

Les Cahiers
Traits-d'Union

*Périphéries dans la littérature contemporaine.
Espagne, Italie, Brésil*

#01

2019

*Giusi La Grotteria, Ketty Zanforlini (éds)
Avec une contribution de Francesco Forlani*

Traits d'Union

LA REVUE
DES LINGUISTES
DE PARIS 3

04

Éditorial

Giusi La Gotteria, Ketty Zanforlini

09

Apologie de la pensée oblique

Francesco Forlani

16

Voyage en territoires périphériques

18

L'imaginaire de l'Espagne vide comme territoire symbolique de l'échec du franquisme

Cécile Beau

29

**Périphéries dans l'œuvre de Maria Messina.
La province italienne comme ailleurs contraint
mais nécessaire dans son voyage de la Sicile vers le Continent**

Giusi La Gotteria

Sommaire



38

Sujets périphériques

40

De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète.
Un nouvel imaginaire de la périphérie dans *Princesa* de Maurizio Iannelli et Fernanda Farias de Albuquerque
Nicola Brarda

49

**Itinéraires périphériques dans quelques poèmes des *Ceneri di Gramsci* (1957)
à *La religione del mio tempo* (1961) de Pier Paolo Pasolini**
Sara De Benedictis

60

Voix et langages de la périphérie

62

Les voix de *Suburra* et de *Gomorra*.
Un langage local pour des dynamiques globales
Ketty Zanforlini

72

La voix des opprimés quitte la périphérie.
La formation d'une nouvelle expression littéraire serait-elle en marche ?
Priscilla Coutinho

82

Biographies des auteurs

Éditorial

Giusi La Grotteria, Ketty Zanforlini,

Doctorantes, Université Sorbonne Nouvelle – Paris

La périphérie est avant tout un concept géométrique et donc spatial désignant une circonférence ou une surface qui se place à l'extérieur d'un volume et, bien que dotée d'un espace propre, elle est indissociable d'un centre. C'est en ce sens qu'elle apparaît au début du XX^e siècle dans les études d'économie et de géographie sous l'impulsion du développement de l'urbanisme¹. Elle devient rapidement un espace dont la nature se mesure à l'aune de l'écart qui la sépare d'un centre – souvent vu comme *le* centre – et acquiert une dimension figurée car, selon la thèse d'Alain Reynaud², l'écart n'est pas seulement spatial mais aussi culturel. Ainsi la périphérie est le pôle faible, déficitaire du couple centre/périphérie. Cependant il a été souligné que « le rapport centre/périphérie n'est pas qu'un rapport spatial, n'est pas qu'un rapport au territoire, il est aussi un rapport à l'espace social et donc un rapport de pouvoir fluctuant dans le temps³ ». Dans ce sens, tout au long du XX^e et au début du XXI^e siècle, le rapport à l'espace et au pouvoir périphériques n'a cessé de se transformer : l'expansion des villes et les mouvements migratoires ont conduit notamment à la remise en cause des structures hiérarchiques spatiales. Cette tendance pousse à se focaliser sur des réalités locales et des minorités dont l'importance est revendiquée au point qu'elles en deviennent des centres⁴.

Dans le domaine littéraire le couple centre/périphérie a été fréquemment adopté comme catégorie épistémologique, notamment en littérature comparée⁵. On a affirmé que « les notions et les réalités, attachées au doublet

centre-périphérie sont fort relatives » car « l'identification de situations de production et de lecture littéraires selon ce doublet n'est que l'image d'un moment historique⁶ ». Néanmoins, dans ces études, le concept de périphérie a principalement été abordé du point de vue du centre : la périphérie est perçue comme « un ailleurs nécessaire⁷ » pour définir ce centre. De la même manière, les sujets de périphérie et périphériques ont été décrits comme des Autres nécessaires pour parler d'un sujet central, souvent incarné par l'auteur⁸. Nous avons interrogé cette dissymétrie spatiale et culturelle, ainsi que ses transformations dans la littérature des pays latins, lors de la journée d'étude doctorale *Lieux et sujets périphériques dans la littérature du XX^e et du XXI^e siècle dans l'Europe de la Méditerranée et en Amérique latine*, qui s'est déroulée le 19 juin 2018 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. À cette occasion nous avons placé la périphérie au cœur du questionnement en adoptant un regard volontairement décentré et décentralisé car, pour citer le critique italien Asor Rosa, ce type de regard semble « permettre de découvrir des potentiels et des forces cachées qu'on ne soupçonnerait pas en restant obstinément ancré à un centre⁹ ». Dire les périphéries serait ainsi un moyen de défaire les oppositions.

Les Actes de la journée réunis ici couvrent l'aire géographique de trois pays latins, l'Espagne, l'Italie et le Brésil, et balayent une période allant du XX^e siècle au début des années deux-mille. Afin de mettre en évidence les trois axes de réflexion sur lesquels portait la journée d'étude (les lieux, les sujets et les langages) et le princi-

pal point de focalisation de chaque article, nous proposons une répartition des contributions en trois volets : voyage en territoires périphériques ; sujets périphériques ; voix et langages de la périphérie. Une division en trois parties qui n'exclut cependant pas leur interrelation, comme le montrent les liens existants et maintes fois soulignés dans toutes les contributions. De fait le terme lieu est ici utilisé selon la définition que Marc Augé propose afin de le distinguer du non-lieu, à savoir « le lieu du sens inscrit et symbolisé », où l'anthropologue inclut « la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent, et du langage qui le caractérise¹⁰ ».

Dans les différents espaces périphériques représentés par les auteurs étudiés (*borgate, favelas, province*, etc.) on assiste souvent à des déplacements qui font du voyage et de la migration des thèmes mis en évidence dans de nombreux articles. C'est le cas du dépeuplement des régions agraires espagnoles à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, analysé dans l'article *L'imaginaire de l'Espagne vide comme territoire symbolique de l'échec du franquisme*. À travers les récits de différents auteurs, parmi lesquels Miguel Delibes, Camilo José Cela et Julio Llamazares, on affirme la volonté des écrivains espagnols contemporains de préserver, voire d'exalter, la réalité périphérique de la campagne. L'Espagne vide, en dépit de l'adjectif qui la caractérise, se révèle ainsi riche de souvenirs et de valeurs positives.

Le territoire rural italien constitue, quant à lui, la première étape du voyage personnel et artistique de l'auteure sicilienne Maria Messina, qui est retracé dans l'article *Périphéries dans l'œuvre de Maria Messina. La province italienne comme ailleurs contraint mais nécessaire dans son voyage de la Sicile vers le Continent*. Dans la périphérie représentée par la *provincia*, l'écrivaine arrive à exprimer une condition, celle de l'*homo inaptus*, qui dépasse les

limites de son expérience et intéresse toute une tradition littéraire nationale. En outre, Maria Messina, dans sa manière de représenter la province italienne, met en évidence le fait que les femmes sont plus souvent que les hommes confrontées à une vie symboliquement périphérique. On remarque ainsi la relation étroite entre l'espace périphérique et la représentation de la condition des femmes au début du XX^e siècle, qui dévoile l'importance grandissante de la question du genre dans l'étude des périphéries.

La périphérie peut en effet évoquer non seulement un écart par rapport à un centre ou à un pouvoir mais aussi une notion à la fois de marginalité et d'altérité. Cette relation trouve son point culminant dans l'affirmation de « sujets décentrés » que l'on retrouve avec Fernanda Farias, dite Princesa. Son récit, étudié dans l'article *De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète. Un nouvel imaginaire de la périphérie dans Princesa de Maurizio Iannelli et Fernanda Farias de Albuquerque*, traverse le Brésil, l'Espagne et l'Italie, et parcourt les étapes de la transition personnelle et physique du personnage transsexuel et prostitué. Dans ce processus de transformation identitaire, l'aspiration de reconnaissance de Fernanda met en résonance les problèmes d'identité sexuelle avec la question sociale et économique liée tout particulièrement à sa condition.

L'article *Itinéraires périphériques dans quelques poèmes des Ceneri di Gramsci (1957) à La religione del mio tempo (1961) de Pier Paolo Pasolini* souligne l'attention que Pier Paolo Pasolini portait déjà aux personnes marginales vivant dans l'illégalité. Le poète italien erre dans la banlieue de Rome, dans ses quartiers populaires et découvre un monde « en marge », celui du sous-prolétariat, qui conserve « une vitalité, un mode de vie et une spontanéité » capable de le fasciner. On assiste ainsi à un véritable renversement des valeurs

communément admises : le langage poétique permet la sublimation des aspects les plus abjects de l'espace périphérique, mais aussi l'identification du poète avec l'altérité des sujets qu'il représente.

L'analyse de la langue racontant les périphéries peut alors devenir un mètre étalon qui permet de mesurer la distance ou la participation des auteurs par rapport au vécu de leurs personnages. Ainsi les auteurs italiens contemporains Roberto Saviano, Carlo Bonini et Giancarlo De Cataldo ont élaboré des stratégies nouvelles afin de devenir ce qu'on peut définir comme des médiateurs des réalités périphériques. L'article *Les voix de Suburra et de Gomorra. Un langage local pour des dynamiques globales* montre comment leur recours aux dialectes et aux sociolectes des banlieues de Rome et de Naples crée une polyphonie narrative qui reflète et organise les relations de pouvoir, souvent marquées par l'expression de la violence, à un niveau aussi bien local que mondial.

Lorsqu'il y a médiatisation de « la barbarie » des périphéries, la violence peut se faire « l'instrument qui renverse la logique de ce contexte périphérique », comme l'affirme l'article *La voix des opprimés quitte la périphérie brésilienne. La formation d'une nouvelle expression littéraire serait-elle en marche ?*. Les voix de Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins et Geovani Martins, situées à l'intérieur des périphéries, offrent une immersion dans les favelas de São Paulo et Rio de Janeiro à partir des

années 1960. À travers les récits de ces auteurs on s'interroge sur le succès et sur la « place inédite » occupée par la production culturelle « marginale » au Brésil aujourd'hui, ainsi que sur la « fierté » de ceux qui vivent dans les *favelas*.

L'écrivain Francesco Forlani – directeur artistique de la revue *SUD* et auteur, entre autres, d'un récit publié dans l'ouvrage collectif *Centrifuga: fughe, ritorni e altre storie*¹¹ racontant les banlieues italiennes – avait inauguré la journée d'étude par un discours-performance que nous proposons en guise de prologue. Il y affirme que « aucune périphérie abdique au nom d'un centre prétendu » mais « le monde nous paraît sous la forme d'[...] un ensemble d'îles qui, tout en communiquant entre elles, ne perdent pas leur identité ».

Ce renversement de la dichotomie centre/périphérie et cette remise en cause de la définition du pôle déficitaire de la périphérie, dans la pluralité de ses formes d'expression littéraire, intéressent *in fine* tous les articles réunis ici.



La journée d'étude et la publication de ce numéro ont été réalisées avec le soutien de l'École doctorale ED 122 et de l'EA 3979 LECOMO (Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale face aux problèmes de la modernité) de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, que nous remercions vivement. ●

¹ Voir à ce propos : Blanchard Nelly, Thomas Mannaig (dir.), *Des littératures périphériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

² Reynaud Alain, *Société, espace et justice. Inégalités régionales et justice socio-spatiale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

³ Blanchard Nelly, Thomas Mannaig (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁴ Voir à ce propos : Appadurai Arjun, *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, trad. par Bouillot Françoise, Paris, Payot, 2007.

⁵ Moretti Franco, *Distant reading*, London-New York, Verso, 2013.

⁶ Bessière Jean, Maár Judit (dir.), *Histoire de la littérature et jeux d'échange entre centres et périphéries : les identités relatives des littératures*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 7-8.

⁷ « periferia come altrove necessario », Martino Paolo, Verbaro Caterina (dir.), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pise, Edizioni ETS, 2016, p. 8. Notre traduction.

⁸ Asor Rosa Alberto, *Letteratura italiana. Storia e geografia III. L'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 1983.

⁹ « si scoprono potenzialità e forze nascoste che, restando cocciutamente ancorati al centro, non si sarebbero mai neanche sospettate », Asor Rosa Alberto, « Elogio del marginale vero centro della vita », in La Repubblica [En ligne], 18 août 2015, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/08/18/elogio-del-marginale-vero-centro-della-vita37.html> [page consultée le 10 septembre 2019]. Notre traduction.

¹⁰ Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 104.

¹¹ Bilotti Sara et al., *Centrifuga: fughe, ritorni e altre storie*, Rome, Sinnos, 2016.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Maria Pia De Paulis, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CIRCE-LECEMO | **Melissa Lecointre**, Maître de conférences, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CREC | **Jacqueline Penjon**, Professeure Émérite, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CREPAL | **Ada Tosatti**, Maître de conférences, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CIRCE-LECEMO

COMITÉ ÉDITORIAL ET DE LECTURE

Giusi La Grotteria, doctorante, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CIRCE-LECEMO | **Ketty Zanforlini**, doctorante, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CIRCE-LECEMO

**Numéro évalué par le comité de lecture des Presses Sorbonne Nouvelle.
Avec le soutien de l'école doctorale ED 122 et de l'EA 3979 LECEMO de
l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.**

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE : **Inès Prévot**

ILLUSTRATION DE COUVERTURE : *Matizes*, copyright **KoKo.N**

Toute reproduction interdite. Sauf mention contraire, les photographies illustrant l'ensemble du numéro sont la propriété exclusive de l'auteur, KoKo.N.

Dépôt légal : à parution. **ISSN** : en cours.

Apologie de la pensée oblique¹

Francesco Forlani

Longtemps je me suis interrogé sur le fait que dans le langage courant certains mots trahissent leur propre nature, ce qu'ils veulent dire à la lettre, pour accéder à tout autre domaine de signification. Ainsi le mot périphérique, grâce à la révolution numérique – prenez par exemple les clés USB sur lesquelles on enregistre communément les vidéos, les sons et les documents qui sont indispensables à nos communications – a vu son positionnement complètement renversé et devenir de périphérique à centrale, point névralgique. Pour démontrer ce changement il suffit de prendre un schéma utilisé dans les collèges pour illustrer le rôle des unités périphériques dans un système et se rendre compte du fait que, finalement, ça ne sert pas à grand-chose, une unité centrale privée de connexion Internet, d'imprimante, de clavier, bref de ses ramifications dans le réel, seules et uniques sources de relation au monde. Ce glissement sémantique, dont j'aimerais parler surtout à travers la création littéraire en Italie de ces deux dernières décennies, me paraît évident lorsqu'on superpose à l'image qu'on vient d'évoquer celle de la célèbre carte conçue par Guy Debord en 1957 et titrée *The Naked City : illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*². Dans l'œuvre en question les flèches qui relient les différents quartiers, ou blocks, jouent le même rôle que les périphériques tels que nous venons de le voir. Encore une fois, pour reprendre le titre d'un roman de Michel Houellebecq, on se rend compte que « la carte est plus importante que le territoire³ » et surtout que n'importe quelle carte, nous le savons, ne trouve sa raison d'être que dans le regard qui s'y pose et, ajoutons-nous, dans la langue dont ce même regard se servira pour exprimer un acte ou de simple création ou de transformation du réel. Dans le même esprit on peut évoquer la magnifique expérience cartographique que l'artiste marseillaise Sabine Réthoré a imaginé en prenant une carte de la Méditerranée et en la faisant simplement tourner de 90°⁴. Cette simple torsion montre d'une manière étonnante comme un lieu, souvent représenté avec ces frontières, ici se laisse traverser par « les milliers de routes qui nous relient⁵ ». Cette action, qui nous rappelle la magnifique image évoquée par Michel Foucault de « torsion à l'intérieur de la même inquiétude⁶ », je la définis comme *pensée oblique* et c'est par ce paradigme que j'aimerais vous proposer une lecture de quelques écrivains italiens, plus généralement des narrateurs, qui ont déterminé avec leurs histoires et surtout avec leurs langages un renversement du centre et de la périphérie.

I Le dos à la mer

À cette image de la Méditerranée nous pouvons associer le roman *La mer ne baigne pas Naples*⁷ de Anna Maria Ortese, où les terribles et en même temps merveilleux récits *Une paire de lunettes* et *la Ville involontaire* nous apprennent deux choses essentielles à notre panoramique : l'obliquité du regard, celle qui nous

a fait tourner une carte géographique pour en avoir une vision différente, et la ténacité de se tenir à l'écart du centre, un écart qui paradoxalement nous permet de nous focaliser, en clair, sur tout ce qui autrement resterait dans l'ombre. Voici alors surgir la guitare de Pino Daniele, les notes de sa chanson, *Il mare (La mer)*. Arrêtons-nous sur cette strophe :

Com'è bello lavorare sulla tangenziale
con le mani rosse che ti fanno male
e i ricordi che camminano a duciento
all'ora
e ti entrano dentro senza far rumore⁸.

Tangenziale est le mot italien pour dire route périphérique, celle qui entoure la ville et qui permet aux gens et aux marchandises de circuler loin du centre tout en leur permettant d'arriver à destination.

Dans cette chanson la mer est toujours là, au loin, et, dévorée par la vitesse, la mémoire se laisse emporter dans ses souvenirs sans faire de bruit mais au plus profond de soi.

Il y a deux ans, avec les autres rédacteurs de *Nazione Indiana*⁹ – le site littéraire qui occupe une place importante dans le débat des idées en Italie, et non seulement sur le plan culturel – nous avons publié un petit dictionnaire, *Piccolo vocabolario autostradale ad uso dei contemporanei*¹⁰, et le mot que j'avais choisi de définir était justement *tangenziale*. J'avais joué sur le glissement sémantique de l'expression *prendere la tangente*, au sens de parler d'une chose d'une manière indirecte, par allusions, avec celui d'encaisser un pot-de-vin. Dans le premier cas c'est souvent le discours mafieux qui utilise une telle stratégie communicative : les sicaires, pour racketter les gens, utilisent un discours qui évoque des scénarios imprévus pour le racketté, un incendie, un deuil, un sinistre que seulement la protection du boss peut empêcher ; dans le second, plutôt celui de la corruption politique, au point que, lors de la grande opération judiciaire des années 1990 en Italie, connue sous le nom de *Mani Pulite* (mains propres), Milan, ville ciblée par plusieurs affaires de corruption, a été rebaptisée *Tangentopoli*. Ce qui était périphérique devenait du coup central dans notre histoire la plus récente. Mais avant de revenir à ce renversement des flux, paradigme fondateur dans le livre enquête de Rosaria Capacchione, *L'oro della Camorra*¹¹, qui montre comment la finance mondiale du crime part des périphéries de l'Empire, là où s'organisent les grands trafics de drogue, j'aimerais revenir sur le chemin pris au départ et me promener dans les rues italiennes à travers le temps et l'espace, mais avec le même moyen, quasi un cliché du nomadisme italien, une Vespa.

I Les Vespéraux

Rappelons-nous d'une scène hilarante de *Roman Holidays*¹² (*Vacances Romaines*, en français), le film américain réalisé par William Wyler en 1953 : l'inoubliable protagoniste, Audrey Hepburn, profite d'une journée de liberté et le reporter Joe Bradley (Gregory Peck) lui fait visiter la capitale italienne au guidon d'une Vespa. La fuite dans les ruelles de Rome, l'envolée qui renverse les étalages des commerçants sur son chemin, est mémorable. Plus particulièrement ce mouvement en zigzag où le conducteur semble avoir perdu complètement le contrôle de la situation. Une manière "oblique" de procéder et qu'on retrouvera dans *Caro Diario*¹³ (*Journal intime*, en français) le film écrit, réalisé, produit et interprété par Nanni Moretti, sorti en 1993, donc quarante ans après. La longue séquence à travers les

banlieues romaines, comme on s'en souvient, se termine au port d'Ostie, là où avait été assassiné Pier Paolo Pasolini, l'intellectuel qui avait prophétisé l'embargo culturel en plein baby-boom et en pleine explosion de la société de consommation, au détriment des bourgs et de la culture paysanne des périphéries. Bien que grave dans la scène finale du film, le ton de ce voyage en Vespa reste léger, les musiques très joyeuses. Ce ne sera que dans le rendez-vous final avec le poète que les notes mélancoliques de Keith Jarrett traverseront l'écran.

À l'été 2016 l'écrivain Roberto Saviano m'avait demandé de l'interviewer pour le site Carmilla et dans la partie finale de notre conversation je lui avais posé la question, directe, sur le fait que son roman, *Gomorra*, proposait quant à lui une Vespa tout à fait différente. Voici la réponse de Saviano :

RS. : La Vespa de Moretti est une Vespa légère, tu as raison. Assez confiante dans le bien de la nation, dans l'existence des justes. C'étaient les années quatre-vingt-dix, l'illusion qu'après Tangentopoli l'Italie de bonne volonté s'en sortirait. Mais cette Italie-là, de bonne volonté, était celle qui avait vécu avec et avait permis l'existence de l'autre Italie. C'est une Vespa heureuse d'aller vers un nouveau et sympathique *soleil de l'avenir*. Ma Vespa est un moyen astucieux pour arriver en premier et, en même temps, pour maudire le fait d'être arrivé en premier. C'est un moyen et pour arriver et pour s'enfuir. Et, surtout, une manière pour ne pas rester au milieu, opprimés par la difficulté de vivre et par l'horreur de l'attente et de la souffrance. Un moyen pour s'enfuir, donc, mais avec la certitude qu'on ne peut jamais s'enfuir vraiment¹⁵.

Encore une fois, nous sommes face à une mutation anthropologique importante. Le centre se détourne vers la périphérie, l'imaginaire collectif pose ses contre-feux sur la face cachée des villes, Scampia, quartier périphérique de Naples, ou Suburra, à Rome : ces lieux habités par les damnés de la terre, soldats d'une guerre qui malgré ses apparences militaires se joue essentiellement sur le terrain de l'économie. Cependant, si *Gomorra* a marqué une vraie révolution dans le paysage littéraire italien, cela s'est passé non seulement au niveau de l'objet littéraire proposé mais surtout par rapport à son style. L'italien bien écrit – standard, facile, plat, neutre, proposé par le *mainstream* avant *Gomorra* – fait resurgir toutes les variations linguistiques présentes dans la réalité, les dialectes, les jargons, le slang, les contaminations, les inventions. Une vraie créolisation qui se joue entre l'imaginaire essentiellement américain et cinématographique et la réalité linguistique d'un nouveau nomadisme confronté à la libre circulation dans le continent et qui accompagne les marchés illégaux de drogue et d'armes, le brassage d'argent sale. Si d'une part tout nous rappelle une dimension crépusculaire de la civilisation, d'autre part c'est justement grâce à ces nouvelles langues que nous pouvons "décoder" la réalité qui nous entoure.

I La nuit grave

Cette opération de création linguistique rappelle une vieille publicité de la célèbre viande de bœuf en gelée *Simmmenthal*¹⁶. On y voit un garçon qui s'obstine à changer le nom de son plat préféré en *Tinsema*, malgré les tentatives de son maître – en *voix off* – de corriger l'élève indiscipliné de cette école, très condescendante, de la consommation.

Un jour, lors d'une rencontre avec le philosophe Paolo Virno, je me souviens de son récit au sujet d'un phénomène linguistique des banlieues parisiennes qui l'avait beaucoup bouleversé. Il racontait que pendant qu'il était en train d'assister à un étrange dialogue entre deux zonards, à un moment donné, l'un d'eux lui avait

demandé de lui passer une « nuit grave ». D'abord il n'avait pas compris de quoi il s'agissait – une nouvelle drogue, peut-être ? – mais juste le temps que le second zonard sorte de sa poche un paquet de cigarettes pour offrir à l'ami « la nuit grave » en question. Ils avaient en fait détourné l'avertissement présent sur les paquets de cigarettes « Fumer nuit gravement à votre santé et à celle de votre entourage ». Or cette action linguistique de transformation de la parole constitue à mon avis une issue importante pour la création littéraire et pour clarifier mon propos j'aimerais vous proposer un exemple cohérent avec la figure d'un écrivain qui m'est très cher, Sergio Atzeni, et qui incarne mieux que d'autres ce rôle d'explorateur de la langue et de nouvelles réalités italiennes. Sergio Atzeni, né le 14 octobre 1952 à Capoterra en Sardaigne et mort le 6 septembre 1995, 42 ans, à Carloforte est un écrivain, journaliste et traducteur italien. En France sa consécration n'advient qu'en 2000 avec *Le fils de Bakounine*¹⁷, traduit par mon ami poète Marc Porcu. Depuis, quasiment tous ses romans ont été publiés et le dernier, *Nous passions sur la terre, légers*¹⁸, Actes Sud l'a fait connaître aux lecteurs français en 2010. Le roman qui, selon moi, représente le mieux cette révolte de la périphérie par rapport au centre, une rébellion avant tout langagière, est *Bellas mariposas*¹⁹. Il faut étudier le film tiré du roman et qui est sorti en Italie il y a quelques années pour bien comprendre la portée de cette révolution. Ce film me permet ainsi d'établir un lien avec notre passage en Vespa à travers Gomorra car nous retrouvons dans cette vidéo-narration plus d'un point de contact, à commencer par le scénariste qui a travaillé dans les deux films, *Gomorra* et *Bellas Mariposas*, c'est-à-dire Maurizio Braucci.

Dans *Bellas Mariposas*, les protagonistes sont deux jeunes filles, Cate et Luna, du quartier périphérique de Cagliari, Santalamenera, qui racontent avec un registre à la fois drôle, grotesque et amer, une par une toutes les ruines sociales et culturelles d'un monde qui se présente comme irréprésentable ou, encore pire, comme impossible à représenter. Aucune narration semble en fait pouvoir saisir l'âme de cette société parallèle, à l'écart du vrai monde, de la vraie vie, sinon à travers un acte linguistique en mesure de renverser le rapport entre dominateurs et dominés, centre et périphérie. Pour faire cela Sergio Atzeni s'approprie des tics linguistiques de ces quartiers, de leur jargon, du slang, et bien évidemment du dialecte, revisite tous les modèles, les rêves des deux adolescents en leur donnant une nouvelle vie et une dignité littéraire universelle. Sergio Atzeni, comme le fera ensuite, mais d'une manière bien moins radicale, Andrea Camilleri avec son Montalbano – les deux écrivains faisaient partie de la même maison d'édition sicilienne, Sellerio – traduit en Italie ce qui s'était imposé d'abord en France, aux Caraïbes et puis dans le monde entier, la créolisation du style.

Dans une vidéo publiée par la revue en ligne *Les périphériques vous parlent* en 2002, Édouard Glissant raconte :

Les phénomènes de créolisation sont des phénomènes importants, parce qu'ils permettent de pratiquer une nouvelle dimension spirituelle des humanités. Une approche qui passe par une recomposition du paysage mental de ces humanités d'aujourd'hui. Car la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être "équivalents en valeur" pour que cette créolisation s'effectue réellement²¹.

Cette idée de la culture correspond pleinement et à un tel point avec cette mise en littérature des mutations contemporaines qu'il n'est pas surprenant que Sergio Atzeni ait été le traducteur de Patrick Chamoiseau, auteur avec Glissant de la célèbre notion de "Tout-monde". En 1994 Atzeni traduit en italien le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau, une rencontre avec l'écrivain antillais que Sergio

Atzeni décrira ainsi : « Pour moi cela a été une rencontre extraordinaire et d'une certaine façon révélatrice, c'était comme si j'avais rencontré un maître²² ».

Comme dans la carte dont nous avons parlé en ouverture, le monde nous paraît sous la forme d'un archipel, un ensemble d'îles qui, tout en communiquant entre elles, ne perdent pas leur identité, autrement dit aucune périphérie n'abdique au nom d'un centre prétendu. Avant de terminer donc mon intervention avec une expérience littéraire personnelle, une expérience que je peux considérer comme un privilège dans mon errance dans le monde des Lettres, j'aimerais partager avec vous un passage du texte, *Pour Sergio*, que Chamoiseau avait consacré à Sergio Atzeni à l'occasion de l'anniversaire de la mort prématurée de l'écrivain sarde. Ici nous pouvons constater non seulement la place que l'idée de communauté occupe dans l'histoire de la littérature mais surtout de quelle manière certaines passerelles, notamment les traductions, rendent possibles toute sorte de communication en mesure de sortir les îles, aussi mentales, de leur isolement :

Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne soit pas une clarification, mais qu'elle devienne la mise à disposition d'un élément de la diversité du monde dans une langue d'accueil. Nous étions d'accord pour que la traduction n'aille pas d'une langue pure à une autre langue pure, mais qu'elle organise l'appétit des langues entre elles dans l'oxygène impétueux du langage. Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne craigne plus l'intraduisible, mais qu'elle devienne comptable, et essaimeuse, de tous les intraduisibles possibles. Et nous étions d'accord pour qu'une traduction honore avant tout l'opacité irréductible de tout texte littéraire, pour que, dans ce monde qui a enfin une chance de s'éveiller à lui-même, le traducteur devienne le berger de la Diversité²³.

I Ouverture (finale)

Je terminerais alors mon intervention en évoquant une expérience de traduction qui m'a touché directement et qui en conclusion peut montrer à quel point toute ma démarche de romancier dans sa pratique correspond plus ou moins exactement à ces dispositifs théoriques et paradigmes esthétiques que je viens d'illustrer. Depuis une trentaine d'années je cherche une langue en mesure de communiquer avec la réalité qui m'entoure, un langage capable de saisir l'âme des choses, autrement inatteignables. Surtout dans mes textes théâtraux, et leur mise en scène²⁴. Dans un article paru en janvier 2017, *La scène "parisienne" d'un jeune Italien expatrié (introduction à une rencontre plurilingue)*²⁵, Jean-Charles Vegliante a analysé de très près ce dispositif littéraire récurrent dans mon parcours, qu'il s'agisse de mes livres de poésie, de mon théâtre, mais aussi de mes romans. Cette pratique consiste dans une forme de contamination, de mixité linguistique, avec la construction des phrases où les langues latines, français, espagnol, italien, et les dialectes, les néologismes, se mêlent pour réaliser un dispositif narratif ultérieur par rapport à la langue conventionnelle, une mise en abyme de la langue écrite par rapport à sa portée orale.

Le roman en question est *Parigi, senza passare dal via* et voici le passage dont je viens de vous parler, précédé d'un commentaire du Professeur Vegliante :

À titre d'illustration, sinon d'analyse de cet ouvrage, voici un essai de traduction (essai désespéré comme on le verra tout de suite) de l'un des nombreux passages imprimés en italiques, reflétant dans son langage singulier le flux de conscience-monologue du protagoniste, jeune Italien qui survit à Paris en dispensant force cours privés, publics, individuels et téléphoniques. La débrouille en somme, qui a été aussi celle de l'auteur. Cet *arte dell'arrangiarsi* que nous connaissons depuis toujours, certes. Mais inventant aussi *La Bête étrangère*, l'une des revues les plus intéressantes – quoique assez confidentielle – de ces dernières

décennies, en tout cas dans le domaine qui nous occupe. Pour situer la scène en question, le malheureux prof d'italien est resté enfermé dehors – fort peu vêtu – dans l'escalier de son immeuble, en plein hiver glacial, après un passage obligé aux toilettes (situées hélas sur le palier, loin de sa chambrette de location)... Quand tout à coup :

“– Son regard [...] se concentre sur un morceau de fil de fer qui était là depuis toujours mais qui était invisible et maintenant, au contraire, se voit.

*Fil de fer pâtiné, metallic, tortu, enredressé, piccola bestia argentat qui monte qui monte, qui monte, fil qui t'enfil, te squatt, t'adapti te dementi, fil du filio, du pater, du saint esprit, phildefer, du padre stigmat, pôvrelet, frère encapuché, of fil meus, fil de c'te putain de paillason, de zirbii écorché qui me dis welcome, que moi j'te dis et ta soeur, porte maledicte, porte qui ne s'ouvre mais même si qu't'es pompier de Rousseau-Château-d'eau, d'armure et de casque de Scipion avé la lance, avé le p'tit miroir qui se brise et dit donnez-moi le marteau pour dégazer le tout, porte qui défends ta propre race e tiens dehors le froid, la race des autres dégénérés, la Ritalienne qui se lave pas, qu'elle se bagarre e kiffe les meufs d'autrui, les choses d'autrui, qui trucide, qui déshonore, une race empoisonneuse e humiliée, fil, fais-le ce miracle que je vais crever de froid, de neige, de caleçon e pieds nus, violets, zébrés bleu, remembrés, glisse dedans les viscères d'la serrure, débloque, contourne, dégonde e entube c'te foutue porte*²⁶. ●

¹ Note des éditeurs : ce texte est la retranscription du discours inaugural prononcé lors de la journée d'étude du 19 juin 2018 par Francesco Forlani, écrivain et directeur artistique de la revue internationale *SUD* (voir à ce propos la notice bio-bibliographique le concernant).

² Cette carte se trouve dans : Jorn Asger, *Pour la forme*, Paris, L'Internationale situationniste, 1958. Elle est également disponible à cette adresse : <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/the-naked-city-64.html?authID=53&censembleID=705> [page consultée le 27 décembre 2018].

³ Houellebecq Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Éd. J'ai lu, 2012 [2010], p. 80.

⁴ Les cartes élaborées par Sabine Réthoré sont disponibles sur le site Internet de l'artiste : <http://www.sabine-rethore.net/> [page consultée le 27 décembre 2018].

⁵ Réthoré Sabine : citation extraite du site Internet de l'artiste, <http://www.sabine-rethore.net/> [page consultée le 27 décembre 2018].

⁶ Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

⁷ Ortese Anna Maria, *La mer ne baigne pas Naples : nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, 1993.

⁸ « Qu'il est beau de travailler / les mains rouges qui te font mal / et les souvenirs qui marchent à deux cents / à l'heure / et t'entrent dedans sans faire de bruit », Daniele Pino, *Il mare*, in *Pino Daniele*, Italie, EMI, 1979. Notre traduction.

⁹ Vous pouvez consulter le site Internet à l'adresse suivante : <https://www.nazioneindiana.com/> [page consultée le 27 décembre 2018].

¹⁰ Biondillo Gianni (éd.), *Piccolo vocabolario autostradale ad uso dei contemporanei*, Catanzaro, Rubbettino, 2015.

¹¹ Capacchione Rosaria, *L'oro della camorra. Come i boss casalesi sono diventati ricchi e potenti manager*, Milan, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.

¹² Wyler William, *Roman Holidays*, Hollywood, Paramount Pictures, 1953.

