

Tout le monde ment : immigration et imposture dans *Assommons les pauvres !*

CAROLA PAOLUCCI

Université Sorbonne Nouvelle / France

✉ paoluccicarola99@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-1566-4656>

RÉSUMÉ. La fiction, pour quoi faire ? Dans *Assommons les pauvres !* (2011) Shumona Sinha interroge la tension entre vérité, mensonge et crédibilité dans le récit de la migration, en explorant la représentation du témoignage des demandeurs d'asile comme imposture nécessaire. La distinction entre vérité et vraisemblance semble se dissoudre dans la narration, réduite désormais à une performance, tandis que la répétition obsessionnelle des récits migrants les transforme en simulacres vidés de toute authenticité. À travers une écriture qui atteste d'autres manières de raconter – notamment féminines et non blanches –, le roman met en scène l'émergence de la post-vérité, démasquant les dynamiques de pouvoir qui régissent la reconnaissance juridique et identitaire. L'auteure interroge le rôle de la littérature dans la déconstruction des régimes contemporains de vérité, en proposant la fiction comme espace de résistance critique.

RESUMEN. *Todos mienten: inmigración e impostura en 'Assommons les pauvres !'* ¿Para qué sirve la ficción? En *Assommons les pauvres !* (2011) Shumona Sinha examina la tensión entre verdad, mentira y credibilidad en la narración de la migración,

MOTS-CLES :

francophonie
littéraire ;
post-vérité ;
fiction ;
migration ;
autofiction

PALABRAS CLAVE:

francofonía
literaria;
posverdad;
ficción;
migración;
autoficción

Pour citer cet article

Paolucci, Carola. (2025). Tout le monde ment : immigration et imposture dans *Assommons les pauvres !* *HYBRIDA*, (10), 23–43. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.10.30457>

explorando la representación del testimonio de los solicitantes de asilo como una farsa necesaria. La distinción entre verdad y verosimilitud parece disolverse en la narración, reducida a una *performance*, mientras que la repetición obsesiva de las historias migrantes las transforma en simulacros desprovistos de toda autenticidad. A través de una escritura que da fe de otras formas de narrar – sobre todo femininas y que no son blancas –, la novela pone en escena la aparición de la posverdad, desenmascarando las dinámicas de poder que rigen el reconocimiento legal y la identidad. La autora examina la función de la literatura en la deconstrucción de los regímenes contemporáneos de la verdad, proponiendo la ficción como espacio de resistencia crítica.

ABSTRACT. *Everyone lies: immigration and deception in Assommons les pauvres !* What is fiction for? In *Assommons les pauvres !* (2011) Shumona Sinha examines the tension between truth, lies and credibility in the narrative of migration, exploring the representation of asylum seekers' testimony as a necessary imposture. The distinction between truth and verisimilitude seems to dissolve in the narrative, which is now reduced to a performance, while the obsessive repetition of migrants' stories transforms them into simulacra devoid of any authenticity. Through writing that attests to other ways of narrating – particularly female and non-white –, the novel stages the emergence of post-truth, unmasking the power dynamics that govern legal recognition and identity. The author examines the role of literature in deconstructing contemporary regimes of truth, proposing fiction as a space of critical resistance.

KEYWORDS:
literary
francophonie;
post-truth;
fiction;
migration;
autofiction

Introduction

À l'heure où les récits migratoires occupent une place centrale dans l'espace politique, le roman *Assommons les pauvres !* (2011) de Shumona Sinha interroge avec une acuité particulière la fonction et la légitimité du témoignage. Dans *La fiction et le droit d'être vrai* (2024), Tiphaine Samoyault parle de « droit à la vérité » pour problématiser le statut des témoignages des requérants d'asile en France. En s'attardant sur le texte de Sinha, elle explore la tension entre vérité et crédibilité des récits des demandeurs d'asile à travers l'écriture littéraire. C'est à partir de cette perspective qu'on entend poursuivre une étude approfondie de la représentation fictionnelle des récits migrants et de la manière dont le texte de Sinha expose les contradictions et les limites du système auquel les personnages participent. Outre l'article de Samoyault, notre analyse s'appuie sur les travaux d'autres chercheurs qui ont abordé le thème de la migration, la relation entre système d'accueil et violence institutionnelle, et la relation entre le fonctionnement des demandes d'asile et récits fictionnels. Référence de base pour comprendre le mécanisme d'asile est l'œuvre *Réfugiés et sans-papiers : la République face au droit d'asile XIX^e-XX^e siècle* (1999) de Noiriël Gerard, où l'auteur retrace l'évolution du droit d'asile en France à travers une lecture historique qui met en évidence les contradictions entre idéal universaliste – sur lequel s'est construite la République française – et l'hypocrisie étatique sur laquelle repose le système d'accueil actuel. Plus récemment, dans son essai *Les enjeux de l'« orientalisme (post-)migratoire » : (re-)constructions littéraires de l'orient* (2022), Marina Ortrud Hertrampf a analysé l'imbrication entre expériences migratoires réelles et récits de fiction, en soulignant le fonctionnement du dispositif de l'asile comme machine bureaucratique qui broie les subjectivités migrantes.

Notre analyse s'attache à réinscrire un enjeu socio-politique déjà débattu, en examinant de manière inédite comment il se décline dans l'œuvre de Shumona Sinha. Il s'agira alors de compléter ces études préexistantes en se concentrant sur la représentation fictionnelle de l'imposture et du mensonge, en tant que stratégie narrative. En particulier, on met l'accent sur la figure de la narratrice, l'auto-explication de la narrativité et de l'imposture en tant que figure discursive et subjective. En outre, la différence entre mensonge et imposture mettra en évidence la valeur épistémologique de la fiction : loin de se limiter à dénoncer la violence institutionnelle exercée sur les demandeurs d'asile, l'auteure expose le processus par lequel la parole des minorés est contrainte à devenir fiction, et la vérité à se modeler sur les attentes d'un rituel bureaucratique. L'analyse suit deux axes complémentaires : d'une part, la manière dont le

roman déconstruit les dispositifs d'authentification narrative ; d'autre part, la réflexion métafictionnelle portée par la narratrice, confrontée à sa propre participation au mécanisme de déformation et de récupération des récits. Nous montrerons que *Assommons les pauvres !* ne propose pas une simple critique réaliste des politiques d'asile, mais engage une réflexion plus profonde sur le statut du « récit » à l'ère de la post-vérité. Il ne faut pas oublier que la fiction littéraire, comme tout autre acte énonciatif, est soumis aux régimes discursifs¹ de la société dont il fait partie : ainsi, Sinha remet également en question la place et le rôle que d'autres récits – en particulier féminins et non-blancs –² jouent dans les régimes de vérité occidentaux. Les histoires des demandeurs d'asile deviennent alors autant d'hétérotopies qui « dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases » (Foucault, 1966, p. 5), suspendant l'ensemble des relations qu'elles désignent ou reflètent. Tandis que l'opération de montage du roman devient le réseau par lequel ces brèches peuvent devenir *fabula*, mais sans jamais céder à l'instinct consolateur de l'utopie (Foucault, 1966). On pourrait aller jusqu'à définir l'œuvre de Sinha comme « stratégique », au sens donné à ce terme par Gayatri Spivak : assumant la fiction et la performance comme des instruments de déconstruction du pouvoir, le roman privilège les voix aux sujets (n'oublions pas que presque tous les personnages n'ont pas de nom), se positionnant dans le champ de l'écriture où se jouent les contraintes et les dominations, mais aussi les transactions possibles entre des langages hétérogènes.

