

Markus Messling & Christiane Solte-Gresser

Qu'est-ce qu'une pratique culturelle de réparation ? La stèle d'Axoum et « L'icona » d'Igiaba Scego

Résumé : Nous vivons des temps de transition qui sont marqués par l'urgence de réparation : comment « réparer » l'humanité après les grandes machines coloniales et totalitaires de déshumanisation ? La question se pose d'autant plus que la persistance des destructions hante le présent. Ainsi faut-il partir de l'irréparable qui semble être à la base de toute démarche possible quant à la construction d'un avenir. Le cas concret qu'analyse cet article est celui de la stèle d'Axoum, enlevée en Éthiopie par les forces fascistes italiennes en 1937. Elle fait partie du combat longtemps ignoré des nations africaines pour la restitution de biens culturels. Si le retour de la stèle est fondamental pour la société éthiopienne, il évoque des questions d'identité et de mémoire complexes : comment la société italienne travaille-t-elle le vide que la stèle restituée a laissé à la place de Porta Capena à Rome ? Quid du refoulé historique ? Comment la communauté éthiopienne en Italie vit-elle le débat autour de la restitution ? Le texte littéraire « L'icona » d'Igiaba Scego (2018) raconte le cas de la stèle d'Axoum en liant le niveau historico-politique et psychologique. Il aborde le thème des crimes historiques contre l'humanité et des tentatives de réparation par les moyens d'un savoir (politique, juridique, économique et social) mis en narration. Comment produit-il, par ses moyens esthétiques, par son jeu d'échelles, une expérience de violence et de culpabilité, de responsabilité et de réconciliation ? L'enquête littéraire démontre comment une identification individuelle et un objet transféré peuvent aller à contresens de la grande Histoire et des politiques gouvernementales. La mise en scène narrative ouvre vers la vérité intérieure, vécue de l'histoire. Ainsi en est-il dans la sphère du cas individuel, du social en micro, que des pratiques culturelles de réparation développent leur signification véritable¹.

¹ L'écriture de ce texte a été possible, pour Markus Messling, dans le cadre du projet « Minor Universality. Narrative World Productions After Western Universalism », financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC, « Horizon 2020 », n° 819931), pour Christiane Solte-Gresser dans le cadre de l'école doctorale « Cultures européennes du rêve » (GRK 2021), financée par la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft ; Fondation allemande pour la recherche).

Mots-clés : post-colonialisme ; pratiques culturelles de réparation ; subjectivité ; vérité/expérience historique ; micro-histoire ; narration/narratologie ; poétique du savoir ; Igiaba Scego; stèle d’Axoum

L’ère des réparations

En août 2021, encore un pays s’écroule. Après vingt ans d’occupation en Afghanistan, la mission militaire de l’alliance occidentale échoue. La peine et la peur des citoyens afghans sont transmises en direct sur les écrans de notre monde globalisé. Le 17 août 2021, le président allemand Steinmeier donne une conférence de presse qui contient ces mots inouïs :

Nous vivons ces jours-ci une tragédie humaine pour laquelle nous avons une responsabilité commune, ainsi qu’une césure politique qui nous bouleverse et qui changera le monde. Les images de la désespérance à l’aéroport de Kaboul sont honteuses pour l’Occident politique².

Si les échecs d’une politique militaire de l’alliance occidentale se multiplient depuis la première intervention dans le Golfe Persique – et puis dans les Balkans et encore en Iraq, au Soudan et dans la Corne de l’Afrique, en Lybie, en Syrie, puis au Mali –, l’échec de ce que Steinmeier appelle « l’Occident politique » a rarement, peut-être jamais dans une capitale occidentale, été prononcé avec une telle franchise. En 1989, quelques stratèges politiques rêvaient encore de la victoire finale de l’universalisme occidental, mais ce même universalisme s’écroule devant les yeux du monde et se démantèle clairement dans ce qu’il a toujours – au moins *aussi* – été : une défense de ses propres intérêts³.

Le cas de l’Afghanistan démontre en même temps le dilemme qui accompagne notre époque de transition : les contre-politiques sont trop souvent des essentialismes culturels qui opposent à une essentialisation occidentale une présupposée « propre culture », soit elle religieuse, ethnique ou nationale. Si les contre-essentialismes ont eu une légitimité et une fonction dans la décolonisation qu’il ne faut pas bannir de notre conscience historique (Scott 1999, 224), ils ont, en grand, perdu la force émancipatoire. Ce qui apparaît de plus en plus urgent, c’est une réorientation de la critique culturelle et politique telle que la propose David Scott :

2 Frank-Walter Steinmeier : « Wir erleben in diesen Tagen eine menschliche Tragödie, für die wir Mitverantwortung tragen, und eine politische Zäsur, die uns erschüttert und die Welt verändern wird », sagte Steinmeier. « Die Bilder der Verzweiflung am Flughafen Kabul sind beschämend für den politischen Westen » (Steinmeier dans Hasenkamp 2021).

3 Cf. Wallerstein (2006, 1–29), Diagne (2014a, 15–21). Pour une approche historique, voir Hofmann et Messling (2021).

They [his essays; M.M.] are seeking to gain a purchase on a global moment of considerable instability and uncertainty. It is a moment when hitherto established and authoritative conceptual paradigms and political projects (those defined in relation to Marxism and cultural nationalism, for instance, or various admixtures of nationalism and socialism, and so on) seem no longer adequate to the tasks of the present, and when, at the same time, new paradigms and projects have yet to assert themselves fully in the place of the old. These essays inhabit, in other words, a sort of Gramscian interregnum, a transitional moment that I shall characterize as “after postcoloniality” (Scott 1999, 10).

Cette constatation courageuse et clairvoyante, faite déjà en 1999 par David Scott dans son livre *Refashioning Futures. Criticism After Postcoloniality*, n'a rien perdu de son actualité. Scott ne conçoit pas cet « après » comme un jugement de la pensée postcoloniale, et il ne s'agit pas, pour lui, de rompre avec l'effort critique de démanteler des structures de pouvoir⁴. Ce qu'il maintient, c'est que la situation politique a changé depuis 1989, de sorte qu'il faut replacer les acquis du postcolonial dans les conditions du contemporain qu'on habite. Venant lui-même d'une politique de la théorie, Scott cherche à établir une nouvelle théorie du politique⁵ : « I believe that the present invites us to take up the more difficult task of thinking fundamentally against the normalization of the epistemological and institutional forms of our political modernity » (Scott 1999, 20). Scott renvoie donc explicitement au projet de la « modernité » dont les enjeux seraient à réorienter. Ce fait nous semble évoquer deux implications fondamentales que nous développons en suivant d'autres traces :

Premièrement, le projet de la modernité était formulé dans le passé, sous quelque forme idéologique que ce soit (libéralisme, socialisme, communisme, etc.), en termes universalistes. Ceci nous incite à repenser ce que pourrait être l'humanité au-delà des terminologies universalistes héritées. On assiste clairement aux limites de l'universalisme occidental dans sa forme idéologique – qui aujourd'hui s'effondre. Parallèlement et pour diverses raisons, on voit aussi que les contre-discours dits « culturalistes » n'aboutissent pas à produire une vision plus convaincante par rapport à la question posée par Scott, concernant les concepts et les infrastructures politiques d'un vivre-ensemble juste. La question de ce qui nous lie reste donc fondamentale pour parler de standards et de droits. Mais comment repenser un tel universel après l'universalisme occidental⁶ ? Ceci ne peut certainement pas être conçu comme une universalisation d'un centre ou des centres. Il s'agit plutôt de partir de la différence et de construire l'universel dans la multilatéralité.

4 Cf. Scott (1999, 221–224).

5 Il propose de passer « from a politics of theory to a theory of politics » (Scott 1999, 19).

6 Pour une enquête narratologique portant sur cette question, voir Messling (2023a).

Souleymane Bachir Diagne parle d'un « universel latéral de traduction » qu'il oppose à un « universel de surplomb » (Diagne et Amselle 2018, 75–76)⁷, car il s'agit, selon lui, de produire cet universel dans la négociation, par la création d'un tiers commun, universel qui ne devient intelligible que dans la mise en relation des deux perspectives divergentes. Cette idée de partir de l'horizontal, il faut bien évidemment la penser en termes d'asymétries si l'on considère l'histoire coloniale et les inégalités qui en résultent. Parler d'universel veut donc dire parler de l'histoire de son refus⁸.

Ces réflexions renvoient au deuxième constat qui découle de l'acte de repenser la modernité et qui nous semble pertinent dans ce contexte, à savoir que le futur ne peut être saisi que dans des processus réparatifs. Contrairement au progressisme de la modernité universaliste, qui vivait dans une projection permanente vers « l'avant », la question du futur se présente aujourd'hui, 30 ans après Scott, comme un défi qui sollicite des efforts réflexifs et une capacité à atténuer l'impact destructeur des idéaux de la modernité même. Dans ce sens, Ulrich Beck et Edgar Grande ont parlé d'une « seconde modernité » qui serait caractérisée par une « modernisation réflexive » (*reflexive modernization*) (Beck et Grande 2010, 409–443), c'est-à-dire par le fait que nous avons dû nous rendre compte que les prémisses de la modernité comportent en elles des facteurs et même des fondements – comme par exemple la nation, ou la différenciation de la connaissance – qui risquent de détruire les acquis sociaux de cette même modernité. Cette conclusion nous force à intégrer ce savoir dans toute conception du futur. Cela paraît évident par rapport à l'écologie (avec tout ce qui va avec : croissance et exploitation des ressources, le nucléaire, le climat etc.). Mais Dipesh Chakrabarty a montré, dans son célèbre article « The climate of history », que de la conscience de l'anthropocène naît une conscience de l'histoire mondiale qui refuse de considérer les pertes des particularités comme pertes possibles à subsumer dans le progrès ; ainsi désigne-t-il la conscience historique du contemporain comme « histoire universelle négative » (Chakrabarty 2009, 197–222).

