales de la tradition, dont elle tire ses origines; il faut au contraire la voir comme un exemple de « néo-oralité », c'est à dire une « [création] qui [s'inspire]

de matériaux oraux, mais qui [est médiatisée et produite] en dehors du contexte habituel de l'oralité première sous forme de spectacle vivant³⁰ ».

De la voix à l'écran: le documentaire *La quarta via*.

Le récit oral *La quarta via* est aussi le fruit d'une traduction intersémiotique manquée: comme l'auteure me l'a confié dans une conversation personnelle, l'éditeur Nottetempo lui avait demandé d'écrire ce récit et de l'inclure dans le recueil *Fra-intendimenti*, se heurtant toutefois au refus de l'auteure qui voulait préserver, tout en la modifiant et en l'adaptant à un contexte occidental, une forme narrative qui est en train de disparaître en Somalie à cause de la guerre civile. Toutefois, Kaha a accepté de transformer son récit en un documentaire en 2009, intitulé *La quarta via. Mogadiscio, Italia*, que j'ai dirigé avec Graziano Chiscuzzu, Ermanno Guida et Isacco Chiaf.

Dans le documentaire, une caractéristique « collective » déjà présente dans le récit oral, bien que de manière différente, devient explicite. Le récit oral de la tradition somalienne est en effet le résultat d'une interaction avec le public et il se réalise, pour reprendre une expression du récit de Kaha Mohamed Aden « 1982: fuite de la maison », « potentiellement avec toutes les personnes pourvues d'une paire d'oreilles³¹ ». L'insertion d'une « cinquième voie » de l'espoir, absente de la performance orale, est le fruit du dialogue de l'auteur avec ceux con qui, après avoir assisté à la performance, lui ont demandé d'imaginer un possible final alternatif à son histoire, au-delà du caractère factuel du présent, pour construire collectivement un futur pour la Somalie. Le dialogue amorcé dans le récit *La quarta via*, qui de la narration personnelle s'étend jusqu'à devenir l'histoire collective et partagée, est rendu manifeste dans le documentaire justement par la participation de nouveaux sujets à la construction de l'œuvre.

Même dans le documentaire il y a de nombreux processus de traduction impliqués. Par exemple, la première voie de Mogadiscio est introduite en traduisant en italien le proverbe somalien « aan wada hadalno waa aan heshiinno » : « se parler est le premier pas pour se mettre d'accord³² ». La référence directe aux proverbes entend indiquer un lien plus explicite avec la tradition orale africaine, où le langage symbolique et allégorique revêt une fonction fondamentale³³. En outre, cette référence permet de montrer le patrimoine linguistique et culturel, qui est constamment évoqué dans ce documentaire. Aux trois dimensions de traduction impliquées dans la performance, s'en ajoute une intersémiotique, autrement dit la transposition cinématographique de la narration orale. À un niveau superficiel, le documentaire maintient quelques traits centraux de la tradition orale qui ne peuvent être reproduits dans un langage écrit, comme le caractère corporel et la présence physique du narrateur. En outre l'inclusion de matériel paratextuel comme des photographies, des écrits et des vidéos reflète la nature polymorphique et multimédia de la performance. Ces insertions sont limitées pour ne pas prévaloir sur le caractère verbal de la narration, et pour suggérer ou laisser imaginer au spectateur Mogadiscio, en en traçant un profil par absence. Le documentaire rend aussi compte du ton de la voix, des caractères gestuels et expressifs de la narratrice, créant l'illusion de conserver une approche directe avec la protagoniste.

Toutefois la présence physique de l'auteure dans la performance fait intervenir des niveaux d'identification et de participation différents par rapport à ceux impliqués par la représentation sur l'écran. Le documentaire élimine les silences et modifie le rythme de la narration pour créer une histoire qui procède sans hésitations et ralentissements. En d'autres termes, le récit est adapté à une dimension atemporelle qui enfreint l'unité de temps et d'espace de la performance, brisant le principe d'instabilité sur lequel cette dernière est basée. Un des traits distinctifs du récit oral est celui de maintenir une structure de base qui est ensuite réélaborée sur le vif. Le caractère non linéaire du récit – aspect évident non seulement dans les performances mais aussi dans la production écrite de l'auteure, caractérisée par des sauts spatiaux et temporels fréquents – reproduit