¹³ Moretti Nanni, *Caro Diario*, France-Italie, Sacher, 1994.

¹⁴ Forlani Francesco, « Tutto è coro e materia », in *Carmilla* [En ligne], 12 septembre 2016, <https://www.carmillaonline.com/2006/09/12/tutto-e-coro-e-materia/> [page consultée le 27 décembre 2018].

¹⁵ « La Vespa di Moretti è una Vespa leggera, hai ragione. Un po' fiduciosa nel bene della nazione, nell'esistenza dei giusti. Erano gli anni Novanta, l'illusione del dopo Tangentopoli che l'Italia di buona volontà ce l'avrebbe fatta. Ma quell'Italia di buona volontà era quella che aveva convissuto, e permesso l'altra Italia. È una Vespa felice di andare verso un nuovo e simpatico *sol dell'avvenire*. La mia Vespa è un modo furbo per arrivare prima e per maledire di essere arrivati primi. È un modo per scappare e arrivare. E soprattutto un modo per non rimanere nel mezzo. Occlusi da tutta la fatica di campare e l'orrido di attendere e sopportare. Un modo per sfuggire quindi certi che non si potrà mai scappare », *id.*, notre traduction. *Nota bene* : lorsque Saviano dit « un nuovo e simpatico *sol dell'avvenire* », il cite ici un vers de la célèbre chanson de la Résistance, *Fischia il vento*.

¹⁶ Publicité en italien pour la marque *Simmenthal*, 1985. Je souhaite remercier Orlando Limone, instituteur et écrivain, qui m'a fait connaître ce spot publicitaire.

¹⁷ Atzeni Sergio, *Le fils de Bakounine*, Lyon, La fosse aux ours, 2000.

¹⁸ Atzeni Sergio, *Nous passions sur la terre, légers*, Arles, Actes Sud, 2010.

¹⁹ Atzeni Sergio, *Bellas Mariposas*, Palerme, Sellerio, 1996.

²⁰ Mereu Salvatore, *Bellas Mariposas*, Italie, Viacolvento et Rai Cinema, 2012.

²¹ Ce texte est disponible en podcast : <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html> [page consultée le 27 décembre 2018]. La revue en ligne *Les périphériques vous parlent* est disponible ici : <http://www.lesperipheriques.org/> [page consultée le 27 décembre 2018].

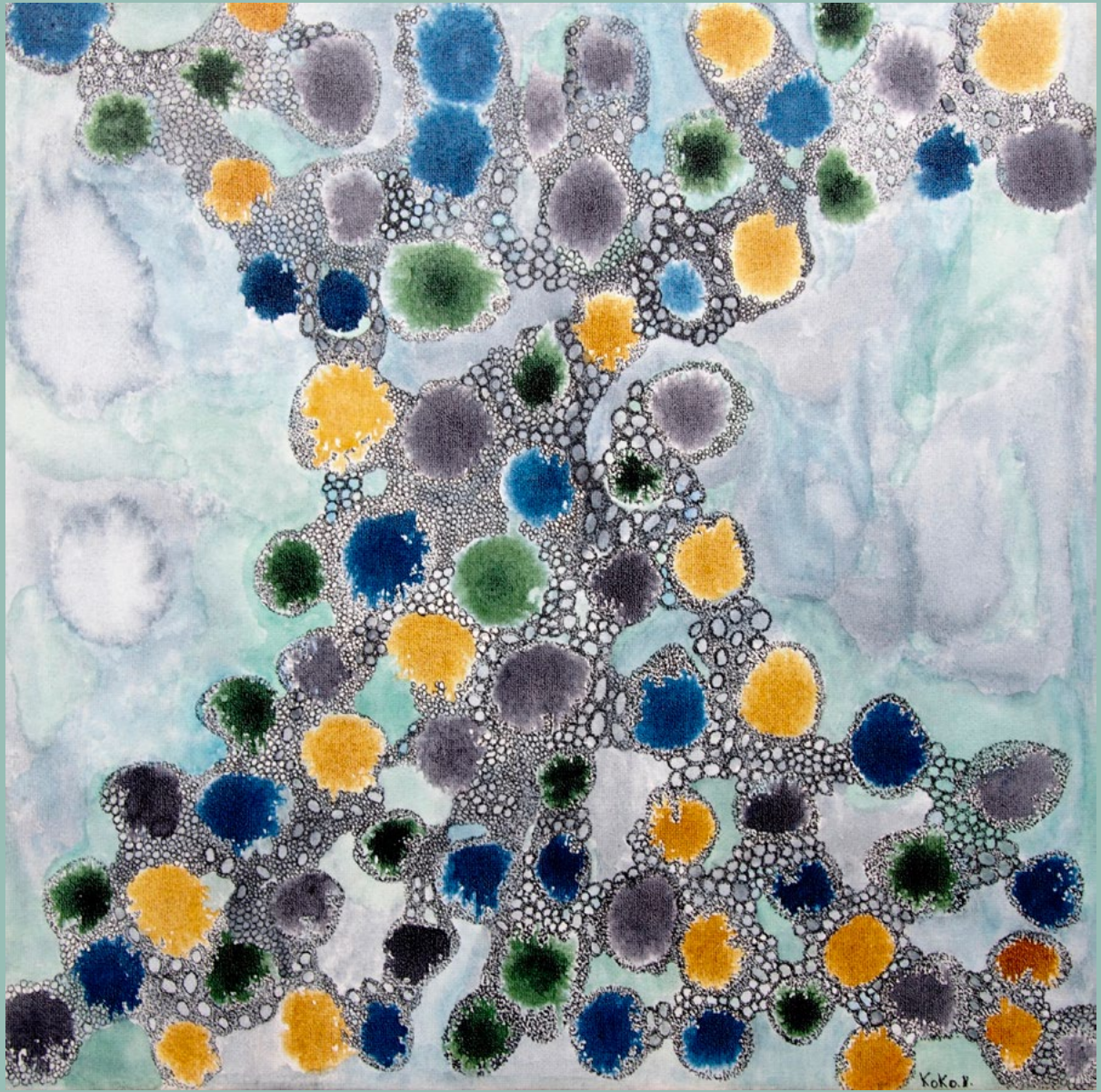
²² Chamoiseau Patrick, *Texaco*, trad. par Atzeni Sergio, Turin, Einaudi, 1994.

²³ Chamoiseau Patrick, *Pour Sergio*, in *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti* [En ligne], n° 9, 2015, <https://rivistatradurre.it/2015/11/pour-sergio-per-sergio/> [page consultée le 27 décembre 2018].

²⁴ La toute dernière représentation a été *Miss Take*, écrite et interprétée avec Sergio Trapani à l'Institut Culturel Italien de Paris en mars 2018.

²⁵ Vegliante Jean-Charles, *La scène "parisienne" d'un jeune Italien expatrié (introduction à une rencontre plurilingue)* [En ligne], 31 janvier 2017, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01450953/document> [page consultée le 27 décembre 2018].

²⁶ *Id.*, voici le texte original pour la partie en italique : « Filo de ferro abbrunate, métallique, stuorte, raddressat, petite bête argentée qui monte qui monte, qui monte, fil que t'enfilu, te squatti, t'adapti te démenti, filo do filio, do padre, di spiritu santu, fileferru, du padre stigmatu, poerello, frato 'ncap-pucciate, oh filo meo, filo de sto putain de paillasson, de zerbino scurtecate que me dici bienvenu, que io te dico a ssorete, porta maledicta, porta que nun se apre mai manco si l'est pompiere de Stura, de corazza d'elmo de Scipio, cola lanza, collo specchietto che se rompe e dice datemi il martello per sfrunnà ogne cosa, porta que defende la raza propria, et tena fora o fridde, à raza altrui degenerata, Ritaliane, ca nun se lave, qui se bagarre et disidera le fimini d'artri, la robba d'artri, qui accira, qui dishonora, na raza 'ntussecosa et humiliata, filo fa stu miraculo que me sto accerenno do gelo, da neve, de mutanda et piede scavze, viola, inzeggrinate, accuorpate, scivola in de viscere da serratura, sbloca, scuntorna, divelta et inganna sta futtuta porta. », Forlani Francesco, *Parigi, senza passare dal via*, Rome, Laterza, 2013, p. 24.



Wie © KoKo.N

Voyage en territoires périphériques

L'imaginaire de l'Espagne vide

comme territoire symbolique de l'échec du franquisme

Cécile Beau, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : À partir des années cinquante, la société espagnole, essentiellement agraire, a subi de plein fouet les effets d'une industrialisation accélérée – promue par le pouvoir franquiste – qui a entraîné un déclin rapide et irréversible des régions rurales. Ces territoires se sont dépeuplés et ont rapidement périclité au profit du noyau central (Madrid) ainsi que de certaines régions périphériques (Pays Basque et Catalogne essentiellement). Toutefois, les conséquences de la disparition des sociétés paysannes, qui occupaient jadis l'espace que l'on désigne aujourd'hui sous le terme d'*España vacía*, Espagne vide, ont été relativement peu étudiées. En dépit du caractère silencieux de cet exode rural espagnol, plusieurs auteurs de la seconde moitié du vingtième siècle se sont penchés sur son histoire : Miguel Delibes, Camilo José Cela ou Julio Llamazares, entre autres, déplorent dans leurs romans le sort réservé à ces régions et à leurs habitants. Or, nous verrons que, paradoxalement, ces espaces, en apparence marginaux et oubliés, semblent conserver une importance symbolique très forte dans la société espagnole actuelle.

Mots-clés : Espagne rurale, Éco-littérature, Franquisme

Abstract: From the 1950s, Spanish society, essentially agrarian, suffered the full impact of accelerated industrialization – promoted by the Franco regime – which led to a rapid and irreversible decline of rural areas. These territories have become depopulated and have rapidly collapsed in favor of the central core (Madrid) as well as some peripheral regions (Basque Country and Catalonia, essentially). However, the consequences of the disappearance of peasant societies, that used to occupy the space now known as *España vacía*, Empty Spain, have been relatively little studied. Despite the silent nature of this rural exodus, several authors of the second half of the twentieth century have focused on its history: Miguel Delibes, Camilo Jose Cela or Julio Llamazares, among others, deplore, in their novels, the fate reserved for these regions and to their inhabitants. We will see that, paradoxically, these apparently marginal and forgotten spaces seem to retain a very strong symbolic significance in today's Spanish society.

Keywords: rural Spain, Ecofiction, Franco's regime

L'exode rural espagnol, phénomène plus tardif mais aussi plus rapide que dans d'autres pays d'Europe (comme l'Angleterre, l'Allemagne ou la France), a modifié de façon irrémédiable la géographie péninsulaire. Entre 1950 et le milieu des années 1980, le dépeuplement des régions agraires a laissé exsangues de vastes territoires, transformés dès lors en déserts ruraux. Le passage d'une société agricole à une société industrielle a engendré pour l'Espagne des conséquences d'ordre social, économique et écologique dont on a commencé à mesurer toute l'ampleur à partir des années 1980. Aujourd'hui, plus de trente ans après, la question de l'évidement des régions rurales demeure, elle ressurgit de manière récurrente dans le discours littéraire, journalistique et politique¹. Ainsi, l'apparition récente d'appellations comme celles de Laponie espagnole ou d'Espagne vide, expressions devenues courantes, traduit la persistance de ce problème et l'importance du déséquilibre géographique et social issu de la "révolution silencieuse" de la ruralité, sur laquelle s'est fondée l'évolution socio-économique de l'Espagne contemporaine².

Ces vastes régions isolées, presque inhabitées, situées essentiellement à l'intérieur du pays, apparaissent ainsi comme des territoires de seconde zone : ce sont des lieux périphériques d'un point de vue géographique, de par leur éloignement des centres névralgiques urbains (les pôles industriels et économiques que constituent les capitales régionales, comme Madrid, Barcelone ou Bilbao par exemple) mais aussi d'un point de vue symbolique. En effet, dans le discours d'écrivains comme Miguel Delibes, Julio Llamazares et Sergio del Molino, ces espaces configurent autant de représentations d'une périphérie spatio-temporelle, d'un espace marginalisé qui aurait échappé à la marche de l'histoire, et qui, de ce fait, ne saurait s'inscrire au sein d'une conception nationale du territoire péninsulaire. Aussi essaierons-nous d'entrevoir les fondements historiques et les enjeux géopolitiques qui sous-tendent ces représentations d'une ruralité périphérique, "abandonnée", coupée du reste de la nation, voire formant une nation à l'intérieur du pays.

La transition agricole de l'Espagne s'est donc produite plus tardivement que dans le reste de l'Europe, cela est dû en premier lieu à la guerre civile, qui a freiné un processus de déruralisation déjà amorcé sous la seconde république. À partir des années 1950, la pauvreté des régions rurales a conduit de nombreux paysans à prendre la route de l'exode pour fuir les conditions de vie extrêmement précaires de l'Espagne d'après-guerre. La guerre a également entraîné la fuite vers les villes de ceux qui, à l'issue du conflit, craignaient la répression franquiste à laquelle ils étaient davantage exposés dans les petites communautés villageoises. Enfin, dans les années 1960, l'exode massif de millions d'habitants issus des régions agricoles va transformer de façon définitive la société espagnole³. La fin de l'agriculture traditionnelle, conséquence directe du processus d'industrialisation engagé par le régime franquiste avec le *Plan de stabilisation économique* de 1959, associée à la croissance concomitante des villes, va accélérer le démembrement des sociétés rurales. Or, s'il est vrai que les mouvements migratoires ont bénéficié à l'économie nationale, on constate néanmoins que ces transferts de populations, tout en favorisant le développement industriel et économique du pays, ont également engendré de grands déséquilibres, dans la mesure où les territoires de l'intérieur se sont ainsi vus privés d'une très grande partie de leur population active⁴.

L'exode rural s'est accéléré à la fin des années cinquante, et ce en dépit d'un discours officiel franquiste, hérité de l'idéologue du phalangisme, José Antonio Primo de Rivera, selon lequel la vie rurale constituerait l'essence de l'Espagne, définie comme une nation agraire par nature. Ce mythe phalangiste revendiquait ainsi la supériorité de la société agricole, présentée comme l'incarnation d'une

Espagne authentique, gardienne des valeurs morales et religieuses de l'homme espagnol. Franco a en effet multiplié les déclarations élogieuses envers ce monde paysan qu'il affirmait vouloir restaurer, protéger et promouvoir. Et de fait, après la guerre, l'État franquiste a mis en place une politique de refondation des espaces ruraux à travers le projet de l'INC, *Instituto Nacional de Colonización* (1939-1971), dont la mission consistait à reconstruire des villages d'un style nouveau, à l'architecture moderne, qui jouiraient de toute l'infrastructure nécessaire à l'implantation de communautés paysannes censées représenter le parangon de l'idéologie franquiste⁶. Or, malgré ces initiatives gouvernementales, le discours officiel s'opposait à la réalité des faits, car la politique de redressement économique du pays, le *desarrollismo*, politique de développement économique et industriel promue par le *caudillo*, a été favorable essentiellement à l'agriculture industrielle ainsi qu'aux grands propriétaires agricoles des régions du sud de la péninsule et au secteur de la construction immobilière. Cependant, les réformes systémiques (en 1955 fut créé le SEA, *Service d'extension agraire*, destiné à améliorer l'efficacité économique du secteur) imposées par le gouvernement n'ont pas permis de restaurer et d'assainir l'économie agraire dans sa globalité. Les investissements accordés à l'agriculture furent insuffisants pour empêcher l'effondrement du secteur primaire. Par ailleurs, le transfert de la surabondante main d'œuvre agricole vers le secteur des services a entraîné un accroissement de la consommation de produits industriels au niveau national. Et durant les années 1960-1970, la suprématie du secteur industriel a favorisé une tolérance implicite du pouvoir à l'égard des pollutions générées par l'expansion rapide de l'industrie. L'élimination insuffisamment contrôlée des déchets industriels et la mauvaise gestion des ordures et des eaux usées ont entraîné d'importantes dégradations écologiques, notamment dans les réseaux fluviaux espagnols. De même, les pollutions liées à l'agriculture ont fortement augmenté en raison du passage de l'agriculture traditionnelle au système productiviste, fondé sur l'industrie agrochimique⁷.

Parallèlement, pour soutenir la croissance urbaine et industrielle, la recherche de nouvelles ressources énergétiques devint l'objectif principal des technocrates du régime franquiste qui se tournèrent alors vers l'énergie nucléaire et l'énergie hydraulique. Mais l'efficacité de cette politique est à nuancer, car l'imposition d'infrastructures à fort impact écologique comme le sont les barrages hydrauliques a parfois représenté pour les populations concernées une tragédie collective. Certaines vallées, inondées pour les besoins de la construction d'une centrale électrique, étaient pourtant économiquement prospères, et leurs habitants, qui, au plus fort de l'exode rural, n'avaient pas éprouvé le besoin de partir, ont été contraints de le faire au nom du progrès national. Les répercussions sociales et écologiques de cette restructuration industrielle et énergétique du pays ont engendré de multiples conflits à l'échelle locale. Les populations touchées ont été à l'origine des premiers mouvements de protestation écologique recensés sous le régime franquiste. Tel fut le cas en Aragon, où, comme l'a étudié Pablo Corral Broto⁸, les plaintes concernant l'aménagement des rivières et la pollution des eaux, due aux mauvaises pratiques industrielles, se sont fait jour dès la fin des années 1940 et se sont accrues jusqu'à la fin des années 1970. La prééminence accordée aux villes, dont le développement a entravé celui des régions rurales, est un élément constitutif de la politique franquiste. Dès lors, les représentations socioculturelles des Espagnols seront influencées par l'opposition entre ces deux espaces antagoniques.

L'expansion des villes s'est faite de façon souvent chaotique et anarchique car l'afflux massif des populations rurales ne pouvait être absorbé à court terme, d'où l'apparition de bidonvilles, puis de logements ouvriers construits à la hâte à la périphérie des villes. Miguel Delibes (1920-2010) a publié divers articles sur ce

thème dans le journal *El Norte de Castilla* et Camilo José Cela (1916-2002) a évoqué à plusieurs reprises cette question dans le quotidien *ABC*. Néanmoins, on observe de manière générale que la disparition de la société agraire s'est déroulée dans un silence proportionnellement inverse à l'importance des bouleversements qu'elle a provoqués. Cela s'explique par la censure imposée par le pouvoir dictatorial d'une part, mais aussi par l'isolement et l'absence de poids politique des populations concernées. Ainsi, c'est surtout dans la littérature que vont s'exprimer la contestation sociale et le refus populaire face à ce que la société espagnole a commencé à percevoir de plus en plus nettement comme une crise sociale et environnementale.

Dans un article écrit en 2000⁹, José Manuel Estévez Saá, qui se penche sur les écrivains de la ruralité au niveau européen des années 1950 jusqu'à la fin du siècle, il mène son analyse à travers une lecture « anthropologique ». Selon lui, le projet de ces auteurs consiste d'une part à élaborer une anthropologie littéraire, c'est-à-dire à exposer dans leurs œuvres la nouvelle réalité à laquelle sont confrontées les sociétés rurales en plein bouleversement et d'autre part à mettre en avant la supériorité de leur culture et de leur mode de vie par rapport à celui des sociétés urbaines. En Espagne, divers auteurs se sont faits les porte-paroles de ce qu'il appelle le « drame rural ». La réhabilitation d'une civilisation rurale disloquée et reléguée à un temps archaïque marquerait ainsi l'objectif « de nature anthropologique » de ce courant littéraire où le souci de préservation du langage est, selon Estévez Saá, la préoccupation majeure. C'est en effet par la langue que ces œuvres témoignent d'une vie rurale disparue qui, à défaut de pouvoir perdurer face à une modernité destructrice, peut être restaurée et se perpétuer dans les livres : l'auteur, par son activité d'écriture, s'emploie ainsi à sauver de la disparition le langage des paysans. L'importance accordée à l'authenticité linguistique est en effet un trait fondamental de l'œuvre d'écrivains tels que Miguel Delibes, Camilo José Cela et Julio Llamazares (1955), qui revendiquent la valeur de ce langage en perte, aussi, le récit de la ruralité dépend-il des ressources langagières propres à un territoire et à un écosystème donné. Nous citerons pour illustrer notre propos un extrait de *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela :

En el monte de la Dehesa la vegetación es dura, balsámica, una vegetación de espinos, de romero, de espliego, de salvia, de mejorana, de retamas, de aliagas, de matapollos, de cantueso, de jaras, de chaparros y de tomillos; una vegetación que casi no se ve, pero que marea respirarla¹⁰.

On voit ici à quel point l'écriture, à travers le rythme de cette phrase étirée jusqu'à l'essoufflement, retranscrit l'expérience de nature et le vertige suscité par l'abondance des odeurs entêtantes qu'exhalent les champs que le narrateur traverse à pied. Cette problématique de la disparition d'une civilisation par la perte des mots qui lui donnent vie est également commune à divers auteurs européens. La voix du poète, cinéaste et dramaturge italien Pier Paolo Pasolini, qui annonçait déjà, au milieu des années 1970, les conséquences irréversibles de cette destruction anthropologique que la fin de l'agriculture traditionnelle allait engendrer, acquiert aujourd'hui une dimension prophétique qui trouve un écho auprès des écrivains de la ruralité espagnole, de Delibes à Llamazares. Pasolini a œuvré à la sauvegarde de la variété des langages de l'Italie rurale et périphérique, tout en dénonçant les mutilations et l'homogénéisation que la société capitaliste leur a fait subir. Dans son article du premier février 1975 intitulé « Le vide du pouvoir en Italie » et publié dans le *Corriere della sera*, il dénonçait « la dégradation anthropologique qui provient d'un développement sans progrès » ainsi que les effets dévastateurs de l'industrialisation sur le peuple italien et le caractère selon lui fasciste de ce

nouveau « totalitarisme capitaliste » qui, au nom de la suprématie accordée au rendement économique, asservit l'homme, annihile les peuples locaux et leurs particularismes, détruit le langage ainsi que la nature pour satisfaire les besoins de son intérêt immédiat. Il y déplorait aussi la disparition fulgurante des lucioles, provoquée par la pollution des rivières, et dont il fut le témoin atterré. Mais désormais, les jeunes générations nées après l'exode rural, celles qui n'ont pas connu l'expérience intime de la contemplation des lucioles, ne sont plus en mesure de déplorer leur mort. La disparition des lucioles revêt dès lors un caractère tragique, elle constitue une véritable perte ontologique contre laquelle réagit l'écrivain : « je donnerai toute la Montedison, encore que ce soit une multinationale, pour une luciole¹¹ » dit-il en point d'orgue à son article. Ces paroles de Pasolini traduisent la rupture générationnelle définitive provoquée par l'action destructrice des technocrates, en Italie comme en Espagne. C'est un élan comparable à ce cri d'impuissance de Pasolini qui anime les écrivains espagnols depuis les années 1950 jusqu'aux générations héritières de l'exode, celles des auteurs nés entre les années 1950 et 1975, qui ont connu les dernières lueurs de cette vie rurale et qui eux aussi cherchent à connaître et à comprendre les raisons de cette faillite. Ceux-là expriment dans leur œuvre le sentiment de perte lié à la disparition du contact avec la société rurale et avec la nature, ainsi que leur profonde consternation face à l'intensification des dégradations environnementales. Dans l'œuvre de Julio Llamazares et de Miguel Delibes, le motif des ruines nées de l'exode rural devient ainsi l'élément central de l'espace fictionnel et le symbole de la mort de la ruralité. Le roman de Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*¹², publié en 1988, dessine un tableau saisissant du déclin de la ruralité. Andrés, le narrateur protagoniste, fait le récit de sa vie, passée tout entière dans son village désormais moribond où il attend sa dernière heure. Andrés est le dernier des habitants du village d'Ainielle. Dans ce lieu désolé, le protagoniste évolue en synergie avec l'environnement qui est le sien, la disparition du village forme ainsi un miroir où ce personnage contemple sa propre agonie, et les maisons en ruines qui l'entourent abritent les fantômes qui peuplent sa solitude. Le narrateur, gardien du monde des morts, veille sur ce village fantôme et tente de lutter contre sa destruction inéluctable. Cette thématique revient dans un ouvrage postérieur de Llamazares, publié en 2015 et intitulé *Distintas formas de mirar el agua*¹³, où il relate l'histoire d'une famille de paysans depuis son expulsion du village aragonais de Ferreras jusqu'à la mort, quarante-cinq ans plus tard, du patriarche, prénommé Domingo. L'expérience de cet exil forcé y est décrite à partir de la perception qu'en ont tous les membres de la famille, réunis suite à la mort du grand-père, pour accomplir sa dernière volonté : disperser ses cendres sur les eaux du lac artificiel responsable de la tragédie de l'exode. L'auteur décompose son récit à travers le point de vue successif de dix-sept personnages, déployant ainsi le spectre de l'exode rural et de ses conséquences sur un demi-siècle.

De même, l'écriture de Rafael Chirbes (1949-2015) met en lumière la crise ontologique dont est victime l'homme contemporain. Dans son roman intitulé *En la orilla*¹⁴, qui a comme toile de fond un paysage lacustre, Rafael Chirbes décrit la détérioration conjointe du paysage et de la société espagnole dans une bourgade située sur la côte méditerranéenne du Levant. Le protagoniste, Esteban, revient sur sa vie et ses échecs depuis son enfance jusqu'à la faillite de son atelier de menuiserie, suite à la crise économique de 2009. Dans ce récit, les ruines modernes, dispersées dans le paysage péninsulaire, ont remplacé celles des villages abandonnés et rendent compte du retour cyclique de cette crise ainsi que du déclin de la société industrielle. Dans cet espace, la nature devient une zone périphérique de la ville qui y déverse tout ce qui l'encombre et qu'elle ne veut

pas voir, la nature est souillée et enlaidie, le lac sert essentiellement de décharge et l'odeur de pourriture qu'il exhale témoigne de son état de saleté. La tonalité désenchantée et sombre de l'auteur valencien exprime la violence que la perte de l'expérience de nature représente pour l'homme d'aujourd'hui, comme le montre ce passage du roman où le personnage de Liliana décrit l'éclairage artificiel qui lui interdit désormais tout accès à la lumière des étoiles :

Ici, à Olba, je n'arrive pas à voir les étoiles. [...] Chaque étoile est une vie que j'aurais pu vivre, une vie différente de celle-ci. Mais il y a ici un store blanchâtre, ou jaunâtre, la toile d'araignée lumineuse des lampadaires, les lumières des routes, des zones industrielles, des lotissements, qui bouchent la vue, ici, le ciel, ce sont ces vêtements que tu t'achètes, les crèmes de maquillage, le frigo et ce que le frigo contient, la voiture pour aller au travail¹⁵.

Le réseau électrique des villes et l'éclat, réel ou symbolique, que génèrent les produits de la société de consommation se sont substitués à la lumière subtile et fragile de la nuit naturelle, et l'homme, qui s'est laissé prendre au piège de cette « toile d'araignée lumineuse » semble n'avoir plus d'autre choix que d'en subir les conséquences.

On observe en outre que des auteurs comme Llamazares ou Chirbes, qui ont vécu dans une Espagne déjà éloignée de la ruralité, s'intéressent particulièrement aux effets de la perte du contact avec la nature et à ce que représente cette perte pour l'homme. Ils décrivent les aspects du changement anthropologique que constitue cette « extinction de l'expérience de nature¹⁶ » propre à la civilisation urbaine. Au sein de cette littérature où s'exprime la déploration face à la perte des sociétés paysannes, ces œuvres de fiction constituent ce que l'on peut considérer comme un premier appel à la sauvegarde du monde rural. Par ailleurs, la multiplicité des supports utilisés pour faire connaître à leurs contemporains la réalité tragique dont ces auteurs sont les témoins est manifeste également chez les écrivains de notre corpus qui souvent donnent un écho à leur roman à travers leurs articles de presse. Dans un article de 1963 intitulé « Los pueblos moribundos¹⁷ », le romancier Miguel Delibes décrit la situation d'abandon dans laquelle se trouvent de nombreux villages des régions rurales du nord de l'Espagne. L'auteur dénonce ce processus injuste qui a fait des régions rurales les grandes sacrifiées du progrès au bénéfice des citadins : « Nous, les hommes des villes, sommes en grande partie coupables de ces multiples exodes¹⁸ » ajoute-t-il à la fin de cet article. Toute son œuvre, intrinsèquement liée à la question de l'Espagne rurale, porte ce souci de préservation de la culture et de la langue des paysans castillans, mais aussi celui de la défense des droits des communautés rurales. L'écrivain castillan a développé cette thématique dans son roman intitulé *El disputado voto del señor Cayo*¹⁹, publié en 1978, et il s'est également exprimé en 1979 sur la question de l'abandon institutionnel dont souffre la Castille, accusant directement le pouvoir central d'être à l'origine de la déréliction qui touche toute la région :

La Castille a toujours été, et tout particulièrement au long des cinquante dernières années, la grande oubliée. La négligence de la part du pouvoir central durant cette période a été absolue. [...] « La Castille a toujours été soumise », « On peut compter sur la Castille sans avoir besoin de dépenser un sou ». C'est cette philosophie-là qui a prévalu à Madrid durant les cinquante dernières années²⁰.

De même, dans un article intitulé « Muerte de un tren²¹ », Julio Llamazares, dénonce l'attitude du gouvernement qui a, selon lui, sciemment favorisé l'émergence d'une Espagne à deux vitesses à travers une politique d'isolement des régions rurales de León, Palencia, Santander et Burgos. Il évoque également dans l'article « El paisaje del fin del mundo²² » la similitude entre l'effroi qu'il a éprouvé

en contemplant les paysages désolés du désert lapon et ceux de sa région natale de Riaño, détruits pour les besoins de la construction d'un lac artificiel, en 1987, inaugurant ainsi une comparaison souvent reprise depuis dans la presse entre la lointaine Laponie et l'Espagne rurale.

Les voix qui revendiquent une défense de la ruralité ont été assez peu entendues, comme le montre l'aggravation de la plupart des problèmes nés de l'exode rural. Malgré tout, le sentiment de rupture existentielle et de perte ontologique qu'a engendré l'exode rural est toujours vif en Espagne, c'est ce que suggère le succès du livre *La España vacía*²³, de Sergio del Molino, publié en 2016, dans lequel l'auteur élabore une métaphysique de l'espace à travers l'étude des représentations culturelles de l'Espagne vide, c'est-à-dire des déserts géographiques et des ruines qu'a laissés derrière lui l'exode rural. L'auteur, né en 1979, y développe une vision de l'Espagne comme territoire au sein duquel coexistent deux pays différents :

Là-bas, à seulement soixante kilomètres du centre de Madrid, la densité de population est de douze habitants au kilomètre carré, l'une des plus basses d'Europe. Cette densité est plus faible que celle de la Finlande, c'est la même qu'au pôle nord. Fuentidueña appartient à la communauté autonome de Madrid, mais ses habitants vivent dans un autre monde²⁴.

L'auteur décrit dans cet ouvrage une réalité propre à la péninsule où s'est créée, selon lui, une dichotomie totale entre une Espagne peuplée, urbaine, moderne, et le pays qu'il nomme « Espagne vide », qui quant à lui n'existe désormais essentiellement qu'en tant que concept. Cette Espagne vide est une idée – vivante dans l'esprit du peuple espagnol – plus qu'un territoire géographique, désormais désert et relégué à un passé fantasmé. En effet, comme le suggère le sous-titre, *Viaje por un país que nunca fue*²⁵, ce pays à part entière que constitue l'Espagne vide est d'une nature ambivalente et paradoxale : à la fois pays réel dont la géographie recouvre toute l'Espagne intérieure : les deux Castilles, l'Estrémadure, l'Aragon, et la Rioja, précise-t-il ; mais aussi espace mental, pays imaginaire : « Il y a une Espagne vide où vivent une poignée d'Espagnols, mais il y a une autre Espagne vide qui vit dans l'esprit et la mémoire de millions d'Espagnols²⁶ ». Ce pays impossible qui existerait davantage dans l'inconscient collectif des Espagnols que dans la réalité géographique s'est forgé autour de ce que Sergio del Molino appelle *el Gran Trauma*, le Grand Traumatisme de l'exode rural. Ce traumatisme du peuple espagnol a, dit-il, donné naissance à une dichotomie consubstantielle à la société actuelle, dont la littérature se fait l'écho. Car cette Espagne vide est avant tout un espace littéraire :

L'Espagne vide est avant tout une cartographie imaginaire, un territoire littéraire, un état (pas nécessairement altéré) de la conscience. L'Espagne vide se trouve dans les mythes domestiques, elle est aussi dans la littérature. C'est pourquoi elle n'est ni un territoire ni un pays, mais un état d'esprit. L'exode rural a transporté l'Espagne vide jusqu'aux villes. Elle a voyagé dans la tête des émigrés²⁷.