Pour rebondir sur la proposition de Scott de comprendre notre contemporain comme un « après » dans lequel il faut réviser les conditions politiques de notre modernité, on pourrait donc dire que nous vivons des temps de transition qui sont marqués par la nécessité de réparation.

⁷ Voir aussi Diagne (2014b, 243–256).

⁸ C'est Frantz Fanon qui avait déjà mis à nu ce fait sans pitié dans *Les damnés de la terre* (2000 [1961]), préface de Jean-Paul Sartre, présentation de Alice Cherki et postface de Mohammed Harbi. Voir surtout Fanon (2000, 44–49).

Ce que réparer veut dire

Le terme de « réparation » pourrait suggérer qu'on puisse réparer des relations humaines comme l'on répare une voiture. Si déjà, le bon sens nous dit que cela ne peut jamais se faire, ceci devient évident quand on réalise que l'usage du terme développé ici se réfère à l'idéal de l'humanité. Des actes qui détruisent profondément la communauté des vivants sont pour cela appelés des « crimes contre l'humanité » ; c'est l'humanité elle-même qui s'effondre. Les temps qui sont les nôtres et qui se voient dans la nécessité de réparer la communauté humaine après les grandes machines coloniales et totalitaires de déshumanisation, montrent que nous avons affaire à des processus historiques qui sont irréparables. La persistance des destructions hante le présent. C'est donc de l'irréparable qu'il faut partir⁹.

Si nous avons affaire à des effets d'irréparable, quel rôle peut alors jouer l'aspect matériel de la compensation ? Ou bien, pour le dire franchement : que coûte une vie anéantie par le travail lourd dans les plantations ou éradiquée par un génocide ? Même si les assurances-vie peuvent maintenir l'illusion que la valeur d'une vie détruite peut être quantifiée – car tout a son prix dans le capitalisme –, les destructions de l'humanité ne sont pas réparables : on ne peut pas réparer un génocide en payant une somme, de surcroît si elle dépasse tous les calculs (Kaleck 2021, 129–135). Les Allemands devraient bien le savoir. Mais les Européens, généralement, le savent par leurs expériences historiques : les réparations françaises après 1871, et les réparations allemandes après 1918, n'ont rien pu réparer en termes humains. Elles ont plutôt augmenté la haine et ont fait partie des causes menant, à chaque fois, à la prochaine guerre.

Quand on parle donc de réparation, il s'agit tout d'abord de réfléchir sur des processus qui enlèvent une asymétrie produite par l'expropriation ou la destruction, et ravivent la dignité de ces communautés qui ont été abaissées¹⁰. Il s'agit de processus de responsabilité prise et de reconnaissance entre égaux. C'est là pourtant que le matériel entre en jeu : pour pouvoir parler d'égalité, il faut corriger des asymétries produites et des désavantages qui en résultent. La compensation matérielle est donc souvent une base, une nécessité, pour pouvoir entrer dans un processus de réparation. Parfois, cela accompagne un processus de réparation déjà mis en route. Toutefois, la réparation matérielle ne pourra jamais être réalisée de manière satisfaisante. Ainsi Shashi Tharoor, membre du parlement

9 Voir la définition qu'a donnée Souleymane Bachir Diagne du terme de « réparation » : « Rhinozeros asks. . . Souleymane Bachir Diagne : What is reparation? », vidéo avec Diagne (Messling et al. 2021).

10 C'est dans ce sens que Kader Attia définit son projet artistique de réparation depuis longtemps. Voir Attia (2019, 11–14).

fédéral de l'Inde et ancien Secrétaire général adjoint de l'Organisation des Nations Unies, a soulevé dans son discours célèbre devant l'Oxford Union, que le coût du régime colonial britannique en Inde serait tellement élevé qu'il ne pourrait jamais être remboursé : si la partie du produit mondial brut qui revenait à l'Inde en 1700 tournait autour de 30 %, à la veille de l'indépendance, elle n'était plus que de 5 % (Tharoor 2021, 68–73). Devant l'exposition de tels faits – certainement plus complexes encore en termes de pertes humaines –, leur ampleur devient claire. Tharoor revendique que la Grande Bretagne devrait déposer, chaque année, un *pound* auprès du peuple indien pour rappeler ce fait immense, et reconnaître sa propre responsabilité. Ce serait un acte symbolique.

Bien entendu, Tharoor ne veut pas dire que les responsables ne devraient pas du tout payer. Les colonialismes européens ou l'esclavage sont aussi à considérer en termes financiers – c'est notamment un débat important aux États-Unis¹¹. Mais ce qui est primordial dans la proposition de Tharoor, c'est l'acte réparatif qui non seulement met à nu la faute, mais en fait également un rituel de pénitence dans lequel les signes d'hégémonie sont inversés. L'exemple démontre que penser en termes de réparations historiques veut dire réfléchir à comment établir un équilibre difficile mais nécessaire entre la restitution matérielle et des pratiques symboliques de réparation. Cette balance ne vise pas à une réparation dans le sens d'une compensation totale. Avec Souleymane Bachir Diagne, il faut comprendre l'acte de réparation comme un geste qui puisse permettre un vivre-ensemble dans l'avenir. Diagne a proposé, en suivant la philosophie politique de Nelson Mandela, de penser ce processus à partir du concept social d'*ubuntu* (Diagne 2016, 11–19). Il s'agit ici de l'idée de définir l'humanité dans la réciprocité, sur laquelle se basait la mise en place de la Commission Vérité et Réconciliation sud-africaine qui a eu un impact fondamental sur le débat postcolonial des réparations¹². Si la réparation se base donc sur la compensation matérielle, le long et véritable travail réparatif reste à faire au moyen de pratiques politiques, sociales et culturelles. Dans ce sens, les discussions autour de la restitution de biens culturels apparaissent comme une mise à l'épreuve, car « compenser consiste ici en une démarche visant à réparer la relation » (Sarr et Savoy 2018, 69).

¹¹ Voir le texte canonique de Coats (2014).

¹² Cf. Cassin, Cayla et Salazar (2004). Voir surtout dans ce volume le texte de Jacques Derrida (2004, 111–156), qui est non seulement en quelque sorte son héritage (son dernier texte), mais en soi une lecture réparative qui met l'idée hégélienne de réconciliation de l'histoire, en vue de son concept déplorable d'Afrique, à l'épreuve de l'*ubuntu* de Mandela et du court réel de l'histoire (sud-)africaine.

Problème de restitution : le cas d'Axoum

C'est suite au *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain : Vers une nouvelle éthique relationnelle*, rédigé en 2018 par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy missionnés par le président Emmanuel Macron, qui a relancé en grand le débat sur la restitution des biens culturels transportés dans les musées européens pendant le colonialisme. Dans son livre récent, *Le long combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale* (2023), Bénédicte Savoy démontre que ce débat n'est pourtant pas nouveau, et qu'il ne revient pas, à nous contemporains, d'en être les premiers témoins, puisqu'il avait déjà été mené quarante ans plus tôt dans une situation postcoloniale au sens strict, après la libération des nations africaines. Ce sombre fait jette la lumière sur un premier échec de ce même débat ainsi que sur l'absurdité qui consiste dans l'usage de certains arguments, repris de nouveau dans les débats contemporains, qui servent à défendre la position intenable du refus de restitution¹³.

Le cas dont nous allons parler ici est le cas de la stèle d'Axoum, enlevée en Éthiopie par les forces fascistes italiennes en 1937, qui, d'un côté, fait partie de l'histoire décrite par Bénédicte Savoy, et de l'autre côté, fait d'une certaine manière exception. Il fait partie, d'un côté, du combat longtemps ignoré des nations africaines pour la restitution de biens culturels si l'on considère le fait que la restitution de la stèle de granit, convenue à la Conférence de la Paix de Paris dès 1946/47 avec tous les autres biens culturels éthiopiens, tardera jusqu'à 2005 à être effectuée. Frappé par la foudre et détraqué en 2002, l'obélisque ne sera érigé à Axoum, au Tigré, qu'en 2008 (fig. 1). De l'autre côté, l'accord sur le retour de la stèle ayant été convenu directement après la Deuxième Guerre mondiale, il a précédé les développements faisant suite à la décolonisation des nations africaines par la résolution 3187 de l'ONU, rédigée à la conférence de Kinshasa en 1973 – le rapport étroit entre le vol et les crimes fascistes italiens en Éthiopie ainsi que l'intégralité de l'Empire éthiopien comme acteur étatique étant certainement les raisons primordiales.

Malgré les intérêts politiques de la République d'Italie de réinstaurer les liens avec l'Éthiopie, dont témoignent les visites d'Aldo Moro à Addis-Abeba et de Haïlé Sélassié à Rome en 1970, Igiaba Scego décrit dans *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* ce temps intermédiaire avant la restitution comme un temps de l'oubli :

¹³ Voir surtout Savoy (2023, 219–224).



Fig. 1 : Ré-installation de l'obélisque à Axoum, 2008. Photo: wikimedia commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aksum-107557.jpg>.