Deux figures structurantes organisent la dynamique conflictuelle du récit : l'interprète et le demandeur d'asile. Loin de constituer une simple instance de médiation, l'interprète cristallise une tension éthique et politique majeure : en se tenant à l'intersection du pouvoir institutionnel et de la vulnérabilité migrante, il incarne à la fois la possibilité d'un accès à la parole et le risque d'une trahison systémique. Si, en effet, l'un n'existe pas sans l'autre, c'est dans la représentation de ce rapport de force mutilé que le texte commence à ébranler nos certitudes sur la légitimité du système qui nous est présenté. Celui qui écoute et traduit est-il l'ennemi du réfugié, ou peut-il encore représenter un vecteur d'accès à la parole ? Par ailleurs, il faudra interroger le

¹ Les régimes discursifs sont un modèle narratif développé par le chercheur Guido Ferraro dans *Semiotica. Teorie e tecnica* (2005). À partir des théories narratives de Propp et de Greimas, Ferraro identifie quatre régimes de narrativité : causal, positionnel, perspectif, multi-perspectif.

² Tout comme pour Foucault (2001), les maisons fermées et les colonies sont deux types extrêmes d'hétérotopie.

rôle de la narration autodiégétique : si, comme nous le verrons, Sinha construit une « fausse » autofiction basée sur l'omniprésence de la fictionnalité, alors sa narratrice est censée jouer le rôle du témoin crédible ?

Par ailleurs, l'économie discursive du texte repose sur une mise en crise généralisée des critères de vérité, en réfléchissant à l'omniprésence de l'imposture dans les histoires représentées et à sa possible valeur heuristique. Si le mensonge est devenu une *conditio sine qua non* pour être au monde, alors vérité et mensonge sont non seulement équivalents, mais ne signifient plus rien ; ce n'est plus la notion de « vrai » qui nous intéresse, mais celle du vraisemblable et du crédible. La réalité s'élève au rang de roman et, en tant que roman, elle appartient à un régime discursif autre que ce que nous appelons communément la « réalité ». Ce déplacement épistémologique permet de lire *Assommons les pauvres !* comme une déconstruction des dispositifs d'authentification et une mise à nu de la fabrication institutionnelle de la crédibilité. En même temps, le texte ouvre une réflexion prospective sur l'avenir des régimes de post-vérité, dans lesquels la frontière entre « vrai », « faux » et « fictionnel » devient de plus en plus instable. Dans ce panorama, le rôle de la littérature ne consiste plus à garantir l'accès à une vérité originaire et absolue, mais à troubler l'horizon d'attente³ du récit. La fiction – loin d'être un espace de réconciliation – apparaît ainsi comme un lieu de dévoilement et de résistance critique face aux exigences normatives de l'authenticité.

1. Qui parle ?

Assommons les pauvres ! explore le drame de la migration et les contradictions de l'intégration à travers les yeux d'une protagoniste anonyme, interprète pour les demandeurs d'asile. La langue contient déjà implicitement la charge de violence qui serpente tout au long du roman : le bengali est la langue « de Kâli », déesse de la destruction dans la mythologie hindoue, qui incarne à la fois la dissolution du mal et la ruine d'un monde englouti par la perte. Plongée dans les histoires des migrants, la protagoniste tente de conserver une distance professionnelle et émotionnelle, opération qui s'avère impossible. La structure du roman prend la forme d'une mosaïque narra-

³ La notion d'horizon d'attente a été développée par Hans Robert Jauss dans sa théorie de la réception littéraire (1990). Jauss le définit comme suit : « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (p. 49).

tive : la succession de témoignages, dont l'identité est systématiquement dissoute dans l'anonymat de la bureaucratie, permet au texte de poursuivre une réflexion profonde sur l'exil géographique, psychologique et identitaire.

Dans cette première partie, nous interrogerons donc le rôle de l'interprète, qui revêt de multiples fonctions dans le roman de Sinha. Les interprètes sont des figures de médiation qui oscillent entre leur désir d'émancipation et un sentiment de culpabilité qui ressemble à la syndrome du survivant⁴. Ils se sentent gratuitement privilégiés par rapport à ceux qui sont morts ou qui ont subi des dommages irréparables (leur compatriotes dans ce cas), condamnés au contraire à une lutte incessante pour la reconnaissance. Dès les premières pages, la figure de l'interprète est présentée comme un acteur problématique, une émanation (réfléchie) de l'autorité et en même temps une faille dans le système. Le texte construit une division nette de l'espace urbain : d'un côté les « gens désespérés » (Sinha, 2011, p. 21), les migrants exclus, qui attendent devant la porte (et qui rappellent, si on veut, les rangs des damnés aux portes de l'enfer) ; de l'autre les migrants « privilégiés » (Sinha, 2011, p. 21), ou plutôt sélectionnés par le pouvoir. Il s'agit d'un dispositif spatial allégorique : la ville devient métaphore d'une frontière globale, fondée sur la sélection biopolitique des corps des migrants. Au même temps, la mémoire des migrants est représentée de manière viscéralement corporelle : essentielle l'image du « vomissement » (Sinha, 2011, p. 22), à signaler qu'on ne peut pas vraiment expulser la mémoire traumatique. L'expression « gymnastes langagiers » (Sinha, 2011, p. 21) introduit l'idée que l'interprète n'est pas un simple médiateur, mais un acrobate du langage, contraint de manipuler, sélectionner, transformer. Cet élément anticipe le thème central du roman : la non-neutralité de la médiation linguistique ; l'interprète ne se contente pas de traduire, il décide implicitement de ce qu'il est légitime de communiquer. L'image suggère également une forme de performance douloureuse, une tension continue entre codes différents.

Les interprètes sont alors des figures liminales qui ont franchi des frontières matérielles, mais restent prisonniers d'une frontière symbolique et psychique : il n'existe pas de communauté migrante unifiée, chaque sujet est porteur d'une histoire irréductible. Même lorsqu'ils se trouvent dans le même espace, la proximité est fictive. Le recours systématique à l'anastrophe et à la répétition souligne l'impossibilité d'une solidarité naturelle entre les migrants :

⁴ Dans le contexte de l'état de stress post-traumatique (ESPT), le syndrome du survivant est l'un des principaux symptômes, principalement caractérisé par la culpabilité ; voir Polizzi et Parise (2014) et Romano (2017).