des tournures qui sont propres à la tradition orale africaine³⁴. Au contraire, le choix d'un support fixe comme celui audiovisuel est destiné à lutter contre le révisionnisme culturel souvent à l'œuvre dans la transmission orale de l'histoire somalienne. Cet aspect est bien souligné par l'écrivain et historien somalien Ali Mumin Ahad, lequel évoque « une tendance de la tradition orale à légitimer les institutions sociales en vigueur, en admettant seulement à de rares occasions que les institutions autrefois aient été différentes³⁵. » En outre, le choix de capturer sur un support vidéo cette histoire orale en rend possible le partage avec un public qui n'est pas exclusivement italoophone, grâce à la traduction en anglais des sous-titres, œuvre de Florence Ethel Dickens.

Une des différences majeures entre la performance et sa transposition comme documentaire est vraiment que, tandis que l'une se propose de reconstruire et de donner une nouvelle existence à Mogadiscio à travers la mémoire, étant donné que sa destruction a rendu son existence irréaliste, la cartographie historico-urbanistique de la seconde crée un espace pour résister à la guerre, tournant les yeux vers « il sol dell'avvenir³⁶ ». En d'autres mots, le documentaire permet de visualiser les doubles spatialités et temporalités (autrement dit la référence simultanée au présent en Italie et à l'histoire de la Somalie), souvent présentes dans les récits de Kaha Mohamed Aden. La « première voie » est évoquée de nouveau sur les rives du Tessin, créant un parallélisme visuel avec les photographies de Claudio Colombo et Elena Bedei. La « deuxième voie » est décrite devant l'immeuble en style rationaliste de la préfecture de Pavie. Kaha Mohamed Aden parle de la cohabitation civile entre les différentes réalités religieuses en Somalie près de la basilique romane de San Michele, un lieu de Pavie à laquelle l'auteure explique être liée affectivement, remarquant en outre l'absence de mosquée dans la ville lombarde. L'expérience socialiste de la « troisième voie » et la campagne de scolarisation de la Somalie est rappelée dans les cours de l'Université de Pavie, où Kaha a étudié l'économie et a suivi un master en coopération et développement. La double spatialité et temporalité du documentaire est brusquement interrompue dans le récit de la « quatrième voie », puisqu'on ne peut pas trouver de correspondance en Italie à la guerre clanique qui a détruit Mogadiscio. Toutefois, la présence fantasmagorique de la capitale somalienne dans la Pavie de l'auteure est mise en évidence de nouveau dans le générique de fin qui apparaît sur un fond nocturne, entre la cathédrale de la ville filmée en plongée et quelques images de la Somalie projetées sur un mur. Le parallélisme visuel entre ces deux réalités géographiques souligne encore une fois la volonté d'effacer les frontières nationales, comme la possibilité de cohabiter entre différentes cultures à l'intérieur d'un même espace.

De Mogadiscio, de Pavie, ou tout simplement Kaha ?

Alors que dans la performance orale de *La quarta via* Kaha Mohamed Aden se définit comme une immigrée africaine qui raconte l'histoire de son pays à un public italien, dans le documentaire se révèle en revanche l'intention de faire participer ses nouveaux compatriotes à la longue histoire commune qui unit Italie et Somalie. Le documentaire fait surgir quelques questions fondamentales sur l'histoire de l'Italie, présupposant qu'elle pourrait s'avérer limitée, sinon déformée, si l'expérience coloniale n'était pas prise en compte. En outre il entend présenter une nouvelle citoyenne dans un pays qui apparaît souvent toujours plus intolérant et xénophobe, jusque d'un point de vue institutionnel.

En ce sens, nous avons voulu penser au documentaire *La quarta via* vraiment comme à une œuvre de traduction. *Translatio* signifie littéralement transporter, qui est ensuite l'idée de fond du documentaire, celle de continuer l'histoire d'une Mogadiscio détruite à Pavie. Comme dans toute traduction les mots ont commencé à prendre de nouveaux sens : par exemple, « l'œuvre civilisatrice du colonialisme italien » a été traduite par « décolonisation manquée de la mémoire », l'« immigration » est devenue « émigration », « diaspora » et « exil ». L'« étranger » est devenu une présence « familière », il a pris les apparences d'une personne en chair et en os, se transformant en

un concept vide, privé de signification, absurde même. Ce déplacement a été utile pour faire découvrir non seulement le lieu dont l'auteure a dû s'éloigner, mais aussi et surtout ce qui est devenue de droit sa nouvelle maison. Il est significatif en ce sens que Kaha introduise les voies de Mogadiscio dans un milieu domestique précisément, celui du salon de sa maison.