Surtout, l'histoire n'a jamais été décolonisée en Italie. Le colonialisme a été englouti dans cet oubli, et les points de référence symboliques du fascisme ont été abandonnés à la dégradation comme s'ils étaient des radeaux fantomatiques dans un fleuve du non-dit (Bianchi et Scego 2020 [2014], 87)¹⁴.

Si le monument était « dénué de toute signification » (Bianchi et Scego 2020 [2014], 90) pour les Italiens, au point que, même après son démontage en 2003 à la Porta Capena (fig. 2), il fut simplement envoyé dans un entrepôt, ceci ne fut jamais le cas pour les Éthiopiens qui ne cessèrent d'insister sur sa restitution (Bianchi et Scego 2020 [2014], 91).

Lorsque l'obélisque fut finalement rendu, le travail de réparation n'était donc pas accompli, mais lancé, et ceci à tous les niveaux :

(1) Tout d'abord, le retour de la stèle concernait la sphère des États. Pour l'Éthiopie, il s'agissait prioritairement de s'affirmer comme État souverain et de rétablir l'intégrité après l'humiliation coloniale. Le transfert technique compliqué de la stèle a par ailleurs été documenté par l'artiste Theo Eshetu comme un processus réparatif dans sa vidéo *The return of the Axum Obelisk* (2009)¹⁵ qui se base, aussi, sur la

¹⁴ Trad. M.M.

¹⁵ <https://daata.art/art/the-return-of-the-axum-obelisk> (17 septembre 2022).



Fig. 2 : La stèle d’Axoum en démontage à la Porta Capena, 2003. Photo: wikimedia commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OBELISCOAXUM4281003A.jpg>.

tradition de peinture éthiopienne¹⁶. Quand la stèle est rétablie à Axoum par une cérémonie gouvernementale en 2008 (fig. 3), elle devient, après des décennies de guerres et déstabilisations intérieures, « un instrument de renouveau national, d’unité et de sens civique » (Bekerie 2005, 87). Ceci évoque la question de l’identité politique et culturelle de la société éthiopienne, mais aussi la problématique des fonctionnalisations de la mémoire pour la construction des versions spécifiques de cette identité (Santi 2014, 220–222). Ceci va de même, bien sûr, pour la société italienne qui se voit confrontée au vide de l’emplacement où se trouvait ladite stèle. La discussion publique tourna surtout autour de la question de savoir s’il fallait placer à la Porta Capena un autre obélisque ou s’il y en avait déjà assez à Rome (Bianchi

¹⁶ Voir l’analyse de Lagatz (2021, 364–367).



Fig. 3 : La statue après sa restitution au Tigré, 2008. Photo: wikimedia commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ET_Axum_asv2018-01_img37_Stelae_Park.jpg.

et Scego 2020 [2014], 95–98). On y instaure finalement un mémorial consistant en deux colonnes antiques symbolisant les deux tours du World Trade Center de New York pour commémorer le 11 septembre 2001 (fig. 4).

Se référant à cet événement interprété comme attaque contre les symboles de l'Occident politique, le monument incarne l'idée que l'événement est le nouveau point de repère universel de la compréhension de l'histoire occidentale. Cette politique mémorielle « globale » ne touche évidemment pas à l'histoire italienne, elle ne l'intègre pas en complexifiant l'histoire glorifiée de la modernité occidentale. Sans rappeler les crimes qui résultaient de l'impérialisme italien, l'affirmation monumentale de l'universalisme ne renvoie que plus fortement à ses abîmes. En conclusion du débat italien autour du mémorial, Igiaba Scego



Fig. 4 : Twin Towers Memorial, Piazzale di Porta Capena, 2020. Photo: Courtesy of David Lown. <https://www.walksinrome.com/blog/the-twin-towers-memorial-rome>.

écrit en 2014 : « Personne ne percevait ce vide sur la place comme un vide de mémoire » (Bianchi et Scego 2020 [2014], 97–98)¹⁷.

(2) La restitution de biens culturels comme celui de la stèle d’Axoum modifiée, de plus, le statut de l’objet même. Si celui-ci, par sa présence ou absence, est un acteur qui produit de nouvelles possibilités d’agir pour les sociétés (Appadurai 1986), il est aussi un reflet de ce que les sociétés désirent représenter à travers lui. Pour le régime fasciste de Mussolini, il symbolisait l’Empire colonial, la nouvelle

17 Trad. M.M.

grandeur de Rome. Pour la nation éthiopienne, datant de presque 2000 ans, il symbolise la continuité de l'histoire. L'anthropologue Eloi Fiquet s'est demandé si l'histoire fasciste n'était pas inscrite dans la stèle volée dans le sens où elle représente un objet d'obsession nationale qui hanta aussi l'Éthiopie là où la continuité nationale était artificielle et d'autant plus revendiquée (Santi 2014, 222–223). Sur un plan plus systématique, ce type de questions pose le problème de savoir si les biens culturels comme la stèle d'Axoum sont à concevoir comme un héritage national où un héritage de l'humanité. Cela implique aussi la question de savoir s'il faut penser leur usage en termes de transnationalisme ou de muséalisation nationale. Si ce binarisme semble rendre les choses assez simples, il est clair que ce genre de questions ne peut pas être posé sans considérer en même temps le fait du vol, et qu'il ne servait que trop souvent comme argument pour l'appropriation européenne. La transnationalisation ne peut-elle pas se faire uniquement dans le processus de réparation qui est, d'abord, un processus de nationalisation ? Mais pour quelle idée de nation ? Ce qui est un fait, c'est que la stèle d'Axoum est devenue patrimoine culturel de l'humanité certifié par l'UNESCO au moment de sa restitution en Éthiopie.

(3) Enfin, il y a une dimension de la restitution qui touche aux individus. Celle-ci peut être de nature multiple, politique comme émotionnelle, elle va au-delà des frontières nationales et elle a un aspect transgénérationnel. En ce sens, l'effet du « dire-vrai¹⁸ » de l'histoire et de la reconnaissance de fautes ouvre des possibilités moins pour les victimes historiques – qui sont souvent mortes – que pour leurs enfants ou, plus généralement, pour le contexte contemporain entier, qui est marqué par la survivance d'effets psychologiques des injustices et violences subies (Solte-Gresser 2021, 11–30, 235–278, 405–441). Ainsi, la restitution de biens culturels permet-elle un repositionnement des sujets dans les sociétés concernées, l'objet faisant partie de la réorganisation biographique et identitaire de multiples personnes : on peut désormais s'identifier (ou non) avec l'acte réparatif, ce qui a un impact politique sur les différents acteurs et sur leur possibilité d'agir et de s'articuler. On verra, à travers l'analyse du texte « L'icona¹⁹ » d'Igiaba Scego, comment une identification individuelle et un objet transféré peuvent aller à contresens de la grande Histoire, ainsi que des politiques gouvernementales. C'est dans la sphère du cas individuel, du social en micro, que des pratiques culturelles de réparation développent leur signification véritable.

18 On se réfère ici à l'importance que Michel Foucault a attribuée à la *parrèsia*, au fait du « franc-parler », du « dire-vrai » pour la constitution et résilience d'une subjectivité ; cf. Foucault (2009, 3–31).

19 Publié en 2018, et traduit en français pour le volume présent.

Les actes de réparation et l'importance du micro

Ce qui rend la théorie de la micro-histoire si intéressante pour les problèmes abordés ici, c'est que l'étude de cas, si fine soit-elle, ne s'accompagne pas de l'abandon d'un horizon universel. Au contraire, les enquêtes micro-historiques ne perdent jamais de vue le général : c'est par rapport à lui qu'elles cherchent à positionner de manière nouvelle un objet particulier et les connaissances qui y sont liées²⁰. À la place d'un débat purement méthodologique, Giovanni Levi promeut une mise en perspective qui rendrait plus de justice à la complexité de la vie qu'une appropriation systémique qui devrait toujours se fonder sur un pré-modélage du monde (Levi 2000, 55). Ainsi, les tentatives pour articuler du particulier au général expriment-elles une conscience du présent qui ne peut plus présupposer l'universalité de manière simplement déductive, mais doit, au contraire, la fabriquer.

Ce n'est donc pas un hasard si les représentants de la micro-histoire se sont intéressés aux techniques narratives essentielles pour équilibrer cas particulier et perspective générale sous la forme d'un « jeu d'échelles » (Revel 1996). D'un point de vue herméneutique, c'est la forme de l'enquête qui permet d'articuler une situation concrète à une hypothèse générale et de lui conférer ainsi une plausibilité. Dans son célèbre essai sur la lecture indiciare, Carlo Ginzburg a montré que l'enquête correspondait au régime de connaissance de la modernité elle-même (Ginzburg 2010 [1979], 139–180). Au présent, on peut constater des différences significatives par rapport au contexte initial : si, au XIX^e siècle, l'enquêteur cherche à comprendre la pathologie de la société en partant du petit afin de reconstruire une totalité normative, c'est la fragilité et la défectuosité du contexte d'ensemble que l'enquête de notre ère réparatrice prend pour point de départ :

[L'enquête] souligne les lignes de fracture, met en évidence que les fragments de réel ne se fondent pas dans une totalité retrouvée : elle dit la part de discontinuité, souligne les angles morts et les taches aveugles, prend acte de l'hétérogénéité des représentations, sans suture possible (Demanze 2019, 21).