Ici les interprètes des continents et des pays divers; se côtoient mais ce n'est qu'une fausse proximité, déroutante, divergente. Les fils barbelés entre nous. Les no man's land entre nous. Connaître l'autre serait aussi périlleux que de traverser les frontières, les mers et les océans. (Sinha, 2011, p. 22)

C'est ainsi que Sinha met en scène l'ambiguïté inhérente au travail d'un traducteur. Si le système construit l'immigré comme 'objet' à interroger, plutôt que comme sujet doté d'une parole, l'interprète devient complice et victime de ce même dispositif, contraint à traduire non seulement des mots, mais des identités à parte entière. Sa fracture intérieure est donc le reflet de la fracture systémique entre ce que l'Europe prétend représenter et ce qu'elle exerce réellement. La frontière reste avant tout linguistique, puisque le langage de l'intégration est suspecté d'être faux, vide, et complice de la violence institutionnelle :

Nous parlions la même langue, la nôtre, mais c'était comme crier de mon neuvième étage vers un passant du trottoir, vers un mendiant accroupi et dissimulé dans ses loques sales. Pire encore, parfois j'avais l'impression d'avoir jeté l'eau chaude de mes mots sur leur tête ahurie. Quelquefois ils se ressaisissaient en nous agressant. Lorsque les questions commençaient à les mettre mal à l'aise, lorsqu'ils bafouillaient et qu'ils avaient honte de bafouiller, lorsqu'ils mentaient et savaient qu'ils mentaient, ils pi-quaient alors une colère sournoise et hurlaient qu'on ne comprenait pas leur langue. Ils hurlaient que moi je ne traduais pas ce qu'ils disaient. Ils hurlaient que je ne connaissais pas leur langue, que ce n'était pas ma langue. (Sinha, 2011, pp. 26-27)

Ou encore : « Hurlent et pleurent et revendiquent et réclament et finissent par insulter celle qui leur ressemble mais qui les trahit » (Sinha, 2011, p. 143). L'auteure utilise la figure de l'interprète comme une entité sociale polysémique et stratifiée, capable de catalyser sur elle-même les tensions et les contradictions de la contemporanéité, marquée par la transculturalité et l'érosion des frontières ; un tel personnage se définit dans la mobilité et la relation, oscillant entre médiation et conflit. L'objectif du texte est donc d'entremêler une réflexion éthico-politique à une réflexion esthétique plus délicate, à travers un personnage-fonction qui remet en cause les paradigmes traditionnels de toute représentations. Comme le souligne Samoyault,

Chacun·e des acteur·ices de cette histoire joue un rôle dans cette crise du crédit accordé aux énoncés et est pris dans la triple dualité « fiable / non fiable », « crédible / pas crédible », « vrai / faux ». La narratrice intradiégétique est traductrice à l'Office (c'est ainsi qu'est appelé l'OFPRA⁵ dans ce texte), ce qui implique une position de neutrali-

⁵ Office français de protection des réfugiés et apatrides.

té, enseignée dans les formations, recommandée dans la profession, mais contestée dans les faits par toutes les parties. Ils sont des agents essentiels du droit à la vérité et leur rôle a été beaucoup étudié sur les tribunaux de justice transitionnelle, à la cour internationale de justice, à l'OFPPRA et à la Cour nationale du droit d'asile (CADA). Mais cela leur donne-t-il le droit d'être vrai ? (Samoyault, 2024, s.p.)

Il y a donc une friction, voire une aporie, dans le droit à la vérité évoqué plus haut, qui se manifeste par une contradiction dans les termes : vérité et sincérité ; si la première est en effet une catégorie logique absolue, la sincérité est une vertu éthique synonyme de véracité. Comme l'écrit Nicolas Chambon :

Dans le cadre de la demande d'asile, et que ce soit par les agents de l'OFPPRA ou par les juges de la CNDA, le récit est donc évalué. Ce sont la véracité et la sincérité des propos qui sont interrogées. Schématiquement, soit il est jugé crédible, et donc la personne obtient le statut, soit il ne l'est pas, et la personne doit quitter le territoire. Derrière cette évaluation, c'est aussi la migration, l'histoire de vie qui sont examinées. Quels moments, quels événements valent statut ? On est sur le registre de la justification, de la preuve. Il faut prouver ce qu'on avance, pouvoir l'objectiver ; alors même que les éléments de preuves font cruellement défaut dans beaucoup de cas. Soit on est jugé victime d'un régime, soit coupable de mensonges et de détournement de procédures. (Chambon, 2018, p. 65)

Le système qui exige la vérité finit par la considérer comme insignifiante et se transforme ainsi en une machine de mensonges dont les ambassadeurs (interprètes, avocats et juges) se déplacent dans une zone grise. Le texte nous présente la question sous différents aspects, comme un conatus de justice : « – Vous pensez que vous avez le droit de corriger toute seule un système soi-disant mensonger ? monsieur K. m'a lancé » (Sinha, 2011, p. 52) ; comme complicité :

Ce jour-là, Lucia a fini par lui dire que ce n'était franchement pas la peine de continuer l'entretien car elle ne pouvait pas croire à ce qu'il disait. Elle lui a proposé de réfléchir, de faire une pause. Et a ajouté qu'il pouvait changer son récit, que ce n'était pas grave du tout. Mais seulement il fallait qu'elle puisse le croire. (Sinha, 2011, p. 73)

Et comme instrumentalité :

En gros, elle voulait que je traduise de telle sorte que les choses s'arrangent pour ses clients, que le sort des requérants ne dépende pas trop des avis de la cour. En gros, elle voulait que je ne traduise pas les hésitations et les bafouillages, les propos contradictoires de ses clients, mais seulement l'essentiel, conforme à sa plaidoirie à elle, les phrases lisses, brillantes comme la vérité. (Sinha, 2011, p. 137)

La multiplication des fictions que nous verrons exploser dans la section suivante commence ici : si le vrai est le tout,⁶ alors l'interprète est le premier agent de la chaîne de fragmentation qui met en échec son hypothétique unité. Par la mise en abyme de ce processus, le texte commence à questionner le statut du vrai en tant que réalité objective – éternelle et immobile – ainsi que les méthodes pour y parvenir :

– Alors ? Je vous ai dit la vérité. Lucia lui a expliqué la suite. C'était la routine. Je le savais. L'homme ne le savait pas. On amenait ces gens-là à dire la vérité pour en fin de compte ne rien en faire. C'était un cul-de-sac. On les délaissait au pied du mur, au fond de l'impasse, où des centaines et des milliers comme celui-ci avec leurs récits s'entassaient, stagnaient, pouaient, devenaient mousse parmi la mousse, grignotés par les larves de l'oubli. (Sinha, 2011, p. 75)

Une fois qu'on y adhère, la vérité se révèle être un obstacle à la reconnaissance. Il s'agit d'un « régime de vérité » au sens foucaldien du terme : ceux qui détiennent le pouvoir décident de ce qui est vrai et de ce qui ne l'est pas ; l'acte de traduction lui-même n'est plus un passage, mais une violence symbolique, acte de normalisation qui doit couper, lisser, effacer tout ce qui ne rentre pas dans l'économie du discours officiel. « Hésitations, bafouillages, propos contradictoires » : toutes ces traces d'oralité, d'incertitude ou de spontanéité sont considérées comme des éléments perturbateurs à éliminer afin de créer un récit cohérent. C'est là que commence le domaine de l'imposture.

Mais avant de nous plonger dans la section suivante, nous voudrions nous arrêter sur le rôle de la narratrice dans cette dynamique de mise en abyme du langage de la vérité. Comme indiqué dans l'*Introduction*, avec *Assommons les pauvres !* Sinha construit une « fausse » autofiction. Pourquoi disons-nous « fausse » ? Parce que l'une des exigences de l'autofiction est que le nom et le prénom du protagoniste coïncident avec ceux de l'auteur, ce qui n'est pas le cas ici. La narratrice, alors, qui est-elle, ou plutôt : qu'est-elle ? Tout d'abord, elle est elle-même l'objet de la discrimination qu'elle raconte, représentant le niveau microscopique (individuel) d'un phénomène systémique. En effet, comme le souligne Alfaro, depuis « les premières lignes du roman elle souligne les éléments communs qui la relie avec les demandeurs d'asile » (Alfaro, 2022, p. 35).