A ce propos, Monica Jansen s'est interrogée sur la traduction intersémiotique à l'œuvre dans le documentaire, en se demandant « si la caméra ne sert que de dispositif permettant à l'auteur de se montrer de la façon prévue, ou bien si les images racontent aussi une autre histoire, celle qui transforme l' 'étrangère', aux yeux du spectateur (vraisemblablement 'européen'), en 'familiale'³⁷. » Jansen reconnaît que la scène dans laquelle Kaha porte le *guntiino*, vêtement traditionnel somalien, est celle où s'exprime au mieux « la position hybride qui est à la base de son rôle de traductrice, médiatrice-écrivain », parce que le « déguisement la rend consciente du regard extérieur qui la filme, en créant un éloignement ironique entre elle-même et sa traduction³⁸. » De la même façon, la référence à la guerre clanique dans la transposition documentaire revêt une nouvelle valeur par rapport à la performance orale. En effet, les liens du sang qui circonscrivent l'appartenance au clan sont aussi celles qui déterminent les lois sur la citoyenneté pour les immigrés, créant un parallélisme implicite entre les axiomes sur lesquels ils reposent. À ce propos, les lois italiennes définissent la citoyenneté sur le droit du sang, qui « détermine la communauté des citoyens de manière restrictive comme communauté de descendants », plutôt que d'après le droit du sol qui la détermine « en des termes théoriquement expansifs comme communauté territoriale³⁹. »

En référence à l'essai de Tymozcko précédemment cité, la place que l'auteure imagine pour elle-même dans le documentaire *La quarta via* en qualité de traductrice interculturelle, intersémiotique et interlinguistique, et aussi comme interprète de l'histoire de la Somalie, est reliée à son but de se voir reconnue comme habitante de Mogadiscio et de Pavie à la fois. D'un côté, Kaha suggère en effet que Mogadiscio survit non seulement dans les mémoires des membres de la diaspora somalienne, mais aussi et surtout dans les villes où ils vivent actuellement. De l'autre, l'auteure montre l'existence de formes d'appartenance à un contexte urbain qui ne sont pas du tout déterminées par la naissance. À cet égard l'auteure affirme que l'étiquette italosomalienne est dépourvue de sens à ses yeux : « Italosomalienne pour moi ne veut rien dire dans le sens où je suis Kaha [...] et la culture italienne et la culture somalienne se mélangent [...] et ressortent en fonction du contexte. En substance je suis en train de dire que je ne suis pas une fille stupide⁴⁰. »

Pour définir sa place, Kaha entretient un dialogue direct et presque intime avec le public, limitant l'hybridation avec le somali et utilisant une technique narrative caractérisée par une communication efficace. Toutefois, pour la dernière scène du documentaire nous avons choisi d'insérer quelques mots d'espoir en somali. Remarquant une différence linguistique, on a voulu rendre compte non seulement de la distance qui sépare l'expérience individuelle de Kaha Mohamed Aden de celle de beaucoup de ses concitoyens actuels, mais aussi du travail de traduction interculturelle qui caractérise *La quarta via* et l'œuvre entière de l'auteure. Cette scène est très importante dans le documentaire en ce qu'elle situe de manière définitive la position de Kaha Mohamed Aden dans une appartenance critique au contexte italien. Bien que dans tout le documentaire l'œuvre d'autotraduction ait été représentée comme un « espace d'assimilation⁴¹ », cette scène finale représente l'absence de volonté de s'autotraduire en italien comme une autre forme de traduction de l'identité, qui refuse de s'uniformiser sur une idée d'intégration qui doit nécessairement passer par la traduction dans une langue dominante⁴².