Elle déborde donc les frontières de l'Espagne rurale dans la mesure où elle recouvre l'espace de la littérature et de la mémoire collective. Del Molino revient ainsi sur le thème des ruines qui parsèment la péninsule : celles de la guerre civile, qui, bien qu'éloignées des regards du plus grand nombre, sont encore présentes aujourd'hui dans tous les vestiges de ces villages disséminés dans les grands espaces à l'abandon de l'Espagne intérieure. Mais aussi celles qu'abrite la conscience de ces Espagnols qui ont grandi sur les décombres du monde rural, ces ruines d'une âme collective où demeurent des souvenirs douloureux, engendrés par le conflit fratricide et la dictature. L'auteur impute ainsi directement à Franco la responsabilité de l'échec social et culturel de l'Espagne rurale, affirmant que : « Aucun dictateur n'a

maltraité l'Espagne rurale avec plus de force et d'insistance que Franco²⁸ ». Si l'on suit jusqu'au bout la pensée de Sergio del Molino, l'Espagne franquiste, divisée par une guerre fratricide, aurait donc laissé la place à une Espagne à la géographie fracturée et à la psyché divisée, hantée par cette vie rurale à laquelle on l'a obligée à renoncer mais dont le souvenir s'impose à sa conscience et l'incite au rejet d'un modèle socio-économique haïssable qu'elle a été contrainte d'accepter avec le *desarrollismo*. Ainsi, affirme del Molino, les Espagnols ont pris conscience en ce début de XXI^e siècle de l'existence de cette rupture, et cette révélation constitue une avancée bénéfique dans la mesure où elle pourrait ouvrir la voie à une reconstruction nationale fondée sur une compréhension nouvelle de l'identité espagnole. Selon lui, ce sont les jeunes générations, les fils et petits-fils de l'exode qui, dans les années 1980-1990, sont parvenus à surmonter le traumatisme en se réappropriant une culture et une tradition que leurs aînés rejetaient. L'auteur revendique enfin l'existence d'une nouvelle forme de patriotisme, fondé sur la reconnaissance d'une origine rurale commune : « Le fait n'est pas que nous reconnaissons ce paysage, mais plutôt que nous sommes ce paysage. Nous sommes cette Espagne vide, nous sommes constitués par ses fragments. C'est là la seule forme envisageable de patriotisme qui reste à l'homme espagnol²⁹ ». L'expérience de l'exode rural en tant qu'héritage culturel, expérience commune aux Espagnols de toutes les régions constituerait donc pour les jeunes générations le lieu d'une patrie, d'un espace symbolique partagé, au-delà des conflits identitaires et des particularismes régionaux. L'auteur décrit ensuite cette nouvelle génération d'Espagnols – dans laquelle il s'inclut – qui portent en eux l'héritage intellectuel et mythologique de l'exode rural, et qui, tournés vers leur passé, se montrent désireux de rétablir une communication avec leur propre culture jusque-là méprisée. Ce retour en grâce de la culture rurale concerne en premier lieu les écrivains de la génération de l'exode comme Cela ou Delibes, qui, selon Sergio del Molino, étaient souvent perçus comme des auteurs académiques et institutionnels (associés à tort ou à raison à l'hégémonie idéologique du régime franquiste). L'intérêt des jeunes écrivains pour ces auteurs académiques répondrait donc au désir de cette nouvelle génération de retrouver un univers et un langage propres à ce passé rural, mythifié par le récit familial. Cette littérature, dit-il, suscite l'intérêt de tous les héritiers de l'exode rural parce qu'elle correspondrait à une recherche personnelle, propre à tout lecteur désireux de retrouver les éléments de son histoire familiale à travers une langue perçue comme « exotique », et qui devient un objet de fascination³⁰.

L'essai de Sergio del Molino nous incite à nous demander ce que ce pays fantasmé nous dit de l'Espagne d'aujourd'hui. En dépit de son caractère subjectif, cet ouvrage nous semble intéressant à plusieurs égards, tout d'abord parce qu'il explicite et analyse la prégnance de l'héritage rural, qui constitue en effet une spécificité de la société espagnole actuelle. Ainsi, l'attachement au *pueblo*, au village d'origine, est un trait commun à des milliers d'Espagnols, et les sentiments d'attraction ou de rejet qu'il suscite constituent en effet un trait partagé par beaucoup de citoyens. D'autre part, ce concept cristallise une vision du passé historique qui fait de ces territoires délaissés le réceptacle d'un imaginaire du passé franquiste qui travaille encore aujourd'hui de façon douloureuse une grande partie de la société espagnole. Cette Espagne vide, ce pays que l'histoire n'a pas laissé advenir et qui existe essentiellement en tant qu'abstraction logée dans la mémoire collective, constitue par là même une source d'inspiration et de création littéraire, car ce vide est paradoxalement plein de tout un imaginaire qui ne cesse de se renouveler. On observe ainsi que les écrivains de la génération à laquelle appartient Sergio del Molino exploitent la richesse suggestive qu'offrent les déserts ruraux, et de cet espace symbolique de l'Espagne vide, tel que le construit del Molino, pourrait

surgir une Espagne nouvelle, fondée sur un héritage commun que le franquisme avait disloqué. Cependant, chez la plupart des écrivains de la génération de Sergio del Molino, contrairement à la perspective d'un renouveau de la culture rurale propre à la vision de l'essayiste, le recours à l'imaginaire de l'Espagne vide semble dépourvu de toute visée refondatrice. Dans sa conclusion à un article récent³¹, la chercheuse Rosa María Díez Cobo affirme que l'un des traits caractéristiques de la nouvelle vague littéraire dite du roman néo-rural repose sur la tonalité souvent sombre et la nature profondément pessimiste et désespérée des protagonistes, tous prisonnier d'un espace clos, figé dans une temporalité immuable. On peut citer, parmi de nombreux ouvrages, le roman *Intemperie*³², de Jesús Carrasco (1973), et celui de l'écrivaine Lara Moreno (1978), *Por si se va la luz*³³, tous deux publiés en 2013, et qui ont marqué le début de ce nouveau courant néo-rural. Ainsi, on observe que, globalement, la question de la nature ne semble pas constituer un moteur narratif ni un enjeu écologique au sein de cette littérature. La question qui surgit de ce constat est celle de l'écologie comme enjeu du récit fictionnel. En effet, les œuvres littéraires de ce nouveau courant néo-rural s'inscrivent au sein d'une nature qui elle aussi paraît désormais vide et hostile, car méconnue, et au sein de laquelle les personnages ne trouvent pas leur voie :

Il m'est de plus en plus difficile d'arriver jusqu'ici, le chemin n'est pas conçu pour le passage de mon propre temps. En réalité il n'y a pas de chemin. C'est moi qui ai inventé une manière téméraire d'arriver jusqu'à ces rochers depuis lesquels on voit tout et dont nul n'imagine le secret. Si un jour je ne parviens pas à m'en retourner, ils ne sauront pas me trouver³⁴.

Par ailleurs, ces romans, contrairement à ceux des générations précédentes, ne s'attachent guère aux questions écologiques. Le courant néo-rural ne relève pas de l'éco-littérature dans la mesure où le point de vue adopté est celui d'un au-delà de la catastrophe dans lequel le monde sauvage est désormais oublié. Ce grand "vide" qui gît au cœur de l'Espagne, et dont la profondeur suscite une sorte de vertige, n'est peut-être pas, aux yeux de ces romanciers contemporains, porteur d'une perspective d'espoir.

En somme, la déréliction des sociétés rurales ne peut certes pas être imputée à la seule politique franquiste, mais il apparaît cependant que la primauté concédée à la croissance industrielle a accéléré leur disparition.

La littérature de déploration de l'exode rural, dont la diffusion s'amplifie, des années 1950 jusqu'à aujourd'hui, évolue conjointement aux crises sociales et aux dégradations écologiques qui ont jalonné cette période. Elle trouve son expression la plus récente dans le concept d'Espagne vide, qui incarne la persistance du ressenti traumatique engendré par la brutalité de la guerre et de l'exode rural qui en a découlé, chez un grand nombre d'Espagnols. L'imaginaire de l'Espagne vide creuse une vision de l'échec social, culturel et écologique du franquisme. Il traduit l'idée selon laquelle les Espagnols issus du monde rural sont aujourd'hui conscients de l'ampleur du renoncement auquel ils ont été contraints. Car abandonner la vie rurale implique de renoncer à un style de vie spécifique, à une communauté humaine et à un environnement naturel étroitement liés, et perçus désormais à travers le prisme de la vie citadine.

Le concept d'Espagne vide nous renvoie également à la menace d'un monde sans vie, à l'image apocalyptique d'une nature privée d'une grande partie de sa biodiversité animale et végétale, évoquant ainsi le spectre de la disparition de la faune et de la flore ibériques, crainte qui serait de nature à susciter une prise de conscience écologique. Néanmoins, on ne trouve pas d'appel à un renouveau du

lien entre les hommes et la nature dans les romans du courant néo-rural. Ceux-ci s'éloignent de la littérature de l'exode rural car ils ont pour décor cette Espagne dépeuplée, appréhendée selon une perspective dystopique et non plus élégiaque. Ces romans ne visent pas à susciter la nostalgie envers une vie rurale perdue et ne tendent pas non plus vers l'écologie à travers la dénonciation des détériorations environnementales ou la mise en garde sur la possibilité d'une catastrophe. L'impact relativement faible de l'écologie politique au sein de cette littérature pourrait s'expliquer par cette relégation progressive du monde rural aux marges du monde moderne au cours du processus *desarrollista*. En tout état de cause, dans ces ouvrages, le caractère idéalisé du concept d'Espagne vide, contraire à la nature sensorielle de l'expérience de nature, néglige la question de la conservation des espaces naturels. Ainsi, les jeunes urbains issus de la société du béton, qui n'ont jamais vu la moindre luciole et ont perdu le contact avec la nature ne sont-ils pas incités, peut-être malgré eux, à faire le deuil de cette Espagne vide ? •

¹ Voir à ce propos : Grijelmo Álex, « La España vacía o La España vaciada », in *El País* [En ligne], 10 juin 2019, https://elpais.com/elpais/2019/06/06/ideas/1559834099_548373.html [page consultée le 10 septembre 2019], et Troya Sosa María, Morán Breña Carmen, « Isaura Leal. Comisionada del Gobierno para el reto demográfico: "La demografía no admite más demoras, hay que actuar ya" », in *El País* [En ligne], 11 octobre 2018, https://elpais.com/sociedad/2018/10/09/actualidad/1539105462_814358.html [page consultée le 10 septembre 2019].

² Voir à ce propos : Llamazares Julio, « La literatura de la España vacía », in *El País* [En ligne], 10 mars 2017, https://elpais.com/cultura/2017/03/10/babelia/1489139394_474583.html [page consultée le 10 septembre 2019].

³ Collantes Fernando, Pinilla Vicente, *Peaceful Surrender: The Depopulation of Rural Spain in the Twentieth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

⁴ Santos Juliá, García Delgado José Luis, Jiménez Juan Carlos, Fusi Juan Pablo, *La España del signo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 198.

⁵ Primo De Rivera José Antonio, *Antología*, Madrid, Ediciones FE, 1942.

⁶ Voir à ce propos : Hernando Silvia, « Los pueblos que se inventó Franco », in *El País Semanal* [En ligne], 30 août 2018, https://elpais.com/elpais/2018/08/20/eps/1534776854_378553.html [page consultée le 10 septembre 2019].

⁷ Gómez Mendoza Josefina, « Las relaciones campo-ciudad en la provincia de Madrid », in *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n°4, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 151.

⁸ Corral Broto Pablo, « De la plainte légale à la subversion environnementale. L'aménagement des rivières dans l'Espagne franquiste (Aragon, 1945-1979) », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 113, 2012/1, Paris, Presses de Sciences Po, 2012, p. 95-105.

⁹ Estévez Saá José Manuel, « La crisis del campesinado frente a la modernidad. El fenómeno del éxodo rural. Una aproximación antropológica y literaria. », in *Philología Hispalensis*, vol. 14, n°1, Séville, Université de Séville, 2016 [2000], p. 143-160.

¹⁰ « Dans le bois du Pâturage, la végétation est rude, résineuse, c'est une végétation d'aubépines, de romarin, de lavande, de sauge, de marjolaine, de genêts, d'ajoncs, de sainbois, de lavande à toupet, de cistes, d'yeuses et de thym; une végétation que l'on ne voit presque pas mais qui fait tourner la tête dès qu'on la respire. », Cela Camilo José, *Viaje a la Alcarria*, Barcelone, Espasa Libros, 2010, p. 16. Notre traduction.

¹¹ Pasolini Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Paris, Éd. Flammarion, 1976, p. 181-189.

¹² Llamazares Julio, *La lluvia amarilla*, Barcelone, Seix Barral, 2013.

¹³ Llamazares Julio, *Distintas formas de mirar el agua*, Barcelone, Alfaguara, 2015.

¹⁴ Chirbes Rafael, *En la orilla*, Madrid, Anagrama, 2013.

¹⁵ « Aquí en Olba no consigo ver las estrellas. [...] Cada estrella una vida que podría vivir, una vida distinta de ésta. Pero aquí, ese toldo blanquecino, o amarillento, la telaraña de luz de las farolas, las luces de las carreteras, de los polígonos industriales, de las urbanizaciones, cerrando la perspectiva, [...] el cielo acá es la ropa que te compras, las cremas de maquillaje, el frigorífico y lo que el frigorífico guarda, el auto para ir al trabajo. », *ibid.*, p. 241. Notre traduction.

¹⁶ Le concept d'extinction de l'expérience de nature fut formulé dans les années 1980 et développé ensuite par Peter Khan sous le nom d'« amnésie environnementale générationnelle ». Ce concept exprime l'idée que l'on s'éloigne d'un contexte de nature dans notre vie quotidienne, et que moins

on est en relation avec cette nature, plus on l'oublie. Voir à ce propos : Fleury Cynthia, Prévot Anna-Caroline, *Le souci de la nature : apprendre, inventer, gouverner*, Paris, Éd. CNRS, 2017.

¹⁷ Delibes Miguel, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, Barcelone, Editorial Planeta, 1988.

¹⁸ « Cuánta culpa nos cabe a los hombres de las ciudades de estos éxodos repetidos. », *ibid.*, p. 163. Notre traduction.

¹⁹ Delibes Miguel, *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelone, Destino, 2012.

²⁰ « Castilla ha sido de siempre, y de manera especial a lo largo del último medio siglo, la gran olvidada. La desasistencia del poder central en este lapso ha sido absoluta. [...] “Castilla siempre fue sumisa”, “Para contar con Castilla no es preciso gastar un duro”. Esta filosofía, dígame lo que se quiera, fue la que prevaleció en Madrid durante los últimos cincuenta años. », *ibid.*, p. 163. Notre traduction.

²¹ Llamazares Julio, *En Babia*, Barcelone, Seix Barral, 1991, p. 81.

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ del Molino Sergio, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner, 2016.

²⁴ « Allí, a sólo sesenta kilómetros del centro de Madrid, la densidad de población es de doce habitantes por kilómetro cuadrado, una de las más bajas de Europa. Esta densidad es menor que la de Finlandia, es propia del polo norte. Fuentidueña pertenece a la comunidad de Madrid, pero sus habitantes viven en otro mundo. », *ibid.*, p. 48. Notre traduction.

²⁵ « Voyage à travers un pays qui n'a jamais existé ». Notre traduction.

²⁶ « Hay una España vacía en la que vive un puñado de Españoles, pero hay otra España vacía que vive en la mente y la memoria de millones de españoles. », *ibid.*, p. 29. Notre traduction.

²⁷ « La España vacía es, sobre todo, un mapa imaginario, un territorio literario, un estado (no siempre alterado) de la conciencia. [...] La España vacía está en los mitos domésticos y está en la literatura. Por eso no es un territorio ni un país, sino un estado mental. [...] El éxodo rural llevó la España vacía a las ciudades. Viajó en la cabeza de los emigrantes. », *ibid.*, p. 29, p. 71 et p. 72. Notre traduction.

²⁸ « Ningún dictador ha maltratado tanto y tan persistentemente la España rural como Franco », *ibid.*, p. 59. Notre traduction.

²⁹ « No es que reconozcamos ese paisaje, es que somos él. Somos esa España vacía, estamos hechos de sus trozos. Es la única forma plausible de patriotismo que queda para un español. », *ibid.*, p. 248. Notre traduction.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ Díez Cobo Rosa Maria, « Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y en la novela neorrural española », in *Siglo XXI: literatura y Cultura Españolas*, n°15, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, p. 13-25.

³² Carrasco Jesús, *Intemperie*, Barcelone, Seix Barral, 2013.

³³ Moreno Lara, *Por si se va la luz*, Barcelone, Lumen, 2013.

³⁴ « Cada vez me cuesta más trabajo llegar hasta aquí, el camino no está hecho para el paso de mi propio tiempo. En realidad no hay camino. Yo he inventado una manera temeraria de llagar hasta estas rocas desde donde todo se divisa y nadie imagina el secreto. Si un día no puedo volver, no sabrán encontrarme. », *ibid.*, p. 57. Notre traduction.

Périphéries dans l'œuvre de Maria Messina

La province italienne comme ailleurs
contraint mais nécessaire dans son voyage
de la Sicile vers le Continent

Giusi La Grotteria, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Dans son voyage de la Sicile vers le Continent au début du XX^e siècle, l'auteure sicilienne Maria Messina (1887-1944) fait de la province italienne le centre de son écriture soucieuse du vrai.

Elle construit à travers cet espace, qui est périphérique par rapport à des centres multiples, une véritable topographie symbolique et idéologique capable d'exprimer la misère matérielle, culturelle et existentielle des femmes et des hommes de son époque. De fait la province, lieu contraint où le temps circulaire et l'espace fermé décrivent l'inertie de ses habitants, devient nécessaire à la représentation de la condition universelle du sujet dans la vision bien triste du monde que l'écrivaine nous a laissée.

Mots-clés : Maria Messina, province, Sicile, femmes, *homo inaptus*

Abstract: In her journey from Sicily to the Continent at the beginning of the 20th century, the Sicilian author Maria Messina (1887-1944) makes the Italian province the center of her true writing. She builds through this space, which is peripheral to multiple centers, a true symbolic and ideological topography capable of expressing the material, cultural and existential misery of contemporary women and men. In fact, the province, a constrained place where circular time and closed space describe the inertia of its inhabitants, becomes necessary for the representation of the universal condition of the subject in the very sad vision of the world that the writer has left us.

Keywords: Maria Messina, province, Sicily, women, *homo inaptus*

I Introduction

La littérature italienne du XX^e siècle peut être observée par le prisme du paradigme centre/périphérie utilisé par le critique Alberto Asor Rosa afin de décrire la dialectique existant dans son histoire, comme dans sa géographie, entre l'unité de la langue et de la culture, et son polycentrisme, ou bien entre le cosmopolitisme et le provincialisme, ou encore entre le

canon littéraire et les auteurs en marge, excentriques et périphériques¹. Dans ce contexte, la figure de Maria Messina (1887-1944) semble à bien des égards s'inscrire dans le pôle du décentrement constitué par la "périphérie" plutôt que dans celui du centre. C'est une femme écrivaine qui se situe à la périphérie du monde littéraire en raison de l'oubli dans lequel tombe son œuvre narrative après sa mort en 1944. Elle a néanmoins publié entre 1909 et 1928 dans les revues italiennes les plus importantes et auprès de maisons d'édition reconnues des nouvelles et des romans à l'adresse de deux publics en plein essor au début du siècle : les femmes et les enfants. Sa redécouverte par le critique et écrivain sicilien Leonardo Sciascia à la fin des années 1970 est à l'origine de la première réédition de son œuvre en Italie par la maison d'édition Sellerio, et de sa traduction en France, comme dans d'autres pays d'Europe et aux États-Unis. Cette opération est complétée aujourd'hui par l'éditeur romain Croce, qui publie les romans manquants du catalogue Sellerio.

L'origine sicilienne de l'auteure l'inscrit dans le pôle périphérique plus proprement géographique. Son nom en porte la marque : Messina renvoie en effet à la Sicile, première province de l'Italie au temps de l'ancienne Rome républicaine et région séparée physiquement de ce que, communément, on appelle le "Continent", à savoir le territoire italien péninsulaire. C'est la Sicile pauvre, paysanne ou bien prolétaire, rendue célèbre au XIX^e siècle par le maître littéraire de Maria Messina, l'écrivain veriste Giovanni Verga, qu'elle-même évoque lors de ses débuts sur la scène littéraire, avant de se concentrer sur la représentation de la condition des femmes dans l'étouffante société bourgeoise de l'Italie de son époque. La Sicile marque sa formation, construit son imaginaire et est source d'inspiration tout au long de son activité littéraire ; toutefois la topographie de son œuvre ne peut pas être limitée à ce territoire. À travers la représentation des espaces narratifs, Maria Messina met en effet en scène une idée de la province beaucoup plus large. Depuis la Sicile, elle voyage dès l'âge de vingt-deux ans et jusqu'à sa mort dans le Centre et dans le Sud de l'Italie ; elle traverse les régions des Marches, des Pouilles, de la Campanie et de la Toscane. Elle vit à Palerme, Florence et Naples sans pour autant faire de ces grandes villes l'espace fictif de ses récits, mais en préférant plutôt plonger ses personnages dans l'espace restreint de différentes provinces de l'Italie méridionale et centrale : Mistretta en Sicile, Trani dans les Pouilles, Ascoli Piceno dans les Marches et la campagne aux alentours d'Arezzo et de Florence, en Toscane. Autant de lieux périphériques par rapport à des centres multiples, où il est possible d'exprimer la « périphérie humaine² » constituée par ses héros, ou anti-héros.

Il s'agit de trois catégories principales de personnages dont la présence reflète, dans la fiction, le déplacement du regard et l'intérêt que l'auteure porte au réel par son observation attentive du "vrai", en Sicile comme ailleurs. Nous retrouvons ainsi les pauvres paysans siciliens, les femmes enfermées dans les normes et dans les conventions de la société bourgeoise du début du siècle, et l'individu de la classe moyenne italienne *inaptus*, inadapté à la vie, dans le corpus choisi qui suit les grandes étapes de l'évolution de son écriture : les recueils de nouvelles *Pettini fini* (1909), *Piccoli gorgbi* (1911), *Le briciole del destino* (1918) et *Ragazze siciliane* (1921), traduits en France sous les titres *Petits remous* (1990), *La maison paternelle et d'autres nouvelles* (1987), *La robe couleur café* (1991) ; et les romans *Alla deriva* (1920), *Primavera senza sole* (1920), *La casa nel vicolo* (1921), *Un fiore che non fiorì* (1923), *Le pause della vita* (1926) et *L'amore negato* (1928), dont deux seulement sont parus en langue française sous les titres *La maison dans l'impasse* (1986) et *Severa* (1993).

I Le voyage de la Sicile vers le Continent

Afin d'aborder l'espace périphérique de la province racontée par Maria Messina, il convient de souligner la différence fondamentale qui existe entre l'idée de province en Italie et en France. À l'époque où naît le vérisme italien, « variante locale du naturalisme européen³ » et courant littéraire inspirateur de l'écriture de l'auteure, Honoré de Balzac affirmait l'existence d'« une antithèse sociale⁴ » constituée par le binôme Paris-province et, par sa *Comédie humaine*, imprimait dans l'imaginaire collectif « une notion purement négative » de la province, qui « recouvre toute la France non parisienne, et qui n'est ni un concept ni un vrai lieu géographique⁵ ». En Italie, nous assistons en revanche à une incertitude constante dans la localisation du centre, incertitude liée au régionalisme perdurant même après l'unification nationale ; cela concerne en premier la littérature et plus particulièrement le mouvement réaliste lequel, « n'ayant pas un Paris », bâtit son « authenticité » sur la province qui représente l'esprit « polyédrique » et la « fragmentation⁶ » italiens. Giovanni Papini, intellectuel toscan contemporain de Maria Messina, affirmait à ce propos en 1918 qu'en Italie le roman ne pouvait être que « provincial⁷ », à savoir représentatif d'un coin de l'Italie, en un mot « régional ».

Maria Messina s'inscrit initialement dans le régionalisme littéraire sicilien. En Sicile, elle vit d'abord à Palerme et ensuite dans la petite ville de Mistretta, située dans les terres, où l'auteure passe son adolescence, de l'âge de seize à vingt-deux ans. Là elle souffre de l'éloignement de la vie culturelle et de l'isolement social mais aussi observe les traditions, les coutumes et les mœurs des paysans siciliens, qui vont inspirer ses deux premiers recueils de nouvelles : *Pettini fini* (1909) et *Piccoli gorgbi* (1911). L'univers littéraire de Giovanni Verga est bien le filtre de cette observation du vrai, comme le montrent les nombreux renvois aux personnages, aux thèmes et aux situations déjà exploités par le maître vériste. C'est le cas de Grazia, dans la nouvelle éponyme : l'héroïne est une villageoise battue par son compagnon et elle est comparée par le narrateur à un âne afin d'exprimer la misère de son épuisement physique et psychologique : « elle était épuisée, et certains jours elle se traînait comme un vieil âne fatigué, parce qu'elle revenait après avoir passé quelques mois à l'hôpital, encore vivante par miracle⁸ ». La similitude fait partie du répertoire qui rapproche dans l'écriture de Verga la condition des plus humbles de celle des animaux pour signifier le châtement subi par toute créature, selon une vision désespérante de la nature comme de la vie ; par ailleurs, l'âne est le héros de la nouvelle vériste *Storia dell'asino di San Giuseppe*⁹. Maria Messina dénonce la violence et la désolation qui caractérisent l'inamovible société archaïque sicilienne des paysans et des prolétaires, et fait des plus faibles et des plus humbles, à savoir les femmes, les enfants, les vieillards et les estropiés, la première typologie de sa périphérie humaine.

Le choix de décrire au début du XX^e siècle le monde rural et populaire sicilien, selon les thèmes rendus célèbres par Verga – la « roba », le patrimoine, « le corna », l'adultère, et l'honneur – est antinomique aux expérimentations artistiques et littéraires en cours sur le Continent. En 1909, date de la publication du recueil *Pettini fini*, naît à Bologne, et quelques jours après à Paris, le premier manifeste du futurisme. L'intellectuel et écrivain Giuseppe Antonio Borgese commente avec ces mots l'arrivée sur la scène littéraire de Maria Messina : elle « a ressenti comme une nouveauté la mélancolie acharnée de la province pauvre, la puanteur indéfinie de prison des gens honnêtes, inconnue des Italiens vivant au nord de Naples¹⁰ ». Le critique aborde l'idée de la prison, du lieu refermé sur lui-même, que la province méridionale a représenté dans la vie personnelle de Maria Messina, et qu'elle retrouvera en dehors de la Sicile et même au-delà de la frontière tracée par la ville de Naples dont parle Borgese.

La province, ou bien les provinces de son œuvre sont en effet des lieux d'enfermement qui englobent d'autres lieux restreints où se déroule le drame de ses personnages. L'œuvre de l'auteure se caractérise par un espace d'où il est impossible ou presque de fuir et auquel correspond le caractère itératif et circulaire du temps de l'histoire, soit la négation de tout changement et le retour impitoyable à la situation de départ. Nous retrouvons dans l'écriture de Maria Messina des images symboliques à l'indéniable force allusive qui renvoie à la dimension psychologique¹¹. Dans les nouvelles, ce sont les maisons avec leurs portes et leurs fenêtres fermées, mais aussi les impasses et les ruelles, qu'on retrouve notamment dans le roman *La casa nel vicolo* (1921), où l'image de « la ruelle étranglée, profonde et sombre comme un puits¹² » constitue l'incipit de l'histoire ; cela peut être aussi, comme dans le roman *Primavera senza sole* (1920), le cas du « *baglio*¹³ », sorte de cour sicilienne d'origine féodale, qui réunit et en même temps enferme les familles qui l'habitent ; ou, pour terminer, de la place « morne¹⁴ » et funèbre d'une petite ville continentale dans *L'amore negato*, dernier long récit de l'auteure publié en 1928.

Cette topographie symbolique et idéologique montre l'« indissolubilité¹⁵ » de l'espace-temps du récit car l'espace référentiel de la province interagit avec un temps inamovible et sans évolution afin de rendre compte d'histoires misérables. Comme en témoignent certains titres, et notamment celui du recueil *Petits remous*, les personnages de Maria Messina sont de fait entraînés constamment vers le fond comme par le mouvement circulaire d'un tourbillon. Dans le roman *Un fiore che non fiorì* (1923) l'héroïne malheureuse est une fille moderne du Continent confrontée au traditionalisme de la province sicilienne, où elle séjourne quelque temps et où elle imagine être « enfermée dans une immense haie sans sortie¹⁶ ». À cet espace correspond le temps « immuable » qu'elle décrit comme « une énorme roue prête à écraser toujours quelqu'un, en tournant sur elle-même à l'infini¹⁷ ». Il s'agit d'une conception de la vie comme souffrance éternelle, où sont niés à l'existence « tout Bien et tout bonheur¹⁸ », un pessimisme au cœur d'une tradition littéraire et de pensée à laquelle, à notre avis, Maria Messina appartient. De fait les êtres sont malheureux parce qu'ils sont soumis aux forces aveugles de la nature, leur « ennemie déclarée¹⁹ », comme l'affirme au XIX^e siècle Giacomo Leopardi, à qui on attribue dans l'histoire littéraire italienne le concept philosophique de pessimisme cosmique. Or, comme le montre le critique Francesco Biondolillo en 1934 dans un volume collectif dédié à l'œuvre de Giovanni Verga et auquel participe également Maria Messina, le pessimisme cosmique du poète Leopardi trouve sa correspondance dans « la conception fataliste du monde²⁰ » qui intéresse Verga et par conséquent, ajoutons-nous, sa disciple.

La vision bien sombre de l'existence concerne tout particulièrement le quotidien étouffant et inamovible qui affecte les femmes, nouvelles héroïnes de la périphérie humaine de Maria Messina après la parution, en 1918, de *Le briciole del destino*, son troisième recueil de nouvelles. En effet l'éloignement physique de la Sicile correspond chez l'auteure à l'abandon du milieu paysan sicilien mais non de l'idée d'une interaction entre l'espace de la province et la souffrance des personnages, forgée à ce premier stade de conception artistique. Dans son étude parue dans le volume *Studi critici su Giovanni Verga*, l'auteure déclare à la fin de sa carrière que « raconter aujourd'hui la Sicile veut dire chercher du raisin dans un vignoble déjà vendangé²¹ ». Consciente des limites d'une littérature purement régionaliste, Maria Messina s'en éloigne au fur et à mesure de son voyage sur le Continent et commence à apercevoir sa véritable dimension : provinciale, bourgeoise et tout particulièrement féminine.

Or c'est bien en Sicile que l'auteure fait sa première expérience des conséquences du traditionalisme, de la vulgarité et des limites culturelles et idéologiques de la province sur l'existence des femmes. Dans le recueil de nouvelles *Ragazze siciliane* (1921), elle s'adresse au public pour exprimer le désir de liberté des « jeunes filles casanières » siciliennes et elle affirme que ses héroïnes :

n'habitent pas dans les grandes villes siciliennes où les filles s'apprennent à lutter – comme leurs camarades de l'autre côté de la mer. Elles vivent dans des petits villages, clos et perdus, où l'habitude marque un rythme toujours identique, où la nouveauté et le bruit arrivent tard, comme des voix étouffées par la distance. Elles aussi parlent de désir de liberté²².

L'éloignement depuis les grands centres de l'émancipation qui intéresse l'Europe et aussi l'Italie au XX^e siècle fait de la province sicilienne mais aussi continentale, l'espace contraint des habitudes et des normes. Dans le roman déjà cité *Un fiore che non fiorì* nous assistons à l'entrée en scène à la fois de la province sicilienne réactionnaire et refermée, mais aussi du Continent lâche et faux : c'est en Toscane que se déroule une partie de l'histoire. Plus particulièrement, la vie dans la petite ville de province toscane est symbolisée par le « *Corso* », l'avenue principale où les jeunes filles se promènent en s'exposant au regard des garçons de la bourgeoisie locale afin d'atteindre l'importante étape du mariage. L'héroïne est la seule parmi ses amies à ne pas se marier et, de fait, c'est bien de son point de vue que l'avenue principale de la ville est décrite comme un lieu « laid et misérable », que l'on appelle le « scénario²³ » car elle reflète la théâtralité d'une existence ressentie comme étant dépourvue d'authenticité. La province est un décor qui limite l'horizon de liberté des personnages et montre les conséquences du milieu sur le sujet : dans l'universelle et monotone province italienne, les femmes arrivent difficilement à entrer en résistance contre les normes sociales.

La coïncidence entre les limites physiques de l'espace habité et celles symboliques pour les femmes est soulignée dans deux romans qui fondent le phénomène culturel de l'Italie entre le XIX^e et le XX^e siècle et où s'inscrit l'œuvre de Maria Messina : les écritures de femmes qui cernent leur condition familiale et sociale. Il s'agit du roman *Un matrimonio in provincia* (1885) de Marchesa Colombi et du roman *Teresa* (1886) de Neera, dont les héroïnes, issues de la bourgeoisie provinciale de l'Italie septentrionale, recouvrent, tout en le problématisant, le modèle de la femme soumise à sa destinée. Tout particulièrement Neera, sous l'influence d'un autre grand écrivain veriste, Luigi Capuana, décrit le conditionnement du milieu sur les personnages par les tabous inscrits dans leurs mentalités²⁴. Maria Messina participe donc à la représentation de la province en raison de son influence en négatif sur l'esprit des personnages dont la vie se reflète dans la décadence de l'espace.

Cette existence intéresse davantage les femmes mais pas exclusivement. C'est un homme qui incarne le personnage principal du roman *Alla deriva* (1920), où la petite ville d'Ascoli Piceno, pleine de médisances, réunit selon le narrateur « tous les malaises moraux du village et la course aux biens matériels des grandes villes²⁵ ». L'histoire raconte l'impossible adaptation du héros au « quotidien étouffant de la petite ville de province » où il s'installe et travaille comme « modeste enseignant de lycée²⁶ » pendant que sa femme « recherche le divertissement en fréquentant des femmes de la bourgeoisie locale²⁷ ». Dans ce lieu d'indifférence et d'ennui, on voit d'abord le déracinement du personnage, un déracinement qui détermine son inquiétude tout au long de l'histoire, ainsi que l'origine de sa « dérive » et la fin de son histoire avec Simonetta, femme qui se révèle être différente de lui. Le thème de l'abandon de la Sicile pour le Continent fait bien évidemment référé-

rence à l'expérience personnelle de l'auteure qui, entre 1909 et 1911, passe dans la région des Marches son premier séjour hors de la Sicile et vit probablement, comme son personnage, une difficile adaptation à ce nouveau contexte.

C'est bien l'inadaptation du personnage à l'espace, à son travail, à son entourage et à son rôle social, qui constitue le drame de l'histoire ; le héros se montre véritablement *inaptus, inetto*, incapable de trouver sa place dans le monde. De fait son ressenti intime détermine son étrangeté vis-à-vis des autres et du monde et montre son incapacité à vivre dans la grise monotonie quotidienne. Il appartient donc à la troisième typologie de la périphérie humaine dans l'œuvre de Maria Messina. Dans cette même optique on peut inscrire le héros de la nouvelle *La fatica di vivere* qui est lui aussi un enseignant frustré ; dans la province sicilienne cet homme, qui « subit chaque jour les heures de cours », ainsi que l'ingratitude de sa famille, ressent l'inutilité de son existence jusqu'à penser au suicide. Cependant il écarte cette solution et accepte que les habitudes du quotidien développent en lui une « impénétrabilité²⁸ », une indifférence à la vie. Aucune tragédie donc, mais plutôt la simple apathie dans un espace-temps opaque.