⁶ Selon Hegel (1960), la réalité n'est pas un ensemble de parties autonomes mais un organisme unitaire qui coïncide avec l'Infini. Les différentes parties du monde en sont la manifestation et coïncident avec le fini, qui n'existe que dans et en vertu de l'Infini. L'Infini s'identifie à un sujet spirituel en devenir : un processus d'autoproduction qui suit différentes étapes et se révèle seulement à la fin. L'Infini hégélien coïncide donc avec l'accomplissement du tout, c'est-à-dire avec son développement complet, afin qu'il puisse se révéler pour ce qu'il est vraiment.

Interrogée par l'agent K.⁷ pour avoir agressé un autre immigré, elle se retrouve à devoir répondre à des questions qui ressemblent à celles des requérants. Elle aussi est obligée de justifier sa présence en France : on lui demande « pourquoi la France » et pas ailleurs, si elle souhaite retourner « dans son pays », et si l'agression n'était pas motivée par des raisons raciales (en étant elle-même une femme racisée). « Ce récit à la première personne, comme s'il s'agissait d'un poème en prose à profondeur ontologique, émerge tout au long de l'interrogatoire et il est le miroir des autres récits convoqués dans le roman, où s'entrelacent des dialogues » (Alfaro, 2022, p. 35). Et pourtant, sa voix est celle d'un rejet, d'un conflit, d'un désaccord ; ce n'est pas la voix « authentique » du migrant victime attendu par le système. Comme le souligne Annie Richard dans *L'Autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme ?* (2013), l'autofiction, en tant que « alter-fiction », se configure comme un espace d'ambiguïté constitutive et un champ d'expérimentation des identités multiples. Il ne s'agit pas de dire « la vérité sur soi », mais de mettre en scène l'instabilité de l'identité. Sinha déstabilise alors doublement le récit de l'authenticité, transformant la narration à la première personne en une négation du principe d'identification. C'est ici que la protagoniste devient porteuse d'un contre-discours : alors que les migrants des audiences doivent mentir pour survivre, elle utilise la narration pour dire ce que le système refuse d'écouter.

2. Tout le monde ment : performance, mythe et imposture dans le témoignage d'asile

Le titre de cette section se veut à la fois une hypothèse de lecture et une suspension de tout jugement moral. Chez Sinha, le mensonge n'est pas une simple falsification stratégique, mais un opérateur narratif qui révèle la manière dont les sujets minorés sont contraints de fictionnaliser leur propre vérité pour survivre. Il assume donc une fonction à la fois esthétique, politique et métafictionnelle ; comme l'indique Samoyault, « le point à examiner ici est que la construction du récit de soi est représentée dans la fiction » (Samoyault, 2024, s.p.). Mais pour comprendre ce régime narratif, il faut avant tout distinguer le mensonge de l'imposture. En premier lieu, ils ne sont pas synonymes : le mensonge est un acte linguistique intentionnel, qui présuppose l'existence d'une vérité délibérément dissimulée ou manipulée ; au

⁷ Notons ici que l'initiale K. pourrait renvoyer à *Le Procès* de Kafka, soulignant ainsi l'acceptation passive de l'inéluctabilité d'une justice qui fonctionne comme un phénomène physique, avec sa logique autoréférentielle et insondable.

contraire, l'imposture ne se limite pas à « dire » le faux, c'est une mise en scène de soi, une construction d'une identité ou d'un rôle fictif, agissant à un niveau existentiel et performatif. Comme le souligne Maxime Decout, l'imposture émerge en littérature quand il n'est plus possible de croire totalement à un sujet stable et à une vérité transparente. L'imposture ne trahit pas la vérité, au contraire : elle dévoile l'impossibilité de la dire dans les conditions d'écoute imposées. Les migrants de Sinha mentent pendant les entretiens, mais ils font l'expérience de l'imposture au sens le plus radical du terme, puisqu'ils sont forcés d'incarner une identité qui n'est pas la leur, d'endosser « le fardeau d'une vie qui leur était totalement étrangère, [...] de se glisser dans la peau de personnages fabriqués par les marchands d'hommes » (Sinha, 2011, p. 43). L'imposture englobe le mensonge, et devient un véritable « phénomène de société » (Savès, 2020, s.p.), qui pousse à (se) simuler :

Là-bas, les hommes se ressemblaient. [...] Les récits ressemblaient aux récits. Aucune différence. Sauf quelques détails, de date et de nom, d'accent et de cicatrice. C'était comme si une seule et unique histoire était racontée par des centaines d'hommes, et la mythologie était devenue la vérité. [...] C'étaient des *tusi-talas* malheureux, *tusi-talas* malgré eux. J'écoutais leurs histoires aux phrases coupées, hachées, éjectées comme on crache. [...] Ni la misère ni la nature vengeresse qui dévastait leur pays ne pourraient justifier leur exil, leur fol espoir de survie. Aucune loi ne leur permettrait d'entrer ici dans ce pays d'Europe s'ils n'invoquaient des raisons politiques, ou encore, religieuses, s'ils ne démontraient de graves séquelles dues aux persécutions. Il leur fallait donc cacher, oublier, désapprendre la vérité et en inventer une nouvelle. (Sinha, 2011, pp. 10-11)

Le premier récit de cette identité fantôme (et fantomatique) du requérant contient déjà *in nuce* tous les éléments que le texte développera par la suite : la répétition obsessionnelle d'un même récit ; l'inconsistance de la notion de droits de l'homme ; la nécessité de (re)produire une fiction codifiée par d'autres. Les migrants apparaissent comme des « *tusi-talas* malheureux » (conteurs, dans la tradition *samoane*), mais malgré eux, c'est-à-dire contre leur volonté. Leur récit n'est pas le fruit d'un besoin intime ou authentique, mais un véritable rituel bureaucratique. L'écriture même reflète cette violence : les récits sont « hachés, éjectés comme on crache » – non pas énoncés, mais expulsés du corps, comme des mots indigérables. Le style fragmenté et syncopé incarne la violence systémique qui précède l'énonciation : une véritable « grammaire » de la peur, qui décrit les effets de la fabulation forcée. La vérité devient alors imprononçable, car elle n'est pas intelligible pour le pouvoir. Il ne s'agit pas d'une vérité relative, mais d'une *mimesis*, produite à partir de contraintes narratives spécifiques. Il faut se demander comment...