Les bris de mémoire qui sont liés à des matériaux, documents et photographies, restent flous et leur statut est instable. Ils suivent des causalités – associations et expériences vécues – ni tout à fait transparentes ni entièrement logiques. Mais c'est précisément cela qui contribue à la perception d'ensemble, qui saisit une vérité de l'existence, et non une vérité de faits objective. Dans son livre *Un nouvel*

20 Voir la préface et l'avant-propos de Ginzburg (2019 [1976]).

âge de l'enquête, Laurent Demanze attribue au « paradigme inquisitorial » (Kalifa 2010, 4) contemporain une force formative : « Le réel, c'est précisément ce à quoi il faut *donner forme* dans un travail obstiné d'investigation critique et d'hypothèse figurative, pour tenter de saisir cela même qui échappe » (Demanze 2019, 20). Ce réel peut bien différer de la grande Histoire, celle avec grand H ; la littérature peut l'interpréter autrement, la déférer, la subvertir. Alexandre Gefen a développé l'idée que la littérature contemporaine entend réinventer le réel pour égaliser les asymétries, sauver, prendre soin de l'autre – tout court : pour réparer le monde (Gefen 2017).

En guise de structures silencieuses, la micro-histoire s'est intéressée aux hommes et aux femmes du passé en tant qu'acteurs porteurs de visions du monde et de stratégies spécifiques (Schlumbohm 1999, 20). Une telle approche comporte évidemment une dimension éthique, qu'il convient de prendre en compte dans un contexte marqué par « la conscience de la blessure » coloniale que Kader Attia a décrite de manière sensible et puissante à partir de sa propre biographie (Attia 2019). C'est ce potentiel éthique, esthétique et narratif de la littérature pour saisir les bris de mémoire, la part subjective de la réalité, et les expériences vécues, que notre analyse du récit « L'icona » d'Igiaba Scego vise à démontrer.

Écrire la réparation

Le récit « L'icona » d'Igiaba Scego²¹ commence par une incertitude personnelle lors d'une visite officielle : le dernier empereur d'Éthiopie se tient sur une passerelle chancelante à Venise, craignant de tomber dans l'eau et essayant de garder son équilibre. Le déplacement à travers un espace historique, dans lequel le colonialisme et la Seconde Guerre mondiale ont laissé des traces profondes, est le thème central de ce texte hautement symbolique. Ce dernier raconte les itinéraires protocolaires, les trébuchements individuels, les détours destinés à empêcher de voir l'injustice historique, la marche soldatesque et inébranlable, les

²¹ Voir Scego (2018, 75–84). Ce texte occupe une position particulière dans l'œuvre littéraire d'Igiaba Scego dans la mesure où il ne traite pas, ou très peu, des questions de migration, de fuite, d'identité linguistique et culturelle, de problèmes familiaux et générationnels ou de modèles de rôle spécifiques au genre. Cependant, l'histoire coloniale de l'Italie, qui constitue le centre thématique de « L'icona », traverse toute l'écriture de l'autrice. Voir également Ali (2020, 157–166, notamment 158). Pour autant que nous sachions, le récit « L'icona » est jusqu'à présent passé presque inaperçu auprès des chercheurs. Pour une exception cf. la préface de Martha Kleinhaus citée par la suite.

pauses inattendues et les tentatives toujours nouvelles de contrecarrer le cours de l'histoire²².

Sur le plan rhétorique et narratif, l'auteur entremêle ici deux formes d'histoire en faisant passer un personnage authentique par des lieux particulièrement significatifs sur le plan historique jusqu'à lui faire croiser la route d'un homme « inférieur » avec lequel il partage un lien sans le savoir²³. L'écriture de l'Histoire et l'écriture du vécu personnel, l'expérience historique collective et le traumatisme individuel causé par l'histoire sont ici étroitement liés. Le texte suit un triple principe d'enchevêtrement²⁴ : l'historiographie officielle avec ses données et ses faits est entrelacée avec l'expérience subjective d'un inconnu, lui-même exposé à la marche du temps. À la fois, l'espace et le temps sont court-circuités de manière programmatique, l'Italie et l'Éthiopie, le présent et le passé se croisent, jusqu'à ce que, dans la scène finale, tous les fils convergent en un seul point.

Réparation et poétique du savoir

« L'icona » aborde le thème de la réparation et plus précisément la question de la restitution de biens culturels. Le texte est d'ailleurs très explicite quant au lexique de la réparation ; il est question de « ricambiare », « risolvere », « restituire », « dare un risarcimento in denaro » et « chiedere scusa » (Scego 2018, 79, 83)²⁵. Et de même que le texte joue sur la coïncidence hasardeuse entre la grande et la petite histoire, sur la rencontre entre des personnages attestés et des sujets individuels impliqués dans

22 Sur le lien significatif entre la marche, la guérison et le récit en tant que pratiques éthiques dans les textes d'Igiaba Scego, voir Benedicty-Kokken (2017, 114–115).

23 À cet égard, les approches philosophiques de l'histoire par Carlo Ginzburg et Giovanni Levi semblent être mises en œuvre ici de manière narrative et fictive : le récit de Scego porte sur une « microstoria » au sens propre comme figuré.

24 La construction narrative est plus complexe que ce qui est décrit ici. En effet, aux nombreux croisements s'ajoutent des stratégies de parallélisation, non seulement en ce qui concerne la constellation des personnages, mais aussi en ce qui concerne les destins politiques comparables des représentants d'État des deux nations autrefois hostiles (le ministre des Affaires étrangères Aldo Moro et l'empereur d'Éthiopie), tout comme l'expérience simultanée de cette visite d'État par deux personnages « mineurs », symbolisant l'ancien appareil de pouvoir fasciste. Un fonctionnaire et un ancien soldat sont tous deux impliqués dans ce passé violent, mais tirent des conclusions opposées de cet imbroglio.

25 Voir également d'autres passages dans lesquels le texte parle un langage clair concernant la question des réparations : « rimettere in campo la giustizia che era stata negata al suo paese », « che la stele depredata tornasse ad Axum », « che i criminali di guerra che si erano macchiati di colpe orrende in Etiopia fossero giudicati da un tribunale internazionale » (Scego 2018, 78).

l'histoire, il relie également l'œuvre d'art historiquement, politiquement et culturellement significative, la stèle volée d'Axoum, à un petit objet d'art sacré du quotidien, une icône volée par un soldat de l'armée fasciste pendant la « campagne d'Éthiopie²⁶ ». En traitant simultanément le pillage et la restitution des deux biens culturels, le récit met en scène le problème de la réparation sur plusieurs niveaux : un niveau historico-politique, un niveau culturel et un niveau individuel-psychologique. Cette démarche est originale d'un point de vue de la poétique du savoir.

Dans « L'icona », le thème des crimes historiques contre l'humanité et des tentatives de réparation est abordé en tant qu'un savoir narré dans la littérature²⁷ : la réparation est évoquée comme un problème politique, juridique, économique et social, par exemple dans les pensées, les souvenirs et les projets d'avenir de l'empereur (Scego 2018, 80–81, 87). Ce motif apparaît ainsi comme l'objet de négociations complexes au niveau politique et comme le sujet de discours qui sont intégrés dans le récit de fiction comme des débats factuels.

La deuxième catégorie de la poétique du savoir, à savoir la manière dont les discours sociaux de réparation sont toujours façonnés par des procédures esthétiques ou par certaines stratégies linguistiques et narratives, joue également un rôle important dans le récit de Scego. La narratrice cite un article de journal du *Messaggero* de 1970, qui relate, dans un langage plutôt poétique, les déviations que l'empereur est contraint de suivre à travers Rome dans le but de lui cacher l'obélisque volé d'Axoum. Cet article est lui-même conçu comme un court récit littéraire. Il souligne notamment l'aspect émotionnel lié à la visite d'État, utilise des métaphores (« l'obelisco trapiantato ») (Scego 2018, 80) à l'aide d'une syntaxe ponctuée d'intensifications et de reports, avec laquelle, non seulement l'empereur, mais également la phrase finale elle-même semble prendre des détours stylistiques jusqu'à finalement arriver à la mention du lieu historiquement significatif où trône la stèle volée²⁸.

26 Le récit entremêle de manière complexe faits historiques et fiction. Dans son essai *Roma negata* de 2014, Scego raconte l'histoire de Giovanni Battista De Monte, un officier de l'armée fasciste, qui avait trouvé une icône chrétienne en Éthiopie, l'a fait restaurer et l'a emportée en Italie après son retour en 1947, avant de la restituer au Negus lors de sa visite d'État ; voir Scego (2014, 70–98). Pour une reconstruction des dimensions factuelle et fictionnelle du récit cf. aussi Kleinhans (2020, 22–25).

27 En faisant la distinction entre un « savoir narré dans la littérature », des « procédures littéraires de transfert dans des textes de savoir » et le « savoir littéraire », nous suivons l'approche de Borgards, Neumeyer, Pethes et Wübben (2013). Lire aussi Klausnitzer (2008) et Ette (2004, 2005, 2010).

28 Par ailleurs, une autre citation du *Messaggero* faisant référence au passé des protagonistes nomme leur position politique par une référence à la pratique culturelle du chant, à savoir à une chanson qui représente métonymiquement le fascisme ainsi que la violence raciste et sexiste : « i balilla cresciuti, che un tempo avevano cantato facetta nera » (Scego 2018, 81). Igiaba Scego présente le contexte

La troisième catégorie est cependant la plus déterminante pour notre propos : comment le récit parvient-il à générer un savoir spécifiquement littéraire sur la réparation et la restitution²⁹ ? Le texte produit-il un savoir expérientiel sur la violence, la culpabilité, la responsabilité et la réconciliation qui est mis en scène avec des moyens véritablement esthétiques ? Nous étudions ces questions en examinant de plus près les méthodes narratives déjà mentionnées dans l'introduction : les constructions chronotopiques ainsi que les perspectives narratives et expérientielles qui y sont associées, les stratégies intertextuelles et intermédiaires, la relation entre les objets narrés, le langage et l'expérience du corps, ainsi qu'une dimension auto-réflexive par laquelle le texte lui-même expose le rôle des pratiques culturelles de réparation qu'il raconte.