Nous retrouvons un troisième anti-héros dans le roman *Le pause della vita* (1926), qui raconte l'histoire d'une famille dans la campagne aux alentours d'Arezzo, en Toscane. L'oncle de la jeune héroïne du roman voyage entre la campagne et la petite ville d'Arezzo, pour aller travailler au bureau de poste : il s'agit d'un personnage apparemment secondaire et pourtant recouvrant un rôle rendu célèbre par la littérature moderne et contemporaine, celui de l'employé de province auquel « son travail de bureau [rend la vie] pénible et monotone²⁹ ». Il appartient à la classe moyenne, plus précisément à la petite bourgeoisie dont Giuseppe Antonio Borgese parlait dans ces termes en 1923 :

Mais la petite bourgeoisie ! Cette parente pauvre de la classe dirigeante ! Qu'est-ce qu'on peut donc raconter ou décrire de la famille du petit employé ou du propriétaire dans la misère, de cette impasse où se s'accumulent les déchets du « progrès », les destins serviles et les décadences inavouées, et où le courage manque dans des proportions considérables et le péché est sans odeur ?³⁰

L'analyse de Borgese fait partie de sa lecture critique de l'œuvre d'un auteur qui a marqué l'histoire littéraire de la figure de l'employé en Italie, notamment avec le roman *Ricordi di un impiegato*, « souvenirs d'un employé », publié posthume en 1920. Il s'agit du toscan Federigo Tozzi, écrivain contemporain de Maria Messina et qui a été sûrement une source d'inspiration pour son propre personnage. Or, les histoires de Tozzi, où apparaissent des « âmes statiques » sur lesquelles « le fait nouveau s'attache sans les changer³¹ », sont ancrées dans la Toscane où Maria Messina vit depuis 1921 jusqu'à la fin de ses jours en 1944. L'auteure cite notamment dans *Le pause della vita* le chef-d'œuvre de l'écrivain toscan : le roman *Il podere* (1921), histoire exemplaire de l'adaptation impossible du personnage à l'espace vécu, qui coïncide tout particulièrement avec la campagne toscane.

Dans cette même campagne toscane, l'héroïne, ou anti-héroïne, du roman de Maria Messina affirme que « des gens qui végètent pensent à de nombreuses choses et se consomment par l'envie de voir plus et de changer leurs habitudes³² ». La jeune fille remplace son oncle au bureau de poste, une fois que l'homme est décédé, et souffre comme lui, de son environnement professionnel ainsi que de la société. Elle souhaite quitter la petite ville d'Arezzo et la campagne où elle vit pour rejoindre la plus grande ville de Florence : toute son histoire n'est que le rêve de changer son espace-temps. Comme l'affirme Giacomo Debenedetti dans son analyse de *Ricordi di un impiegato* de Federigo Tozzi, la province se fait « preuve

que le monde est inhabitable » lorsque, au sein de cet espace où la création des habitudes devrait faciliter l'adaptation à la vie, le héros ne trouve pas en elle « un nid de bien-être » et il se réduit par conséquent à être « inadapté à cette vie » :

La petite ville réduit la confrontation avec le monde à de petites proportions pour l'homme qui se sentirait exclu dans la confrontation avec la grande ville et par conséquent, pas mis à l'épreuve : si l'homme ne passe pas l'épreuve dans les petites villes, il montre son inadaptation à la vie. Donc la ville de province, plus habitable, plus indulgente, plus encline à favoriser la création des habitudes qui facilitent l'adaptation à la vie, si elle n'arrive pas à créer un nid de bien-être et de chaleur, devient la preuve d'un monde inhabitable³³.

Il en est de même pour la province italienne de Maria Messina.

Cependant l'héroïne de *Le pause della vita* réussit, contrairement à l'oncle qui périt de son inadaptabilité, à fuir la province toscane et à rejoindre la grande et moderne ville de Florence. Cette conclusion, néanmoins, ne se révèle pas heureuse et la jeune fille se retrouve, encore une fois, dans « une impasse » : « elle était fatiguée, comme quelqu'un qui a couru et s'aperçoit soudain être entré dans une impasse³⁴ », car elle prend conscience que « personne n'est libre de soi-même³⁵ ». La province et tout ce qu'elle symbolise font désormais partie de son âme, ils sont en elle comme une douloureuse destinée, comme sa tragédie intime. L'inadaptabilité du personnage à la vie dépasse donc, dans ce roman, les limites de la petite réalité de province, se constituant comme condition universelle du sujet dans l'appréhension désolante du monde que Maria Messina nous a laissé tout au long de son voyage dans le Centre et dans le Sud de l'Italie du début du XX^e siècle.

I Conclusion

Ce voyage au cœur de la province italienne du Sud et dans le Centre de l'Italie montre le paysage idéal de la périphérie humaine de Maria Messina et reflète l'expérience en marge de son œuvre. Dans la province le temps circulaire et l'espace fermé décrivent l'inertie de ses habitants : les pauvres paysans siciliens, les femmes coincées dans les habitudes et dans les normes, la petite bourgeoisie inadaptée à la vie. Si, comme l'affirme l'écrivain Corrado Alvaro dans son roman *Domani*, relatant la chute morale d'une jeune fille de province, « une société de province est plus exactement mesurable que celle d'une grande ville³⁶ », Maria Messina a fait de ce lieu périphérique le centre de son écriture soucieuse du vrai et elle a trouvé dans la province italienne la manière de regarder au plus près le chagrin de tout être vivant.

En effet si la Sicile, et Mistretta en particulier, se sont constituées comme première expérience de la vie de province de l'auteure, lieu de formation et d'inspiration littéraire, elles lui ont surtout offert un critère universel d'interprétation des réalités rencontrées ailleurs. Il s'agit du pessimisme cosmique propre à l'*ethos* sicilien qui fait de tous les « petits coins » du monde l'espace des vaincus, et que Maria Messina a su traduire et adapter aussi à la province continentale moderne, grise et bourgeoise. De fait les nombreuses provinces rencontrées permettent à l'auteure de dépasser le régionalisme paysan et sicilien de ses débuts littéraires, et d'inscrire son œuvre dans la tradition italienne qui a voulu raconter la grisaille et l'ennui de la vie monotone de la classe moyenne s'exprimant dans cet espace. La province symbolise enfin l'écart culturel, social et existentiel nécessaire à la représentation des douleurs insurmontables que partagent les femmes et les hommes. ●

- ¹ Asor Rosa Alberto, *Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria*, in *Id.*, *Letteratura italiana. Storia e geografia. III Letà contemporanea*, Turin, Einaudi, 1989, p. 5-74.
- ² « periferia umana », Asaro Salvatore, *Introduzione. Primavera senza sole tra pedagogia della sconfitta e immobilismo narrativo: il tempo sospeso in Maria Messina*, in Messina Maria, *Primavera senza sole*, Rome, Edizionicroce, 2017, p. X. Notre traduction.
- ³ « variante locale del naturalismo europeo », Asor Rosa Alberto, *La storia del "romanzo italiano"? Naturalmente, una storia "anomala"*, in Moretti Franco (dir.), *Il romanzo. Storia e geografia*, vol. 3, Turin, Einaudi, 2002, p. 276. Notre traduction.
- ⁴ Balzac Honoré de, *Avant-propos à La Comédie humaine*, in *Id.*, *La Comédie humaine*, vol. 1, *Études de mœurs*, Paris, Gallimard, 1976, p. 18.
- ⁵ Mozet Nicole, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac : l'espace romanesque, fantasmes et idéologie*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 5.
- ⁶ « Non essendoci in Italia una Parigi, vengono fuori il Lombardo-Veneto (De Marchi, Fogazzaro), la Toscana (Pratesi, Collodi), l'Abruzzo e una Roma precocemente in crisi, già non più capitale, senza esserlo mai stata (D'Annunzio), e soprattutto la Sicilia, ribollente di energie (Capuana, Verga, De Roberto, Pirandello). [...] Insomma, l'unità del verismo italiano, e la sua autenticità, consistono nella sua poliedricità e nella sua frammentazione. », Asor Rosa Alberto, *La storia del "romanzo italiano"? Naturalmente, una storia "anomala"*, in Moretti Franco (dir.), *op. cit.*, p. 277. Notre traduction.
- ⁷ « In Italia il romanzo non può essere che provinciale. E dopo la Lombardia di Manzoni, il Piemonte di Giacosa, il Veneto di Fogazzaro, la Toscana di Fucini, l'Abruzzo di D'Annunzio, Napoli del Di Giacomo e la Sicilia di Verga prendiamo anche la Romagna, così bella anche nella quietezza accorta, di Marino Moretti. », Papini Giovanni, *Testimonianze*, Milan, Studio Editoriale Lombardo, 1918, p. 83. Notre traduction.
- ⁸ « Faticava, e certi giorni si trascinava come un vecchio asino stanco, ché era tornata da pochi mesi dall'ospedale, viva per miracolo. », Messina Maria, *Grazia*, in *Ead.*, *Pettini fini*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 64. Notre traduction.
- ⁹ Verga Giovanni, *Storia dell'asino di San Giuseppe*, in *Id.*, *Tutte le novelle*, Milan, Mondadori, 1987, p. 286-298.
- ¹⁰ « Maria Messina ha sentito come novità l'ostinata malinconia della provincia povera, quel tanfo indefinibile da prigionio di gente onesta, che da Napoli in su è ignoto anche agli Italiani. », Borgese Giuseppe Antonio, *Una scolara di Verga*, in *Id.*, *La vita e il libro*, vol. 3, Turin, Fratelli Bocca Editori, 1913, p. 217. Notre traduction.
- ¹¹ Di Giovanna Maria, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Naples, Federico e Ardia, 1989, p. 12.
- ¹² Messina Maria, *La maison dans l'impasse*, trad. par Pozzoli Marguerite, Arles, Actes Sud, 1986, p. 13.
- ¹³ Messina Maria, *Primavera senza sole*, Rome, Edizionicroce, 2017, p. 3.
- ¹⁴ Messina Maria, *Severa*, trad. par Pozzoli Marguerite, Arles, Actes Sud, 1993, p. 48.
- ¹⁵ Selon Mikhaïl Bakhtine « dans le chronotope de l'art littéraire [...] les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est aperçu et mesuré d'après le temps », *Id.*, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-238.
- ¹⁶ « chiusa nell'immensa siepe senza uscita », Messina Maria, *Un fiore che non fiori*, Rome, Edizionicroce, 2017, p. 74. Notre traduction.
- ¹⁷ « Il tempo immutabile, è una ruota enorme che schiaccia sempre qualcuno, nel girare su se stessa all'infinito », *ibid.*, p. 90-91. Notre traduction.
- ¹⁸ « negazione di ogni Bene e di ogni felicità », Biondolillo Francesco, *Verga e Leopardi*, in Bottai Giuseppe (dir.), *Studi critici su Giovanni Verga*, Rome, Biblioteca Editrice, 1934, p. 97. Notre traduction.
- ¹⁹ Leopardi Giacomo, *Dialogue de la Nature et d'un Islandais*, in *Id.*, *Petites œuvres morales*, trad. par Gayraud Joël, Paris, Éditions Allai, 1992, p. 91.
- ²⁰ « concezione fatalistica della vita », Biondolillo Francesco, *op. cit.*, p. 97. Notre traduction.
- ²¹ « Chi ha voluto ritrarre lo stesso ambiente ritratto da G. Verga è sembrato cercare qualche grappolo d'uva in una vigna vendemmiata. », Messina Maria, *Inchiesta sull'opera di Giovanni Verga*, in Bottai Giuseppe (dir.), *op. cit.*, p. 83-97. Notre traduction.
- ²² « non vivono nelle grandi città dove le giovinette si preparano a lottare – né più né meno come le loro compagne d'oltre mare. No. Esse vivono in piccoli paesi chiusi e sperduti, dove l'abitudine segna un ritmo eguale, dove la novità e il rumore giungono tardi, come voci smorzate dalla distanza. Parlano anch'esse di desiderio di libertà. », Messina Maria, *Ragazze siciliane*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 109-110. Notre traduction.
- ²³ « il Corso, mezzo deserto e caldo, era brutto e misero [...]. Sarebbero andate su e giù per il Corso, abbellito dalla luce delle lampade elettriche e dalla folla, come uno scenario », Messina Maria, *Un fiore che non fiori*, *op. cit.*, p. 32. Notre traduction.
- ²⁴ Nozzoli Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, La Nuova Italia, 1987, p. 22-23.

²⁵ « pettegola città di provincia, che raduna tutti i disagi morali di un villaggio e le ricercatezze materiali delle capitali », Messina Maria, *Alla deriva*, Rome, Edizionicroce, 2017, p. 44. Notre traduction.

²⁶ « modesto insegnante di liceo », Pausini Cristina, *Le "briciole" della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*, Bologne, Clueb, 2001, p. 91. Notre traduction.

²⁷ « ricerca il divertimento frequentando le donne della borghesia locale », *Id.*, notre traduction.

²⁸ « impenetrabilità », Messina Maria, *La fatica di vivere*, in *Ead.*, *Le briciole della vita*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 122. Notre traduction.

²⁹ Messina Maria, *Le pause della vita*, Rome, Edizionicroce, 2017, p. 30. Notre traduction.

³⁰ « Ma la piccola borghesia! Questa parente povera della classe dirigente! Cosa c'è dunque da raccontare o da descrivere nella famiglia del piccolo impiegato o del proprietarucolo in bolletta, in questo vicolo cieco ove s'ammucchiano i rifiuti del "progresso", i destini sconsolatamente servili e le decadenze non confessate, ove la virtù manca di proporzioni architettoniche e il peccato è senza profumo? », Borgese Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Milan, Treves, 1923, p. 123. Notre traduction.

³¹ *Ibid.*, p. 127. Notre traduction.

³² « La terra è piena di minuscoli cantucci, nei quali vegeta della gente che pensa tante cose e si strugge dalla voglia di più vedere di cambiare abitudini. », Messina Maria, *Le pause della vita*, *op. cit.*, p. 22. Notre traduction.

³³ « La piccola città riduce il confronto col mondo a piccole proporzioni per l'uomo che si sentirebbe escluso dal confronto con le grandi, e quindi nemmeno messo alla prova: la prova delle piccole, se va male, è la dimostrazione che quell'uomo è inetto a vivere. Quindi la città di provincia, appunto perché più abitabile, più indulgente e corriva nel favorire la creazione di consuetudini che facilitano l'adattamento alla vita, se non riesce a creare un nido di benessere e di calore diventa la prova provata della inabitabilità del mondo. », Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milan, Garzanti, 1971, p. 141. Notre traduction.

³⁴ « Era stanca; come chi ha camminato di corsa e all'improvviso si accorge di essere entrato in un vicolo cieco. », Messina Maria, *Le pause della vita*, *op. cit.*, p. 113. Notre traduction.

³⁵ « Nessuno è libero di se stesso. », *ibid.*, p. 115. Notre traduction.

³⁶ « Una società di provincia può essere misurata con più esattezza di quella d'una grande città. », Alvaro Corrado, *Domani*, Milan, Bompiani, 1956, p. 109. Notre traduction.



Blossom © KoKo.N

Sujets périphériques

De Madrid à Milan, l'Europe comme lieu d'une identité inquiète

Un nouvel imaginaire de la périphérie dans
Princesa de Maurizio Iannelli et Fernanda
Farias de Albuquerque

Nicola Brarda, Sorbonne Université

Résumé : Classique de la littérature migrante en Italie, *Princesa* (1994), récit de vie de Fernanda Farias de Albuquerque, suit Fernanda surnommée Princesa dans un parcours en tant que transsexuelle et prostituée qui la mène du Brésil à l'Italie. La découverte de Madrid et de Milan marque sa première rencontre avec l'Europe. Notre contribution souhaite interroger les modalités à travers lesquelles ce segment de l'œuvre réélaboré un imaginaire de la périphérie à travers le regard d'un sujet décentré, faisant du vieux continent une zone de brouillage entre les genres et les rôles. Un espace marqué par l'inquiétude, où la protagoniste craint de rester bloquée à mi-chemin dans sa transition personnelle.

Mots-clés : genre, altérité, marges, Brésil, Espagne, Italie

Abstract: "Classic" of migrant literature in Italy, *Princesa* (1994), that relates the life of Fernanda Farias de Albuquerque, follows Fernanda nicknamed Princesa in a journey who leads her from Brazil to Italy as a transsexual and prostitute. The discovery of Madrid and Milan marks her first encounter with Europe. Our proposal seeks to question the modalities by which this segment of the narrative re-elaborates an imaginary of the periphery through the eyes of an off-center subject, making the old continent a zone of scrambling between genders and roles. It is a space marked by anxiety, where the protagonist fears to remain stuck halfway in his personal transition.

Keywords: gender, otherness, margins, Brazil, Spain, Italy

Classique de la littérature migrante en Italie, le roman *Princesa* (1994) écrit par Maurizio Iannelli à partir des manuscrits de Fernanda Farias de Albuquerque, a fait l'objet d'un intérêt renouvelé ces dernières années qui a débouché en 2014 sur le projet *Princesa 20¹*, site Internet contenant, en plus d'un corpus critique consacré à l'œuvre, une vaste archive où l'on retrouve aussi bien le manuscrit original de Fernanda Farias que sa correspondance avec Maurizio Iannelli, autant de matériaux inédits jusqu'alors. L'ouvrage suit Fernanda surnommée Princesa, transsexuelle et prostituée, dans un parcours

difficile d'affirmation identitaire qui la conduit des rues brésiliennes en Espagne tout d'abord, puis en Italie. Arrêtée une fois à Rome, c'est dans la prison de Regina Cœli qu'elle rencontrera Giovanni Tamponi, puis Maurizio Iannelli : *Princesa* naîtra des discussions avec le premier, et de la correspondance et du projet de narration entrepris avec le second. Par le parcours de sa protagoniste, incessante déambulation allant des rues du Brésil à celles de l'Espagne et de l'Italie, l'œuvre semble se prêter tout particulièrement à un questionnement sur les notions de lieux et de sujets périphériques, qui plus est dans les mondes (ou "entre" les mondes) lusophones, hispanophones et italo-phones. En s'intéressant au passage du Brésil à l'Europe, on souhaite analyser ici plus précisément la mise en scène de la découverte des villes de Madrid et Milan. La rencontre avec les deux villes constitue une étape-clé qui apparaît, davantage que comme un hypothétique "centre", comme un moment charnière, lieu où le Brésil et l'Europe s'articulent, se reflètent et se superposent.

Dans ce récit par un sujet migrant et transgenre de son expérience des villes européennes, le binôme centre-périphérie peut s'envisager de plusieurs manières : à partir du voyage identitaire entrepris par la protagoniste, dessinant un parcours ponctué par les exclusions et les mises à l'écart ; à partir du corps transgenre et des différentes significations que lui attribuent les regards qui se posent sur lui ; et enfin, au niveau narratif, dans le jeu de déplacements, d'infléchissements et de transformations mis en œuvre par l'écriture de Maurizio Iannelli à partir de la production écrite de Fernanda Farias. Le questionnement investit le texte : la création d'un site contenant les multiples archives de l'œuvre donnant forme à un archipel dont il importe d'examiner la relation avec l'œuvre "principale", relation qui engage directement l'accès à la parole et l'auctorialité de Fernanda Farias.

Sans vouloir fournir une analyse exhaustive de cette partie de l'œuvre, trois moments marquant l'arrivée en Europe seront analysés ici : tout d'abord la découverte de Madrid et l'insistance de la protagoniste sur la dimension professionnelle de son voyage, qui la pousse à ne voir en l'Europe qu'un continent où faire fortune. Ensuite, on verra la manière dont l'expérience de prostitution à Madrid oscille entre affirmation individuelle et dynamiques d'exclusion des transsexuelles aboutissant à son départ. Le rôle du regard (de soi, d'autrui) dans le processus de subjectivation apparaît ici explicitement. Enfin, l'expulsion de la capitale espagnole entraîne l'arrivée à Milan, où *Princesa* se retrouve confrontée à une clientèle différente, qui privilégie sa part masculine, et dont les désirs sèment le doute dans ses certitudes identitaires et corporelles.

I Madrid et la migration comme "raccourci"

Préambule à l'analyse de son arrivée en Europe, il faut préciser que le parcours de *Princesa* est marqué d'emblée par une mobilité qui la conduit de son Nord-Est natal aux grandes métropoles brésiliennes, passant de Salvador de Bahia à Rio puis à San Paolo. Comme le souligne Anna Proto Pisani :

Le parcours de Fernanda vers la féminité est aussi un parcours géographique de dépassement des frontières : des campagnes du Nord-Est aux villes brésiliennes, jusqu'au cœur des métropoles, et ensuite vers les capitales de la prostitution transgenre en Europe. Le parcours est décrit dans les cahiers et est repris dans le livre étape par étape, cependant, c'est Iannelli qui met en évidence le lien entre la métamorphose sexuelle du personnage et la dimension du voyage, comme s'il s'agissait de deux aspects d'une même réflexion sur l'identité².

Mais si mouvement et devenir sont étroitement mis en parallèle, le parcours de la protagoniste peut aussi se lire comme résultat d'une mobilité inquiète (dans une double acception de l'inquiétude, à la fois « état de celui [...] qui est en mouvement », et « état de préoccupation, de trouble ou de tourment qui empêche [...] la sérénité³ ») dont les déplacements sont dictés par la violence s'exerçant contre les transsexuelles d'une ville à l'autre. Le voyage est aussi un exil graduel, en somme, et la narration rappelle à plusieurs reprises tant le désir de retour de Fernanda, que l'intérêt qu'elle porte aux récits des expulsées revenant d'Europe, échappatoire possible. Son départ apparaît donc à la fois comme fuite de la violence au Brésil et comme moyen d'accumuler un petit pactole pour lui permettre de rentrer chez elle : « Je me mis de nouveau à rêver de mon grand retour : Fernanda, femme et fortunée. [...] Mais la fortune était loin : en Europe, c'était clair à présent. Le chemin le plus long était le plus bref. Pour construire mon petit trésor, pour revenir à la maison⁴ ».

Si l'on considère, comme le souligne Paul Zumthor, que « [l']orientation [...] implique un centre [...], [qui] n'est pas un point, mais un lieu plus ou moins étendu, par rapport auquel se définissent périphérie et décentrement [...] »⁵ alors l'éloignement a ici valeur de parenthèse, de raccourci paradoxal dont la visée est le retour à la maison. L'Europe constitue ainsi dans la stratégie migratoire de la protagoniste moins une périphérie qu'un ailleurs, le lieu d'un nouveau départ ayant pour enjeu la réussite économique et l'accomplissement en tant que femme. La narration de l'arrivée à Madrid répond dès lors à cette exigence d'efficacité :

J'arrivai dans la capitale espagnole tout droit de l'aéroport de Lisbonne. En taxi, douze heures de voyage et quatre cents dollars pour le chauffeur [...]. La pension, dans le centre-ville. Le patron était un jeune brésilien [...]. Je lui demandai aussi trois phrases en espagnol, qu'il m'écrivit sur un bout de papier. Je ne savais rien de Madrid, rien ne m'intéressait, je ne vis rien. Un trottoir, un hôtel, trois phrases dans une langue inconnue suffisaient. Oui, oui, le changement de climat, les rues, les églises, les immeubles. Presque tout était différent, une solennité. Je m'en contrefichais. En Europe on ne t'assassine pas à coups de pistolet. C'était ça l'important, ça suffisait. Tout le reste, des histoires bonnes pour les touristes. Les Espagnols voulaient mon amour, et j'étais venue de très loin pour conclure l'affaire⁶.

Est mise en valeur ici la célérité des déplacements de Fernanda, dont le voyage de douze heures en taxi semble paradoxalement reprendre, en les poussant à l'extrême voire au comique, les modalités d'un voyage d'affaires. La migration s'accompagne donc d'un déguisement métaphorique, qui en évacue la part d'inattendu (et de clandestinité) pour insister au contraire sur les certitudes de la narratrice, qui se présente comme un acteur économique légitime venu conclure une transaction avec sa clientèle. La protagoniste rappelle du reste que ses motivations sont strictement d'ordre économique et de survie, deux domaines s'entrelaçant étroitement l'un l'autre puisque l'enjeu est ici de pouvoir se prostituer sans risques de violences. À l'opposé de nombre de narrations migrantes, donc, la ville européenne n'est précédée d'aucune attente et n'éveille aucune curiosité. Mieux, l'insistance sur la dimension professionnelle du voyage s'accompagne d'une indifférence ostentatoire à l'encontre de Madrid, entraînant la remise en question de tout ascendant de la ville sur le sujet qui en fait la découverte. Fernanda oppose la tangibilité de ses besoins à un intérêt superflu, touristique : une absence de déférence qui a pour résultat la transformation de la capitale espagnole en une scénographie réduite au strict nécessaire pour la prostitution – un trottoir, un hôtel, trois phrases.

Ainsi la ville (et plus spécifiquement le centre-ville ici) perd-elle sa qualité de "lieu" pour se faire "espace", où l'un constitue, pour reprendre la distinction de Franco Farinelli, « une partie de la surface de la terre qui n'équivaut à aucune autre »,

là où « à l'intérieur de l'espace toutes les parties sont équivalentes les unes aux autres dans le sens où elles sont soumises à une même règle abstraite qui ne tient absolument pas compte de leur différence qualitative⁷ ». Pour mieux saisir ce passage d'une dimension à l'autre, on peut recourir à la notion de *pratique* élaborée par Michel de Certeau :

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, l'espace *est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs⁸.

C'est donc l'identité même de la ville qui est bousculée par la pratique qu'en fait Fernanda, par sa manière de la traverser et de la vider de ses attributs historiques, artistiques et politiques. Son indifférence pour Madrid, dont elle n'évoque la "solennité" et l'architecture religieuse en passant que pour mieux les ignorer, revêt un caractère profondément désacralisateur. L'inscription dynamique dans l'espace urbain produit un renversement du rapport de force, où l'affirmation d'un sujet est proportionnelle à l'anonymisation d'un lieu, et où le binôme sujet périphérique-lieu central est inversé à partir du regard du premier.

I Quelques regards sur Princesa

Cependant le premier contact avec le Paseo de la Castellana (avenue de Madrid fréquentée par les prostituées) révèle, par-delà la résolution de Princesa, les multiples obstacles et les frontières internes hiérarchisant la ville de l'intérieur, puisque cette dernière est chassée par des transsexuelles espagnoles avant d'apprendre que les Brésiliennes exercent sur la même avenue, mais après le pont⁹. C'est donc sur le « trottoir » même qu'advient un premier éloignement des transsexuelles brésiliennes, en raison de la concurrence qu'elles constituent. Du reste, la première nuit est décrite par Princesa comme une conquête où les clients se multiplient :

Rapide, et les continentaux l'étaient encore plus. De vrais petits lapins. Jamais vu autant d'argent, jamais autant travaillé. J'avais de longs cheveux noirs jusqu'au bas du dos, une minijupe brasileira sur deux talons hauts, qui me projetaient jusqu'à la lune. La seule brune de la soirée. Ce fut un va-et-vient accéléré. Toutes les dix minutes un José toquait pour la bouche ou pour l'amour dans le derrière. Trente-deux clients. [...] J'étais fraîchement débarquée du Brésil et quelque chose le disait aux clients. Je le sentais, à la façon dont je les attirais à l'intérieur de mon sourire. Je vendais de la marchandise exotique, et ce n'est qu'à six heures du matin que la dernière fantaisie était assouvie. J'étais épuisée¹⁰.

La dimension scénographique et performative de la prostitution place Fernanda au centre de la scène urbaine et nocturne, faisant d'elle un *sujet* du regard d'autrui dans le cadre d'une visibilité dont elle maîtrise (du moins partiellement) les codes. Sujet et non objet, car comme le souligne Andrea Brighenti : « Nous ne devrions pas commettre l'erreur de croire qu'être regardé est une attitude passive. [...] Souvent, la relation de visibilité est contrôlée non pas par celui qui regarde, mais par celui qui est regardé¹¹ ».

Le va-et-vient de clients, vus tantôt comme lapins tantôt comme « José » anonymes, sert de faire valoir à la féminité et à la « brésilianité » exacerbées de Princesa, porteuse d'un exotisme dont elle joue, suivant en cela une stratégie commune aux travestis brésiliennes en Europe. Comme le souligne Julieta Vartabedian, « une fois en Europe, les *travestis* performent stratégiquement leur "Brésilianité" et sexualisent leur "peau mate" pour travailler davantage et, enfin, devenir des

Européennes “à succès” [...], un statut qui est aussi vécu et expérimenté à travers leurs corps : elles se sentent plus belles et désirées, et elles en tirent profit ». La relation de séduction offre donc une possibilité d'*agency* à Princesa, qui insiste sur sa capacité de « vendre » son exotisme, et d'attirer la clientèle « à l'intérieur de son sourire ». L'image amorce un déplacement corporel et sémantique, de la bouche comme orifice sexuel (désigné peu avant dans les transactions), au sourire comme instrument de séduction et comme preuve d'une « fraîcheur » où l'on devine à la fois la jeunesse et l'authenticité. C'est en termes spatiaux que se traduit le renversement : en accord avec la définition étymologique de la séduction comme l'acte « d'emmener quelqu'un sur son territoire¹³ », le sourire devient alors ce lieu autour duquel gravitent les désirs des clients.

L'insistance sur le rôle du sourire et du visage se poursuit à travers une opposition avec ses collègues :

Fraîche – que diable – j'étais fraîche, les autres étaient fanées. Non qu'elles fussent plus laides, au contraire [...] Les corps étaient une merveille, “bombés” dans les règles de l'art à Rio ou San Paolo. Mais sur le visage rien, la porte était verrouillée. Par là, impossible d'arriver où que ce soit. La vie, la mort le flétrissaient à la surface. Héroïne, appris-je par la suite¹⁴.

La description oppose aux corps façonnés par les injections de silicone des visages fermés et flétris, de sorte que la spatialité joue sur un double registre où se côtoient l'idée d'une profondeur suscitée par le désir, et dans le même temps, celle de “surface” où se lit la nature mortifère de l'héroïne, drogue découverte en Europe.

Ce jeu de regards se poursuit dans le récit de la découverte, par la fille du roi d'Espagne, de la présence des prostituées sur le Paseo :

Ce fut entièrement la faute de la fille du roi. Elle passa de nuit par le Paseo de la Castellana sur une voiture brillante, avec son lot de fioritures et de lumières tout autour. C'est ainsi qu'elle les vit toutes, splendides et dénudées. Voilà la fable que racontaient les trans – les putes. Cependant il semble, toujours selon leurs dires, que la fille du roi n'ait pas aimé cette vision. Peut-être à cause de l'exposition exagérée de tant de fesses immorales. Peut-être à cause de toute cette immigration invertie, du Brésil au centre de l'ancien empire. Elle prit un stylo et écrivit sur le journal : “Veados, il faut nettoyer Madrid !” [...]. Le centre-ville, après cette intervention sur le journal, fut interdit aux trans brésiliens. On nous tolérait seulement sur l'autoroute. Dans l'obscurité, hors de la ville¹⁵.

Si Franco La Cecla soulignait l'opposition entre l'usage actif que les migrants font des rues par contraste avec des “locaux” transitant en voiture et devenus invisibles¹⁶, cette dichotomie prend un relief exacerbé quand elle concerne la présence de transsexuelles migrantes dans les capitales européennes. Elle donne alors forme à un jeu entre exhibition des prostituées péripatéticiennes et regard désirant d'une clientèle dissimulée derrière les vitres de son véhicule : une répartition profondément ironique lorsque le véhicule abrite non pas d'anonymes José (nom générique attribué aux clients) espagnols mais la fille du roi. La rencontre réaffirme la spécificité du monde nocturne comme espace-temps à part où advient non seulement une subversion des normes de genre¹⁷ mais également des hiérarchies sociales et symboliques, à travers ce qui apparaît ici comme un véritable pied-de-nez à la monarchie. Le centre se voit donc réinvesti par des sujets périphériques qui occupent le devant de la “scène” urbaine, et l'expression « d'immigration invertie » cristallise le scandale de la visibilité des corps transgenres et migrants au cœur de l'espace public d'une ancienne capitale de l'Empire colonial, suivant une analogie entre troisième sexe et tiers monde que Fernanda Farias emploie également dans une entrevue avec Alessandro Portelli¹⁸.

Enfin, le récit se fait ici, selon un procédé insolite au sein de l'œuvre, parole rapportée, puisque la narration énonce d'emblée son origine fictionnelle en évoquant les affabulations des transsexuelles. La fable comme mode de récit permet aux *bichas* de prendre forme en tant que sujet collectif, offrant une justification fantasmée de leur expulsion du centre-ville et de leur relégation aux marges de l'espace urbain. Cependant, il serait erroné de n'attribuer l'affabulation qu'aux *transgender*, l'extrait étant lui aussi tributaire d'une scénographie due à Maurizio Iannelli, étant donné que le manuscrit mentionne le fils¹⁹ et non la fille du roi. En ce sens, la référence à la fable traduit dans un registre symbolique aisément accessible tant l'aspiration de la protagoniste à la transformation et à la reconnaissance que les thèmes de la malédiction et de l'exil. La fable sert de filtre permettant de faire face au processus d'exclusion qui relègue les transsexuelles hors de la cité, dans un statut (pour reprendre les mots de Judith Butler) « d'êtres abjects, d'êtres qui ne sont pas encore "sujets" et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet²⁰ ».

I Milan et la « confusion »

C'est en réaction à cette mise au ban du centre-ville de Madrid que naît la décision de partir pour l'Italie, destination définitive de la protagoniste. À la capitale espagnole succède donc Milan, dont l'importance symbolique est attestée dans le manuscrit :

MILANO. Una cita mai conosciuta. Una cita dovi il fredo era 10 volta quel di mio paese. Cita della moda. Cita dovi loro uomo sono più fantastice di noi. Cita dovi la droga gira intorno di tutti. Una cita che in pochi mesi min sono anche io da fare parte dei il consumatori di EROINA. Una maledita droga che mai aveva la conosciuta. Una cita che quasi quasi stati la mia tragica illusione della mia vita²¹.