Traduction et Témoignage

La position de Kaha Mohamed Aden en tant que traductrice interculturelle est aussi étroitement liée à des dynamiques de genre. Comme l'affirme Silvia Contarini, en parlant des œuvres de femmes

immigrées qui écrivent en langue italienne, « la voix de femme indique que l'expérience de la migration n'est pas neutre, et que la différente appartenance sexuelle a son poids spécifique. [...] Les personnages féminins se chargent de la reconstitution identitaire d'individus appartenant, en plus qu'à la communauté d'origine, à la communauté des femmes⁴³ ». Kaha se réfère directement à la tradition poétique féminine de son pays en récitant et en traduisant une poésie de sa grand-mère, Hawa Gibril, devant l'église de San Michele à Pavie⁴⁴. Comme déjà souligné, la dimension de genre est fondamentale dans ce documentaire, « peut-être en tant que réponse à la 'triple discrimination' que les femmes d'origine africaine ont subie à cause des lois raciales, de l'amnésie sur la période coloniale, et du sexisme toujours dominant en Italie⁴⁵ ». C'est pour cela qu'il importe de remarquer que dans ce cas, contrairement à la performance orale, le travail de traduction n'a pas été réalisé exclusivement par Kaha, mais bien par un « collectif artistique constitué seulement après un travail narratif préalable, principalement réalisé par des écrivains à la fois immigrées, comme Kaha [...], et nées en Italie. [...] Tout en observant la même tentative de s'opposer au racisme et au sexisme, il est pourtant fondamental de remarquer une différence entre [cette œuvre collective] et celle en partie autobiographique de [Kaha]. Il est indispensable de reconnaître l'importance et la nécessité de l'autoreprésentation de femmes d'origine africaine en langue italienne, justement par rapport aux pratiques discriminatoires que *La quatrième voie*, elle aussi, [essaye de] dénoncer⁴⁶ ». Même si le regard des réalisateurs est celui de trois hommes blancs italiens, c'est bien le témoignage de Kaha, sa capacité à affirmer « j'étais là, j'ai vécu cela », qui donne à l'œuvre sa légitimité, et non pas le contraire⁴⁷.

De plus, la position de Kaha ne peut être toutefois séparée du rôle occupé dans le pays par les immigrés et par l'amnésie sur la période coloniale qui existe encore dans le pays, bien que de nombreuses recherches historiques aient mis depuis le milieu des années soixante-dix amplement en discussion le mythe des « Italiens braves gens⁴⁸ ». Se référant à Caren Kaplan pour parler des procédés de traduction et d'autotraduction en acte dans les écritures migrantes⁴⁹, Loredana Polezzi a récemment mis l'accent sur le fait qu'il n'y a pas seulement traduction quand on déplace des textes mais aussi des personnes, qui doivent se traduire dans un contexte qui souvent impose le monolinguisme comme norme⁵⁰. Pour cette raison, l'œuvre d'autotraduction des écrivains migrants peut être une « forme de réponse aux modèles négatifs de traduction vus comme une forme de contrôle sur l'hétérogénéité linguistique⁵¹. » L'autotraduction des identités des écrivains migrants présuppose en outre un « témoignage » des expériences de ceux qui sont exclus par le droit précisément parce que ce n'est pas leur langue maternelle. En ce sens, les processus de traductions impliqués deviennent des « actes contre la nature déshumanisante du pouvoir contemporain et ses tentatives de restriction⁵². »

La dimension du témoignage évoquée par Polezzi dans le contexte migratoire prend dans le contexte postcolonial une valeur qui est aussi celle d'une résistance contre la critique manquée du système de justifications idéologiques qui accompagnent tout impérialisme colonial⁵³. Comme l'historien Nicola Labanca le rappelle dans un passage repris dans le documentaire *La quarta via*:

« Les Italiens ont ôté assez tôt les colonies de leur ordre du jour, comme peut-être l'Afrique ; mais ils ne le firent pas sur la base d'une critique et d'une autocritique des fascinations passées. Plus simplement ils pratiquèrent une autoabsolution, recourant à la rhétorique des « braves gens » : il leur manqua une véritable et sérieuse « décolonisation » de la mémoire. Le processus de révision du passé s'était enlisé sans même commencer⁵⁴. »

L'autotraduction mise en acte par Kaha Mohamed Aden dans son œuvre doit être lue comme un témoignage d'une perspective historique différente⁵⁵, d'autant que la distinction hiérarchique entre Italiens et sujets colonisés « continue d'être exprimée dans une forme similaire de différenciation hiérarchique entre Italiens et extracommunautaires⁵⁶. » Cet aspect a aussi été révélé dans l'œuvre d'autres auteurs postcoloniaux italiens, comme par exemple Aulò. *Canto Poesia dell'Eritrea* de