Procédés littéraires de la réparation

Construction du chronotope

La traversée de l'espace géographique et urbano-architectural³⁰ (Venise, Addis-Abeba, Massawa, Rome, Adoua et la vallée du Tembien sont mentionnés) se combine de manière complexe à la structure temporelle du récit. Le texte entremêle le présent d'énonciation (la visite d'État de l'empereur d'Éthiopie en Italie en novembre 1970), le passé (la bataille historique de 1896, la guerre d'Éthiopie menée par Mussolini en 1935/36, la visite d'État du ministre des Affaires étrangères Aldo Moro en Éthiopie durant l'été 1970) et le futur (l'assassinat prochain d'Aldo Moro, ainsi que le coup d'État militaire futur en Éthiopie qui mènera à l'abdication et à la mort de l'empereur en 1974)³¹. L'acte de réparation proprement dit se trouve à

historique et culturel ainsi qu'une analyse profonde de ce chant fasciste et sexiste dans son texte « The True Story of "Facetta Nera" » (2015).

²⁹ Sur les stratégies esthétiques du transfert de connaissances littéraires, voir plus en détail Solte-Gresser (2023).

³⁰ Susanne Kleinert analyse les constructions narratives de l'espace d'Igiaba Scego sur fond de re-cartographie postcoloniale (*re-mapping*), une procédure qui se prête également à la lecture de ce récit ; voir Kleinert (2013, 203). Sur le lien entre l'espace urbain, le corps et l'émotion dans le récit de Scego, voir aussi Bernini (2014, 477–494).

³¹ Le texte entrelace dans un ordre anachronique les multiples strates de souvenirs des personnages individuels avec leur expérience actuelle. Il existe de nombreuses prolepses et analepses narratives (internes et externes) qui relient les différentes époques et les événements politiques aux lieux historiques correspondants. Concernant cette stratégie d'écrire l'Histoire, voir aussi *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* de Scego (2014). Cet essai déjà cité traite et critique les différents discours de mémoire qui se croisent sur la Piazza Capena de Rome où se trouvait

la fin du texte et consiste en une restitution à l'empereur d'une icône volée en Éthiopie. Cet acte ne peut donc pas être raconté sans rappeler les différentes ramifications de son contexte historique, culturel et géographique. Ce qui est décisif ici, c'est que ces dimensions ne se retrouvent pas dans le récit dans un ordre linéaire, ni correct d'un point de vue historiographique. Elles apparaissent plutôt dans le texte de la manière dont les sujets concernés les vivent. Qu'il s'agisse du représentant officiel de l'histoire ou du suiveur inconnu, ces dimensions surgissent de manière erratique, fragmentée et radicalement personnalisée : les personnages sont impliqués émotionnellement et de manière corporelle dans l'histoire militaire voire s'y identifient de manière traumatique.

Ces perceptions subjectives sont dues au fait que le texte, en plus des nombreuses analepses et prolepses, présente des alternances de focalisation. Non seulement le récit fait souvent des allers-retours entre les espaces et les temps, mais ces sauts sont toujours liés aux perceptions de certains personnages. Les nombreuses dates et faits mentionnés ne sont donc pas reproduits tels quels, mais de la manière dont les sujets historiques individuels s'en souviennent, voire les évoquent³². C'est particulièrement le cas pour Mario del Monte, un des deux protagonistes du texte : un ancien soldat italien traumatisé qui a participé à la campagne d'Abyssinie. Et ce n'est certainement pas une coïncidence si le traumatisme de Mario del Monte, qui est le véritable centre du texte, est décrit du point de vue restreint de sa femme : « La moglie, Teresa [. . .] sapeva che Mario era rotto dentro. Qualcosa era andato storto in quella guerra infame in cui li aveva trascinati Mussolini. Ma non chiedeva » (Scego 2018, 82)³³. Le motif du regard détourné et de la volonté de ne pas (sa)voir traverse tout le récit. L'épouse n'est pas

jusqu'à 2005 la stèle d'Axoum : la présence de la mémoire des attaques du 11 septembre 2001 et la négation, respectivement le reniement, de la violence colonialiste et fasciste italienne durant la Seconde Guerre mondiale. Contrairement au récit « L'icona », dans ce texte Scego traite le sujet de la restitution de la stèle d'Axoum de manière factuelle et scientifique : elle se réfère aux faits historiques, cite des articles de journaux et présente ses sources dans des notes en bas de page.

32 Même les articles de journaux cités textuellement apparaissent de manière subjective dans le texte, à savoir dans la traduction par un interprète de l'empereur.

33 La constellation des personnages peut être considérée comme inhabituelle dans l'œuvre narrative de Scego. Alors que, par ailleurs, les personnages féminins sont presque toujours au centre de l'action, qu'ils ne correspondent que légèrement aux attributions traditionnelles des genres ou qu'ils les reflètent de manière critique, il s'agit d'une histoire dont l'intrigue est portée exclusivement par des hommes. La fonction du seul personnage féminin se limite au rôle (presque ironique) d'épouse et de mère, qui ne veut rien savoir de l'histoire et s'occupe plutôt des trois enfants, travaille à la cuisine et repasse les chemises (Scego 2018, 82). Cependant, le centre (vide) du texte est le viol et le meurtre de la jeune Éthiopienne, qui elle-même n'entre dans le récit que comme un objet silencieux. La dénonciation de la violence sexuelle, à son tour, peut sans aucun doute être considérée comme l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Scego. Voir également Kirchmair (2017, 256).

la seule à fermer les yeux sur les violences commises ; même au niveau de la visite officielle, il s'agit d'éviter que les traces de la violence politique et de l'injustice historique ne soient vues librement (« occultare il passato » ; « evita[re] [. . .] di passare [. . .] all'obelisco ») (Scego 2018, 78, 80).

La structure de l'intrigue du récit se déroule donc selon différentes attitudes à l'égard de l'Histoire ; notamment sur la base des oppositions entre voir et ne pas voir, entre écrire l'histoire et vivre l'histoire, ainsi qu'entre suivre l'idéologie politique et y résister, postures qui seront examinées plus en détail ultérieurement³⁴. Le potentiel littéraire de ce récit de réparation consiste donc d'abord à utiliser des moyens esthétiques pour dépeindre « ce que l'on ressent en étant à la merci des faits historiques³⁵ ». Le texte rend ces expériences compréhensibles en tant que fiction littéraire grâce aux procédures narratives d'immersion, de recentrage (Ryan 1991, 21–23), d'empathie et d'orientation des perspectives.

Intertextualité et intermédialité de la réparation

Il est frappant de constater à quel point le récit aborde les questions de réparation en utilisant différents types de textes et de médias. Ils sont tous étroitement liés à la thématique de l'injustice à réparer. Dans l'ensemble, on peut distinguer ici deux types de médias différents issus des discours sur les réparations, que Scego oppose de manière programmatique : les « textes » (au sens large) documentaires visant à l'objectivité sont opposés aux moyens fictionnels et esthétiques de traiter la violence coloniale. Cependant, ils déploient tous leur signification au niveau symbolique, à savoir en tant qu'objets et textes issus des pratiques culturelles de la mémoire.

En plus des médias documentaires déjà mentionnés, un dossier politique ainsi que les plans des villes de Rome et de Venise, sur lesquels on peut lire les traces de la guerre et du colonialisme, jouent un rôle crucial dans le récit. Lors de la visite d'État, les murs sont décorés de tapisseries historiques du XVII^e siècle. S'y ajoutent des discours politiques, des négociations diplomatiques, des procès-

³⁴ Scego « forces historiography to open up to postcolonial thinking », comme le dit Roberto Derobertis à propos du roman *Rhoda* (Derobertis 2011, 265).

³⁵ Nous adoptons ici l'approche de Hayden White, qui voit le potentiel des textes littéraires pour la compréhension de l'histoire, entre autres, dans leur perspective expérientielle subjective des faits historiques. Il attribue aux textes autobiographiques la capacité de représenter « what it felt like to have had to endure such "facts" » (White 2004, 123).

verbaux et des allocutions publiques, qui reflètent le discours officiel sur les réparations de la part des pouvoirs étatiques en présence. Enfin, le viol est capturé dans une photographie de guerre, comme un document de démonstration inhumaine de pouvoir³⁶. Del Monte attribue lui-même son endoctrinement idéologique à la propagande fasciste que l'on peut lire dans des articles de journaux. Et l'on parle sans cesse de textes historiographiques, comme ceux des livres d'école et d'histoire, dans lesquels une nouvelle page doit être tournée, qui doit être reprise et réécrite.