Les anaphores qui ponctuent la présentation recourent un imaginaire de la ville comme espace où les normes (physiques mais aussi morales) familières à la protagoniste sont renversées, et par là comme un espace à risque : le froid, mais surtout les « fantaisies » exacerbées des hommes et la présence de l'héroïne en font un territoire inhospitalier, au point que l'expérience milanaise est placée sous le signe d'une tragédie évitée de peu. Au sein de la version finale de l'œuvre, l'arrivée à Milan est marquée par une ellipse, puisqu'aussitôt après avoir franchi la frontière Princesa se retrouve immédiatement via Melchiorre Gioia, dans les alentours de la gare de Milano Centrale :

Le long des trottoirs de la rue Melchiorre Gioia, près de la gare de l'avenue Garibaldi, je ne sus plus si j'étais mâle ou femelle, homme ou femme. Ce furent eux, les Milanais de la première nuit, qui me précipitèrent dans la confusion. Et certainement pas parce que leur regard était tourné vers le ciel, ils ne voyaient pas l'homme entre tous les hommes : l'Androgyne : l'Adam bisexuel. Non, ils ne pensaient pas, ils payaient et touchaient. Ils regardaient en bas, au milieu de mes jambes. Ce furent leurs mains, leurs désirs bizarres qui mêlèrent ma certitude fragile et chirurgicale : Fernanda, encore un dernier effort, un petit défaut à éliminer. Non, pour eux cette imperfection était décisive. Fondamentale²².

Aux antipodes de la réussite qui avait caractérisé les nuits madrilènes, cette nouvelle expérience laisse voir la perturbation vécue par Princesa devant les désirs inattendus de sa clientèle. La prostitution ne coïncide plus, comme en Espagne, avec l'exaltation d'un sujet se percevant à travers le regard d'autrui comme désirable, mais au contraire avec une crise induite par ce désir. Le corps est ici perturbé par une exploration visuelle et tactile qui en bouleverse la topographie

pour la réorganiser autour du pénis, organe non désiré, vestige d'une masculinité dont Fernanda cherche à se défaire. Ce regard et ce toucher intrusif bouleversent le désir de cohérence identitaire, et vont à rebours de la construction imaginaire mais aussi chirurgicale à laquelle Princessa s'est livrée tout au long de son parcours. La rencontre avec les clients milanais marque donc l'impossibilité, pour la protagoniste, d'organiser et de hiérarchiser son corps de la façon dont elle le souhaite.

La configuration qui se dessine ici n'est pas un « tiers sexe » où recréer et réinventer son identité, mais au contraire un moment de mélange et de confusion, qui éloigne la protagoniste de la perfection à laquelle elle aspire, où sens où « ce qui est parfait, de *perfectio*, est achèvement²³ ». La narration associe à cette opposition entre mélange et perfection une dichotomie morale qui s'exprime par l'opposition entre l'idéal céleste de l'Androgine et la bassesse de la corporalité sexuelle. Ainsi la confusion induite par les clients est mise en rapport avec un imaginaire de la chute, où apparaît l'opposition entre les aspirations de la protagoniste et sa condition. Le regard des clients et la confusion sont donc le pendant d'un parcours inachevé, pris dans un entre-deux problématique où le sujet et son identité se défont.

Cependant, il est légitime d'interroger la mise en scène de ce trouble, tant la réécriture diffère ici du manuscrit, focalisé sur la question de l'héroïne. Comme le souligne Anna Proto Pisani, l'écriture de Iannelli insiste considérablement sur la dimension chirurgicale de la transformation corporelle, là où les manuscrits n'y font que rarement référence :

La réécriture de Iannelli décrit l'intimité, elle jette un regard qui dit directement le corps, frôlant le voyeurisme : elle dévoile, met en scène, théâtralise, dramatise la représentation du corps, des travestissements, de la sexualité, de la prostitution et des interventions chirurgicales. Le roman semble devenir un miroir qui dévoile et représente le moi comme un autre, jusque dans son conflit intérieur²⁴.

Semblablement, la mise en relief des désirs masculins n'apparaît pas dans le manuscrit, mais dans l'entretien qui lui fait suite ainsi que dans la correspondance entre les deux, en réponse donc aux sollicitations de Iannelli. La voix de l'écrivain (ou co-écrivain) participe de cette déconstruction du corps et, paradoxalement, du regard intrusif qui est ici dénoncé. L'écriture se fait non seulement véhicule scénographique, comme cela avait pu être le cas dans la description de l'arrivée à Madrid, mais également « table d'opération²⁵ » performative où à travers le jeu entre manuscrits, entretiens et récits, la subjectivité de Fernanda est reconstruite, y compris par l'exposition des segments (fragments de corps et d'expérience) que celle-ci souhaitait cacher.

En conclusion, la notion de périphérie dans les passages analysés investit le sujet, l'espace urbain, mais aussi l'écriture. Les différentes étapes de ce début de parcours en Europe montrent la manière dont l'affirmation subjective de Fernanda bouscule le script d'un sujet migrant venu travailler dans deux grandes villes européennes : son arrivée donne lieu à un parcours mouvant où la place du sujet est soumise à de multiples oscillations, allant de l'affirmation de soi à Madrid, jusqu'au sentiment de crise éprouvé en Italie. Elle laisse aussi voir le rôle déterminant et complexe du regard d'autrui comme vecteur de la perception de soi, le corps prostitué étant tiraillé entre le sens que lui attribue la clientèle, et le sens vécu ou voulu par Fernanda comme sujet en transformation.

Enfin, et malgré l'idée de « raccourci » qui sert à annoncer le voyage, l'Europe apparaît ici comme un territoire de l'entre-deux, zone d'indécision où la protagoniste revit l'errance déjà connue au Brésil. Par-delà les soubresauts vécus par le personnage au fil de son parcours, la découverte des villes européennes donne forme à

une géographie affective et symbolique, où le parcours migratoire de Fernanda se structure entre le désir de retour au pays justifiant sa “détermination”, et des villes européennes qui apparaissent comme un espace marqué de plus en plus fortement par la perte de soi et la confusion.

Ainsi, Princesa est-elle poussée par ce nouveau contexte à contre-courant de ses aspirations, ce que le renversement des certitudes du départ à la “confusion” vécue à Milan illustre. L'Europe devient alors un espace qui semble déjouer toute tentative de le traverser, de le franchir et de s'en affranchir : à l'achèvement visé par Fernanda, elle oppose la captivité d'un entre-deux. •

¹ Voir à ce propos : <http://www.princesa20.it/> [page consultée le 7 janvier 2019].

² « Il percorso di Fernanda verso la femminilità è anche un percorso geografico di superamento delle frontiere: dalle campagne del Nord-Est, alle città brasiliane, fino al cuore delle metropoli e poi verso le capitali della prostituzione transgender in Europa. Il percorso è descritto nei quaderni e viene ripreso nel libro tappa dopo tappa, tuttavia è Iannelli a evidenziare il legame tra la metamorfosi sessuale del personaggio e la dimensione del viaggio, come se si trattasse di due aspetti di una stessa riflessione sull'identità. », Proto Pisani Anna, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa. All'origine della scrittura: il manoscritto originale e la questione della fonte*, in Fracassa Ugo, Proto Pisani Anna (dir.), <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/> [page consultée le 29 décembre 2018]. Notre traduction.

³ On reprend ici les définitions fournies par le *Centre National de Ressources Linguistiques et Textuelles* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/> [page consultée le 07 janvier 2019].

⁴ « Ricominciai a sognare il gran ritorno: Fernanda, femmina e fortunata. [...] Ma la fortuna era lontana: in Europa, ormai era chiaro. La via più lunga era la più breve. Per costruire il mio piccolo tesoro, per ritornare a casa. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *Princesa* [En ligne], <http://www.princesa20.it/libro/> [page consultée le 07 janvier 2019]. Notre traduction.

⁵ Zumthor Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 20-21.

⁶ « Arrivai nella capitale spagnola dritta dritta dall'aeroporto di Lisbona. In taxi, dodici ore di viaggio e quattrocento dollari per l'autista [...]. La pensione, nel centro storico della città. Il padrone era un giovane brasiliano [...]. Gli chiesi anche tre frasi in spagnolo che mi segnò su un fogliettino. Di Madrid non sapevo niente, non mi interessava niente, non vidi niente. Un marciapiede, un albergo, tre frasi in lingua sconosciuta erano la sufficienza. Sì sì, il cambio di clima, le strade, le chiese, i palazzi. Era quasi tutto diverso, una solennità. Non me ne fregava niente. In Europa non t'ammazzano sparata. Questo era importante, questo bastava. Tutto il resto, roba per turisti. Gli spagnoli da me volevano l'amore, e io ero venuta da molto lontano per concludere l'affare. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

⁷ Farinelli Franco, *De la raison cartographique*, trad. par Bienvenu Katia, Paris, CTHS, 2009, p. 29.

⁸ Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 173 (en italique dans l'original).

⁹ « Appena poggiai un piede fuori dal taxi fui circondata da parole svelte, parole malamente. Taglienti e sconosciute. Una rissa di brutte intenzioni, erano tutti transessuali spagnoli. Il tassista mi aveva scaricato sul marciapiede sbagliato. Fui svelta, risalii immediatamente nella vettura. Tornai delusa e amareggiata alla pensione. Alcy mi spiegò l'errore: Le brasiliane stanno dopo il ponte, sempre sulla stessa via. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.* (en français : « Dès que je posai un pied hors du taxi, je fus entourée par des mots vifs, des mots malfaisants. Coupants et inconnus. Une rixe de mauvaises intentions ; c'étaient tous des transexuels espagnols. Le taxi m'avait déposé sur le mauvais trottoir. Je m'en revenai à la pension déçue et remplie d'amertume. Alcy m'expliqua l'erreur : Les Brésiliennes se trouvent après le pont, toujours sur la même rue. », notre traduction).

¹⁰ « Rapida, rapidissimi i continentali. Veri coniglietti. Mai visti tanti soldi, mai lavorato tanto. Avevo i capelli neri lunghi fino al fondo schiena, minigonna brasileira su due tacchi alti che mi sparavano alla luna. L'unica mora della sera. Fu un avantindietro accelerato. Ogni dieci minuti un José bussava a bocca oppure per l'amore nel didietro. Trentadue clienti. [...] Ero fresca di Brasile e qualcosa ai clienti lo diceva. Lo sentivo, da come li attiravo dentro il mio sorriso. Vendevo esotico, e soltanto alle sei del mattino l'ultima fantasia era esaudita. Io sfinita. », *id.*, notre traduction.

¹¹ « We should not be misled into believing that being watched is a passive behaviour. [...] Often, the relationship of visibility is controlled not by the one who looks, but by the one who is looked at. », Brighenti Andrea, « Visibility: A Category for the Social Sciences » in *Current Sociology* [En ligne], 55(3), 2007, p. 323-342, <https://doi.org/10.1177/0011392107076079> [page consultée le 31 janvier 2018]. Notre traduction.

¹² « [o]nce in Europe, *travestis* perform strategically their “Brazilianess” and sexualise their “brownness” to work more and, ultimately, become “successful” [...] “Europeans”, a status also lived

and experienced through their bodies: they feel more beautiful and desired, and make profit from it », Vartabedian Julieta, *Brazilian "Travesti" Migrations: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences*, Secaucus, Springer, 2018, p. 215. Notre traduction.

¹³ Short Ian, Merrilees Brian, *St. Brendan*, cité dans Gourarier Mélanie, « Séduction », in Rennes Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 596.

¹⁴ « Fresca – che diavolo! – ero fresca, le altre appassite. Non che fossero più brutte, anzi [...]. I corpi erano un incanto, bombati ad arte a Rio o San Paolo. Ma sulla faccia niente, la porta era sprangata. Da lì non si arrivava a nulla. La vita, la morte l'appassiva in superficie. Eroina, seppi dopo. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

¹⁵ « Fu tutta colpa della figlia del re. Transitò di notte per il Paseo de la Castellana su una vettura luccicante con tanto di svolazzo e luminaria intorno. Fu così che le vide tutte, splendide e spogliate. Così favoleggiavano i trans – le puttane. La figlia del Re di Spagna, però, sempre a loro dire, sembra non abbia gradito la visione. Forse per l'esposizione esagerata di tante natiche immorali. Forse per tutta quella immigrazione invertita, dal Brasile al centro dell'antico impero. Prese la penna e scrisse sul giornale: "Veados, Madrid da ripulire!" [...]. Il centro storico, dopo quell'intervento sul giornale, venne interdetto ai trans brasiliani. Ci tolleravano soltanto sull'autostrada. Al buio, fuori della città. », *id.*, notre traduction.

¹⁶ La Cecla Franco, *Le malentendu*, trad. par Sauzeau Annemarie, Paris, Éd. Balland, 2002, p. 51.

¹⁷ « [L]a sua è una rappresentazione dell'Italia notturna delle strade, della prostituzione, ma soprattutto dello scenario dei generi che al calar del sole emerge, gettando nella confusione più totale la certezza eterosessuale. Per Fernanda, consapevolmente, e per la società inconsciamente, il giorno è il momento della rigidità del binario, della normalità, mentre la notte porta lo scompiglio del genere. », Campagnola Silvia, « "La disfatta dei generi". Una memoria nomade e queer », in *Scritture migranti*, vol. 5, Bologne, Clueb, 2011, p. 155-186. L'article est accessible en ligne sur *Princesa20*, <http://www.princesa20.it/la-disfatta-dei-generi-princesa-una-contromemoria-nomade-e-queer/> [page consultée le 07 janvier 2019] (en français : « sa représentation est une représentation de l'Italie nocturne des rues, de la prostitution, mais surtout du scénario des genres qui émerge une fois la nuit tombée, jetant dans la confusion la plus totale la certitude hétérosexuelle. Pour Fernanda, pleinement consciente, et inconsciement pour la société, le jour est le moment de la rigidité de l'orientation, de la normalité, tandis que la nuit sème le trouble dans le genre. », notre traduction).

¹⁸ Elle mentionne ainsi : « queste persone che sarebbero le persone del terzo sesso, o persone del terzo, diciamo, mondo » in Portelli Alessandro, « La figura di una donna », *Caffè. Rivista di letteratura multiculturale*, n° 1, septembre 1994, p. 4 (en français : « ces personnes qui seraient les personnes du troisième sexe, ou les personnes du troisième, disons, monde », notre traduction).

¹⁹ Farias De Albuquerque Fernanda, *Princesa. Sono venuta di molto lontano. Copia iniziale di lavoro conforme all'originale manoscritto*, Rebibbia, 1992, p. 59, accessible en ligne sur *Princesa20*, <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/SVML.pdf> [page consultée le 07 janvier 2019].

²⁰ Butler Judith Pamela, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. par Nordmann Charlotte, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 17.

²¹ « Milan. Une ville que je n'avais connue. Une ville où le froid était dix fois celui de mon pays. Ville de la mode. Ville où les hommes sont plus exubérants que nous. Ville où la drogue tourne autour de tout le monde. Une ville qui en quelques mois je me suis retrouvée moi aussi à faire partie des consommateurs d'HEROÏNE. Une drogue maudite que je n'avais jamais connue. Une ville qui a presque été l'illusion tragique de ma vie. », Farias De Albuquerque Fernanda, *Princesa. Sono venuta di molto lontano. Copia iniziale di lavoro conforme all'originale manoscritto*, *op. cit.*, p. 61-62. Notre traduction. *Nota bene* : en italien le texte rend compte d'une maîtrise imparfaite de l'italien de la part de Fernanda, dont nous ne rendons pas compte ici, en privilégiant une traduction du sens à une traduction littéraire.

²² « Lungo i marciapiedi di via Melchiorre Gioia, vicino alla stazione di corso Garibaldi, io non seppi più se ero maschio o femmina, donna o uomo. Furono loro, i milanesi della prima notte, a precipitarmi nella confusione. E non certo perché il loro sguardo fosse rivolto al cielo, quelli non vedevano il più uomo di tutti gli uomini: l'Androgino: l'Adamo bisessuale. No, quelli non pensavano, pagavano e toccavano. Guardavano basso, in mezzo alle mie gambe. Furono le loro mani, i loro bizzarri desideri che rimescolarono la mia fragile e chirurgica certezza: Fernanda, ancora uno sforzo nel finale, un piccolo difetto da eliminare. No, per loro quell'imperfezione era decisiva. Fondamentale. », Farias de Albuquerque Fernanda, Iannelli Maurizio, *op. cit.*, notre traduction.

²³ Thuderoz Christian, *Qu'est-ce que négocier ? Sociologie du compromis et de l'action réciproque*, Rennes, PUR, 2010, p. 149.

²⁴ « La riscrittura di Iannelli describe l'intimità, getta uno sguardo che dice direttamente il corpo, sfiorando il voyeurismo: svela, mette in scena, teatralizza, drammatizza la rappresentazione del corpo, dei travestimenti, della sessualità, della prostituzione e degli interventi chirurgici. Il romanzo sembra diventare uno specchio che svela l'altro e rappresenta l'io come un altro, fin nel suo dissidio interiore. », Proto Pisani Anna, *op. cit.*, notre traduction.

²⁵ Nous reprenons ici l'expression de Béatrice Preciado, qui souligne que « [la] technologie sexuelle est une sorte de "table d'opération" abstraite [...] qui est à l'origine du découpage de certaines zones corporelles comme organes (sexuels ou non, reproductifs ou on, perceptifs ou non, etc.) », Preciado Béatrice, *Manifeste contra-sexuel*, trad. par Bourcier Marie-Hélène, Paris, Éd. Balland, 2000, p. 94.

Itinéraires périphériques

dans quelques poèmes des *Ceneri di Gramsci* (1957) à *La religione del mio tempo* (1961) de Pier Paolo Pasolini

Sara De Benedictis, Université Paris Nanterre

Résumé : La notion de périphérie parcourt toute l'œuvre de Pasolini : de la volonté d'utiliser une langue mineure voire périphérique comme le dialecte frioulan jusqu'à la découverte des peuples de l'Inde et de l'Afrique, en passant par celle des lieux et des habitants des *borgate* de Rome, les marges sont pensées comme un lieu foisonnant de vitalité et de découverte de l'altérité. Les poèmes des recueils *Le ceneri di Gramsci* (1957) et *La religione del mio tempo* (1961) sur lesquels portera cette contribution ont été composés à Rome durant les années cinquante. Nous concentrerons notre attention sur les poésies où la structure diaristique et autobiographique permet de suivre les itinéraires du poète à travers la périphérie de Rome et dans les quartiers populaires de la capitale. Nous tenterons de montrer que, en exposant des lieux et des sujets en marge, Pasolini met au premier plan la différence, l'altérité, l'impur, et renverse, ce faisant, le rapport de valeurs centre/périphérie.

Mots-clés : Pasolini, *borgata*, marges, altérité, différence

Abstract: The notion of periphery runs through Pasolini's work: from the desire to use a minor or peripheral language such as the Friulian dialect to the discovery of the peoples of India and Africa, passing by the finding of places and inhabitants of the *borgate* of Rome, the margins are thought of as a place full of vitality and the discovery of otherness. The poems of the collections *Le ceneri di Gramsci* (1957) and *La religione del mio tempo* (1961), on which this contribution will focus, were composed in Rome during the fifties. We will examine poems where the diaristic and autobiographical structure allows us to follow the poet's itineraries through the outskirts of Rome and in the popular neighborhoods of the Italian capital. We will show that, by exposing marginal places and subjects, Pasolini brings into the fore the difference, the otherness, the impure, and, in doing so, he reverses the ratio between center and periphery.

Keywords: Pasolini, *borgata*, margins, otherness, difference

I Introduction

La notion de périphérie parcourt toute l'œuvre de Pasolini (1922-1975), poète, romancier, cinéaste, essayiste et peintre. Dans les recueils *Le ceneri di Gramsci* (1957) et *La religione del mio tempo* (1961) les zones liminaires de Rome et ses habitants, les miséreux, les laissés-pour-compte, bref les sujets aux marges sont la source de son inspiration et sont pensés comme un lieu foisonnant de vitalité et de découverte de l'altérité. À travers l'étude de quelques poèmes extraits de ces deux recueils, nous étudierons le traitement des lieux et sujets périphériques et nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes : comment Pasolini se positionne-t-il par rapport aux marges ? Comment les représente-t-il en poésie et comment renverse-t-il le rapport de valeurs entre centre et périphérie ? Quelles sont les visées esthétiques et politiques poursuivies ?

I Les sujets périphériques dans *Le ceneri di Gramsci*

Arrêtons-nous en premier lieu sur ce recueil publié en 1957, qui valut à son auteur le prix Viareggio et qui est composé de onze longs poèmes. Rédigés entre 1951 et 1956, ils étaient tous déjà parus en revue, sauf une partie de celui intitulé *Il pianto della scavatrice*. Ce qui nous intéresse plus particulièrement est d'explorer le lien entre la représentation du sous-prolétariat romain et l'expression de la douleur du poète pour le sort de l'Italie après la Deuxième Guerre mondiale, à savoir « un progressif repli sur son histoire personnelle et sur sa déception politique¹ ». *Le ceneri di Gramsci* possède une structure narrative où la dimension diaristique et autobiographique se mélange avec la sensuelle immersion dans le monde populaire et avec les jugements idéologiques sur le présent historique et politique de l'Italie². Pasolini dissémine dans le recueil de véritables échos de deuil et compose, ce faisant, des plaintes funèbres sur le sort de son pays. Alessandro Banda a souligné, en ce sens, que, tout en réactivant le genre de la poésie sépulcrale, il lui fait subir un renversement du positif au négatif³. Cette tradition poétique, qui remonte notamment, pour ne mentionner que la littérature italienne, au poème *Dei sepolcri* de Ugo Foscolo, et que l'on retrouve, entre autres et avec de nombreuses variations, chez Leopardi et Pascoli, fait de la contemplation des tombeaux des personnes illustres un moyen de pousser le poète à la réflexion et à l'action politiques. Si, par exemple, Foscolo se rendait dans l'église de Santa Croce à Florence, pour trouver une incitation à l'action en contemplant les tombeaux des hommes illustres tels que, entre autres, Machiavel ou Michel-Ange, dans le cas de Pasolini, la méditation sur celui de Gramsci, dans le cimetière des Anglais du quartier de Testaccio, ne produit que des interrogations, un pessimisme et le sentiment de son propre immobilisme et de l'incapacité à rester engagé de façon efficace dans le présent.

Il convient tout d'abord de préciser que Pasolini avait pour projet de publier les sept premiers poèmes du recueil chez la maison d'édition Mondadori dans un volume intitulé *L'umile Italia*⁴. Ce titre nous paraît emblématique de la volonté de mettre au premier plan les laissés-pour-compte en ce que le nom du pays est utilisé pour désigner, par métonymie, les habitants de la Péninsule, les Italiens, et que l'adjectif *umile* désigne les humbles, les misérables. Par ailleurs, ce syntagme revêt une connotation politique : l'« humble Italie » est la célèbre expression utilisée par Dante dans le premier chant de *l'Enfer* de la *Divine Comédie* pour indiquer la situation dans laquelle se trouve le pays : « Il sera le salut de cette humble Italie / pour qui mourut la vierge Camille, / Euryale et Turnus et Nisus,

de leurs blessures⁵ ». Si dans ces vers, le syntagme « humble Italie » fait allusion à l'*Énéide* de Virgile (livre 3 vers 522-523) où il est dit que les côtes de l'Italie sont plates, il a essentiellement une connotation politique et on l'associe, par analogie, à une autre expression dantesque contenue dans les vers 76-78 du chant VI du *Purgatoire* où Dante lance une invective contre la situation d'instabilité politique dans laquelle se trouve le pays : « Hélas ! Serve Italie, auberge de douleur, / nef sans nocher dans la tempête, / non reine de provinces, mais bordel !⁶ ». Ainsi, le titre amphibologique que Pasolini avait choisi illustre-t-il bien la double perspective adoptée dans le recueil où la prise de conscience d'un pays paralysé et déchiré, « la fin des dix années au bout desquelles il semble // que les ruines aient englouti le naïf / et profond effort de changer la vie⁷ », va de pair, du moins dans les sept premiers poèmes, avec la découverte des quartiers populaires à la périphérie de Rome, de la misère, de la sensualité et de la vitalité de la population qui les habite. Nous pouvons voir que, dès le premier poème intitulé *L'Appennino*, rédigé en 1951, la vitalité des sous-prolétaires s'oppose à l'atmosphère lugubre dans laquelle est plongée l'Italie tout entière. Dès le début de la première strophe le poète décrit, comme dans un panoramique à vol d'oiseau, les paysages de l'Italie qui se déploient le long de la chaîne des Apennins, de la Lucquésie, la plaine autour de la ville de Lucques, jusqu'à Naples. Il ne s'agit pas cependant de paysages où domine la lumière éclatante du soleil mais de descriptions où la lune se charge d'envelopper dans une atmosphère de quiétude lugubre les bateaux entre l'île d'Elbe et l'Argentario et de plonger dans une ambiance funèbre les villes de Pise, « éparse sur l'Arno en une fête de lumières // sans vie », et de Lucques, « [...] pudique dans la grise / lumière de son immuable perfection...⁸ ». À la description d'un pays plongé dans la grisaille des premières strophes fait écho celle du monument funéraire d'Ilaria del Carretto⁹ réalisé par le sculpteur Jacopo della Quercia au début du XV^e siècle. La statue de la gisante, qui repose les mains jointes et dont les paupières « sont d'un marbre / résigné¹⁰ », est la métaphore de l'Italie assoupie depuis des siècles dans un sommeil qui symbolise l'inertie de toute la nation, comme le soulignent ces quelques vers : « Sommeil, les siècles vides : aucun / scalpel ne pourra saper la masse // ténue de ces paupières. // Avec Ilaria Jacopo sculpta l'Italie / perdue dans la mort, à son âge / le plus pur et le plus nécessaire¹¹ ». En plongeant les villes de la Toscane dans une atmosphère de mort Pasolini opère un renversement symbolique par rapport au modèle des *Sepolcri* où le paysage est décrit avec des accents euphoriques. Après avoir contemplé « Les urnes des forts¹² », c'est-à-dire les tombeaux des grands hommes de l'église de Santa Croce à Florence, Foscolo s'exclame en s'adressant à la ville : « Bienheureuse es-tu, criai-je, pour tes calmes / Brises vivifiantes et pour les ondes / Que de ses tables, vers toi déverse l'Apennin !¹³ ». Dans la suite de *L'Appennino*, seul le sous-prolétariat de Rome semble montrer des signes de vitalité : dans la quatrième strophe on passe, de façon abrupte, de la Toscane au Latium, de Lucques, du monument d'Ilaria del Carretto, aux rives de l'Aniene à la périphérie de Rome, comme le montrent ces quelques vers : « Sous les paupières closes rit / au milieu de ses poux le marmot de Cassino / acheté à ses parents ; sur les rives // en fureur de l'Aniene, un assassin / et une putain le nourrissent¹⁴ ». Pareillement, dans les vers suivants, c'est dans les endroits les plus misérables de la capitale « et le long des quais du Tibre que des sentinelles // du sexe arpentent en d'épuisantes / attentives autour de latrines en terre¹⁵ » que l'atmosphère de mort et de quiétude décrite précédemment semble susceptible de se briser : « Dans les paupières closes d'Ilaria tremble / l'infecte membrane des nuits / italiennes... amollie par la brise, dans la paix // des lumières... cris de petits jeunes / échauffés, ironiques et sanguinaires ... odeurs / de guenilles tièdes, maintenant trempée...¹⁶ ». Et encore, c'est toute une armée de misérables qui se presse aux portes de la capitale : « Une armée qui campe dans

l'attente / de se faire chrétienne dans la chrétienne / cité, occupe une étendue pourrissante // d'herbe immonde dans la campagne enflammée¹⁷ ». Ce peuple des bas-fonds vibre et bouge : « Sous ses paupières closes ce / siège de millions d'âmes / aux têtes innocentes, à l'œil prompt // à comprendre, parmi les immondices / du faubourg¹⁸ ». Comme le montrent les tercets que nous avons cités, la vitalité de l'enfant misérable, « le marmot de Cassino », et ses rires, la force et les cris des jeunes sous-prolétaires et des prostituées qui peuplent les rives du Tibre et de ses affluents durant la nuit, sont susceptibles de faire « trembler » les paupières de la statue de marbre et de réveiller ainsi l'Italie de son long sommeil. De même, les termes « armée » et « siège », utilisés pour désigner les peuples de miséreux qui campent aux portes de la capitale, sont le signe de la force potentielle des laissés-pour-compte dont la vitalité fait vibrer les « paupières », cette membrane très fine qui symbolise la normalité et l'état de sommeil dans lequel est plongée l'Italie du début des années cinquante.

Dans *Il canto popolare* Pasolini souligne que, dans l'Italie de 1952, le peuple « vit pur / et ne va pas au-delà du souvenir / de la génération où la présence / de la vie est sa vie péremptoire¹⁹ ». Le sens de ces vers est que la vitalité de la jeunesse sous-prolétaire des quartiers en marge de la capitale est le signe de la pureté des peuples qui sont restés figés dans leur condition et qui, pour le moment, c'est-à-dire à l'orée du « miracle économique », ne sont pas encore touchés par la modernité. C'est plus précisément dans un jeune sous-prolétaire, auquel le poète s'adresse directement à la fin du poème et qui vit dans le quartier périphérique et misérable de Rebibbia, que semble s'incarner une possibilité de résistance, comme le soulignent ces quelques vers de la neuvième strophe :

Ragazzo del popolo che canti,
 qui a Rebibbia sulla misera riva
 dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti
 è vero, cantando, l'antica, la festiva
 leggerezza dei semplici. Ma quale
 dura certezza tu sollevi insieme
 d'imminente riscossa, in mezzo a ignari
 tuguri e grattacieli, allegro seme
 in cuore al triste mondo popolare?²⁰

Ce qui frappe en premier lieu le lecteur est le contraste entre la misère du lieu périphérique, « la misérable rive / de l'Aniene », « au milieu d'ignares / taudis et gratte-ciels », et la joie qui anime le garçon dont le chant exprime à la fois la vitalité ancestrale des peuples et la certitude, dans le présent, d'une forme de résistance, « d'imminente revanche²¹ ». Ainsi, dans ces poèmes du recueil Pasolini suggère que la vitalité et l'authenticité dont sont investis les laissés-pour-compte sont seules susceptibles de résister à la normalisation et à la perte d'espoir politiques qui caractérisent les années cinquante.

La sublimation des lieux et sujets périphériques dans *La religione del mio tempo*

Le recueil intitulé *La religione del mio tempo* (*La religion de mon temps*) est publié en 1961. C'est en particulier la structure narrative et diaristique de la première partie, celle intitulée *La ricchezza (1955-1959)* qui attire notre attention. L'adoption d'une forme centrée sur le « moi » du poète est le trait constant des poésies sur lesquelles nous allons nous arrêter et contribue à accentuer le pathos exprimé dans les vers. Guido Santato a souligné les liens entre *La religione del*

mio tempo et *Le ceneri di Gramsci*, dont les cinq derniers poèmes sont composés à peu près durant les mêmes années, et il a mis en exergue l'importance de la voix narrative du poète qui dit "je"²².

La ricchezza se compose de six mouvements qui mettent en scène trois voyages dans l'espace et dans le temps. L'espace traversé est, dans un premier moment, la province italienne, avec notamment la ville d'Arezzo. Les lieux et les sujets périphériques de la capitale sont, ensuite, au premier plan. En particulier, ce sont les *borgate* à l'est de Rome et les « crève-la-faim » qui peuplent le quartier de Trastevere que sublime le regard du poète. En s'approchant de Rome le poète-diariste se souvient du long itinéraire de Rebibbia, un faubourg situé à l'est de Rome, à Ciampino, plus au sud, itinéraire qu'il empruntait lors des premiers temps de son séjour dans la capitale pour se rendre de son domicile à l'école privée où il enseignait. Au cours de cette évocation, il met en exergue sa profonde souffrance due à la précarité matérielle dans laquelle il se trouvait. Le troisième "déplacement" dans l'espace est un parcours au cœur de la capitale, de Trastevere aux Thermes de Caracalla au cours duquel le poète exprime son attirance pour la multitude des bas-fonds, pour les prostituées, les maquereaux et les petites frappes du sous-prolétariat romain. Enfin, si ce dernier voyage au fond du gouffre social et urbain lui permet à la fois de découvrir les sous-prolétaires et de reconnaître dans leurs souffrances et leurs désirs les siens propres, le voyage à rebours dans les méandres de la mémoire le reconduit du début des années cinquante à la fin du conflit mondial et, plus loin dans le temps, jusqu'aux années de la guerre au Frioul. Ce faisant, le poète prend conscience que tout l'espoir d'un renouveau social et politique, qui s'incarnait dans les valeurs de la Résistance, a été vain et inutile son engagement de la décennie passée. Nous n'allons pas nous attarder sur le premier mouvement de *La ricchezza* où Pasolini met au premier plan un ouvrier qui contemple les fresques de Piero della Francesca dans la chapelle Bacci, renvoyant pour cela à l'excellent article de Maria Rizzarelli²³. Contentons-nous de rappeler que ce long poème commence avec une partie composée de quatre moments où le poète se déplace d'Arezzo vers la ville de Rome. Ce qui attire notre attention c'est que, au cours de ce voyage en voiture, il est envahi par le souvenir de sa condition de "crève-la-faim". C'est dans le poème intitulé *Ricordi di miseria* que le poète se rappelle cette période particulièrement douloureuse de sa vie : c'est le premier voyage dans les méandres de la mémoire :

Che qualcos'altro, ancora, brucia il cuore:
fuoco, anche questo, di cui io, vile,
non vorrei parlare: come di un dolore
troppo interiore e misero, per dire
l'interiore e misera grandezza
che pure ha in sé ogni nostro dolore.

Il desiderio di poter contare
sul pane, almeno, e un po' di povera lietezza²⁴.

La récurrence, dans ces vers, de la métaphore du feu et du mot *dolore* en rime, accentue le sentiment de détresse exprimé. Ce dont le poète a honte de parler c'est la condition d'extrême précarité dans laquelle il se trouvait au début de 1950, comme il le souligne dans la suite du poème :

Ma preme senza vita l'ansia che più serve
a stare in vita... Quanta vita mi ha tolto
l'essere stato per anni un triste
disoccupato, una smarrita vittima
di ossesse speranze. Quanta vita
l'essere corso ogni mattina tra resse

affamate, tra una povera casa, perduta
 nella periferia, a una povera scuola
 perduta in altra periferia: fatica
 che accetta solo chi è preso alla gola,
 e ogni forma dell'esistenza gli è nemica²⁵.