Ribka Sibhatu⁵⁷. Ce texte met en effet en acte une difficile opération de traduction et de dialogue interculturel qui s'exprime dans la création d'un hybride linguistique, où l'italien interagit avec la langue de l'ex-peuple colonisé. *Aulò* – un texte autobiographique, autotraduit par l'auteure et bilingue (en italien et tigrinya) – a été défini avec raison comme « un acte de résistance contre l'appropriation ethnocentrique de la langue italienne et aussi une façon déconcertante de répondre au regard blanc, en faisant littéralement face au texte en italien. »⁵⁸

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'œuvre de Kaha Mohamed Aden, tout comme celle de nombreux auteurs polyglottes dont l'écriture comporte des processus de traduction et d'autotraduction, constituent le meilleur exemple de ce que Homi Bhabha appelle « traduction culturelle », à savoir une opération culturelle qui :

« permet de concevoir en quoi chaque forme de culture est liée à toutes les autres, parce que la culture est une activité symbolique ou signifiante. Cette articulation des cultures est possible, non pas à cause d'une familiarité ou d'une similitude de contenu, mais parce que toutes les cultures sont des pratiques d'interpellation productrices de symboles et constitutives de sujets. [...] aucune culture ne se suffit à elle-même, qu'aucune culture n'accède à la plénitude, non seulement parce que d'autres cultures contredisent son autorité, mais aussi parce que sa propre activité symbolique, sa propre interpellation dans le processus de représentation, de langage, de signification et de production de sens, met toujours en évidence la revendication d'une identité originaire, holiste, organique. »⁵⁹

Comme l'affirme Monica Jansen, l'intersection de différents mécanismes de traduction dans l'œuvre de Kaha est un exemple de « l'Europe en tant que langages traduits », à savoir un espace culturel « où les langues et les cultures se rencontrent, en refusant de traiter les langues et les nations comme des entités monolithiques et équivalentes. »⁶⁰

En analysant *La quarta via* de Kaha Mohamed Aden, cet article a voulu montrer comment l'analyse des mécanismes d'autotraduction et de traduction en acte dans l'écriture post-coloniale sont importants pour identifier la place que les écrivains choisissent de prendre dans leur rôle stratégique entre différentes cultures. Considérer l'écriture postcoloniale à travers la théorie de la traduction est fondamentale pour comprendre la valeur de témoignage contenu dans ces œuvres, tant des migrations (ou de la diaspora, comme dans le cas de la Somalie) de peuples dont les voix ne sont pas souvent comprises ou écoutées dans le pays de destination, que d'expériences coloniales oubliées. La traduction de formes culturelles spécifiques dans un contexte différent de celui dont ils sont originaires, l'autotraduction d'une identité divisée entre deux langues et deux cultures, la pratique artistique qui vise à souligner plutôt qu'à domestiquer les processus de traduction impliqués dans l'écriture (Marcel Proust n'entendait pas autre chose lorsqu'il affirmait que « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »⁶¹) sont des pratiques qui s'opposent aux définitions hégémoniques de langage, identité et appartenance sociale, qui obligent souvent les migrants à se traduire dans un langage dominant pour démontrer leur assimilation au contexte culturel d'arrivée.

¹ Cette publication a été rendue possible grâce au soutien de l'Institute of Advanced Study Early Career Fellowship. Une version préparatoire d'une partie de cet article a été publiée en italien sous le titre 'Tradurre l'identità nell'Italia post-coloniale: *La quarta via* di Kaha Mohamed Aden' in *Altreitalie* 41 (2011), pp. 110-24. La traduction en français de cette article est l'œuvre d'Olivier Favier, à qui vont mes sincères remerciements.

² ASHCROFT, Bill, «Translation and Transformation», in *Traduttrici. Female Voices Across Languages*, Palusci Oriana (dir.), Trento, Tangram, 2010, pp. 25-45.

³ BANDIA, Paul, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome, 2008, p. 3.

⁴ Cfr. BESEMERES, Mary et WIERZBICKA Anna (dir.). *Translating Lives. Living with Two Languages and Cultures*, St Lucia (Qld.), University of Queensland Press, 2007.