En revanche, il existe une tout autre façon de comprendre le monde, celle vécue et représentée par Mario del Monte, l'ancien soldat de la « campagne d'Éthiopie ». Cette approche de la réalité s'oppose aux faits objectifs, historiquement authentifiés et publiquement acceptés. Del Monte les confronte à l'illusion : à un monde du possible, de l'improbable et du rêve. Cinéaste passionné, del Monte s'échappe de la réalité et pénètre dans des mondes fictifs par le biais du cinéma. Ainsi, l'accent est d'abord mis sur le potentiel d'évasion que présentent l'art et la culture³⁷. Grâce au 7^e art, del Monte échappe à la rigidité émotionnelle; les films deviennent une bouée de sauvetage, le cinéma sert littéralement de moyen de survie (« la sola ancora alla quale aggrapparsi per non affogare e morire ») (Scego 2018, 81). Mais en plus, c'est précisément l'immersion dans l'aventure et la fiction qui fera de del Monte un « héros » à la fin du récit. Il puise dans ce récit d'aventure le courage de s'opposer au cours de l'histoire et, contre toute attente, d'obtenir une rencontre personnelle avec l'empereur.

Pendant, del Monte n'est pas seulement animé par le pouvoir de la fiction. C'est aussi parce qu'il utilise l'art d'une manière particulière, « esthétique » dirait-on, c'est-à-dire d'une manière qui l'affecte physiquement et émotionnellement, qu'il est capable d'exploiter son potentiel réparateur. Ainsi, il sait que l'icône qu'il trouve près du crime représente une sainte dont la représentation suit des conventions esthétiques. Toutefois, il perçoit également la représentation comme un être vivant qui ressent la douleur et la joie (« addolorata [. . .], ma felice ») (Scego 2018, 83). Grâce à cette perception s'établit un lien émotionnel direct avec sa propre situation : il remarque une similitude entre la sainte et la jeune fille assassinée ; et c'est ce transfert dans le médium de l'art qui enclenche l'acte réparateur. Del Monte

³⁶ Ce passage mériterait une interprétation plus profonde dans le contexte des travaux de Susan Sontag sur la photographie de guerre ; cf. Sontag (2003). Emma Bond voit également un lien entre le regard masculin, la violence sexuelle, le colonialisme/racisme et la photographie dans l'œuvre de Scego, mais sans aborder « L'icona » ; cf. Bond (2018, 306–309).

³⁷ Quantitativement parlant, les descriptions des visites de del Monte au cinéma, avec leurs mentions de certains acteurs et actrices et des sentiments qu'ils suscitent chez le spectateur, occupent un espace exceptionnellement important dans ce récit pourtant très court (Scego 2018, 81).

rapporte l'œuvre d'art, effectuant ainsi une restitution au sens littéral du terme. Puisque l'image représente symboliquement les atrocités commises et la disparition d'une vie humaine, il tente une triple action par ce geste réparatoire : il essaye simultanément d'affronter la violence irréparable, d'assumer sa co-responsabilité et de soigner sa psyché traumatisée.

Langage, corps et objets de la réparation

Le récit montre clairement que le problème de la réparation est avant tout politique, que ce soit sur le plan du collectif-historique ou sur le plan de l'individuel-thérapeutique. Toutefois, il y est traité de façon symbolique. La destruction de vies humaines, l'humiliation, la dégradation et l'instrumentalisation de l'Autre constituent le sombre abîme qui se cache derrière l'obélisque d'Axoum et l'icône de la vallée du Tembien. Le cœur même du dommage ne saurait être réparé. L'injustice peut, au mieux, être reconnue dans le traitement de l'irréparable (Diagne 2021) qui s'effectue à travers un langage détourné, celui de la métonymie et du symbolique. En effet, d'une part, la stèle d'Axoum figure le symbole d'une culture détruite par l'impérialisme, et d'autre part l'icône, parce qu'elle ressemble à la jeune fille assassinée, devient l'objet dans lequel les horreurs du colonialisme – comme le viol, la destruction ou le pillage – sont transférées. Cet aspect de reconnaissance symbolique de l'irréparable, qui doit toujours accompagner l'acte de restitution, se reflète aussi explicitement dans le récit d'Igiaba Scego : alors que, dans le contexte de la stèle d'Axoum, les crimes contre l'humanité sont évoqués par une série de substantifs, c'est-à-dire qu'ils sont abstraits et résumés (l'empereur pense aux « gas iprite, le stragi, l'umiliazione dei corpi, i campi di concentramento ») (Scego 2018, 78), l'histoire de l'icône oblige à une prise de considération, à s'engager par une lecture empathique et identificatoire aux événements passés : sont ainsi racontés le viol d'une petite fille bien concrète, les circonstances de sa mort sans oublier certains détails comme les rires moqueurs des tortionnaires, métaphorisés en hyènes (Scego 2018, 83).

Quel langage est utilisé pour parler de l'irréparable ? De même que l'histoire se voit traitée à travers deux formes opposées – la narratrice distingue l'historiographie officielle de l'exploration esthétique ou fictionnelle du monde – le texte explore également une dichotomie du langage. L'historiographie apparaît à l'empereur, de même qu'à Mario del Monte comme un monde de documents stériles et de phrases creuses (« E li grandi discorsi. Tanta retorica ») (Scego 2018, 79), qui efface tout ce qui est humain et vivant. Haïlé Sélassié s'approprie l'histoire d'une manière différente : par le corps, les sens et un langage que l'on peut attribuer à l'art plutôt

qu'à la raison et à la connaissance scientifique³⁸. Mario del Monte fait également l'expérience de la réalité avec le corps et les sens, voire à travers l'esthétique. Au lieu du fameux Négus des livres et des leçons d'école³⁹, il découvre maintenant Haïlé Sélassié « in carne e ossa » (Scego 2018, 81). Il tremble, ressent de la joie et imagine les événements à venir, à savoir l'interruption du protocole et la restitution de l'icône, comme un film de cinéma. Et ce n'est pas seulement le personnage, mais le récit lui-même qui bascule sur le mode du roman d'aventure peu avant sa fin. Les vaines tentatives de rencontrer l'empereur sont rendues avec de nombreux détails qui accroissent la tension dramatique : il est question d'événements spectaculaires (une arrestation), de coïncidences imprévisibles (la mauvaise voie ferrée), d'une rencontre ratée à un cheveu près et de la toute dernière chance de mettre ce « piano folle » (Scego 2018, 82) en œuvre.

Il est donc logique que l'Histoire soit anthropomorphisée dans le discours de la pensée des deux personnages principaux. Elle apparaît comme un être vivant dont les protagonistes sont à la merci⁴⁰. Grâce à ce procédé rhétorique, le récit montre comment les personnages retrouvent une partie de leur autonomie (leur *agency*) au fil des événements. D'objets de l'Histoire, de victimes des circonstances historiques⁴¹, ils deviennent – au moins temporairement – des sujets agissants qui enterrent l'ancienne Histoire (« seppellire quella storia » (Scego 2018, 79), la co-écrivent ou ancrent/encrent leur propre histoire. « L'icona » réalise ces différents points par ses propres moyens narratifs et rhétoriques.

38 Haïlé Sélassié perçoit le fonctionnaire qui l'aide à travers la passerelle branlante avant tout à travers son corps, sa voix désagréable et croissante ; et sa participation présumée à la campagne d'Éthiopie n'est pas nommée en tant que telle, mais évoquée à travers la chemise noire des soldats, leurs mains tachées de sang et le refrain d'une chanson fasciste. La relation de l'empereur avec le ministre italien des Affaires étrangères Aldo Moro est également expliquée exclusivement par la perception de son corps : « [b]ella fronte [. . .] [b]ella bocca », « mi dà fiducia questo italiano », « fronte ampia », « espressione franca » (Scego 2018, 78–79).

39 « il negus tanto raccontato dai libri (quello di scuola incluso) » (Scego 2018, 81). Dans le texte, le protagoniste apparaît continuellement avec toutes ses majestueuses désignations supplémentaires et ses titres officiels (par exemple, Scego 2018, 77).

40 D'abord, on est « costretto dalla storia », l'histoire est décrite comme « bastarda », « disastosa » et « molesta » (Scego 2018, 76, 78–79), elle prend les participants par surprise et renverse l'ordre (Scego 2018, 80), avant qu'il ne s'agisse finalement d'agir hors de l'« agenda » (Scego 2018, 77), de tourner une nouvelle page du livre de l'histoire, de renverser le scénario et le rôle que les personnages sont censés y jouer (Scego 2018, 78).

41 L'empereur est dépeint comme le représentant d'une nation vaincue, freinée par l'Italie dans ses démarches de réparation. Del Monte, à son tour, doit se rendre compte qu'il a été manipulé par les fascistes et qu'il s'est laissé prendre à leur propagande avant d'être contraint de participer aux atrocités.

Or, le langage joue un rôle décisif non seulement en termes stylistiques et rhétoriques, mais aussi en ce qui concerne le contenu thématique du récit. Le fait que del Monte réussisse à établir le contact avec l'empereur et à l'amener à faire une pause est dû au fait qu'il rejette sa propre langue pour se rapprocher de celle de l'autre. L'italien interpelle l'éthiopien en amharique, utilisant même le dialecte d'Addis-Abeba, et gagne ainsi l'attention d'Hailé Sélassié. Ce moment est décisif, car c'est là que del Monte inverse la perspective : il se met à la place de l'autre, abandonne la langue des coupables et reconnaît la langue des victimes comme la seule possible pour créer ainsi un espace d'interaction (Trabant 2009, 309–328).