La dimension narrative de la poésie permet au poète d'exposer ses difficultés matérielles et de se sentir proche, dans la paupérisation de sa condition, des habitants de la *borgata*. De même, dans le poème intitulé *Il privilegio del pensare* la dimension diaristique de l'écriture poétique permet de souligner la douleur de sa condition matérielle précaire. Se décrivant, non sans des accents d'auto-commisération²⁶, comme une « Bête vêtue en homme – enfant / envoyé seul de par le monde, / avec son manteau et ses cent liras, / héroïque et ridicule, je m'en vais au travail, / moi aussi, pour vivre...²⁷ », le poète continue de se souvenir de son périple pour aller travailler à Ciampino. Si sa condition d'homme instruit le distingue des autres travailleurs, il se retrouve cependant comme les autres à devoir trimer pour survivre : « [...] Poète c'est vrai, / mais en attendant me voici dans ce tram / tristement chargé d'employés, comme par plaisanterie, blanc de fatigue, / me voici qui sue pour mon salaire²⁸ ». Ainsi donc, c'est en premier lieu la souffrance personnelle, due à l'extrême précarité matérielle dans laquelle il était, qui est exposée en ces vers.

Or, dans les poèmes de *La ricchezza* c'est également l'espace de la *borgata* qui resurgit du souvenir. *Ricordi di miseria* évoque un pan entier de la périphérie de Rome. Suivons le regard du poète qui se rappelle, en premier lieu et sur un ton nostalgique et douloureux, l'autobus sur lequel il partait au travail : « Ah, le vieil autobus de sept heures, arrêté / au terminus de Rebibbia, entre deux / baraques, un petit gratte-ciel, seul / dans le goût du froid ou de la touffeur...²⁹ ». De l'autobus, qui se trouve à l'arrêt, son regard embrasse le paysage environnant. C'est alors que la misère spatiale de la *borgata* est décrite avec des accents qui la subliment. Le soleil du matin respandit et n'appartient qu'aux « honnêtes pauvres³⁰ » qui vont travailler : « Le matin qui brûlait leur appartenait, / sur la verdure des champs cultivés autour / de l'Aniene, l'or du jour, / réveillant l'odeur des ordures, / répandant une lumière pure comme un regard / divin, sur les rangées des maisonnettes décapitées³¹ ». Tout brille dans une lumière qui magnifie même les odeurs des ordures. La métaphore de « l'or du jour », pour désigner la lumière du soleil, sublime, à travers l'homophonie de « leur », les humbles gens qui vont travailler. C'est également dans *Il privilegio del pensare* que nous retrouvons encore une sublimation des *borgate*. Voici comment les lieux périphériques aux marges de la capitale sont magnifiés par la lumière :

Che stupendo mattino! A nessun altro
 uguale! Ora fili di magra
 nebbiolina, ignara tra i muraglioni
 dell'acquedotto, ricoperto
 da casette piccole come canili,
 e strade buttate là, abbandonate,
 al solo uso di quella povera gente.
 Ora sfuriate di sole, su praterie di grotte
 e cave, naturale barocco, con verdi
 stesi da un pitocco Corot; ora soffi d'oro
 sulle piste dove con deliziose groppe marrone
 corrono i cavalli, cavalcati da ragazzi
 che sembrano ancor più giovani, e non sanno
 che luce è nel mondo intorno a loro³².

Dans ces vers, les « filets de maigre / brume légère » plongent le paysage de l'aqueduc dans une atmosphère qui évoque le *sfumato*, à savoir une technique de

peinture qui donne aux sujets et au paysage un caractère imprécis les plongeant dans une atmosphère vaporeuse. Les éclaircies, les « rafales de soleil », illuminent le paysage de la *borgata*, ces espaces vides de nature sauvage qui survivent entre les lotissements. Le langage de la peinture a pour fonction de sublimer le paysage de la campagne qui se trouve à la périphérie de Rome là où, entre l'aqueduc Felice et les nouveaux immeubles des *borgate*, se trouvent encore des lieux préservés de la modernité : ces « maisons petites comme des niches³³ » ou bien ces « prairies de grottes / et de carrières³⁴ ». Ce sont donc principalement les lieux périphériques qui sont représentés dans les poèmes sur lesquels a porté notre intérêt. Dans les vers que nous avons cités, le centre de Rome est absent et le poète décrit un voyage liminaire qui fait découvrir au lecteur des lieux de misère sublimés par la lumière.

C'est une tout autre perspective qui se dégage de la lecture des poèmes des trois dernières sections de *La ricchezza*. Si le poète se déplaçait d'une banlieue à une autre et ne passait par San Lorenzo, un quartier plus central, que pour changer de moyen de transport, c'est un itinéraire plus tortueux qu'il évoque par la suite. De Ponte Garibaldi, situé à la pointe nord de l'île Tibérine, il se rend aux Thermes de Caracalla. C'est n'est toutefois pas là qu'il s'arrête. Il revient en effet sur ses pas et prend la rue San Michele pour se retrouver au cinéma Arena³⁵, dans le quartier de Trastevere. À l'instar de l'espace traversé, la perspective temporelle est renversée par rapport aux trois premières sections de *La ricchezza* : si le poète déambulait à travers des quartiers de banlieue au petit matin et ne se mêlait pas aux employés et aux ouvriers, c'est en revanche au cours d'un itinéraire nocturne qu'il se reconnaît dans le peuple des subalternes. C'est bien au centre historique de la ville et dans des quartiers populaires, voire malfamés comme Trastevere et la zone des Thermes de Caracalla, que le poète-diariste fait la découverte de l'altérité. Celle-ci s'incarne dans le monde dégradé des voyous et des prostituées. Son positionnement par rapport à cette multitude considérée par la société comme abjecte, vile et méprisable, est ici marqué par l'empathie. C'est en ce sens que Guido Santato écrit que « Pasolini instaure un violent transfert avec ce monde dégradé [...]. L'identification avec le sous-prolétariat faite par Pasolini dans ce contexte est fonctionnelle à leur commune exclusion de l'histoire³⁶ ». Arrêtons-nous sur quelques vers pour voir comment Pasolini transforme le souillé en sublime, l'impur en sacré. La quatrième section s'ouvre avec *Serata romana*. Le présent de l'écriture diaristique et les déambulations dans la ville permettent au poète de se caler dans la réalité spatiale et sociale et d'observer Rome de l'intérieur :

Scendo, attraverso Ponte Garibaldi,
seguo la spalletta con le nocche
contro l'orlo rosicchiato della pietra.
[...]
E io guardo, camminando per i lastrici
slabbrati, d'osso, o meglio odoro,
prosaico ed ebbro – punteggiato d'astri
invecchiati e di finestre sonore –
il grande rione familiare:
la buia estate lo indora,
umida, tra le sporche zaffate
che il vento pioviendo dai laziali
prati spande su rotaie e facciate³⁷.

Le choix du verbe *scendere* (descendre) est emblématique de la volonté d'abandonner la position détachée et supérieure, voire autoritaire qui caractérise généralement la situation du poète pour entrer en contact avec le monde populaire qui, des marges de la ville, converge, comme lui, vers le centre historique de Rome. Du pont Sublicio jusqu'au Janicule, c'est-à-dire dans une zone à l'époque populaire

qui s'étend sur la rive gauche du Tibre et qui traverse le quartier de Trastevere, le poète perçoit la présence des classes populaires et se prépare à la découverte de l'altérité :

il fetore si mescola all'ebbrezza
della vita che non è vita.
Impuri segni che di qui sono passati
vecchi ubriachi di Ponte, antiche
prostitute, frotte di sbandata
ragazzaglia: impure tracce
umane che, umanamente infette,
son lì a dire, violente e quiete,
questi uomini, i loro bassi diletti
innocenti, le loro misere mete³⁸.

Dans ces vers, les termes utilisés ne subliment pas la multitude des bas-fonds avec laquelle le poète n'est pas encore entré en contact. Si la présence d'antithèses souligne les contradictions qui l'animent face à cette altérité, il se fait l'écho des préjugés qui pesaient sur les miséreux : des personnes moralement abjectes, « impures », et physiquement malades, « corrompues », voire contagieuses. Dans les vers suivants, Pasolini renverse le rapport de valeurs entre subalternes et dominants : une fois qu'il est entré en contact avec l'altérité, il retourne les préjugés qui font de ces marginaux des personnes malades et repoussantes. Il s'agit de sujets périphériques sublimés par le langage poétique à travers plusieurs figures de style. Les jeunes hommes sont décrits en ces termes :

Vanno verso le Terme di Caracalla
giovani amici, a cavalcioni
di Rumi o Ducati, con maschile
pudore e maschile impudicizia,
nelle pieghe calde dei calzoni
nascondendo indifferenti, o scoprendo,
il segreto delle loro erezioni...
Con la testa ondulata, il giovanile
colore dei maglioni, essi fendono
la notte, in un carosello
sconclusionato, invadono la notte,
splendidi padroni della notte...³⁹

Dans ces vers, les jeunes hommes virils sont magnifiés par l'analogie avec des personnages héroïques : « à califourchon » de leurs motos, les verbes *fendono* et *invadono* suggèrent la rapidité et l'héroïsme avec lesquels ils s'approprient les lieux de la nuit. La prostituée, quant à elle, est décrite au moyen d'une série d'antithèses et sublimée par l'identification avec une reine : « La putain est une reine, son trône / est une ruine, ses terres un bout / de pelouse merdeuse, son sceptre / un petit sac verni de rouge : / elle aboie dans la nuit, sale et féroce / comme une antique mère : elle défend / ses possessions et sa vie⁴⁰ ». Si une même direction spatiale réunit le poète et les sujets marginaux, en ce qu'il se dirige, comme eux, vers les Thermes de Caracalla, c'est la même condition d'indigence et de recherche du sexe comme « consolation de la misère » qui le rapproche encore plus du sous-prolétariat romain auquel il finit par s'identifier. C'est donc une même condition présente et non pas une origine sociale qui unit le poète aux subalternes : la même situation d'exclusion les apparente en ce que, exclus de l'histoire car rejetés par la société, les misérables sont comme le poète, stigmatisé en tant qu'homosexuel, et qui a été exclu de sa terre d'origine et expulsé du parti communiste, suite à l'affaire de Ramuscello⁴¹. Nous pouvons affirmer que, dans les quelques vers des poèmes de *La ricchezza* sur lesquels a porté notre attention, Pasolini valorise ce qui est considéré comme abjecte et bouleverse le rapport des valeurs qui fait des lieux et sujets périphériques le pôle faible du couple centre/périphérie.

I Conclusion

Les poèmes des *Ceneri di Gramsci* que nous avons analysés montrent la récurrence de la thématique funéraire qui vise à souligner la situation d'immobilisme dans laquelle sont plongés l'Italie de l'après-guerre et le poète lui-même. Si les échos de deuil sont récurrents, c'est auprès du sous-prolétariat que celui-ci peut trouver la vitalité qui lui manque : c'est la tension entre l'amour pour les misérables et la prise de conscience de l'inertie de son engagement qui s'exprime avec des accents douloureux. Ainsi, la méditation sur la tombe de Gramsci ne pousse pas le poète à l'action mais plutôt à une plainte sur le drame que représente la tension entre sa conscience militante endormie et l'attraction qu'il éprouve pour les sous-prolétaires. Dans quelques compositions de *La religione del mio tempo*, les lieux périphériques font l'objet de descriptions qui visent à les sublimer et les sujets aux marges, les misérables qui peuplent le centre de Rome sont au centre l'attention du poète qui, au terme d'un itinéraire au cœur de la capitale, s'est rapproché des sous-prolétaires et a découvert tout un monde constitué de prostituées, voleurs, ivrognes, qui conserve une vitalité, un mode de vie et une spontanéité qui le fascinent. ●

¹ Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Milan, Mondadori, 1998, p. 72.

² Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Rome, Carocci editore, 2012, p. 195.

³ Banda Alessandro, « Le ceneri di Gramsci di P.P. Pasolini », in *Doppiozero* [En ligne], 2 giugno 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/le-ceneri-di-gramsci-di-p-p-pasolini> [page consultée le 13 avril 2018].

⁴ Voir à ce propos : Siti Walter, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie. A cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini*, vol. 1, Milan, Mondadori, coll. "I Meridiani", 2003, p. 1641.

⁵ Alighieri Dante, *L'enfer*, in *Id.*, *La Divine Comédie*, trad. par Risset Jacqueline, Paris, Flammarion, 1992, p. 31.

⁶ Alighieri Dante, *Le purgatoire*, in *ibid.*, vers 76-78, p. 63.

⁷ Pasolini Pier Paolo, *Poésies*, trad. par Castagné Nathalie, Ceccatty René de, Guidi José, Vegliante Jean-Charles, Paris, Gallimard, 1990, p. 155.

⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁹ Ilaria del Carretto, décédée à l'âge de vingt-cinq ans des suites de son deuxième accouchement, fut l'épouse, en 1402, du Seigneur de Lucques, Paolo Guinigi. Le sarcophage de son tombeau se trouve dans la cathédrale de San Martino à Lucques. Réalisé entre 1406 et 1408 et sculpté dans le marbre, il est considéré comme l'un des meilleurs exemples de sculpture funéraire italienne du XV^e siècle.

¹⁰ Pasolini Pier Paolo, *Poésies, op. cit.*, p. 127.

¹¹ *Id.*

¹² Foscolo Ugo, *Les tombeaux et autres poèmes*, trad. par Orcel Michel, Bologne, Arti Grafiche Tamari, 1982, p. 79.

¹³ *Id.*

¹⁴ Pasolini Pier Paolo, *Poésies, op. cit.*, p. 127-128.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ Pasolini Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 784. Notre traduction.

²⁰ « Jeune homme du peuple qui chantes, / ici à Rebibbia sur la misérable rive / de l'Aniene la nouvelle chansonnète, tu vantes / il est vrai, en chantant, l'antique, la festive / légèreté des simples. Mais quelle / dure certitude ne soulèves-tu pas également / d'imminente revanche, au milieu d'ignares / taudis et gratte-ciels, gaie semence / au cœur du triste monde populaire ? », *ibid.*, p. 786. Notre traduction.

²¹ *Id.*, notre traduction.

²² Santato Guido, *op. cit.*, p. 275. Notre traduction.

²³ Rizzarelli Maria, « I “fotogrammi” di Arezzo, Pasolini e Piero della Francesca », in *Engramma, La tradizione classica nella memoria occidentale* [En ligne], 86 / décembre 2010, <http://www.engramma.it> [page consultée le 13 avril 2018].

²⁴ Pasolini Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 908 (en français : « Car autre chose encore consume le cœur : / feu, lui aussi dont, moi, lâchement, / je ne voudrais pas parler : comme d'une douleur / trop intérieure et misérable pour dire / la grandeur intérieure et misérable / que chaque douleur en nous elle aussi contient. // Le désir de pouvoir compter / sur le pain du moins et un peu de pauvre gaieté », *Id.*, *La religion de mon temps*, in *Poesies, op. cit.*, p. 210).

²⁵ *Id.* (en français : « Mais s'impose sans vie l'angoisse qui sert davantage / à rester en vie... Que de vie m'a ôté / le fait d'avoir été pendant des années un triste / chômeur, la victime égarée / d'espoirs obsessionnels. / Que de vie, / d'avoir couru chaque matin entre des hordes / affamées, d'une pauvre maison, perdue / dans la banlieue, à une pauvre école / perdue dans une autre banlieue : fatigue / que n'accepte que celui qui est pris à la gorge, / et toute forme d'existence lui est hostile », *id.*).

²⁶ Voir à ce propos : Santato Guido, *op. cit.*, p. 276.

²⁷ Pasolini Pier Paolo, *La religion de mon temps*, in *Poesies, op. cit.*, p. 214.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Ibid.*, p. 210.

³⁰ *Ibid.*, p. 211.

³¹ *Ibid.*, p. 214.

³² Pasolini Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 913 (en français : « Quel matin extraordinaire ! À nul autre / pareil ! Tantôt des files de maigre / brume légère, inconsciente entre les murailles / de l'aqueduc, recouvert / de maison petites comme des niches, / et des rues jetées là, abandonnées, / à la seule intention de ces pauvres gens. / Tantôt des rafales de soleil, sur des prairies de grottes / et de carrières, baroque naturel, avec des verts étalés / par un Corot gueux ; tantôt des souffles d'or / sur les pistes où avec de délicieuses croupes brunes / galopent les chevaux, chevauchés par des adolescents / qui paraissent encore plus jeunes, et ne savent pas / quelle est la lumière qui dans le monde les entoure », *Id.*, *Poesies, op. cit.*, p. 215).

³³ *Id.*

³⁴ *Id.*

³⁵ Le *Cinema Teatro Arena Nuovo*, mieux connu aujourd'hui sous le nom de *Nuovo Sacher* ou *Cinema di Nanni Moretti*, se trouve Largo Ascianghi, non loin de la rue San Michele et du marché populaire de Porta Portese. Construit entre 1936 et 1938, il fut utilisé pendant la deuxième guerre mondiale pour accueillir les sans-abris.

³⁶ Santato Guido, *op. cit.*, p. 277-278. Notre traduction.

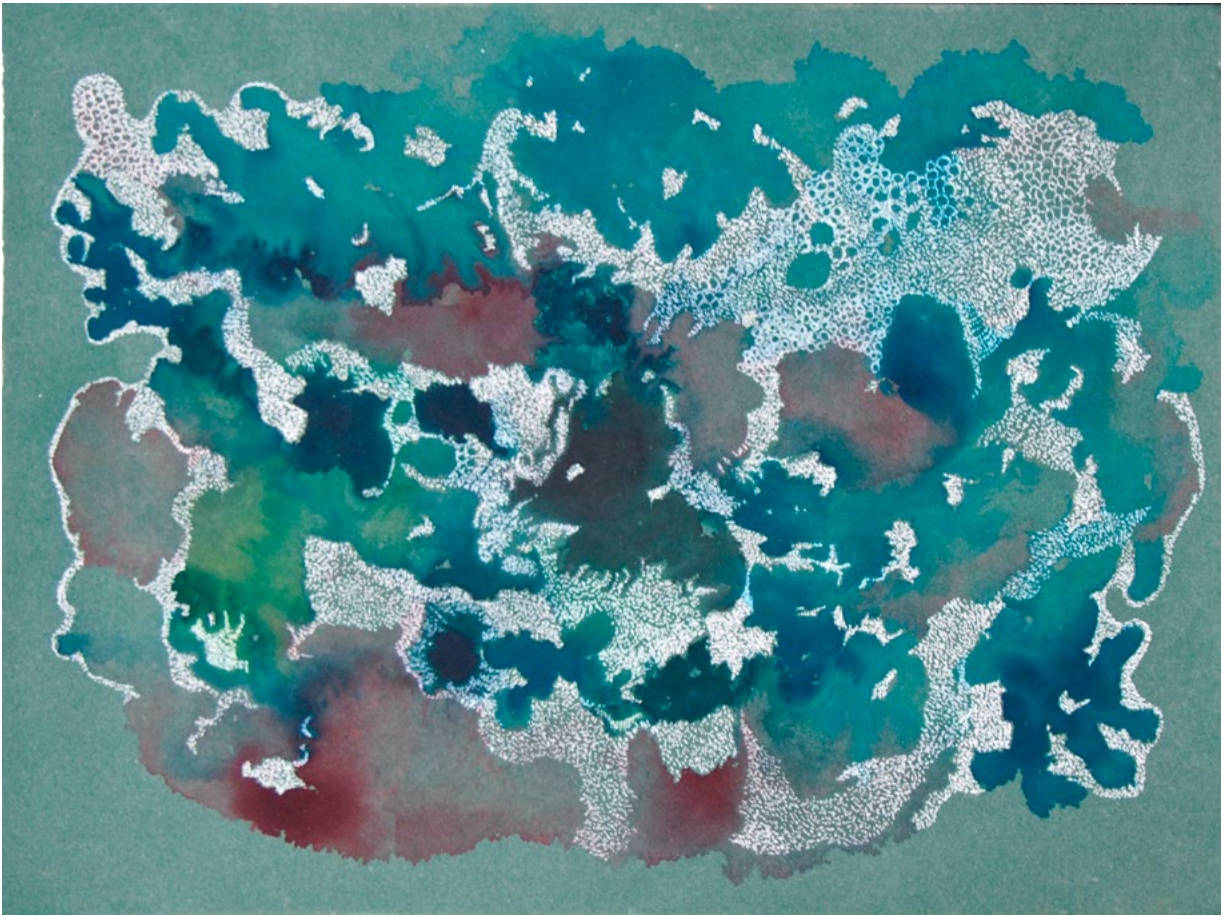
³⁷ Pasolini Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 921-922 (en français : « Je descends, par le pont Garibaldi, / je fais courir mes doigts sur le parapet, / contre le rebord ébréché de la pierre, [...] Et je regarde, marchant sur le pavé / défoncé, d'ivoire, ou plutôt je flaire, prosaïque, ivre - piqué d'étoiles / vieilles et de fenêtres sonores - / le grand quartier familial : / le sombre été le dore, / humide, entre les relents douteux / que le vent, avec la pluie, venu des champs / du Latium répand sur les rails et contre les façades. », *Id.*, *Poesies, op. cit.*, p. 224).

³⁸ *Ibid.*, p. 922 (en français : « la puanteur se mêle à l'ivresse / de la vie qui n'est pas la vie. / Indices impurs que par là sont passés / de vieux ivrognes de Pont, d'anciennes / putes, des graines de voyous / dévergondés : traces humaines / impures qui, humainement corrompues, / viennent nous dire, calmes et violentes, / ces hommes-là, leurs viles douceurs / innocentes, leurs pitoyables aspirations », *id.*).

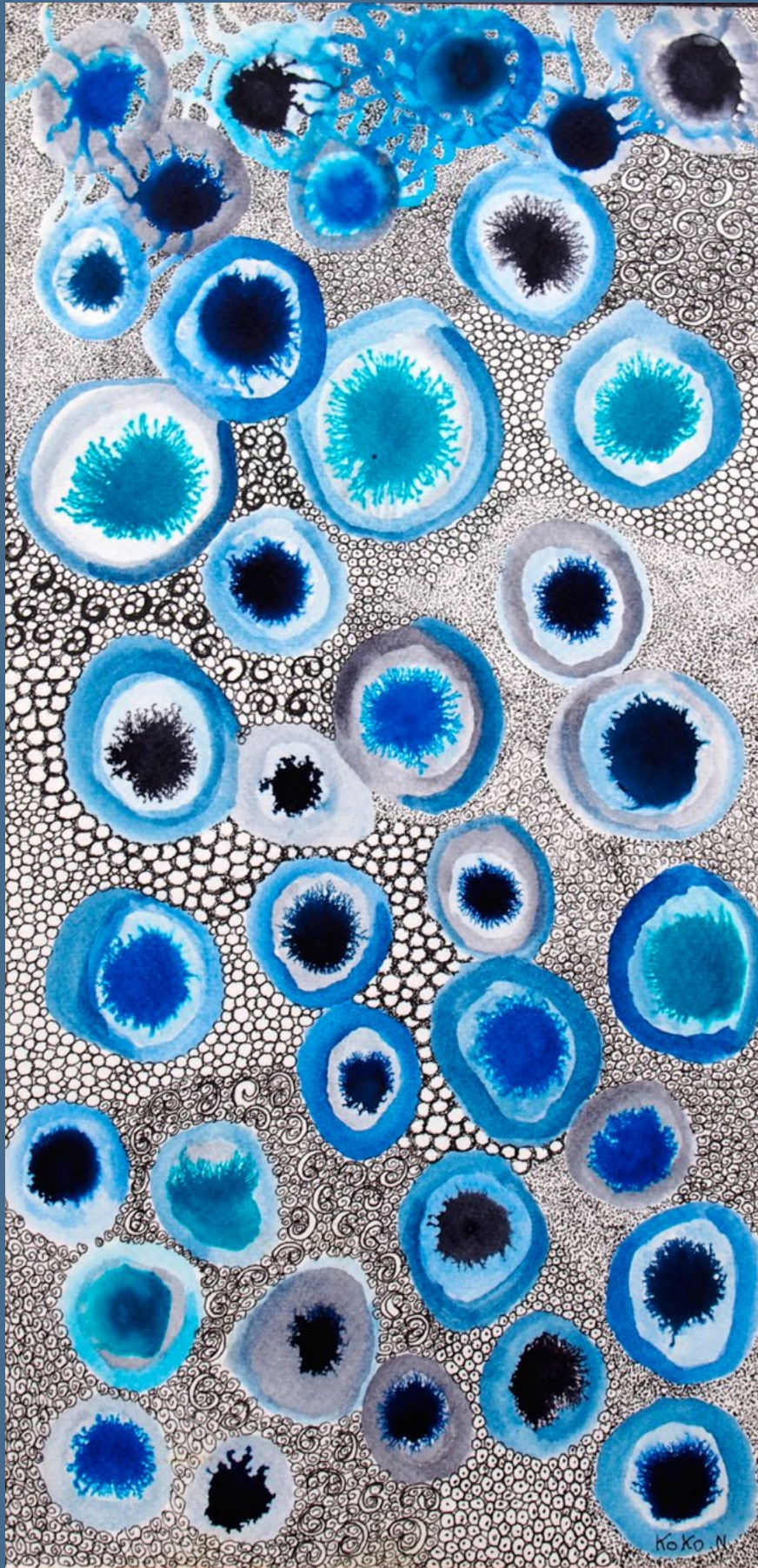
³⁹ *Ibid.*, p. 923 (en français : « De jeunes amis se dirigent vers / les Thermes de Caracalla, à califourchon / sur des Rumi ou des Ducati, avec une pudeur / virile ou une impudeur virile, / cachant avec indifférence dans les replis / tièdes de leurs pantalons ou exhibant / le secret de leurs érections... / Les cheveux ondulés, dans leurs tricots / aux couleurs juvéniles, ils fendent / la nuit, carrousel / sans fin, ils envahissent la nuit, / superbes maîtres de la nuit... », *ibid.*, p. 225).

⁴⁰ Pasolini Pier Paolo, *Poesies, op. cit.*, p. 227.

⁴¹ Ainsi est désignée l'affaire judiciaire dans laquelle Pasolini est inculpé pour le délit de corruption de mineurs et atteinte à la pudeur. Rappelons brièvement les faits : le 30 septembre 1949, lors d'une fête de village à Ramuscello, Pasolini rencontre trois jeunes en compagnie desquels il s'éloigne. Le lendemain, ces derniers se disputent en racontant l'expérience vécue la veille au soir. Un paysan à l'oreille trop tendue s'empresse d'en informer les carabinieri. Le 22 octobre, Pasolini est dénoncé pour corruption de mineurs et atteinte à la pudeur.



Landscape © KoKo.N



Diving © KoKo.N

Voix et langues de la périphérie

Les voix de *Suburra* et de *Gomorra*

Un langage local pour des dynamiques globales

Ketty Zanforlini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Dans trois romans italiens publiés récemment, *Suburra* (Bonini Carlo et De Cataldo Giancarlo, 2013), *La paranza dei bambini* et *Bacio feroce* (Saviano Roberto, 2016 et 2017) – dont l'action se déroule, pour le premier, dans la banlieue de Rome et pour les deux autres dans la banlieue de Naples – les personnages s'expriment dans une langue qui mélange dialectes et sociolectes. Nous analyserons les différentes voix intervenant dans les récits, y compris la voix du narrateur, afin d'interroger la posture des auteurs vis-à-vis de l'image des périphéries qu'ils représentent. Ainsi nous verrons comment la production romanesque actuelle peut exprimer des dynamiques globales tout en se plaçant d'un point de vue local pour rendre compte de la complexité sociale.

Mots-clés : banlieue, local, global, langage, pouvoir

Abstract: In three recently published Italian novels, *Suburra* (Bonini Carlo and De Cataldo Giancarlo, 2013), *La paranza dei bambini* and *Bacio feroce* (Saviano Roberto, 2016 and 2017) – whose action takes place in the suburbs of Rome and in the suburbs of Naples – the characters express themselves in a language that mixes dialects and sociolects. We will analyse the different voices involved in those novels, including the voice of the narrator, with the purpose of questioning the authors' position on the image of the outskirts they represent. Thus, we will see how current fictional production can express global dynamics and social complexity while placing itself from a local point of view.

Keywords: outskirts, local, global, language, power

Trois romans publiés récemment en Italie mettent la périphérie au cœur de leur récit. Il s'agit de *Suburra*, traduit en français sous le même titre, *La paranza dei bambini* – ou *Piranhas* pour la version française publiée par Gallimard en 2018 – et *Bacio feroce*, non encore paru, à ce jour, en France. *Suburra* est un roman écrit à quatre mains par Giancarlo De Cataldo et Carlo Bonini. Sorti en 2013, il raconte la réalisation de ce qui est appelé, dans le roman, le « Grand projet », à savoir un projet de construction massif sur le littoral romain, dans la banlieue de Rome, que plusieurs criminels, édiles et haut prélats corrompus mettent en œuvre pour spéculer. Un projet que les autorités judiciaires et policières découvrent et cherchent à bloquer. *La paranza dei bambini* et *Bacio feroce*, publiés par Roberto Saviano respectivement en 2016 et en 2017, constituent une sorte de diptyque romanesque puisque le deuxième est la suite

du premier. Les deux romans racontent les exploits d'un gang d'adolescents dans la banlieue de Naples de sa naissance jusqu'à sa mort, au sens propre puisque la quasi-totalité des jeunes adolescents le constituant meurent. Le lien entre ces deux romans et le premier ouvrage publié par Roberto Saviano, *Gomorra*, paru en 2006, est créé par le même contexte social et environnemental qui revient dans les trois ouvrages et il est établi par l'auteur lui-même lorsqu'il cite dans *La paranza dei bambini* et dans *Bacio feroce* les personnages de la série télévisée *Gomorra*, dont l'écrivain est le créateur.

Les termes *Suburra* et *Gomorra* renvoient donc à une réalité non seulement textuelle mais aussi spatiale précises. Le terme *subura* désignait déjà dans la Rome antique le quartier sub-urbain, malfamé, de la ville où habitait la populace. *Gomorra* en revanche est la définition qu'un curé engagé dans la lutte contre le pouvoir mafieux avait donnée à la terre occupée par la *camorra* : définition pour laquelle le roman *Gomorra* a constitué une caisse de résonance au point qu'il est aujourd'hui fréquent d'entendre cette qualification pour le territoire environnant Naples. Cette identité spatiale, bien que géographiquement différente – la banlieue de Rome dans un cas et celle de Naples dans l'autre –, montre comment les trois ouvrages objets de notre étude ont deux points en commun : l'attention portée à la périphérie de deux des plus grandes villes italiennes ; la focalisation sur des réalités sociales souvent considérées elles-mêmes périphériques, à savoir les réalités criminelles. À ces deux aspects, il faut également ajouter le fait que les personnages de ces trois romans s'expriment en dialecte et en argot.

La situation linguistique de l'Italie est assez connue : en raison d'une unité politique trop récente, l'usage de l'italien dans la communication quotidienne ne s'est imposé que récemment et a conduit à une diglossie très répandue. Aujourd'hui le linguiste italien Giuseppe Antonelli affirme que, si les dialectophones purs ne représentent plus que le 7 % de la population, « désormais la langue de la conversation coïncide *grosso modo* avec l'italien régional, produit de la rencontre entre l'italien *standard* et les différents dialectes¹ ». La diglossie et l'hybridation linguistique se retrouvent le plus fréquemment dans les couches sociales les moins favorisées ou habitant des quartiers périphériques ou *in provincia*, dans les provinces italiennes. Dans la littérature italienne on en voit les traces depuis le début. Hermann Heller, spécialiste américain de dialectologie italienne, affirme, dans *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, paru en 2002 : « Dans le panorama des civilisations littéraires de l'Europe occidentale, l'Italie est le seul grand pays avec une tradition binaire cohérente entre le filon toscan classique monolingue et le canon plurilingue en dialecte² ». Ce qui confirme les observations du critique italien Asor Rosa qui affirme : « L'écrivain italien [...] doit composer moins avec un problème de rapport homogène à la tradition qu'avec une série d'antinomies, qui, concrètement, peuvent prendre les formes les plus variées : centre-périphérie, langue-dialecte [...], individu-collectivité³ ».

Il peut paraître naturel alors que les trois auteurs étudiés ici aient fait le choix d'une écriture au plus près de l'expression des catégories sociales qu'ils ont souhaité représenter tout en renouant avec la longue tradition italienne. Néanmoins nous soulignons que le dialecte et les sociolectes n'apparaissent pas avec la même étendue dans leurs premiers ouvrages, qui sont pourtant toujours focalisés sur des réalités criminelles situées dans les mêmes espaces périphériques. Dans *Suburra* on retrouve plusieurs dialectes italiens (romain, certes, mais aussi napolitain et calabrais), et, entre autres, le langage des bandes d'extrême droite et celui des *centri sociali* (littéralement « centres sociaux »), souvent des squats ou des lieux de rencontre de sympathisants de gauche. Pour *La paranza dei bambini* et *Bacio feroce* nous pouvons reprendre ce qui a été affirmé dans un article par Giuseppe

Antonelli, à savoir que si dans *Gomorra* « le dialecte était thématé, ici il est dramatisé⁴ ». Le recours à une langue autre que l'italien standard constitue donc, dans ces trois ouvrages récemment publiés, un choix précis qu'il faut à notre avis interroger et mettre en relation avec les différentes voix intervenant dans le récit.

I « T'as déjà entendu une pute dire bioparc ? »

Dans le roman *Suburra* nous retrouvons un échange de répliques entre un producteur de cinéma appartenant à l'intelligentsia romaine de gauche, Eugenio Brown, et celle qui est devenue sa compagne, à savoir une ancienne prostituée de luxe, Sabrina. Ayant décidé de produire un film qui raconte la vie de sa compagne, cette dernière, dans le but de lui donner un aperçu bien réel du milieu d'où elle vient, entraîne le producteur de cinéma dans une sorte d'énorme restaurant à la périphérie de Rome, lieu de rencontre pour ceux qui souhaitent trouver une prostituée. Eugenio n'étant ni convaincu ni ravi de cette expérience, Sabrina lui dit :

- C'est simple, Euge'. Ôte-toi de la face et de la tête cet air de visite au zoo.
- Bioparc, Sabrina.
- T'as déjà entendu une pute dire bioparc ?⁵

Cet échange vise certes à produire un effet comique auprès du lecteur, en raison du décalage qui se produit entre le registre lexical élevé dont relève le mot « bioparc » et la condition sociale de la femme, non diplômée, ancienne prostituée, originaire de la banlieue de Rome. Néanmoins, au-delà de cette intention comique, l'échange met aussi en évidence que tout personnage doit être caractérisé de manière cohérente et que la langue est l'une des composantes qui peuvent le décrire. En suivant donc cette logique dans *Suburra* nous nous retrouvons face à des jeunes et des vieux criminels de la périphérie de Rome qui parlent en dialecte romain, à des criminels napolitains s'exprimant en napolitain, à un parlementaire calabrais qui alterne italien et patois calabrais, à des mafieux gitans qui parlent une langue aux influences tsiganes, à des représentants des forces de l'ordre et de la magistrature et à d'autres personnages s'exprimant dans un italien que nous définirions standard. Nous avons alors une quantité de personnages très importante et chacun s'exprime à sa manière, en adéquation avec son appartenance sociale et régionale. Soit dit en passant, un véritable défi pour un traducteur français puisque le français ne permet pas de distinguer toutes ces langues et ces langages différents qui cohabitent dans le texte.