- 5 POLEZZI, Loredana, «Translation and Migration», in *Translation Studies*, vol. 5, n° 3 Septembre 2012, p. 350.
- 6 *Ibid.*
- 7 KAHA MOHAMED ADEN, *La quarta via*, Cinema Teatro Lux, Pisa, 28 settembre 2007.
- 8 BRIONI, Simone, CHISCUZZU, Graziano et GUIDA, Ermanno (regia di), *La quarta via*, in *Somalitalia. Cinque vie per Mogadiscio – Somalitalia. Five Roads to Mogadishu*, BRIONI Simone (dir.), CARPI Alberto (trad.), Roma, Kimerafilm, 2012.
- 9 TYMOCZKO, Maria, «Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is a Translator ‘in between’? », in *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology-Ideologies in Translation Studies*, CASADA PÉREZ, María (dir.), Manchester-Northampton, St. Jerome, 2003, p. 183.
- 10 TYMOCZKO, Maria, «Post-colonial Writing and Literary Translation», in *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, BASSNETT, Susan et TRIVEDI, Harish (dir.), London, Routledge, 2002 (1999), p. 24.
- 11 KAHA MOHAMED ADEN, *Mettiti nei miei panni*, Università di Pavia, Pavie, 8 mars 2003.
- 12 KAHA MOHAMED ADEN, *La valigia della zia*, Villa Fiorelli, Prato, 3 settembre 2005.
- 13 KAHA MOHAMED ADEN, *La quarta via*, Cinema Teatro Lux, Pisa, 28 settembre 2007.
- 14 Pour éviter toute ambiguïté, je fais référence aux noms somalis et arabes présents dans ce texte avec leurs véritables noms, suivant la forme correcte en usage dans ces langues et déjà utilisée par les spécialistes des études africaines.
- 15 BANDIA, Paul, *Translation as Reparation, op. cit.*, pp. 61-73.
- 16 FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 56
- 17 *Ibid.*
- 18 IBN BATTUTA, *Voyages*, traduction de l’arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti, 1858.
- 19 KAHA MOHAMED ADEN, *La quarta via, op.cit.*
- 20 *Ibid.*
- 21 DEL BOCA Angelo, *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie*, vol. IV, Bari-Roma, Laterza, 1984, pp. 228-39.
- 22 KAHA MOHAMED ADEN, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo, 2010, pp. 14-15.
- 23 MOHAMED ADEN SHEIKH et PETRUCCI Pietro, *Arrivederci a Mogadiscio*, Roma, Edizioni Associate, 1991, pp. 166-206.
- 24 Cfr. MOHAMED ADEN SHEIKH et PETRUCCI Pietro, *op. cit.*; MOHAMED ADEN SHEIKH, *La Somalia non è un’isola dei Caraibi*, PETRUCCI Pietro (dir.), Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- 25 SOLIS, Teresa, «Due generazioni, due narrazioni. L’Italia postcoloniale in Mohamed Aden Sheikh e Kaha Mohamed Aden», in *Narrativa* 33-34 (2012), p. 234.
- 26 KAHA MOHAMED ADEN, *La quarta via, op.cit.*
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 BAUMGARDT, Ursula, «Littératures africaines orales et écrites: quelle comparaison? », in *Littératures africaines et comparatisme*, PARAVY, Florence (dir.), Université de Lorraine, Centre de recherches Ecritures, 2011, p. 68.
- 31 KAHA MOHAMED ADEN, *Fra-intendimenti, op.cit.*, p. 110.
- 32 *Ibid.*
- 33 BANDIA, Paul, *Translation as Reparation, op. cit.*, p. 73.
- 34 *Ibid.*, pp. 53-61
- 35 ALI MUMIN AHAD, «Africani dall’Esilio», in *Poetiche africane*, GNISCI Armando (a cura di), Roma, Meltemi, 2002, p. 120.
- 36 BRIONI, Simone, CHISCUZZU Graziano et GUIDA, Ermanno (dir.), *La quarta via. Mogadiscio Italia, op. cit.* Le “Soleil de l’avenir” fait référence à une chanson communiste italienne, “Fischia il vento”. (Ndt)
- 37 JANSEN, Monica, «Le cinque vie di Kaha. I colori dei ‘fra-intendimenti’», in *Narrativa* 33-34 (2012), p. 242.
- 38 *Ibid.*
- 39 MEZZADRA, Sandro, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Verona, Ombre Corte, 2001, p. 68.
- 40 BRIONI, Simone, CHISCUZZU, Graziano et GUIDA, Ermanno (dir.), *La quarta via. Mogadiscio Italia, op. cit.*
- 41 CRONIN, Michael, *Translation and Identity*. London; New York, 2006, p. 45.
- 42 BURNS, Jennifer, «Language and its Alternatives in Italophone Migrant Writing», in *National Belongings. Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*, ANDALL, Jaqueline et DUNCAN, Derek (dir.), Oxford, Peter Lang, 2010, p. 133.
- 43 CONTARINI, Silvia, « Narrazioni, migrazioni e genere », in *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, QUAQUARELLI, Lucia (dir.), Milano, Morellini, 2010, p. 154.
- 44 Sur l’œuvre de Kaha de Hawa Gibril, voir DAHABO FARAH HASSAN, AMINA H. ADAN, AMINA MOHAMOUD WARSAME, «Somalia : Poetry as Resistance against Colonialism and Patriarchy», in *Subversive Women : Historical Experiences of Gender and*