Bien sûr, ce n'est pas une coïncidence si la nouvelle effectue un mouvement de rotation pour revenir à son point de départ : à la fin du texte, nous nous retrouvons de nouveau sur la passerelle oscillante de Venise, avec le danger de la marée, pouvant causer à tout moment un accident⁴². Et non seulement sur le plan spatial, mais aussi sur le plan psychologique, deux personnages s'affrontent ici dans un moment de faiblesse et d'instabilité. Il est intéressant de noter que ce processus de dissolution (du rigide et du strict) est associé à l'art et à l'onirisme pour les personnages des deux cultures : l'empereur se sent transporté dans son enfance ou comme dans un rêve sur la place Saint-Marc inondée ; del Monte se voit comme un personnage de long-métrage, la rencontre avec l'empereur ressemble à un miracle (Scego 2018, 81), et un rêve se réalise finalement pour lui aussi (Scego 2018, 83).

La forme sous laquelle del Monte présente finalement sa préoccupation existentielle est aussi éloignée que possible de la rhétorique diplomatique officielle et du langage désincarné, dénué d'émotion des livres d'Histoire. Au lieu de rapporter les atrocités, il se mord la langue jusqu'au sang. À ce stade, la voix narrative hétérodiégétique restitue ce que le personnage ne peut pas dire, et elle le fait – le discours littéraire le permet – sur le mode du non-dit voire de la prétérition⁴³ : « Non riusciva a dire all'imperatore di quando [. . .], [d]i come . . . » (Scego 2018, 83). Le traumatisme ne peut pas être raconté par la personne concernée comme une histoire rationnellement compréhensible. Del Monte, comme il est dit à plusieurs reprises, « [non] [a]rriv[a] al punto » (Scego 2018, 83), il n'aborde son acte et sa culpabilité que de manière détournée et à travers de vaines tentatives ; il bafouille, parle d'une voix déformée par la douleur, ne produit que des fragments de mots individuels et finit par interrompre brutalement son récit. Au-delà du plaidoyer d'excuses, que del Monte formule finalement au nom de tout

42 Sur le lien entre l'espace urbain, le corps humain et l'objet, voir Le Gouez (2008, 465–474).

43 Il s'agit donc d'une prétérition sur le niveau rhétorique.

son peuple (« tutti gli italiani ») (Scego 2018, 83), c'est surtout par son langage corporel que ce dernier fait comprendre à son homologue la nécessité de réparation.

Le texte se termine par un geste d'humilité ; l'empereur et l'ancien soldat ne sont plus à hauteur d'yeux, mais ce dernier se prosterne en pleurant à ses pieds. Au moment où la voix se brise, c'est l'objet d'art, l'icône, qui acquiert le pouvoir décisif d'agir : chargé d'une puissance d'action (*agency*) (Latour 2007 ; Brown 2003), l'objet change de mains et continue de raconter l'histoire là où la capacité humaine à la raconter échoue. Ces deux personnages deviennent ainsi simultanément des personnalités individuelles et des représentants de leurs pays respectifs⁴⁴. Alors que la restitution de la stèle n'est que l'objet de négociations politiques relevant de questions du droit international et n'est donc pas réalisée dans la trame narrative⁴⁵, la restitution du bien culturel a lieu à un niveau personnel. L'icône est remise par un individu à un autre au moment où les deux participants sortent des rôles qui leur sont attribués. Ils abandonnent les schémas traditionnels de perception dualiste, voire simpliste de l'ami et de l'ennemi⁴⁶ ; ils admettent leur faiblesse et s'exposent au cours de l'Histoire en tant qu'êtres humains individuels « in carne e ossa » (Scego 2018, 81). L'individu réalise donc le geste d'humilité que l'État a manqué. On doit comprendre cet acte comme la compensation d'une faille politique.

Réparation et autoréflexivité

Les lacunes de l'historiographie, les éléments supprimés des livres d'histoire ou soumis à une désinformation politico-idéologique dans les médias publics, sont racontés ici avec des moyens poétiques et des procédures propres à la littérature. Non seulement la restitution de l'icône et de la stèle, mais aussi le récit de cette histoire en partie factuelle, en partie fictive, sur la tentative de restitution constitue donc une pratique culturelle de réparation. Par le concept d'une « pratique littéraire » de la réparation, nous faisons référence à l'ouvrage d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, qui voit le potentiel le plus important de la littérature

44 Del Monte parle pour « tutti gli italiani », le Négus représente « [i]l suo popolo » (Scego 2018, 83).

45 Cependant, le fait que la stèle soit effectivement restituée en 2002, laissant un vide sur la Piazza Capena à Rome, est le sujet du roman de Scego, *La mia casa è dove sono*. Ici, la narratrice remplit le vide créé dans la ville avec des personnages de sa propre histoire familiale et pense à ériger un mémorial aux victimes du colonialisme. Cf. Scego (2010, 71–91).

46 Ainsi « erano fratelli » (Scego 2018, 80), « [c]ombattevamo lo stesso nemico, lo stesso fottutissimo fascismo » et « “uno dei miei migliori amici era del Corno d’Africa”. Haile Sellasie pensò in quel momento quanto la storia fosse sorprendente. Quanto tutto nella vita fosse alle fine ingarbugliato » (Scego 2018, 79–80).

contemporaine (notamment française) dans les possibilités réparatrices et thérapeutiques qu'elle peut offrir (Gefen 2017). Gefen exprime un changement de paradigme fondamental pour la littérature du XXI^e siècle⁴⁷ ; il s'agit « d'exiger que la littérature et la lecture réparent, rénovent, ressoudent, combent les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle ». Le potentiel de la littérature consiste selon lui à « mettre des mots sur le perdu ou l'indicible, chercher à cerner et à intervenir sur les blessures du monde » (Gefen 2017, 11).

Par des déplacements et des synthèses symboliques, « L'icona » aborde l'expérience subjective de l'impérialisme, de la guerre et de ses conséquences traumatiques. Lorsque la honte, la culpabilité et le traumatisme empêchent la parole et que les victimes n'ont pas ou plus de voix propre, une instance narrative littéraire doit se lever pour la prendre ou la leur rendre. C'est exactement ce que fait Igiaba Scego à l'aide de son récit. Cependant, la voix narrative littéraire ne traite pas les lacunes de l'Histoire en les comblant ou en les voilant. Au contraire, comme le souligne également Alexandre Gefen, elle fait de ces lacunes et de ces silences un sujet de discussion sur le plan symbolique en les explorant sur un plan narratif par le biais de l'empathie, de la transmission des affects et de la démarche vers l'Autre, vers ce qui dépasse son propre horizon et apparaît comme étranger (Gefen 2017, 13, 24).

Dans une interview, l'autrice elle-même exprime le potentiel transformateur et réparateur de la littérature – la narration de l'oublié, de l'exclu et du refoulé – comme suit :

The system turns us into numbers. These numbers need to be transformed into stories, faces, relationships, eyes that gaze back at you, and this transformation is only possible through literature [. . .] because of the ways that literature can transform [. . .] those forgotten stories – I'm thinking of colonialism – into something material that you can grasp: a person, a story, a love story, a disappointment, a desperation (Ali 2020, 159).

Avec son histoire, Scego intervient elle-même dans le cours de l'histoire : les réparations obstinées et chancelantes autour de l'obélisque d'Axoum sont dynamisées littérairement par l'invention d'un personnage qui cherche à réparer et qui est disposé à le faire, et transposant ainsi le public et le collectif en individuel et subjectif.

47 « Cette littérature affirme que la langue et le récit sont des puissances réparatrices tout en se déclinant aussi dans des traditions esthétiques fort diverses », formule Gefen (2017, 13) dans le prolongement des approches théoriques littéraires de Paul Ricœur et Roland Barthes. Il reprend ainsi le concept clé du *tiqqun olam* issu de la tradition mystique du judaïsme (« une doctrine de la responsabilisation et de la réparation du monde », Gefen 2017, 17), qu'il exploite pour son analyse de la littérature contemporaine.

Le récit démontre de manière impressionnante à quel point ces deux niveaux sont également politiques.

La réaction de l'empereur face à la restitution de l'icône est tue par le texte. Le récit ne permet donc pas de savoir si la réparation peut un jour réussir sur le plan économique, juridique ou politique. Mais en tant que pratique symbolique et culturelle de réparation, le texte pose la question de ses conditions, teste des pistes d'action et de comportement, incite à la responsabilité personnelle, réfléchit sur l'incapacité des mots et met en scène la lutte des acteurs pour trouver un geste approprié face aux crimes contre l'humanité.

« Il y a de nombreuses formes d'écriture » écrit W.G. Sebald, « mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire, au-delà de l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution » (Sebald 2009, 238). C'est donc comme cela que se place la mission de la narration par rapport à l'écriture de l'histoire : elle seule est en mesure de saisir la part de réalité qui ne se manifeste que lentement, en tant qu'événement intérieur de l'histoire, dans le récit⁴⁸. Pour qu'il existe, il faut d'abord donner à cet événement une forme, car il se développe uniquement dans l'épanouissement d'une subjectivité, même s'il n'en est pas moins réel.