Dans *La paranza* et *Bacio feroce* le nombre de personnages est très important également mais ils sont socialement plus homogènes, c'est-à-dire que nous rencontrons essentiellement des criminels napolitains et, par conséquent, le dialecte napolitain. Dans ces deux romans le langage des personnages est, de manière générale, lexicalement dense en mots d'argot qui servent notamment à exprimer les besoins des métiers criminels : *ferro*, pour pistolet ; *santabarbara*, pour le dépôt d'armes, entre autres (traduits respectivement par « flingue » et « arsenal » dans la version française⁶). Plus qu'un langage codé nous retrouvons une sorte de langage d'échange pratique. Dans *Suburra*, on retrouve moins un jargon qu'un véritable sociolecte qui caractérise ceux appartenant aux cercles d'extrême droite, très présents à Rome. C'est en comparant le langage d'un speaker d'une radio connu pour son extrémisme et celui d'un policier, que le colonel Marco Malatesta comprendra que le policier en question, Terenzi, est ce que l'on définit dans le métier une pomme pourrie :

– Croyez-moi, colonel : tiques et bougnouls, c'est toujours eux qui foutent le bordel, mais pour le reste...
[...] Tiques et bougnouls. Le même langage que Spartaco Liberati. La même culture. La même peur. Le Corps s'apprêtait à fêter son bicentenaire, et il ne réussissait toujours pas à se débarrasser des misérables comme Terenzi⁷.

Si nous comprenons d'emblée la connotation raciste du terme « bougnouls », il faut préciser que les « tiques » sont, dans le langage de l'extrême droite romaine, ceux qui fréquentent les centres sociaux, souvent habillés et coiffés de manière négligée. Ainsi, lorsque le policier Terenzi opte pour ces choix lexicaux, il peut être aisément identifié, par celui qui l'écoute et donc par le colonel Malatesta, comme un homme lié aux cercles fascistes.

Les voix rencontrées dans les deux romans mettent alors en évidence des poches de la société, des groupes fondés autour d'intérêts communs, qui existent à des lieux géographiquement précisés dans le texte par la langue elle-même. Ici la langue ne fait qu'un avec le milieu des personnages. En reprenant la définition de lieu donnée par Marc Augé⁸, finalement nous pouvons dire que ces dialectes et ces sociolectes sont identitaires, relationnels et historiques.

Cependant, même si les dialogues abondent dans ces trois romans et que ces dialogues se tiennent dans les langues et par le langage qui caractérisent les personnages, il n'est peut-être pas exact de parler de langue mimétique. D'ailleurs nombreux sont ceux qui ont critiqué *La paranza* et *Bacio feroce* et des Napolitains ont affirmé avoir été indignés par le dialecte apparaissant dans ces romans. Notamment, un article⁹ met en évidence toute une série d'incohérences dont, par exemple, les suivantes : « Mais on choisira des immeubles d'où on peut se tirer sans descendre par l'escalier¹⁰ » ; « Je suis dans la paranza. J'ai pris un truc que j'aurais rendu¹¹ ». Dans ces deux cas nous avons deux subordonnées relatives dont la deuxième respecte la concordance des temps : des structures syntaxiques complexes rarement employées dans les parlers dialectaux.

Ces critiques seraient valables pour De Cataldo et Bonini également : « Et, donc, amis à l'écoute, nous sommes devant la énième mystification de gauche [...]. Un sanglant règlement de comptes entre étrangers, parce que c'est de ça qu'il s'agit, jusqu'à preuve du contraire, qu'est-ce qu'ils t'en font ?¹² ». « Énième mystification », « Un sanglant règlement de comptes » : voici deux expressions lexicalement élaborées prononcées par un personnage qui avait aligné jusque-là deux ou trois mots en patois et qui pourraient alors être accusées d'in vraisemblance.

I Discours librement indirect

Le dialecte employé n'est alors pas reproduit de manière fidèle. La note qui apparaît à la fin de *La Paranza dei bambini* et de *Bacio feroce* de Saviano peut nous éclairer quant au projet de l'auteur :

Je ne voulais pas le dialecte "classique" [...] je voulais qu'on ait pleine conscience de ce côté classique. Pour cela j'ai demandé la collaboration de Nicola De Blasi (Professeur d'Histoire de la langue italienne à l'Université Frédéric II de Naples) et de Giovanni Turchetta (Professeur de Littérature italienne contemporaine à l'Université de Milan) [...]. À partir de là j'ai senti toute la plasticité de cette langue, j'ai senti que je pouvais, ici et là, la forcer vers une oralité vivante mais reconstruite dans l'exercice de l'écriture. Là [...] où elle s'éloigne des codes, c'est parce que je suis intervenu comme auteur pour modeler, pour filtrer la réalité sonore de l'écoute dans le rendu de l'écrit, complice des personnages qui s'agitaient avec leur dialecte "bâtard" dans mon imagination¹³.

La clé est donnée clairement, nous semble-t-il, par Saviano lui-même. Les langues qui apparaissent dans son roman sont retravaillées. Dans *La paranza* et *Bacio feroce* le caractère artificiel du discours direct des personnages est déjà visible par l'insistance avec laquelle les grands classiques du cinéma américain sont cités. Ces citations ont pour effet de représenter une communauté de valeurs partagées. Par exemple, au début de *La paranza*, les adolescents appellent l'argent *lattuga*, laitue. Plus loin nous avons cet échange :

- Les gars, vous vous souvenez comment il disait, Lefty, pour les dollars ?
A demandé Nicolas.
- Les feuilles de laitue, a répondu Agostino¹⁴.

Il s'agit d'une citation du film de Mike Newell, *Donnie Brasco* (1997). Lefty est le boss qui prend sous son aile Donnie Brasco, qui est en réalité Joe Pistone, un policier infiltré, véritable cheval de Troie contre Lefty et son organisation criminelle. Par conséquent, le langage du clan d'adolescents de *La paranza* n'est pas seulement emprunté à la réalité régionale et urbaine mais aux films également – en particulier à ceux ayant pour protagonistes des mafieux.

De surcroît, l'intervention du narrateur extradiégétique est très importante, bien que le texte ait une forte structure dialogique et que le discours indirect libre soit très utilisé. Dans *La paranza dei bambini* le narrateur intervient souvent pour expliquer. En voici un exemple : « En napolitain, *vattere* ne signifie pas seulement frapper. Comme souvent avec la langue de la chair, c'est un verbe dont le sens déborde. Frapper, c'est ce que fait un policier, un enseignant. En revanche, *vattere*, c'est le geste de la mère, du père ou du grand-père¹⁵ ».

Nous pourrions parler de posture pédagogique : le narrateur guide le lecteur à travers cette réalité à la fois spatiale et lexicale. Par exemple, dans *La paranza*, à propos de la ville à la périphérie de Naples, Forcella, il est dit que : « Forcella, c'est de la matière à cours d'histoire. De la matière vivante. De la chair. [...] On sait d'où on vient mais pas où on arrive [...]. Une route symbole. De mort et de résurrection. Qui vous accueille avec un immense portrait de San Gennaro peint sur un mur¹⁶ ». Le narrateur nous guide dans le langage comme dans l'espace : la langue et l'espace font partie de la chair, ils sont de la même substance.

Dans *Suburra* le narrateur intervient moins pour expliquer que pour créer des effets de décalage et il intervient souvent là où nous ne l'attendrions pas, dans le discours indirect libre :

- Sabrina [...] À dix-sept ans, elle avait déjà redoublé deux fois le lycée technico-commercial. Les livres lui foutaient la gerbe. Il fallait qu'elle s'invente quelque chose ou bien elle finirait bientôt comme ce sac informe qu'était sa mère, une ratée qui se brisait le dos à savonner la tête des vieilles connes pour quarante euros par jour au noir. Mais par où commencer ? Si elle regardait autour d'elle, dans le quartier, à l'école, parmi ses amies, elle ne voyait qu'apathie et misère¹⁷.

Sabrina est une jeune fille issue d'un milieu modeste, elle n'a pas terminé ses études en lycée technologique : il est évident que le recours à un futur dans le passé (« elle finirait bientôt ») et à des formules lexicales telles que « apathie et misère » relèvent d'un registre plus soutenu que celui que la jeune fille est à même d'utiliser et qui est employé dans le reste du paragraphe cité (« les livres lui foutaient la gerbe », « à savonner la tête des vieilles connes »).

Si Pasolini avait l'habitude de nommer discours "libre indirect"¹⁸ la technique narrative qui consiste à rapporter la voix des personnages hors des guillemets, ici nous avons plutôt un discours "librement indirect". Pier Paolo Pasolini avait

défini l'usage du dialecte comme une régression car pour lui l'auteur devait régresser au niveau des locuteurs qu'il représentait. Dans *La paranza* ou *Bacio feroce* ou dans *Suburra* l'impression que donnent leurs auteurs est celle de ne pas vouloir régresser au niveau des locuteurs de leurs ouvrages, ni de se mettre à distance, ni de s'élever mais de s'y mélanger, de contaminer le discours. Le mélange est évident dans les strates linguistiques – syntaxiques et lexicales notamment – qui apparaissent dans le récit et constituent la conséquence d'une véritable polyphonie narrative. Dans *Suburra* on retrouve même un renvoi à la voix externe d'un autre auteur qui n'est pas celle du narrateur extradiégétique :

Elle donna les noms.
– La famille Anacleti. Silvio Anacleti. Emanuele Anacleti. Antonio Anacleti. Rocco Anacleti [...].
La salle explosa d'indignation. Un type leva la main et demanda à intervenir. Il dit être journaliste. Nomma un blog inconnu. Alice l'invita à parler. Le journaliste s'éclaircit la voix. Alice avait-elle les preuves d'affirmations aussi graves ? Non, mais elle savait. Même si le *Je sais* était devenu un refrain gluant¹⁹.

La note du traducteur français dit pour ce passage « *Io so*, “je sais” : leitmotiv célèbre de Pasolini où il disait savoir qui était derrière divers attentats-massacres des années 70, tournure exhumée et utilisée à satiété pour dénoncer divers scandales récents²⁰ ». Ce qui est exact, mais il est plus précis de souligner que ce leitmotiv est devenu tel depuis 2006, depuis que Saviano dans *Gomorra* a écrit le « “Je sais” de mon temps²¹ ». Deux voix supplémentaires entrent alors dans ce discours librement indirect et créent des ouvertures dans des contextes linguistiques et géographiques qui paraissent, au premier abord, très renfermés. Saviano par des renvois qui constituent des sortes d'échos extérieurs – au cinéma, à Youtube, ... – et par un va-et-vient constant entre la voix du narrateur et celle des adolescents ; De Cataldo et Bonini par la représentation d'un univers multilingue et véritablement polyphonique où se mélangent les voix d'un narrateur extradiégétique et d'autres auteurs.

I La carte, le territoire et la déterritorialisation

La coexistence dans le récit d'espaces périphériques, de sujets périphériques, d'un côté, et d'une ouverture créée par la polyphonie, par le travail linguistique de l'autre, montre deux facettes des relations de pouvoir que les auteurs veulent décrire.

Dans *Suburra* on peut remarquer dès le début que ceux qui savent parler en italien sont souvent ceux qui détiennent le vrai pouvoir. Ainsi au début nous retrouvons trois personnages, Lothar, Mandrake et Botola. Ce dernier s'exprime en italien tandis que les deux autres s'expriment en patois romain. Botola élimine assez rapidement les deux autres et ensuite se retrouve avec le Samurāi, l'un des personnages les plus importants du roman. Lorsque les deux échangent, Botola s'exprime en patois tandis que le Samurāi lui répond toujours en italien : le Samurāi tue Botola. Les personnages qui meurent les premiers sont ceux qui s'adaptent le moins au contexte de multilinguisme décrit dans le livre. Dans *La paranza dei bambini* les adolescents seront presque tous éliminés et le langage local est une caractéristique qui reflète leur enfermement dans un monde qui n'est que criminel.

Toutefois les auteurs semblent nous indiquer que ces périphéries sont tout sauf négligeables ou dépendantes d'un centre. La polyphonie, la manière d'ouvrir la narration à ces réalités, de les mettre en résonance avec la réalité extra-textuelle :

tout cela contribue à souligner le fait qu'elles jouent un rôle central non seulement en Italie mais aussi dans le reste du monde. Le sociologue indien Arjun Appadurai, dans *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, traduit par Françoise Bouillot, avait déjà écrit :

Ainsi les cartes des États et les cartes de la guerre ne se superposent plus comme dans la vieille géographie réaliste. Et si l'on ajoute à tout cela la circulation globale d'armes, de drogue, de mercenaires, de mafias et d'autres éléments de l'arsenal de la violence, il est difficile de conserver aux instances locales leur signification purement locale²².

Et plus loin que : « Dans un monde caractérisé par des articulations et des tensions globales entre formes politiques cellulaires et vertébrées, des régions, des nations et des villes peuvent produire des répliques fractales complexes de combats plus vastes²³ ».

Il nous semble qu'un écho à cette pensée se retrouve dans le passage suivant de *Suburra* :

Suburra, l'antique quartier des lupanars chanté par Pétrone, était à leurs pieds. [...] Suburra, image éternelle d'une ville incurable. Demeure d'une plèbe violente et désespérée qui des siècles auparavant s'était faite bourgeoisie et qui occupait le centre géographique exact de la ville. Parce qu'elle en était et en restait le cœur. Suburra, l'origine d'une contagion millénaire, d'une mutation génétique irréversible²⁴.

Suburra désigne la banlieue et la lie de la population, mais De Cataldo et Bonini montrent qu'elle est aujourd'hui en lien avec le monde des affaires économiques et politiques et qu'elle contamine tout le reste.

De son côté, Saviano met constamment en évidence comment les adolescents de *La Paranza* sont aussi connectés au reste du monde grâce aux réseaux sociaux. Ainsi, Nicolas baptisera sa méthode de vente de drogue comme la méthode Google²⁵ et les adolescents du gang apprennent à tirer en regardant des tutoriels sur Youtube :

L'homme de la vidéo parlait mexicain avec un fort accent, mais ce qu'il disait n'avait pas d'importance, ces tutoriels n'avaient pas de langue particulière. Bras, corps et arme : c'est tout ce qu'il fallait pour apprendre à tirer à un Mexicain, à un Américain, à un Russe ou à un Italien²⁶.

De même nous pourrions citer une réunion décrite dans *Suburra* entre mafieux romains, napolitains et calabrais où le dialecte n'est pas une barrière aux intérêts communs.

Le langage est local mais les dynamiques du pouvoir criminel sont les mêmes en Italie, au Mexique ou aux États-Unis et elles sont indépendantes de pouvoirs étatiques. Saviano et le binôme De Cataldo et Bonini nous montrent alors l'existence de connexions entre réalités périphériques bien que, malgré ces échanges, elles demeurent excentrées – d'ailleurs, pour prospérer, elles préfèrent sans doute occuper cet espace et avoir ce rôle. Au niveau géographique les pouvoirs criminels ne se limitent pas à la banlieue : dans ces trois romans la contamination linguistique et sociétale s'opère aussi par le fait que les personnages habitant la périphérie traversent et occupent l'espace du centre-ville et se mélangent, sans cependant changer, aux couches sociales plus élevées. La prostituée Sabrina devient la compagne d'un producteur de cinéma et elle finira par dire le mot « bioparc » tandis que son fiancé assistera, extasié, à un comice politique du frère de l'un des anciens clients de sa compagne²⁷. Dans *Bacio feroce* l'un des adolescents du

baby gang, Pesce Moscio, fréquente une jeune fille qui vit dans l'un de plus beaux quartiers de Naples où il vend de la drogue.

Suburra et le diptyque romanesque de Saviano mettent en évidence ce phénomène. Nous l'avons déjà souligné : il ne s'agit pas d'une dénonciation directe ni d'une régression au niveau des personnages mais plutôt la volonté de montrer que ces réalités périphériques déteignent sur ce que l'on considérerait un centre par une « déterritorialisation de la langue », pour reprendre la formule de Deleuze et Guattari²⁸.

I Moins pour une révolution que pour une ouverture

Dans *Kafka : pour une littérature mineure* les deux philosophes affirmaient que « les trois caractéristiques de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif de l'énonciation²⁹ » et que l'adjectif mineur « qualifie [...] les conditions révolutionnaires³⁰ » de la littérature. Deleuze et Guattari diraient-ils peut-être, alors, qu'il s'agit-là d'une littérature révolutionnaire ?

De Cataldo et Bonini restent ancrés dans les codes du genre noir ; Saviano a tendance à prendre une position de guide pour le lecteur et à assumer une posture pédagogique : ces caractéristiques sont loin d'être révolutionnaires. Néanmoins la polyphonie, le discours "librement indirect" et les dialogues, où voix du narrateur, renvois extra-textuels et parlers locaux se mélangent sans se dissoudre les uns dans les autres, ont le mérite de mettre en évidence les dynamiques des pouvoirs criminels qui vont au-delà de leur petite réalité locale de périphérie. Les auteurs montrent aussi comment le langage et les langues sont le reflet de ces dynamiques d'expansion et de contamination : de manière générale, des dynamiques de pouvoir.

Les trois romans sur lesquels nous nous sommes focalisés essaient de s'insérer dans ces dynamiques. Si les sociolectes et les dialectes se mélangent à l'italien standard du narrateur, il est vrai que la voix de celui-ci semble vouloir s'imposer en exhibant certains artifices pour montrer que la littérature et la réalité sont en contact étroit. La référence au « Je sais » de Pasolini et de Saviano par De Cataldo et Bonini nous conforte dans cette hypothèse.

Notre conclusion se veut alors une ouverture au sens propre vers la réalité extra-textuelle en lien avec les textes analysés par deux remarques. Tout d'abord, un an après la publication de *Suburra*, en Italie, les journaux ont dévoilé les résultats d'une vaste enquête policière sur la corruption à Rome et dans sa banlieue. Cette enquête, appelée *Mafia Capitale*, reconstruisait les mêmes dynamiques d'association mafieuse entre pouvoirs publics, religieux et pouvoirs criminels romains, calabrais, napolitains, manouches que celles racontées dans *Suburra*. En un mot, les Italiens ont découvert que les dynamiques polyphoniques décrites par De Cataldo et Bonini étaient tout à fait correspondantes à la réalité. Au point que les éditions les plus récentes de *Suburra* résument le roman, dans la quatrième de couverture, comme le récit de *Mafia Capitale*, en inversant la logique chronologique (c'est le cas de l'édition française aussi). Ensuite, dans une chanson rap écrite et chantée par deux rappers napolitains – morceau qui est devenu le générique de début de la série *Gomorra – Nuje vulimme 'na speranza*, de Ntò & Lucariello (2014), dans son texte intégralement en napolitain, nous retrouvons, vers la fin, le mot italien « ecoballe³¹ ». Il s'agit d'un terme qui revient dans *Gomorra* le livre, devenu connu pour avoir dénoncé les décharges à ciel ouvert dans les campagnes

de la banlieue napolitaine et pour être à l'origine de la diffusion dans les médias des mots comme *ecoballe* et *terra dei fuochi*³².

Une littérature branchée sur l'immédiat-politique dont parlaient Deleuze et Guattari mais aussi une littérature qui déteint sur la réalité environnante ? Sans doute une manière de montrer que, dans l'Italie des années deux-mille, la littérature romanesque qui parle de banlieues, de criminels, de prostitués, de gitans, d'adolescents de quartiers difficiles est loin de s'occuper d'une réalité langagière et sociale périphérique : elle se consacre à la représentation de dynamiques économique-sociales mondiales. ●

¹ « Ormai la lingua della conversazione coincide *grosso modo* con l'italiano regionale, prodotto dall'incontro fra l'italiano standard e i vari dialetti. », Antonelli Giuseppe, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 98. Notre traduction.

² « Nel panorama delle civiltà letterarie dell'Europa occidentale, l'Italia è l'unico grande paese con una tradizione binaria coerente tra il filone toscano classico monolingue e il canone plurilingue in dialetto. », Heller Hermann, *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, Rome, Carrocci, 2002, p. 13. Notre traduction.

³ « Il letterato italiano [...] ha a che fare, più che con un problema di trattazione omogenea della tradizione, con una serie di antinomie, che poi, in concreto, possono assumere le forme più varie: centro-periferia, lingua-dialetto [...], individuo-collettività. », Asor Rosa Alberto, *Letteratura italiana. Storia e geografia III. L'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 1983, p. 59. Notre traduction.

⁴ « Il dialetto era tematizzato, qui è drammatizzato », Antonelli Giuseppe, « Saviano, il dialetto "per rispetto" nel nuovo romanzo sulla camorra », in *Il Corriere della Sera* [En ligne], 5 novembre 2017, https://www.corriere.it/cultura/17_novembre_05/roberto-saviano-bacio-feroce-recensione-liguista-giuseppe-antonelli-f32663ca-c239-11e7-bf97-8f2129f2dc8b.shtml?refresh_ce-cp [page consultée le 6 novembre 2017]. Notre traduction.

⁵ Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia*, trad. par Quadruppani Serge, Paris, Éd. Métailié, 2016, p. 355 (en italien : « - È semplice Euge'. Togliti dalla faccia e dalla testa 'st'aria da visita allo zoo. - Bioparco, Sabrina. - Hai mai sentito 'na zoccola di' bioparco? », *Id.*, *Suburra*, Turin, Einaudi, 2013, p. 262).

⁶ Saviano Roberto, *Piranhas*, trad. par Raynaud Vincent, Paris, Gallimard, 2018.

⁷ Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia, op. cit.*, p. 158 (en italien : « - Mi creda, signor colonnello: zecche e zammammeri, so' sempre loro a fa' casini. [...] Zecche e zammammeri. Lo stesso linguaggio di Spartaco Liberati. La stessa cultura. La stessa paura. L'arma si apprestava a festeggiare il bicentenario. E ancora non riusciva a liberarsi dei miserabili come Terenzi. », *Id.*, *Suburra, op. cit.*, p. 141).

⁸ Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éd. Du Seuil, 1992.

⁹ Apicella Teresa, « La licenza poetica di Saviano che distrugge la lingua napoletana », in *Identità Insorgenti* [En ligne], 13 décembre 2016, <https://www.identitainsorgenti.com/la-paranza-dei-bambini-la-licenza-poetica-di-saviano-che-distrugge-la-lingua-napoletana/> [page consultée le 18 juin 2018].

¹⁰ Saviano Roberto, *Piranhas, op. cit.*, p. 234 (en italien : « Però amm'a scegliere palazzi da cui se po' fù senza scendere per le scale », *Id.*, *La paranza dei bambini*, Milan, Feltrinelli, p. 225).

¹¹ *Ibid.*, p. 237 (en italien : « Io so' parte della paranza,aggio pigliato 'na cosa mia che avrei restituito », *Id.*, *La paranza dei bambini, op. cit.*, p. 228).

¹² Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia, op. cit.*, p. 238 (en italien : « E dunque, amici in ascolto, siamo di fronte all'ennesima mistificazione della sinistra [...]. Un sanguinoso regolamento di conti, perché de questo se tratta fino a prova contraria, che te lo fanno diventa? », *Id.*, *Suburra, op. cit.*, p. 171).

¹³ « Non volevo il dialetto "classico" [...] volevo che di quella classicità ci fosse piena consapevolezza. Perciò ho chiesto la collaborazione di Nicola De Blasi (professore di Storia della lingua italiana all'Università Federico II di Napoli) e di Giovanni Turchetta (professore di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Milano) [...]. A partire da lì ho sentito la malleabilità di quella lingua, ho sentito che potevo, qui e là, forzare verso un'oralità viva ma ricostruita dentro l'esercizio della scrittura. Dove [...] si discosta dai codici è perché sono intervenuto come autore a modellare, a filtrare la realtà sonora dell'ascolto dentro la resa del dettato, complice dei personaggi che si agitavano con il loro dialetto "imbastardito" nella mia immaginazione. », Saviano Roberto, *La paranza dei bambini, op. cit.*, p. 347 et *Id.*, *Bacio feroce*, Milan, Feltrinelli, 2017, p. 387. Notre traduction. Cette note est absente de l'édition française de *La paranza dei bambini* publiée par Gallimard en 2018.

¹⁴ Saviano Roberto, *Piranhas, op. cit.*, p. 97 (en italien : « - Guagliu', - disse Nicolas, - chi si ricorda come Lefty chiama il dollaron? - Lattuga, - disse Agostino », *Id.*, *La paranza dei bambini, op. cit.*, p. 88).

¹⁵ *Ibid.*, p. 22 (en italien : « Vattere » in napoletano non è semplicemente traducibile con « picchiare ». Comme accade nelle lingue della carne vattere è un verbo que traccima dal suo significato. Ti vatte la mamma, ti picchia la polizia », *Id.*, *La paranza dei bambini*, *op. cit.*, p. 14).

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia*, *op. cit.*, p. 62 (en italien : « Sabrina [...] A diciassette anni aveva già ripetuto due classi al tecnico commerciale. I libri le facevano schifo. Doveva inventarsi qualcosa, o sarebbe presto finita come quel sacco informe di sua madre, una fallita che si spaccava la schiena a insaponare la testa di vecchie stronze per quaranta euro al giorno in nero. Ma da dove cominciare? Se si guardava intorno, nel quartiere, a scuola, fra le amiche, vedeva solo apatia e miseria. », *Id.*, *Suburra*, *op. cit.*, p. 53).

¹⁸ Voir à ce propos : Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1972. Notre traduction.

¹⁹ Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia*, *op. cit.*, p. 171 (en italien : « Fece i nomi. - Famiglia Anacleti. Silvio Anacleti. Emanuele Anacleti. Antonio Anacleti. Rocco Anacleti [...]. La sala esplose d'indignazione. Un tizio alzò la mano e chiese di intervenire. Disse di essere un giornalista. Nominò un blog sconosciuto. Alice lo invitò a parlare. Il giornalista si schiarì la voce. Aveva Alice le prove di affermazioni così gravi? No, ma sapeva. Anche se quel Io so era diventato un ritornello stucchevole. », *Id.*, *Suburra*, *op. cit.*, p. 154).

²⁰ *Id.*

²¹ Saviano Roberto, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, trad. par Raynaud Vincent, Paris, Gallimard, 2007, p. 237.

²² Appadurai Arjun, *Géographie de la colère la violence à l'âge de la globalisation*, trad. par Bouillot Françoise, Paris, Payot, 2007, p. 64.

²³ *Ibid.*, p. 145.

²⁴ Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia*, *op. cit.*, p. 402-403.

²⁵ Saviano Roberto, *Piranhas*, *op. cit.*, p. 285-284.

²⁶ *Ibid.*, p. 209.

²⁷ « Oh, Euge', à part qu'ici avec toutes ces lianes et ces arbres nains y me semble d'être au zoo, pardon au bioparc. », Bonini Carlo, De Cataldo Giancarlo, *Suburra. Rome : capitale de la mafia*, *op. cit.*, p. 504.

²⁸ Voir à ce propos : Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 [1984], p. 33.

²⁹ *Id.*

³⁰ *Id.*

³¹ Il s'agit d'un terme technique et qui a été traduit dans l'édition française de *Gomorra* par « écoblocs ». Il désigne, comme l'explique Saviano lui-même dans le livre, « d'énormes cubes d'ordures broyées emballés dans du plastique blanc », Saviano Roberto, *Gomorra*, *op. cit.*, p. 450. Dans la chanson de Ntò & Lucariello le terme se trouve dans le vers suivant : « 'ò stato t'appoia l'ecoballe ncap' », Ntò & Lucariello, *Nuje vullime 'na speranza*, in *Numero 9*, Italie, No Music, 2014.

³² En français « terre des feux » : « Quand les décharges sont sur le point de déborder, on met le feu aux déchets. Une partie des environs de Naples a ainsi été baptisée la "terre des feux" », Saviano Roberto, *Gomorra*, *op. cit.*, p. 452.

La voix des opprimés quitte la périphérie

La formation d'une nouvelle expression littéraire serait-elle en marche ?

Priscilla Coutinho, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Au cours des dernières années, la périphérie a surgi dans la scène culturelle brésilienne non simplement comme un thème de sa production artistique, mais comme un sujet transformateur de ses enjeux. Nous sommes en train d'assister à un mouvement qui redéfinit le langage que ce soit dans la musique, la littérature ou dans le théâtre, dits marginaux, à la recherche d'une expression authentique et jusqu'à présent renfermée dans ses propres ghettos. Un mouvement qui s'approprie le territoire exclu des grandes villes en nous dévoilant toutes les nuances de sa réalité complexe et bien spécifique. Serait-on en train d'assister à un jeu de renversement entre centre et périphérie ? La nouvelle production culturelle brésilienne, viendrait-elle de la marge sociale créée par ces grandes agglomérations urbaines ?

Mots-clés : Brésil, *favelas*, marges, langages

Afin d'appréhender l'espace que la littérature marginale, ou bien, périphérique, occupe aujourd'hui au sein de la production littéraire brésilienne, il nous semble indispensable d'observer, au moins en partie, son parcours et son évolution au cours de ces dernières années. À cet effet, un bref retour aux origines de cette littérature nous semble fructueux, car il nous permet de saisir amplement non seulement l'espace périphérique que cette littérature révèle, mais également son évolution.

La plume auparavant stigmatisée de ces écrivains et artistes dits marginaux jouit actuellement d'un véritable intérêt manifesté par le public lecteur, la critique littéraire et l'industrie culturelle. Tous accordent à cette production artistique une place importante et jusqu'à présent inédite. À l'échelle internationale, les invitations aux nombreux salons du livre, dans lesquels la génération de ces écrivains

Abstract: The periphery has in recent years emerged on the Brazilian cultural scene not only as a theme of artistic production, but as a transformative subject as well. We are witnessing a movement that is redefining the language of marginal music, literature, or drama for an authentic expression hitherto contained in its own ghettos. It is a movement that appropriates the territory excluded from large cities by revealing all the nuances of its complex and very specific reality. Are we witnessing a game of reversal between center and periphery? Is the new Brazilian cultural production coming from the social margins created by these large urban agglomerations?

Keywords: Brazil, *favelas*, margins, languages

“en marge” affirme sa présence et contribue à redessiner le paysage littéraire brésilien, témoignent de ce succès grandissant. En France, l’avenir de cette génération s’annonce également prometteur. La création, en 2009, de la maison d’édition Anacaona, entièrement consacrée à la publication de la littérature marginale brésilienne, « une littérature faite par les minorités, raciales ou socio-économiques » et « au service d’une cause politique ou sociale¹ », semble confirmer cet engouement.

Au Brésil, nous assistons à une sorte de consécration institutionnelle, lorsque les principaux (et les plus disputés) concours d’admission à l’université publique du pays ont décidé d’intégrer dans leurs programmes littéraires les œuvres de ces écrivains. Eu égard au caractère élitiste et très sélectif de ces concours², la présence de ces textes au côté de textes classiques de la littérature brésilienne étonne et attire l’attention de la critique. Le cas s’est présenté l’an dernier, lorsque deux institutions universitaires ont inclus l’ouvrage *Le dépotoir*, de Carolina Maria de Jesus, dans la fameuse liste des lectures obligatoires pour leurs examens littéraires de 2019³. Le cas s’est répété au mois de mai 2018, lorsque la presse a diffusé la nouvelle liste de lecture prévue pour le concours de 2020 de l’Université d’État de Campinas⁴. Il ne s’agissait pas ici d’un ouvrage, mais des paroles des chansons de l’album *Sobrevivendo no Inferno*⁵ du groupe Racionais MC’s, précurseur du rap national brésilien. Classées dans la section “poésie”, les scènes de violence, de crime et de contestation de ces chansons se mêlent à celles des romans et des nouvelles de la littérature marginale qui, dans leur ensemble, mettent en lumière une zone obscure de l’organisation sociale brésilienne, à savoir les grandes périphéries urbaines.

Afin de mieux cerner cet espace, qui se dévoile à travers les lettres brésiennes, de manière inédite et dans toutes ses nuances, et où surgit un individu périphérique, son protagoniste réel, nous nous intéresserons principalement à trois récits : *Le dépotoir* de Carolina Maria de Jesus (1962), *La cité de Dieu* de Paulo Lins (1997) et *Sol na cabeça* de Geovani Martins (2018, encore sans traduction, à ce jour, en France. Nous en traduirons le titre par *Le soleil dans la tête*⁶). Le premier se présente comme un journal intime⁷, le deuxième comme un long roman et le troisième comme un recueil de treize nouvelles. De surcroît, nous mentionnerons également la production tout aussi significative du groupe de rap Racionais MC’s, qui, à travers ses chansons, véhicule la poésie la plus importante de la périphérie. Ces quatre productions, bien qu’elles portent chacune un regard original sur cet espace périphérique ample et pluriel, partagent toutes un trait commun : elles représentent des récits dont la trame se déroule à l’intérieur des *favelas*, et dont les auteurs résident eux-mêmes dans ces quartiers. Ces écrivains et leurs récits, attachés à leur milieu d’origine, constituent les porte-paroles authentiques d’une réalité qui leur appartient et qu’ils historicisent par leurs discours imprégnés de réel. Ils donnent une signification nouvelle à la notion de périphérie.