...these narrative constraints [can] be negotiated, if not breached? What are the permissible narratives of human rights and refugeehood? What are the consequences of following the prescribed codes? What normativizing and regulatory functions do they perform? How can they be contested and to what effect?⁸ (Limbu, 2018, p. 78)

Assommons les pauvres ! semble ne pas faire confiance à la possibilité d'enfreindre le Code. Le demandeur est pris « sous la double emprise de l'injonction biographique et de la nécessité de mise en forme » (Samoyault, 2024, s.p.) : au lieu d'un témoignage, il « vomit » une autobiographie impersonnelle, que Sinha assimile à une mythologie, mais qui a plutôt l'allure d'une hagiographie. Chaque homme est un saint, chaque homme est un martyr ; et donc une foule de saints et de martyrs aux contours indéfinis. Nous voyons ici à l'œuvre un type particulier d'imposture : l'imitation coloniale. Définie par Homi Bhabha comme *mimicry* (*The location of culture*, 1994), à la fois ressemblance et menace, elle se présente dans le texte de Sinha comme l'espion de la reproduction des rapports de pouvoir sous les formes du néo-colonialisme. Or cette imitation imparfaite – où chaque récit est à la fois crédible et faux – constitue une menace latente pour le système. La fiction se retourne contre l'institution qui l'avait créé, et dévoile les composantes fantasmatique et idéologique qui fondent la fabrication du véridique. Le roman articule ici un double déplacement : il montre comment les institutions exigent des migrants qu'ils désapprennent leur propre vérité, et il donne à lire la manière dont cette falsification produit un imaginaire parallèle – sorte de pays hallucinatoire, né de l'accumulation de récits stéréotypés :

Étaient-ils en train d'inventer un nouveau pays, une nouvelle nation, des guerres inconnues, des génocides cachés ? Suivant les lignes de leurs croquis, les teintes de leurs toiles, on aurait cru découvrir une terra incognita, invisible et implorante. (Sinha, 2011, p. 64)

A force de l'écouter pendant des mois, on finissait par croire qu'il existait un pays inconnu, une terre secrète et lointaine, chargée d'histoires sanglantes et étouffées, qu'elle seule avait découverte. Dans ma tête je voyais un pays parallèle à celui que je croyais connaître, avec des nouvelles lois, des nouvelles règles gouvernementales et administratives, un nouveau peuple et de nouveaux rites, habitudes et coutumes, dans ma tête surgissait un pays surréel, un pays comme un château dans l'air, un pays qui n'existait que grâce à la fabulation de cette avocate. (Sinha, 2011, p. 136)

⁸ « Comment ces contraintes narratives peuvent-elles être négociées, voire transgressées ? Quels sont les récits admissibles en matière de droits de l'homme et de statut de réfugié ? Quelles sont les conséquences du respect des codes prescrits ? Quelles fonctions normatives et réglementaires remplissent-ils ? Comment peuvent-ils être contestés et avec quels effets ? » ; ma traduction.

Une série d'autofictions impersonnelles,⁹ récitées par une masse informe d'hommes figés dans la répétition de l'identique, accentuée par la récurrence des figures d'accumulation (listes et anaphores), qui soulignent la saturation du discours.

C'est ainsi que Sinha décrit le tourment des demandeurs d'asile. Qui a le droit de raconter quoi ? Dans quelles conditions un récit est-il recevable ? Comment construire la crédibilité d'une histoire vidée de son sens, de sa mémoire et de sa chair ? *Assommons les pauvres !* déjoue les dichotomies : entre vérité et mensonge, entre sujet et rôle, entre témoignage et mythologie. Ce que l'on croyait un mensonge devient l'unique forme de vérité possible dans un monde où toute authenticité est conditionnée par les codes de réception. La littérature ne sauve pas la vérité, mais elle met à nu les simulacres. Si la vérité ne peut plus se dire dans le langage de la preuve, elle surgit alors dans les fissures de la fiction, qui devient la seule forme pour « dire » l'humain.

3. Le théâtre de la crédibilité : entre dispositif judiciaire et farce

C'est là qu'entre en jeu une autre partie de l'échiquier, le « lieu de la dernière chance pour ces requérants : la cour d'appel, après le rejet par le bureau du premier entretien » (Sinha, 2011, p. 57). Pourtant, ce basculement reste illusoire : ce n'est pas la vérité qui est en jeu, mais la capacité du récit à produire un effet de vraisemblance. Si la tâche de l'intermédiaire est de détacher le récit de lui-même, les juges ont le devoir de l'évaluer et de l'apprécier. Or, comme le montre Samoyault, le récit est évalué selon des critères qui ne sont pas ceux de la vérité vécue, mais de la crédibilité institutionnelle. L'écart entre ces deux régimes de lecture est fondamental : il construit une logique où le récit peut être jugé crédible même s'il est fictif, mais où le requérant peut être toujours décrété « menteur ». Dans cette inversion perverse, c'est le sujet qui est assigné à une identité discursive, et non l'inverse. Le demandeur n'est pas reçu comme un individu, mais comme un code à valider. Ce déséquilibre génère un espace scénique où la vérité est remplacée par la performance ; la cour devient un théâtre : farce, comédie noire, « thriller » (Sinha, 2011, pp. 60-61). Le langage du droit devient performatif au

⁹ Je retrace ici la définition « autobiographie impersonnelle », codée pour l'œuvre d'Annie Ernaux *Les années* (2008).

L'application de cette définition au genre hybride de l'autofiction sert à souligner le souffle exemplaire des textes autobiographiques aujourd'hui : la création non pas d'un moi empirique, mais d'un moi historique, afin de parler d'une façon de vivre pas toujours imputable à l'auteur·e, mais que l'auteur·e reconnaît plausible et appropriée pour représenter un certain type d'humanité et de période historique. Pour en savoir plus : Lollini (2007) ; Luperini (2016) ; Marchese (2014).

sens austinien :¹⁰ ce n'est pas ce que l'on dit qui importe, mais l'effet que cela produit dans une scène régie par des codes implicites. Cette théâtralisation n'est pas un simple effet de style : elle renvoie à ce que Decout (2018) définit comme une imposture structurelle, c'est-à-dire une mise en récit de soi sous contrainte, au sein d'un dispositif où la fiction est exigée mais niée. Le mensonge devient ici une forme d'obéissance, une condition de lisibilité :

Dans cet espace d'accueil tout était permis aux requérants ou presque. On leur déconseillait de mentir auprès de l'autorité, mais ils riaient, gauches et incrédules. Ils croyaient pouvoir passer à travers les mailles du filet grâce à leur talent de comédiens. (Sinha, 2011, p. 122)

Comme un petit caïd, elle essayait de nous impressionner, de nous faire peur, à nous les interprètes, l'outil le plus fragile, le moins protégé de cette usine à mensonges. [...] Elle interrompait tout le monde, y compris son client, prétendant corriger ce qui était à son avis un malentendu grave. Grâce à elle, les borborygmes des requérants devenaient les discours émus d'un politique. [...] Les yeux écarquillés, ils gobaient les fables de crimes que leur racontaient les avocats. C'était du théâtre populaire, chaotique, criard. Des histoires montées de toutes pièces. (Sinha, 2011, p. 116)

L'avocate orchestre les récits comme un metteur en scène : elle ajuste, reformule, efface, transformant les « borborygmes » en plaidoyers émouvants. Ce régime narratif correspond à ce que Claude Lévi-Strauss appelait « efficacité symbolique »¹¹ (Lévi-Strauss, 1974, s.p.) : un récit n'est pas vrai parce qu'il renvoie à des faits, mais parce qu'il fonctionne dans un cadre rituel ou social donné. La justice devient ainsi une machine de production d'histoires. De l'autre côté du bar, une foule de candidats contraints d'endosser un rôle qui est devenu une seconde peau : « Ils étaient dans leurs rôles, sans avoir le droit de jeter leur costume ni leur masque » (Sinha, 2011, p. 117). L'imposture est totale. Personne n'a le droit de faire tomber le masque, chaque rouage du système participe au même régime. C'est là qu'intervient l'idée de Lévi-Strauss (mais aussi de Austin) : la fiction comme efficacité symbolique, c'est-à-dire comme quelque chose qui produit des effets réels dans la vie des sujets. Le texte de Sinha nous offre « une déconstruction glaçante du pouvoir des récits à justifier les mauvaises vies,

¹⁰ Nous nous référons ici à la théorie des actes linguistiques élaborée par John Austin, qui définit l'acte « performatif » comme une affirmation qui ne décrit pas un certain état des choses, mais qui permet au locuteur d'accomplir une véritable action, et par conséquent de produire immédiatement un fait réel.