Références

- Ali, Ashna. « Activist by Default. An Interview with Igiaba Scego ». *The Minnesota Review* 94 (2020) : 157–166.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Attia, Kader. « La réparation, c'est la conscience de la blessure ». *Décolonisons les Arts !*. Éd. Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès. Paris : L'Arche, 2019, 11–14.
- Beck, Ulrich et Edgar Grande. « Varieties of Second Modernity: the Cosmopolitan Turn in Social and Political Theory and Research ». *The British Journal of Sociology* 61.3 (2010) : 409–443.
- Bekerie, Avele. « The Rise of the Aksum Obelisk is the Rise of Ethiopian History ». *Horn of Africa* 23 (2005) : 85–101.
- Benedicty-Kokken, Alessandra. « Une Méditerranée polyvalente, ou le trope du nomadisme dans l'œuvre littéraire d'Igiaba Scego et d'Abdourahman A. Waberi ». *RELIEF : Revue électronique de littérature française* 11.2 (2017) : 103–122.
- Bernini, Stefania. « Tra Mogadiscio e Roma: Le mappe emotive di Igiaba Scego ». *Forum Italicum* 48.3 (2014) : 477–494.
- Bianchi, Rino et Igiaba Scego. *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*. Rome : Ediesse, 2020 [2014].

48 Cf. Messling (2023b).

- Bond, Emma. « Photography: Memorial Intertexts in New Writing by Maaza Mengiste, Nadifa Mohamed, and Igiaba Scego ». *The Horn of Africa and Italy*. Éd. Simone Brioni et Shimelis Bonsa Gulema. Oxford : Peter Lang, 2018, 295–318.
- Borgards, Roland, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes et Yvonne Wübben. Éd. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart : Metzler, 2013.
- Brown, Bill. *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- Cassin, Barbara, Olivier Cayla et Philippe-Joseph Salazar. Éd. *Vérité, Réconciliation, Réparation*. Paris : Le Seuil/Le genre humain, 2004.
- Chakrabarty, Dipesh. « The Climate of History: Four Theses ». *Critical Inquiry* 35.2 (2009) : 197–222.
- Coats, Ta-Nehisi. « The Case for Reparations ». *The Atlantic* (2014). <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/06/the-case-for-reparations/361631/> (30 août 2021).
- Demanze, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : Corti, 2019.
- Derobertis, Roberto. « "Holding all the Pieces together". Colonial Legacies and Postcolonial Futures in the Writings of Igiaba Scego and Cristina Ali Farah ». *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*. Éd. Annalisa Oboe et Shaul Bassi. New York : Routledge, 2011, 265–274.
- Derrida, Jacques. « Versöhnung, ubuntu, pardon : quel genre ? ». *Vérité, Réconciliation, Réparation*. Éd. Barbara Cassin, Olivier Cayla et Philippe-Joseph Salazar. Paris : Le Seuil/Le genre humain, 2004, 111–156.
- Diagne, Souleymane Bachir. « Penser l'universel avec Étienne Balibar ». *Raison publique* 19.2 (2014a) : 15–21.
- _____. « L'universel latéral comme traduction ». *Les Pluriels de Barbara Cassin ou le partage des équivoques*. Éd. Michèle Gendreau-Massaloux et Xavier North. Lormont : Le Bord de L'Eau, 2014b, 243–256.
- _____. « Faire humanité ensemble et ensemble habiter la terre ». *Présence Africaine* 1.193 (2016) : 11–19.
- Diagne, Souleymane Bachir et Jean-Loup Amselle. *En quête d'Afrique(s) : universalisme et pensée décoloniale*. Paris : Albin Michel, 2018.
- Ette, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin : Kadmos, 2004.
- _____. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin : Kadmos, 2005.
- _____. *ZusammenLebenswissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab. (ÜberLebenswissen III)*. Berlin : Kadmos, 2010.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2000 [1961].
- Foucault, Michel. *Le courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France (1983–1984). Paris : Gallimard/Le Seuil (Hautes Études), 2009.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti, 2017.
- Ginzburg, Carlo. « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire ». *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Éd. Carlo Ginzburg. Trad. Monique Aymard et al. Lagrasse : Verdier, 2010 [1979], 139–180.
- _____. *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*. Trad. Monique Aymard. Paris : Flammarion, 2019 [1976].
- Hasenkamp, Milena. « Steinmeier sieht Mitverantwortung Deutschlands für „Tragödie“ in Afghanistan ». *DER SPIEGEL Online*, 17 août 2021. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/frank-walter-steinmeier-siehtmitverantwortung-fuer-tragoedie-in-afghanistan-bei-deutschland-a-c5f0101f-66b5-4c49-a86f-352f7db2902c> (2 février 2023).

- Hofmann, Franck et Markus Messling. Éd. *The Epoch of Universalism / L'époque de l'universalisme (1769–1989)*. Berlin, Boston : De Gruyter, 2021.
- Kaleck, Wolfgang. « Reparationen für koloniale Völkermorde? ». *Rhinozeros. Europa im Übergang* 1 (2021) : 129–135.
- Kalifa, Dominique. « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle ». *Romantisme* 149.3 (2010) : 3–23.
- Kirchmair, Maria. *Postkoloniale Literatur in Italien. Raum und Bewegung in Erzählungen des Widerständigen*. Bielefeld : transcript Verlag, 2017.
- Klausnitzer, Ralf. *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin, New York : De Gruyter, 2008.
- Kleinert, Susanne. « Transkulturalität, Erzählperspektive und oraler Erzählstil in Igiaba Scego's *Oltre Babilonia* und *La mia casa è dove sono* ». *Transkulturelle italoophone Literatur : Letteratura italoфона transculturale*. Éd. Martha Kleinhans et Richard Schwaderer. Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, 2013, 201–218.
- Kleinhans, Martha. « Vorwort ». *Dismatria und weitere Texte*. Éd. Igiaba Scego. Trad. Ruth Mader-Koltey. Fribourg-en-Brigau : nonsolo, 2020, 5–31.
- Lagatz, Merten. « Wiedersehensfreude in Axum ». *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*. Éd. Merten Lagatz, Bénédicte Savoy et Philippa Sissis. Berlin : Matthes & Seitz, 2021, 364–367.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2007.
- Le Gouez, Brigitte. « Recompositions identitaires chez Igiaba Scego, “écrivaine migrante” : Entre la mémoire somalienne et l'invention quotidienne de la Rome d'aujourd'hui ». *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*. Éd. Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas. Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, 2008, 465–474.
- Levi, Giovanni. « The Origins of the Modern State and the Microhistorical Perspective ». *Mikrogeschichte, Makrogeschichte. Komplementär oder inkommensurabel ?* Éd. Jürgen Schlumbohm. Goettingen : Wallstein, 2000, 53–82.
- Messling, Markus et al. « Rhinozeros asks. . . Souleymane Bachir Diagne: “What is reparation?” ». *Rhinozeros. Europa im Übergang*, vidéo, 2021. <https://www.rhinozeros-projekt.de/zeitschrift/das-projekt> (27 août 2021).
- _____. *L'universel après l'universalisme. Des littératures francophones du contemporain*. Trad. Olivier Mannoni. Préface de Souleymane Bachir Diagne. Paris : Presses Universitaires de France, 2023a [2019].
- _____. « *Thésée* ou Les Berlin de Camille de Tolédo. Subjectivité et vérité historique ». *Camille de Toledo*. Éd. Christine Marcandier. Paris : Éditions Classiques Garnier, 2023b (sous presse).
- Revel, Jacques. *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard/Le Seuil, 1996.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington et Londres : Indiana University Press, 1991.
- Santi, Massimiliano. *La stele di Axum: da bottino di guerra a patrimonio dell'umanità. Una storia italiana*. Milan : Mimesis, 2014.
- Sarr, Felwine et Bénédicte Savoy. *Restituer le patrimoine africain*. Paris : Philippe Rey/Le Seuil, 2018.
- Savoy, Bénédicte. *Le long combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale*. Paris : Le Seuil, 2023 [2021].
- Scego, Igiaba. *La mia casa è dove sono*. Milan : R.C.S. Libri, 2010.
- _____. « The True Story of “Facetta Nera” ». *Words without Borders. The Online Magazine for International Literature*, 2016 [2015]. <https://www.wordswithoutborders.org/article/april-2016-women-write-war-the-true-story-facetta-negra-igiaba-scego> (23 mai 2021).

- _____. « L'icona ». *Vite allo specchio. Dieci nuovi protagonisti della scena letteraria italiana*. Éd. Simona Giorgi et al. Fribourg-en-Brisgau : nonsolo, 2018, 75–84.
- Schlumbohm, Jürgen. « Mikrogeschichte – Makrogeschichte: Zur Eröffnung einer Debatte ». *Mikrogeschichte, Makrogeschichte. Komplementär oder inkommensurabel ?* Éd. Jürgen Schlumbohm. Goettingen : Wallstein, 2000, 7–32.
- Scott, David. *Refashioning Futures. Criticism after Postcoloniality*. Princeton : Princeton University Press, 1999.
- Sebald, W.G. « Une tentative de restitution ». *Campo Santo*. Trad. Patrick Charbonneau. Arles : Actes Sud, 2009.
- Solte-Gresser, Christiane. *Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*. Paderborn : Fink, 2021.
- _____. « Materialität von Schrift und Weltwissen ». *Grundwissen der Literaturwissenschaft: Weltliteratur*. Éd. Vittoria Borsò et Schamma Schahadat. Berlin : De Gruyter, 2023 (sous presse).
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2003.
- Tharoor, Shashi. « Können Reparationszahlungen die Schulden der Geschichte jemals begleichen ? ». *Rhinozeros. Europa im Übergang 1* (2021) : 68–73.
- Trabant, Jürgen. « Gebellte Sprache. Über das Deutsche ». *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Berichte und Abhandlungen 13* (2009) : 309–328.
- Wallerstein, Immanuel. *European Universalism: The Rhetoric of Power*. New York : New Press, 2006.
- White, Hayden. « Figural Realism in Witness Literature ». *Parallax 10* (2004) : 113–124.