Une voix solitaire inaugure donc le long chemin parcouru par les lettres de la périphérie urbaine brésilienne, avant qu’elles ne connaissent leur ample expression d’actualité. Une voix solitaire et féminine. Carolina Maria de Jesus est née en 1914 à Sacramento, dans l’État de Minas Gerais, où elle a fréquenté l’école pendant un peu plus de deux ans. Les durs aléas de la vie l’ont conduite à São Paulo, en 1947, dans le grand bidonville du Canindé, aujourd’hui disparu. C’est de l’intérieur de cet espace que Carolina de Jesus nous livre, à travers son journal intime, le rude quotidien d’une mère célibataire de trois enfants qui, pour nourrir sa famille, parcourait les rues et ramassait des papiers et d’autres produits recyclables. Elle les revendait et gagnait ainsi le peu d’argent qui composait l’unique ressource financière de son foyer. La préface de l’édition française de 1962 nous

décrit son logis :

[...] des murs de planches, un toit de tôle, de morceaux de carton et aussi de planches. Elle se compose de deux... compartiments, pas très pratiques. L'un est un salon-chambre-cuisine, neuf mètres carrés tout au plus ; l'autre, une chambre, bien plus petite, où tient à grand-peine un lit. Logent là-dedans : Carolina, Vera Eunice, José Carlos, João José et trente-cinq cahiers. La lumière de la petite fenêtre nous laisse encore apercevoir dans la pénombre : un fil de fer tendu, craquant presque sous l'amas de guenilles qui y sont suspendues, une table carrée, une planche de sapin et un bidon qui sert de réchaud, et un bidon-pot à eau, et un bidon-cafetière, et un bidon-casserole. Il y a aussi un garde-manger noirci par la fumée et plein de vieux bouquins ; et encore : deux lits, l'un dans le salon-chambre-cuisine et l'autre dans la petite chambre⁸.

La description s'élargit ensuite et nous livre l'espace collectif qui environne cette habitation rudimentaire :

De l'extérieur, la baraque est comme toutes celles de toutes les favelas. Sordide. Les planches sont pourries. Si l'on passe par la rue A, on ne remarque pas ce logement. On contourne la mare, on aperçoit une grappe d'enfants nus, on entend un mot grossier sortant de l'obscurité d'une baraque quelconque, ensuite on passe devant une, deux, trois, dix baraques. Au bout de la rue, on a déjà entrevu une bonne dizaine de misères, et on a envie de fermer les yeux et de se boucher les oreilles. Lâcheté, parce que qu'il n'y a pas seulement la rue A dans la favela de Canindé. Il y a la rue B, la rue C et la rue du Port, celle-ci tout au bord du Tietê, rien que de la boue. Et les baraques dispersées qui ne se trouvent dans aucune rue. On peut en avoir ainsi, en une heure, plus de cent cinquante, abritant la misère la plus misérable de ce monde. Une misère si grande qu'on ne peut même pas l'imaginer. Sinon, la favela ne serait pas plantée là, au bord du Tietê. Puisqu'elle l'est, le mieux c'est de fermer les yeux et de se boucher les oreilles. N'est-ce pas ?⁹

La question est posée par Audálio Dantas, journaliste et défenseur reconnu des droits de l'homme, qui a fait la connaissance de Carolina Maria de Jesus et a découvert ses écrits. C'est grâce à lui que l'œuvre la plus célèbre de Carolina Maria de Jesus, *Le Dépotoir*, a vu le jour en 1960. Le succès de l'ouvrage a été immédiat et le tirage en 10.000 exemplaires était épuisé dès la première semaine de parution. Traduit en plusieurs langues, l'ouvrage a été commercialisé dans plus de 40 pays. Cependant, ce succès ne s'est pas étendu à toute la littérature de Carolina de Jesus, qui a fini sa vie ostracisée et dont la plupart des écrits restent inédits.

Le témoignage de Carolina de Jesus est considéré non seulement comme le témoignage sur les frustrations, les aspirations et les réflexions inhérentes à un quotidien sévère de lutte constante pour la survie, mais il est vu aussi comme un récit reportage eu égard à son contenu pionnier. En effet, il dénonce, peut-être à son insu, une "maladie" sociale qui remonte aux origines de l'histoire de tout un pays : l'esclavage. Carolina Maria de Jesus est une femme pauvre et noire. Elle réunit en un seul discours tous les éléments "défavorables" que partagent tant d'autres voix étouffées par leur même condition misérable. Le mouvement noir ou "afro-descendant", tel qu'il est nommé au Brésil, s'est approprié cette personnalité emblématique afin d'affirmer sa fierté raciale et d'affronter la discrimination violente que subit cette population, pourtant majoritaire dans le pays.

Cependant si Carolina de Jesus est devenue une figure de la fierté noire, son écriture diffère de celle qui lui a succédé des années plus tard et qui a fait émerger à son tour la fierté de l'homme périphérique. Certes, le récit personnel de Carolina de Jesus dévoile avant tout la réalité d'une périphérie urbaine qui surgit avec les premières favelas de São Paulo dans les années 1940, mais il manifeste aussi le mécontentement de sa porte-parole. Plusieurs extraits expriment ses reproches à l'égard des comportements de ses voisins, son dégoût face aux événements observés et son envie indéfectible de quitter ce lieu qu'elle méprise :

J'habite dans la favela, c'est vrai. Mais, si Dieu me prête assistance, je déménagerai d'ici. J'espère que les politiciens supprimeront les favelas. Il y a ceux qui tirent gloire du milieu où ils vivent, ils font les fanfarons pour intimider les faibles. [...] Il n'y a que moi et mes enfants. Mais je ne veux pas me relâcher. Mon rêve serait d'être bien mise et soignée, de porter des vêtements coûteux, d'habiter dans une maison confortable, mais ce n'est pas possible. Je ne suis pas mécontente du métier que j'exerce. Je me suis habituée à être sale. Cela fait huit ans que je fais la chiffonnière. Ce qui me chagrine, c'est de vivre dans une favela¹⁰.

Sa quête individuelle au nom d'une aspiration à la dignité semble donc déterminée et sa critique à l'égard des habitants de la *favela* est parfois catégorique. À ce propos, elle s'exprime de la manière suivante :

Je sais dominer mes impulsions. Je n'ai été que deux ans à l'école, mais j'ai cherché à former mon caractère. La seule chose qui n'existe pas dans la favela, c'est la solidarité. [...] Je repense à tous les embêtements que j'ai eus ces jours-ci. [...] Je ne suis pas arrivée à emmagasiner de quoi vivre, alors j'ai décidé d'emmagasiner de la patience¹¹.

Ses remarques à l'égard des autres femmes illustrent le ton péjoratif de son jugement et renforcent sa volonté résolue de se différencier :

Il y a Maria José [...]. C'est une alcoolique. [...] Elle me déteste parce que mes enfants grandissent bien et parce que j'ai une radio. Un jour, elle voulait m'emprunter la radio. Je lui ai dit que je ne pouvais pas la lui prêter. Qu'elle n'avait pas d'enfants, elle pouvait travailler et en acheter une. Mais tout le monde sait que les gens qui s'adonnent à la boisson n'achètent rien. Même pas des vêtements. Les ivrognes ne prospèrent pas. Quelquefois, elle jette de l'eau sur mes fils. Elle me reproche de ne pas les battre. Je ne suis pas faite pour la violence¹².

La non-violence, le refus de l'alcool et le mérite du travail constituent autant de pratiques chez l'écrivain pour se distancier de son milieu. Chez Carolina Maria de Jesus, nous découvrons un monde à ses prémices, qui trace ses premiers contours, définitifs, à la marge des riches métropoles brésiliennes. Une trentaine d'années plus tard, ce monde jaillissait dans toute son amplitude et sa complexité, avec la parution, en 1997, du célèbre roman de Paulo Lins, *La Cité de Dieu*.

Le titre de l'ouvrage fait référence à un quartier homonyme de Rio de Janeiro, dont il narre la création. La première partie remonte aux années 1960, au moment de l'édification du quartier Cité de Dieu, conçu dans le cadre d'un projet politique d'habitation populaire, qui visait à éradiquer les *favelas* de la ville au profit d'une spéculation immobilière croissante. La solution adoptée consistait à déplacer massivement des groupes d'habitants de divers quartiers et favelas vers des zones périphériques toujours plus éloignées du centre-ville. La croissance et le développement anarchique de ces nouveaux quartiers, qui recevaient une population infiniment supérieure à leur capacité d'accueil, formeront une région longtemps reconnue pour être la plus dangereuse de Rio de Janeiro.

Le roman de Paulo Lins est le fruit de longues années d'investigation anthropologique et reconstitue le grand changement qui a opéré à l'intérieur de la Cité de Dieu, avec la consolidation du trafic de drogues et l'affrontement entre les diverses factions criminelles pour en détenir le monopole. Dans un premier temps, nous entrons dans l'univers des petites infractions et d'une dérive encore modérée, si l'on peut dire. Il s'agit des débuts d'une expansion périphérique qui rappelle celle évoquée dans le journal de Carolina de Jesus. Mais la promptitude de cette expansion et le recul concomitant de l'État, qui délaissait une population si éloignée de ses intérêts et de ses priorités, ont favorisé la formation d'un pouvoir parallèle n'obéissant qu'à la loi du plus fort. Les années 1990 voient ainsi les indices de

violence au Brésil atteindre des niveaux incroyablement élevés. Ils résultent d'une politique néolibérale intensive et d'un appauvrissement de l'ensemble de la population, qui effacent toute perspective d'un avenir prospère et crédible. Paulo Lins nous traduit habilement ces transformations à travers le rythme vertigineux de son récit et les nombreux personnages qui défilent sous les yeux du lecteur et nous révèle la périphérie dans toute sa complexité. Une foule d'hommes et de femmes voient leur vie subjuguée et encadrée par la peur, par la lutte pour la survie, par la dynamique d'un quotidien qui détermine leurs mouvements et empêche leur subjectivité de s'exprimer pleinement. L'action prévaut sur toute autre considération et sa répétition affirme un quotidien figé par sa propre dimension mobile.

Les formes de violence sont multiples et connues : homicides, viols et trafic de drogues. La violence s'affiche dans toutes ses nuances. Il ne s'agit plus d'une vie individuelle, mais de la vie de toute une communauté qui se dévoile. Les individus surgissent aussi vite qu'ils disparaissent et révèlent par là même la dynamique incertaine et dangereuse d'une violence débridée. Cette violence s'impose comme l'unique moyen d'ascension sociale et d'accession au pouvoir. Personne n'y échappe : elle contamine les esprits sains, corrompt la notion de justice, pervertit l'innocence de la jeunesse et devient une fin en soi. Le récit de Paulo Lins inonde et sature l'imaginaire du lecteur par son bouillonnement d'actions incessantes et par le déroulement de sa trame qui, en quelque sorte, nous échappe constamment et nous emporte, pris en otage par son rythme frénétique.

Le roman révèle une inversion perverse des valeurs forgées, une fois encore, par la force déterminante de la violence, qui assume plusieurs figures, mais qui demeure le seul moyen d'imposer le respect. Un respect qui passe par la reconnaissance des autres et la célébrité qu'elle génère. Comme le révèle le célèbre critique littéraire, Roberto Schwarz, ce sont les actes inhumains qui acquièrent ici une valeur positive, leur diffusion par les grands médias n'intimidant pas leur existence. Au contraire, cette médiatisation devient une sorte d'alliée dans le combat contre l'exclusion sociale. Autrement dit, la barbarie représente l'instrument qui renverse la logique de ce contexte périphérique et l'expose aux couches aisées de la société, tout en gagnant en notoriété.

Dans cette configuration, les grandes périphéries urbaines ne subissent plus les ordres, à la fois extérieurs, imposés par le système inégal des classes, et intérieurs. Marginalisées par l'ensemble des politiques socio-économiques, elles élaborent leurs propres règles. À l'instar de tous les habitants ordinaires des *favelas*, les chefs des trafiquants de drogue, malgré leur autorité et leur pouvoir, ont des vies éphémères. Leurs morts semblent toujours imminentes. En reprenant à nouveau l'analyse de Schwarz, nous constatons que ces hommes imposants et craints par leur entourage sont eux aussi des analphabètes, des victimes de la malnutrition et invariablement noirs. Ces conditions expriment sans réserve les injustices sociales brésiliennes¹⁵.

Le réalisme du récit repose sur le fait que son écrivain a lui-même habité la Cité de Dieu. Il s'agit une nouvelle fois d'une écriture qui provient de l'intérieur même de l'espace qui est narré. Le roman nous immerge dans l'ambiance de cette communauté ; une immersion qui procède aussi de l'appropriation du langage de la périphérie, que l'écrivain met en évidence en essayant d'être son porte-parole le plus fidèle. Cette appropriation du langage constitue une adhésion plus profonde à une réalité qui s'installe irrémédiablement dans l'espace urbain. Cette caractéristique contraste avec la posture de Carolina de Jesus, dont le langage simple, certes, mais soigné et non dénué de prétentions à l'érudition, comme nous avons pu l'observer à la lecture des extraits mentionnés, la singularisait et instituait

son aversion pour un milieu auquel elle ne s'identifiait pas et dans lequel elle ne s'efforçait nullement de s'intégrer.

Cette profonde assimilation des enjeux de la périphérie accompagne un mouvement plus ample qui éclot et s'accroît tout au long des années 1990, et qui devient un phénomène commun au sein des communautés périurbaines. La périphérie, aux prises avec une détérioration désespérante et accélérée des conditions de vie, se forge son propre récit et élabore une subjectivité afin de prendre une place dans le monde et de s'attribuer une existence. Il ne s'agit plus de trouver sa place dans la société par la stigmatisation, mais par la fierté. Ce contexte donne naissance à l'individu périphérique, porteur non seulement de cette nouvelle subjectivité, mais aussi, et désormais, d'un engagement politique¹⁶.

Dès lors, les manifestations artistiques s'organisent autour d'associations collectives, le mouvement hip-hop se développe et la scène du rap national voit surgir le groupe Racionais Mc's. Ses chansons, véritables porte-paroles du drame et des dilemmes de la périphérie, véhiculent un message dont le fort impact bouscule tous les points de vue sur cette vie en marge de la société. La production culturelle du groupe comporte à la fois un récit social et un engagement politique, puisqu'il est producteur de pratiques sociales. Le groupe de rap sait à qui il parle, mais surtout d'où il parle. Ses mots d'ordre sont la conscientisation, l'autovalorisation et la récupération d'une dignité arrachée aux jeunes pauvres et noirs des périphéries défavorisées de São Paulo. Créé en 1988, le groupe Racionais est l'exemple phare de cette nouvelle posture venue de la périphérie : un art qui s'exprime pour la périphérie et qui en fait partie.

Dans un article écrit en 1999¹⁷, Maria Rita Khel remarque que le fait de s'adresser à l'autre en l'appelant « frère » n'est pas anodin. Il dénote une intention d'égalité et traduit un sentiment de fraternité selon un mode horizontal de relation avec l'autre, contrairement au mode vertical qui est généralement établi entre le grand public et son idole. Les groupes de rap ne puisent pas leur force dans la capacité d'exclusion, de se mettre au-dessus du public et de produire de ce fait ce phénomène typique de fascination. Au contraire, leur force provient de leur pouvoir d'inclusion, de leur position appuyée en faveur d'une égalité entre les deux sphères, artistique et publique : tous noirs, tous issus d'un milieu pauvre, tous victimes de la même discrimination et du même défaut d'opportunités.

Voici donc, en quelques mots, le contexte socio-historique des années 1990 dans lequel le rap consolide son langage et où s'insère également le roman tranchant de Paulo Lins. *La Cité de Dieu* remplit une page blanche de l'histoire littéraire brésilienne et participe à un changement esthétique qui ne cessera d'inspirer toute une nouvelle génération d'écrivains marginaux. À travers ces productions, la périphérie s'affirme, se montre et occupe aujourd'hui le centre de la production culturelle brésilienne.

Sur cette même voie, nous retrouvons notamment Ferrez, écrivain habitant le Capão Redondo, un quartier situé dans la région sud de São Paulo, qui figure parmi les plus pauvres de la ville et abrite 300.000 personnes. Ferrez a gagné en notoriété avec la parution de son livre *Capão pecado* en 2000. Écrivain au verbe cru, il est un défenseur acharné de la littérature marginale, une littérature qui, selon lui, est élaborée dans la périphérie et pour la périphérie. La critique sociale, la drogue et la violence déterminent et particularisent constamment l'atmosphère de ses ouvrages¹⁸.

Finalement, et pour conclure notre brève analyse, il nous semble pertinent de mentionner la parution récente du premier ouvrage de Geovani Martins. Intitulé *Sol na cabeça*, ce recueil de nouvelles représente, à nos yeux, une nouvelle voie,

un nouveau registre. Situé dans la lignée de la littérature marginale, il manifeste une remarquable maturité. Ce recueil, avant même sa publication au Brésil, a eu ses droits de publication commandés par neuf pays. La grande force des récits qui le compose repose sur l'éclectisme et le travail du langage. Le jeune écrivain, âgé de 26 ans, et qui a abandonné ses études avant le lycée, habite la favela du Vidigal à Rio de Janeiro. Bien que l'espace et l'homme de la périphérie soient entièrement présents dans son œuvre, le ton y est moins âpre. Pour autant, les grands problèmes avec lesquels est aux prises la population issue de ce milieu demeurent. Ils apparaissent simplement sous un autre registre. La violence – un élément constant de cette littérature – devient plus implicite. Dissimulée dans les sous-entendus et les non-dits, elle exerce néanmoins une pression psychologique constante. Dans ce recueil, la violence représente avant tout celle de la discrimination subie par le fait d'être pauvre, d'habiter les *favelas* et donc d'être vu comme un individu dangereux. Or, ce qui caractérise en règle générale les personnages de cet ouvrage, c'est justement leur complexité psychologique, leurs actions moins violentes, leur consommation de drogues pour la détente et entre amis, etc. Nous entrons désormais dans l'intimité des personnages et c'est sous cet angle que nous découvrons l'univers qui les entoure : nous éprouvons leurs peurs, leurs doutes, leurs angoisses et leurs aspirations. Dans ces récits, le sujet périphérique s'exprime intégralement. L'impact de la littérature de Geovani Martins provient de sa subtilité, car c'est dans l'aspect humain de ses personnages que les thèmes comme le racisme, la violence, la pauvreté apparaissent dans leur dimension la plus profonde, en submergeant le lecteur dans un processus emphatique et en le retirant de sa condition de simple spectateur. Le lecteur adhère à l'univers de cette écriture et y participe en tant que complice des dilemmes représentés. Il ne s'agit plus d'observer une réalité méconnue et distante, mais d'y pénétrer et de s'en pénétrer.

Que ce soit dans un milieu hostile et alarmant ou dans des situations de danger et d'exclusions douloureuses, la force esthétique du langage procure chez le lecteur une expérience poétique révélatrice des nuances propres à un contexte bien spécifique, intangible. Geovani Martins, grâce à son écriture, établit un pont entre cet univers particulier, qui lui appartient, comme à d'autres milliers de personnes habitant les zones défavorisées des grandes agglomérations urbaines, et l'univers de tous ses lecteurs, appartenant ou non à ces zones défavorisées. La qualité de son écriture se manifeste précisément dans sa capacité à créer un lien très fort entre les personnages et les lecteurs ; un lien qui rassemble les conflits, les craintes et les incertitudes propres à tous les hommes, indépendamment de leur origine raciale et sociale. Mais ces sentiments communs ne sauraient effacer pour autant le quotidien pétri d'injustices de ces jeunes et de ces enfants, qui sont issus d'un milieu confiné depuis longtemps à la marge du système économique, social et politique des grandes villes.

La périphérie cède désormais la place au regard et à l'imaginaire des enfants. Elle s'affiche en dehors de ses limites lorsque les personnages franchissent les frontières qui les séparent du centre-ville. Les histoires narrées par Geovani Martins gardent toujours une porte entrouverte et, par là même, la possibilité de surmonter les difficultés. Certes, le destin de ces personnages reste sombre, mais il semble moins fataliste. D'un côté, l'individu périphérique qui conteste sa réalité, de l'autre, l'espoir qui pointe à l'horizon. Cette situation correspond peut-être à ces années d'intervention pacificatrice dans la *favela*, dans le cadre du grand projet de sécurité publique mise en place par le gouvernement de l'État de Rio de Janeiro à partir de 2008. Cette intervention pourrait expliquer, au moins en partie, l'absence, dans ces récits plus récents, de conflits majeurs liés au trafic de

drogue. La périphérie entend se manifester à travers une production culturelle en effervescence, dont elle est fière et qui désormais lui tient à cœur.

Geovani Martins, écrivain révélé par la FLUP (*Fête littéraire des périphéries*)¹⁹, n'hésite pas à questionner franchement la notion de périphérie lorsqu'il est interrogé sur ce sujet. Compte tenu de l'existence de quartiers défavorisés parfois habités par 70.000 personnes (par exemple, la *favela* Rocinha), qui côtoient de riches voisins, moins nombreux et "confinés" dans des espaces plus restreints, comment pouvons-nous continuer à traiter cette majorité comme périphérique ? La question semble naturelle, mais elle implique une nouvelle posture et un nouveau rapport entre l'individu et son milieu, car elle traduit la notion d'appropriation. Il s'agit désormais d'une identification profonde, jusqu'à la fierté, de l'individu avec son environnement. À travers ce nouveau regard, la relation centre/périphérie se relativise sans jamais se fixer.

Finalement, après ce retour aux textes précurseurs et eu égard aux nouvelles productions qui assurent la continuité de la littérature dite périphérique au Brésil, quelques questions se posent et nous interpellent.

Les écrivains périphériques, dont l'écriture autrefois solitaire et marginale émerge désormais au centre des grands cercles littéraires, deviendront-ils les nouveaux influenceurs de la production littéraire brésilienne ? Ou alors, faut-il croire Mano Brown, le leader du groupe Racionais, lorsqu'il a affirmé récemment se sentir trahi par ses fans qui n'ont pas réagi aux événements liés à la destitution de la présidente de la République, Dilma Rousseff, et lorsqu'il a déclaré, à la même occasion, qu'un cycle de sa carrière se terminait²⁰ ? Faut-il croire que cette expression artistique ne trouverait donc plus sa raison d'exister ?

De surcroît, eu égard au caractère contestataire et dénonciateur de cet art périphérique ainsi qu'à la tournure conservatrice de l'actuel gouvernement brésilien, nous pouvons nous interroger sur l'avenir de la littérature de la périphérie. Subira-t-elle des censures et confortera-t-elle de ce fait sa "marginalité" ?

L'effervescence actuelle des changements politiques du pays ne nous permet pas de nous prononcer et nos questions resteront donc en suspens. Seul l'avenir saura répondre à nos interrogations. Il ne nous reste plus qu'à nous armer de patience.●

¹ Voir à ce propos le site de la maison d'édition : <https://www.anacaona.fr> [page consultée le 29 octobre 2018].

² À titre illustratif, nous tenons à souligner les deux concours les plus emblématiques de l'enseignement supérieur brésilien, celui de l'Université de São Paulo et celui de l'Université d'État de Campinas. Le premier compte 136.736 inscrits aux épreuves d'admission sur un total de 8.734 places. Seulement 36 % des étudiants admis sont issus des couches sociales les moins favorisées. Le second compte 83.779 inscrits, 3.340 admis et 30 % des étudiants sont également issus des lycées publics où se concentrent la plupart des jeunes appartenant aux couches sociales les plus défavorisées du pays.

³ Disponible en ligne : <https://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2017/09/04/quarto-de-despejo-de-carolina-maria-de-jesus-e-leitura-obrigatoria> [page consultée le 29 octobre 2018].

⁴ Disponible en ligne : <https://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2018/05/24/racionais-no-vestibular> [page consultée le 29 octobre 2018].

⁵ Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno*, Brésil, COSA NOSTRA, 1997.

⁶ Note des éditeurs : au moment de la publication de ce numéro des Cahiers de la revue *Traits-d'Union*, la traduction en français du roman est parue chez Gallimard (Martins Geovani, *Le soleil sur ma tête*, trad. par Dosse Mathieu, Paris, Gallimard, 2019).

⁷ Titre original : *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*.

⁸ Dantas Audálio, *Préface*, in de Jesus Carolina Maria, *Le dépotoir*, Paris, Editions Stock, 1962, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁰ de Jesus Carolina Maria, *op. cit.*, p. 30-31.

¹¹ *Ibid.*, p. 24-27.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ Paulo Lins a été l'assistant de l'anthropologue Alba Zaluar, lorsqu'elle menait sa recherche de terrain, pour sa thèse de doctorat, dans le quartier *Cidade de Deus*.

¹⁴ Schwarz Roberto, « Cidade de Deus », in *New Left Review*, n° 12, janvier-février 2002, p. 118-127. Disponible en ligne : <http://newleftreview.es/12> [page consultée le 29 octobre 2018].

¹⁵ *Id.*

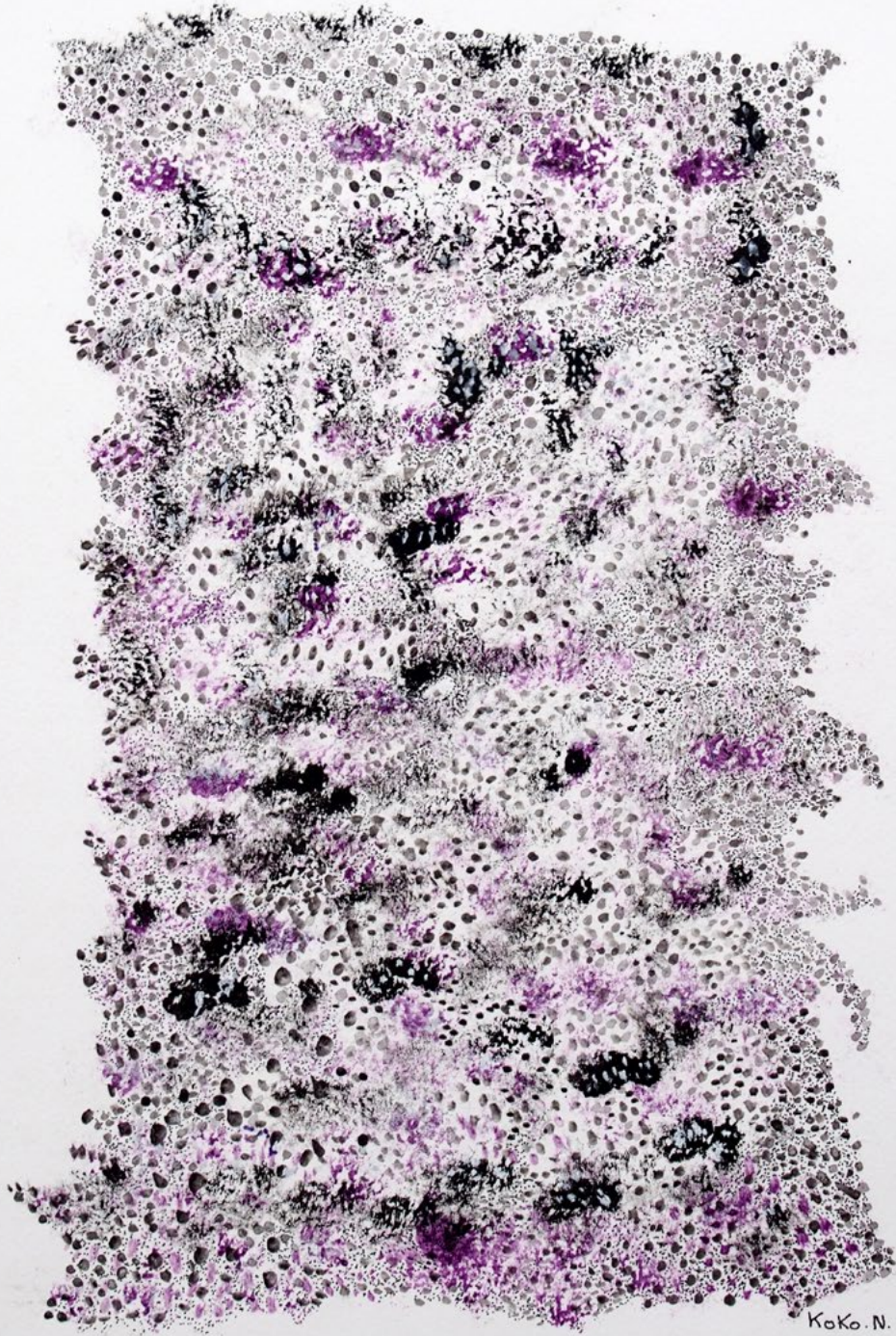
¹⁶ Voir à ce propos : d'Andrea Tiarajú Pablo, *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*, Thèse de Doctorat en Sociologie, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

¹⁷ Khel Maria Rita, « Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo », in *São Paulo em perspectiva*, n° 13, São Paulo, Fundação Seade, 1999, p. 95-106. Disponible à cette adresse : <http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n3/v13n3a12.pdf> [page consultée le 29 octobre 2018].

¹⁸ L'écrivain a fait publier deux titres en France, chez Anacaona : le roman *Manuel pratique de la haine* (2009) et la bande dessinée *Favela chaos, l'innocence se perd tôt* (2015).

¹⁹ Voir à ce propos le site Internet consacrée à la FLUP : <http://www.flup.net.br/flup2018/> [page consultée le 15 janvier 2019]. Ce festival a été créé en 2012 « pour appuyer le rôle des banlieues de périphéries brésiliennes dans les débats sur la littérature et la lecture », source : Consulat général de France à Rio de Janeiro [En ligne], <https://riodejaneiro.consulfrance.org/Laurent-Cantet-se-rend-a-Rio-de-Janeiro-pour-participer-a-la-Flup> [page consultée le 15 janvier 2019].

²⁰ Disponible en ligne : <https://www.revistaforum.com.br/mano-brown-eu-vi-a-populacao-virar-as-costas-para-dilma-enquanto-a-favela-faz-silencio-a-midia-manipula/> [page consultée le 29 octobre 2018]. Lors d'une interview plus récente, Mano Brown déclare être en deuil et qu'après 30 ans de carrière, il n'y a rien à célébrer : <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/02/hoje-a-luta-das-pessoas-e-individual-nao-vejo-mais-luta-de-classes-afirma-mano-brown-cjd4ro6d7064k01kexrlfigt4.html> [page consultée le 29 octobre 2018].



KoKo.N.

Biographies des auteurs

82

Les Cahiers Traits-d'Union

#01 Périphéries dans la littérature contemporaine. Espagne, Italie, Brésil

Cécile Beau est professeure agrégée d'espagnol, actuellement doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sous la direction de Madame le Professeur Marie Franco. Ses recherches portent sur les « représentations de la nature en Espagne de 1950 à nos jours : de l'exode rural à l'émergence d'une pensée écologique ». Elle a publié en 2017 un article intitulé *Le motif du spectre dans la littérature de l'exode rural en Espagne (1978-2015)*.

Nicola Brarda, ancien élève de l'École Normale Supérieure, est doctorant à Sorbonne Université en cotutelle avec l'Université de Bologne. Sa thèse a pour sujet « les frontières dans la ville : espace et identité dans la littérature de la migration en Italie ». Il a co-organisé la Semaine Italienne de l'École Normale Supérieure 2017, ainsi que les journées d'études *Cinéma, théâtre et subalternité* (9 février 2018, Sorbonne Université) et *Les migrations entre mémoire et patrimoine : enjeux, réappropriations, résistances* (18 mai 2018, Université Paris Nanterre/ École Normale Supérieure).

Priscilla Coutinho est Docteure en Lettres à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et à l'Université de São Paulo. Elle a soutenu sa thèse en Études du Monde Lusophone sous le titre de *Lavoura Arcaica : un roman de la diaspora libanaise au Brésil*. Ses recherches portent sur l'immigration arabe et le thème du Mal dans la littérature brésilienne, plus précisément dans l'œuvre de l'écrivain Raduan Nassar. Elle a également publié un article à ce sujet : *Fête familiale ou fête religieuse ? Le rite sacrificiel dans Lavoura Arcaica*, in Penjon Jacqueline et Dumas Catherine (éds), *Célébrations. Fêtes sacrées, fêtes profanes*, Cahiers du CREPAL n° 18, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

Sara De Benedictis, professeure agrégée d'italien en lycée, est Docteure en Études Italiennes. Elle a soutenu une thèse sur Pier Paolo Pasolini sous la direction de Christophe Mileschi. Ses recherches portent sur les figures et les représentations de la douleur dans l'œuvre du poète-cinéaste ainsi que sur la figuration des laissés-pour-compte et sur l'héritage de Pasolini. Elle a participé à des journées d'étude et des colloques sur son œuvre poétique, cinématographique, critique et littéraire.

Francesco Forlani est un écrivain, traducteur, poète, chroniqueur à la radio et professeur d'italien. Né à Caserta, il vit et travaille entre l'Italie et Paris depuis les années 1990. Il a été directeur artistique de la revue *Paso Doble* entre 1995 et 2000, et de la revue internationale *SUD* et, actuellement, du magazine franco-italien *Focus In*. Il est l'auteur de nombreux récits parus dans des ouvrages collectifs, ainsi que l'auteur et l'interprète de spectacles de théâtre (*Do you remember revolution*, *Patrioska*, *Cave canem*, *I sommersi*, *Miss Take*). Il est également rédacteur du célèbre blog littéraire *Nazione Indiana*. Parmi ces ouvrages, nous pouvons citer *Métromorphoses* (2002), *Parigi, senza passare dal via* (2013), *Il manifesto del comunista dandy* (2015 pour la deuxième édition) et *Peli* (2017).

Giusi La Grotteria, doctorante de l'ED 122 et Maître de langue au sein du Département d'Études italiennes et roumaines à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, s'intéresse à la littérature italienne contemporaine et se spécialise dans l'œuvre des narratrices italiennes et dans la littérature pour la jeunesse du XX^e siècle. Sa thèse de doctorat porte sur l'œuvre de l'écrivaine Maria Messina. En 2018 elle a publié divers articles sur le sujet, dont *L'enfance à la campagne : entre mythe littéraire et enjeu politique*, dans le volume *Enfances italiennes* de la revue *Italies* de l'Université d'Aix Marseille.

Ketty Zanforlini, professeure agrégée d'italien, est doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en Études italiennes sous la direction de Madame le Professeur Maria Pia De Paulis. Ses recherches portent sur l'écrivain Roberto Saviano, la littérature non-fictionnelle, les nouveaux réalistes et la transmédiabilité dans la littérature italienne du début du XXI^e siècle. Elle a publié l'article *Le Vieux de De Cataldo, une spectralisation des fondements de l'écriture*, in Aubry-Morici Marine et Cucchi Silvia (éds), *Spectralités dans le roman contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