¹¹ Lévi-Strauss définit l'efficacité symbolique comme suit : « l'efficacité symbolique consisterait précisément dans cette 'propriété inductrice' que posséderaient, les uns par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant ».

un théâtre pathétique et comique où chacun se montre incrédule » (Samoyault, 2024, s.p.), déconstruction qui « donne lieu à des scènes à la fois comiques et pathétiques, révélant le problème du droit au mensonge comme seul droit » (Samoyault, 2024, s.p.). Cette théâtralisation produit aussi un effet d'éloignement : ce qui devrait être un récit de vérité devient une pièce de théâtre codifiée, car « le requérant ne saisit pas la langue de la cour, il en entend juste le ton, élevé, engagé, presque complice » (Sinha, 2011, p. 99). Ce mécanisme rappelle la « mise en discours » du migrant : comme l'écrit Spivak, les subalternes ne peuvent pas parler qu'en empruntant les codes de l'oppresseur. Ici, Sinha pousse cette logique à l'extrême, en la mettant en scène de manière grotesque, où les témoignages des requérants, « achetées avec le trajet et le passeport, [...] allaient jaunir et tomber en miettes avec tant d'autres histoires accumulées depuis des années » (Sinha, 2011, p. 43).

À son tour, l'identité personnelle se transforme dans un discours à performer ou, si on préfère, dans un test d'authenticité à réussir. Mais « authentique » ici n'est pas synonyme de « vrai » : même quand on dit la vérité, elle résulte insuffisante. L'identité migrante doit s'avérer conforme aux attentes de l'occident blanc et bourgeois – *WASP*¹² comme on dit aux Etats-Unis. Le demandeur d'asile ne possède pas la maîtrise du langage nécessaire à l'interrogatoire : il est contraint de suivre des schémas rigides, marqueurs d'étrangeté. En suivant encore une fois Spivak, on peut affirmer qu'ici le subalterne, même lorsqu'il parle, est toujours filtré et déformé par le pouvoir hégémonique. L'image finale du *bhul-bhulaia* (labyrinthe de mogul)¹³ résume cette condition : en symbolisant la perte d'identité et d'orientation linguistique, définit le demandeur d'asile comme prisonnier d'un espace discursif dans lequel il se perd. Sa parole est déjà transcodée : il parle, mais en échouant à adopter la forme reconnue, il signe sa propre disqualification. Non seulement la langue peut être manipulée pour répondre aux attentes du pouvoir, mais elle peut aussi se transformer en un faux dispositif de démocratisation. L'envers de la fiction est enfin révélé pour ce qu'il est : de l'oppression pure et simple. C'est un refrain que nous connaissons déjà : l'autorité produit un récit qui est toujours auto-légitimé. Dans cet espace de l'asile, tout concourt à la marchandisation des récits : le lieu, la posture, la langue, les vêtements, les gestes. Ce que Sinha met en scène, ce n'est pas seulement la violence institutionnelle, mais la production spectaculaire de la crédibilité.

¹² Appartenants à la classe des blancs d'origine anglo-saxonne et de religion et culture protestantes (white anglo-saxon protestant).

¹³ On ajoute ici que l'image renvoie également à la relation coloniale : le labyrinthe mogul est un symbole de l'histoire indienne, mais il devient ici la métaphore d'un espace « mental » colonisé.

On peut se demander ce qu'il reste si le pouvoir joue à cache-cache avec la vérité, si la distinction entre le vrai et le faux est abolie, si nous sommes maintenant dans l'ère de la post-vérité ; que peut encore la fiction ?

Je ne sais plus comment ne pas défendre les hommes de mon ancien sous-continent. Ma cuirasse s'effrite. Mon masque de soldat neutre tombe. J'écoute leurs récits. Les yeux embués. Larmes de détresse et de honte. Leurs mensonges me font rougir. Je tente pourtant de repérer les allées et les sorties de secours entre leurs mots. Si seulement dans le fouillis, dans le fatras des phrases, comme dans les racines entrelacées, entremêlées des arbres riverains, je pouvais trancher et tracer un chemin salvateur. [...] La vérité a quelque chose à voir avec l'esthétique. Ce qui est vilain et vulgaire, gauche et grossier, n'a pas l'allure du vrai. On ment par goût de l'excès. Par besoin de combler ce qui manque fondamentalement. (Sinha, 2011, pp. 98-99)

Mais qui suis-je après tout pour parler d'eux ? Je suis en train de voler leurs histoires. Je les sublime dans la misère et dans la laideur. Je suis un narco-pirate. Je cherche à m'enivrer. Mais au théâtre populaire je n'existais pas. Mon rôle était de m'effacer. Tout l'effort consistait à ne pas exister. [...] La cour et le bureau, deux usines à discours d'où sortait la fumée des mots, des mots comme les déchets des rêves, des mots comme les corps des bébés-rêves, leurs roues allaient me broyer, me réduire en lambeaux, me défibrer, j'allais disparaître. (Sinha, 2011, p. 135)

La narratrice, submergée par ce qu'elle est obligée d'écouter chaque jour, s'avoue voleuse d'histoires, manipulatrice elle-même (« je les sublime »). Cette opération, risquée et à la limite de la légalité (« narco-pirate »), a néanmoins le temps de retourner au tribunal, où il n'y a pas de place pour la poésie : les histoires doivent être équilibrées, cohérentes, conformes. Et si « ce qui est vilain et vulgaire, gauche et grossier, n'a pas l'allure du vrai », alors on peut dire que poésie et tribunal non seulement s'opposent, mais s'annulent. Cette confession sonne comme une déclaration de poétique : la narratrice ne peut plus croire à la neutralité, elle revendique une littérature du dévoilement, du vol, du dérèglement. Ce « récit de la violence, de la peur et de la colère » (Alfaro, 2022, p. 31) nous offre une alternative dans sa forme : dévoiler le processus de dépersonnalisation mis en œuvre par les institutions et donner – une fois de plus – l'espoir d'un contre-récit :

L'avenir est dans la main des mots, dans le creux du récit. Il faut savoir peindre le paysage avec des couleurs vives. Il faut savoir ranimer le théâtre immobilisé aux fils des mots marionnettistes. Ava, l'Ève tchéchène, lueur dans ma langue maternelle, dont la veine bleue de la gorge se gonfle d'émotion. « Sur le chemin du retour, entre deux stations de RER, je vomis », dit-elle, et elle éclate de rire. Vomir, souffrir, être malade durant des semaines, tout cela n'est sûrement rien quand il s'agit de protéger les siens, d'aider son peuple, d'utiliser ce système d'asile politique pour améliorer la condition humaine. Détournement du récit. Pour l'acte charitable. C'est elle, la romancière. Et engagée. Avec elle, les bonnes guerres ne cesseront jamais. (Sinha, 2011, p. 98)