-
- Resistance*, WIERINGA, Saskia (dir.), London, Zed Books, 1995, pp. 165-182 ; ZAINAB MOHAMED JAMA, «Fighting to be Heard: Somali Women's Poetry», in *African Languages and Cultures* 4.1 (1991), pp. 43-53.
- 45 BRIONI, Simone, «Pratiche 'mesticce': Narrare il colonialismo italiano 'a più mani'», in *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*, SINOPOLI, Franca (dir.), Latina, Novalogos, 2013, p. 100.
- 46 *Ibid.*, pp. 100-101.
- 47 QUAQUARELLI, Lucia, «Gli altri autori», in in *Narrativa* 33-34 (2012), p.160. Je remercie Lorenzo Mari qui m'a poussé à réfléchir sur cet aspect du documentaire.
- 48 PERGHER, Roberta, «Impero immaginato, impero vissuto. Recenti sviluppi nella storiografia del colonialismo italiano», in *Ricerche di Storia Politica*, n° 1, 2007, pp. 53-66.
- 49 KAPLAN, Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham (NC), Duke University Press, 1996.
- 50 POLEZZI, Loredana, «Translation and migration», *op. cit.*, p. 347. Sur le concept de monolinguisme voir DERRIDA Jaques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- 51 POLEZZI, Loredana, «Translation and migration», *op. cit.*, p. 354.
- 52 *Ibid.*
- 53 LABANCA, Nicola, «Imperi immaginati. Recenti cultural studies sul colonialismo italien», in *Studi Piacentini. Rivista dell'Istituto storico della Resistenza et dell'età contemporanea*, n° 28, 2000, pp. 145-68.
- 54 LABANCA, Nicola, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 438.
- 55 ALI MUMIN AHAD, «Corno d'Africa. L'ex-impero italien», in *Nuovo Planetario italien. Geografia et antologia della letteratura della migrazione in Italia et in Europa*, GNISCI Armando (dir.), Troina, Città Aperta, 2006, p. 242.
- 56 ANDALL, Jaqueline, «Immigration and the Legacy of Colonialism. The Eritrean Diaspora in Italy», in *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, ANDALL, Jaqueline et DUNCAN, Derek (dir.), Oxford, Peter Lang, 2005, p. 207.
- 57 RIBKA SIBHATU, *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Roma, Sinnos, «I mappamondi», 1993. Loredana Polezzi a analysé les processus de traduction dans ce texte dans un article intéressant. Cfr. POLEZZI Loredana, «La mobilità comme modello. Ripensando i margini della scrittura italiana», in *Studi europei et mediterranei*, n° 22, GNISCI, Armando et MOLL, Nora (dir.), Roma, Bulzoni, 2008, pp. 115-128.
- 58 PONZANESI, Sandra, *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004, p. 182.
- 59 BHABHA Homi, « Le Tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », traduit de l'anglais par DEGOUTIN Christophe et VIDAL Jérôme, in *Multitudes* n° 26, 2006 (1990), <http://multitudes.samizdat.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec>, consulté le 22 Juillet 2013; éd. orig.: « The Third Space », in *Identity: Community, Culture, Difference*, RUTHERFORD Jonathan (dir.), London, Lawrence and Wishart, 1990, p. 209-210.
- 60 JANSEN, Monica, *op. cit.*, p. 248.
- 61 PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 (1954), p. 244.