Ava, la femme tchéchène, devient la figure liminale de cette résistance : elle vomit, elle rit, elle souffre – mais elle parle. Elle détourne le récit, non pour mentir, mais pour le mettre au service d'une cause. Elle incarne une autre possibilité de fiction : non pas celle qui obéit aux critères du vraisemblable, mais celle qui revendique l'excès et la dissonance. C'est elle, la romancière, annonce le texte. Ce dérèglement du récit est peut-être la seule forme d'éthique possible : un excès qui dénonce la norme, une démesure qui conteste l'équilibre imposé. Si, comme le dit Baudelaire, même la beauté craque,¹⁴ alors la fiction doit craquer aussi. Sinha n'oppose pas mensonge et vérité, elle les tord ensemble pour montrer ce qui résiste encore : la possibilité d'un contre-récit, d'un théâtre des voix disqualifiées. Ce n'est pas la cohérence du témoignage qui sauve, mais sa rupture. Et c'est là que l'écriture devient politique : une imposture qui ne réconcilie pas, mais qui perturbe, déstabilise, déconstruit. Une fiction nécessaire, non parce qu'elle dit la vérité, mais parce qu'elle met en crise les procédures de validation du vrai.

Conclusion : pour une éthique de la fiction altérée

La réflexion menée dans cette étude a permis de mettre en évidence la manière dont le roman déconstruit les régimes de vérité et démasque les logiques de pouvoir qui sous-tendent le discours. Le système – une gigantesque machine anonymisante – transforme le témoignage en rituel bureaucratique, le vide de son authenticité et le réduit à une performance verbale continue. La protagoniste incarne un point d'observation à la fois privilégié et ambivalente, car elle se trouve à la croisée de deux régimes de vérité : celui administratif, qui exige un récit conforme à des critères imposés, et celui individuel, qui cherche à survivre en réinventant son propre moi.

Sinha remet en question la possibilité même d'un récit authentique, en montrant que toute narration est irrémédiablement contaminée par des contraintes sociales et politiques. Pour être reconnus, les requérants doivent se conformer à un code narratif prédéfini (dans lequel « véracité » et « crédibilité » coïncident) en sacrifiant l'ancienne vertu de la sincérité. Il en résulte une standardisation progressive des histoires (et des vies) qui, dans une compulsion de répétition, finissent par devenir des variantes d'un grand poème. Mais si le mensonge devient la *conditio sine qua non* pour être (légalement) dans le monde, alors le vrai et le faux ne sont plus des catégories logiques opposées, mais plutôt des outils modulables dans un jeu de pouvoir asymétrique.

¹⁴ Voir le poème *Confession*, Baudelaire (2005).

Assommons les pauvres ! fait aussi allusion à l'un des grands débats de notre époque : l'émergence de la « post-vérité »¹⁵ et son rapport avec la fiction littéraire. En effet, à travers une fresque de la condition migrante, l'auteure avant elle a mis autrice scène la crise même du langage et de la narration comme instruments de légitimation. Le régime de la post-vérité nous interroge :

E se alla verità sostituissimo la verosimiglianza? In fondo, è a quest'ultima che ci siamo appigliati per decenni, cercando di mostrarne, a valle, gli esiti euforici sul popolo bue e, a monte, i meccanismi della sua costruzione in mano ai tycoon dell'ultim'ora. Mentre i teorici del romanzo proponevano la sospensione dell'incredulità nella lettura di Cervantes e di Proust, i media la diffondevano per i loro prodotti, mescolando furbamente informazione e intrattenimento. La storia è nota, e non è una storia, cioè una bufala: è la verità, perché è verosimile. Insomma, la verità è un effetto di senso, l'esito finale di una serie di procedure di discorso che mirano a essa, che provano cioè a suscitare nel pubblico una buona dose di credulità. Dir vero è far credere. Dunque emettere fiducia, essere simpatici, cioè autentici, credibili: veri.¹⁶ (Marrone, 2017, s.p.)

La littérature et la post-vérité s'opposent-elles ou se nourrissent-elles l'une de l'autre ? Tout dépend de ce que l'on entend par post-vérité : un terme normatif qui réduit sa portée problématique en l'aplatissant comme un « mensonge », ou un processus qui redéfinit les régimes de vérité ? Emiliano Zappalà nous met en garde :

Appartenere e sapersi muovere nel mondo della post-truth significa comprendere – memori anche della lezione postmoderna – che la verità è allo stesso tempo elemento indispensabile per il mantenimento di un ordine democratico e per lo sviluppo umano, ma anche dispositivo di potere e sopraffazione.¹⁷ (Zappalà, 2023, p. 6)

¹⁵ Nous prenons comme textes de référence: Ferraris (2017) ; McIntyre (2018).

¹⁶ « Et si nous remplaçons la vérité par la vraisemblance ? Après tout, c'est à cette dernière que l'on s'accroche depuis des décennies, en essayant de montrer, en aval, ses résultats euphoriques sur le peuple bœuf et, en amont, les mécanismes de sa construction dans les mains des magnats de la dernière heure. Alors que les théoriciens du roman proposaient la suspension de l'incredulité à la lecture de Cervantes et de Proust, les médias l'ont propagée pour leurs produits, mêlant astucieusement information et divertissement. L'histoire est connue, et ce n'est pas une histoire, c'est-à-dire un canular : c'est la vérité, parce qu'elle est plausible. En somme, la vérité est un effet de sens, le résultat final d'une série de procédures discursives qui la visent, c'est-à-dire qui tentent d'éveiller la crédulité du public. Dire la vérité, c'est faire croire. D'où le fait d'émettre de la confiance, d'être sympathique, c'est-à-dire authentique, crédible : vrai » ; ma traduction.

¹⁷ « Appartenir au monde de la post-vérité et savoir s'y déplacer signifie comprendre – en gardant à l'esprit la leçon postmoderne – que la vérité est à la fois un élément indispensable au maintien d'un ordre démocratique et au développement humain, mais aussi un instrument de pouvoir et d'oppression » ; ma traduction.

En tant qu'imposture consciente, la fiction littéraire retrouve non seulement une valeur heuristique, mais aussi un rôle éthique et un positionnement engagé. Mais quel type d'éthique et d'engagement est possible si – comme beaucoup le pensent – nous sommes désormais au-delà de la vérité ? Sur la base de quels critères l'écriture littéraire est-elle autorisée à parler des autres ? Cette question n'est pas nouvelle, mais les conditions dans lesquelles elle est posée le sont. La mondialisation sauvage, accompagnée d'une révolution technologique sans précédent, et en même temps un recul apparent de la politique vers des idéaux nostalgiques et réactionnaires nous obligent à reformuler un statut du « vrai fictionnel » qui – abandonnant l'illusion de l'authenticité – s'intéresse plutôt à la revitalisation de la narration en tant qu'aventure du mot et de l'image (Siti, 2021, p. 21). Pourtant, il nous semble essentiel de souligner que cette aspiration à l'Autre ne signifie pas réduire la littérature à une idéologie ou à une pratique thérapeutique. La fiction, en tant qu'autre manière de raconter le réel, nous rappelle que « la verità non è solo un possesso interiore, è anche una testimonianza che si rende in pubblico e che ha un valore sociale, ed è soprattutto qualcosa che comporta uno sforzo, un'attività, una capacità tecnica »¹⁸ (Ferraris, 2017, p. 116). Notre hypothèse est que Sinha défend une littérature qui cherche à rétablir la valeur du « vrai », même si ce n'est pas dans les lieux qui en sont traditionnellement porteurs, suggérant « una maggiore attenzione a vivisezionare e decostruire i meccanismi attraverso cui un messaggio viene fabbricato piuttosto che mettersi alla ricerca di 'storie utili' e vere »¹⁹ (Zappalà, 2023, p. 7). La fiction littéraire n'est pas une *fake news*, où un fait inventé devient certain et objectif. Au contraire, le récit tel que le conçoit Sinha se révolte contre la dégénération logique de la postmodernité et se réapproprie l'exaltation de l'inquiétude contre la certitude qui avait été la marque du premier modernisme (je pense ici à Luigi Pirandello ou Italo Svevo). La réalité de la laideur et de la souffrance contre l'illusion facile d'une existence qui se réduit à un post ou à un tweet. C'est un avertissement sur l'être humain qui se nourrit des œuvres d'art, sur l'individu qui existe au-delà du masque, à qui il faut restituer les mots, l'histoire et la chair.

¹⁸ « La vérité n'est pas seulement une possession intérieure, c'est aussi un témoignage qui est donné en public et qui a une valeur sociale, et c'est avant tout quelque chose qui implique un effort, une activité, une compétence technique » ; ma traduction.

¹⁹ « Une plus grande attention à la vivisection et à la déconstruction des mécanismes par lesquels un message est fabriqué plutôt qu'à la recherche d'histoires utiles qui sont vraies » ; ma traduction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alfaro Amieiro, Margarita. (2022). La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha. *Cédille*, 21, 21–45. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/3899>
- Baudelaire, Charles. (2005). *Les fleurs du mal*. Gallimard. (Ouvrage original publié en 1857).
- Bhabha, Homi. (2004). *The location of culture*. Routledge. (Ouvrage original publié en 1994).
- Chambon, Nicolas. (2018). Raconter son histoire comme personne : les migrants et leurs récits. *Le sujet dans la cité*, 9(2), 63–74. <https://doi.org/10.3917/lsdlc.009.0063>
- Decout, Maxime. (2018). *Pouvoirs de l'imposture*. Les Éditions de Minuit.
- Ferraro, Guido. (2005). *Semiotica. Teorie e tecniche*. Arcipelago Edizioni.
- Ferraris, Maurizio. (2017). *Postverità e altri enigmi*. Il Mulino.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les chose. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Foucault, Michel. (2001). *Dits et écrits I-II. (1954-1988), tomes I-II* (direction de Daniel Defert et François Ewald). Gallimard.
- Hegel, G. W. Friedrich. (1960). *Fenomenologia dello spirito* (trad. Enrico De Negri). La Nuova Italia. (Ouvrage original publié en 1807)
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2020). Les enjeux de l'« orientalisme (post-)migratoire » : (re-) constructions littéraires de l'orient. Dans Jochen Mecke/Anne-Sophie Donnarieix (Éds.), *La délocalisation du roman* (pp. 103–115). *Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains*. Peter Lang.
- Jauss, Hans Robert. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude. (1949). L'efficacité symbolique. *Revue de l'histoire des religions*, 135(1), 5–27. <https://doi.org/10.3406/rhr.1949.5632>
- Limbu, Bishupal. (2018). The Permissible Narratives of Human Rights; or, how to be a Refugee. *Criticism*, 60(1), 75–98. <https://doi.org/10.13110/criticism.60.1.0075>
- Lollini, Massimo. (2007). Autobiografia nell'epoca dell'impersonale, *Intersezioni*, 3, 497–506.
- Luperini Romano. (14 février 2016). Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux. *laletteraturaenoi*. <https://laletteraturaenoi.it/2016/02/14/angelo-guglielmi-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux/>
- Marchese, Lorenzo. (2014). *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa Edizioni.
- Marrone, Gianfranco. (9 janvier 2017). Verosimiglianza e liquefazione/Post-verità. La fine della verità o la verità nei post?. *Doppiozero*. <https://www.doppiozero.com/post-verita-la-fine-della-verita-o-la-verita-nei-post>
- McIntyre, Lee C. (2018). *Post-truth*. The MIT Press.
- Noiriel, Gerard. (1999). Réfugiés et sans-papiers : la République face au droit d'asile XIX^e-XX^e siècle. *Population*, 54(4–5), 823–824. www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1999_num_54_4_7053
- Nouss, Alexis. (2020). Le mensonge du migrant : un défi éthique. Dans Arnold Castelain (Éd.), *Traduction et migration* (pp. 239–258). Presses de l'Inalco. <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.36204>

- Polizzi, Chiara et Parise, Elena. (6 octobre 2014). Syndrome del sopravvissuto: il senso di colpa post-traumatico. *State of Mind*. <https://www.stateofmind.it/2014/10/sindrome-sopravvissuto-trappola-responsabilita/>
- Raita, Camelia. (2023). La figure de l'interprète chez Shumona Sinha entre « cogito tacite » et « cogito parlé ». *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*, 68(1), 317–32. <https://doi.org/10.24193/subbphilo.2023.1.18>
- Richard, Annie. (2013). *L'Autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme ?* L'Harmattan.
- Romano, Carlo. (11 décembre 2017). La syndrome del sopravvissuto. *Psicologia24*. <https://www.psicologia24.it/2017/12/la-sindrome-del-sopravvissuto/>
- Samoyault, Tiphaine. (2024). La fiction et le droit d'être vrai. *Fabula/Les colloques*, Fiducia (I). Crédibilité, confiance, crédit dans les récits de soi (dir. Emmanuel Bouju et Frédérique Leichter-Flack). <https://doi.org/10.58282/colloques.12287>
- Savès, Christian. (2020). *Esthétique de l'imposture. Une expérience humaine*. L'Harmattan.
- Sinha, Shumona. (2011). *Assommons les pauvres !* Éditions de l'Olivier.
- Siti, Walter. (2021). *Contro l'impegno*. Rizzoli.
- Udayan, Susmitha. (7 septembre 2019). *Narrating Refugee Lives: Political Asylum in 21st century France* [Dissertation] University of New Mexico. https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/136
- Zappalà, Emiliano. (2023). Post-verità come paradigma della fine: la crisi politica e culturale, il ripensamento dell'impegno e uno sguardo a Reality di Giuseppe Genna. Dans Andrea Manganaro, Giuseppe Traina et Carmelo Tramontana (Éds.), *Letteratura e Potere. Atti del XXIV Congresso dell'ADI*. Adi Editore.

Carola Paolucci. Licenciée en Lettres modernes et Master en Philologie moderne à La Sapienza (Italie). Depuis septembre 2023, doctorante contractuelle en Littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle (projet : Politiquement In/correct. Opérer en dehors de l'identité : Zadie Smith, Shumona Sinha et Walter Siti). Actuellement je suis représentante des doctorants au sein de mon laboratoire de recherche et membre du comité éditoriale de la revue de littérature comparée *TRANS*-. Co-directrice du séminaire annuel des doctorants du CERC « Genre(s) et frontière(s) ».