

Cahiers
d'études italiennes

Cahiers d'études italiennes

7 | 2008

NOVECENTO... E DINTORNI

Images littéraires de la société contemporaine (3)

L'île partagée. Géographies de la différence dans *Passavamo sulla terra leggeri* de Sergio Atzeni

Matteo Meschiari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/914>

DOI : 10.4000/cei.914

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2008

Pagination : 101-111

ISBN : 978-2-84310-121-2

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Matteo Meschiari, « L'île partagée. Géographies de la différence dans *Passavamo sulla terra leggeri* de Sergio Atzeni », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 15 novembre 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/914> ; DOI : 10.4000/cei.914

L'ÎLE PARTAGÉE. GÉOGRAPHIES DE LA DIFFÉRENCE
DANS *PASSAVAMO SULLA TERRA LEGGERI*
DE SERGIO ATZENI

Matteo Meschiari

Université Charles de Gaulle-Lille 3

« These are the colors of Africa », he said. The blood that flowed from the zebra's mouth was dark red and clotted.

J. Kilgo, *Colors of Africa*^{1*}.

Pour les chercheurs qui ont étudié le genre épique et les multiples dynamiques de l'oralité chez des peuples qui sont loin de notre « anthropologie de la modernité », parler de tonalité épique dans la littérature contemporaine a peu de sens ou, s'il en a, c'est plutôt dans une acception métaphorique et méta-littéraire. À la rigueur, l'épopée se tient à distance du roman, tandis que toute tentative du deuxième de s'approprier la première se retrouve hâtivement classée dans le lieu commun de la polyphonie et du postmoderne.

Ce que l'on a perdu irrémédiablement, c'est le contexte ethnologique dans lequel la machine épique menait sa fonction de cohésion collective et de vérification identitaire. On est très loin de cette idée de « destin collectif » dans de « grands espaces », et cependant, au-delà de tout instrument herméneutique dont la critique littéraire dispose, on continue à utiliser l'adjectif « épique » pour saisir l'essence la plus intime de livres comme *Il partigiano Johnny* de Beppe Fenoglio² ou comme la *Border Trilogy* de Cormac McCarthy³. Mais à tous les méta-discours sur les genres épique et romanesque dans la modernité, il manque une donnée sans laquelle l'ambition épique elle-même se tarirait : la *terre*. Comme l'a fait remarquer Couloubaritsis, chez les plus anciennes civilisations, le *genos* et le *topos* étaient les deux coordonnées essentielles pour circonscrire le monde connu car, grâce à elles, la communauté pouvait se situer dans le temps et dans l'espace, sur la base d'une double appartenance, historique et géographique, chronologique et topologique à la fois⁴. L'épopée des origines

* Notes p. 110.



ne fait pas abstraction de ces deux éléments, et la critique contemporaine devrait peut-être s'ouvrir à une lecture des archétypes anthropologiques, pour vérifier l'hypothèse d'une persistance du registre épique dans la prose occidentale contemporaine⁵.

Avant de passer à l'analyse de la structure géographique, topologique et idéologique du roman de Sergio Atzeni, ce préambule, qui d'ailleurs nous suggère quelques pistes méthodologiques pour la lecture qui suit, nécessite tout de même un autre appendice. Avant donc d'explorer le *topos*, il nous faut repérer le *genos* d'un ouvrage qui ne demeure pas isolé dans la dernière décennie du XX^e siècle. En 1990 paraît *Omeros* de Derek Walcott, et il est suivi, en 1992, de *Texaco* de Patrick Chamoiseau, deux textes qui semblent re-découvrir un registre épique au-delà du remaniement postmoderne, car ils s'imposent comme la voix authentique, et au premier degré, d'une conscience collective de la différence. *Omeros* est un poème épique d'environ 8000 vers qui, sur le palimpseste de l'*Iliade* d'Homère, chante l'histoire de deux pêcheurs de la Mer caribéenne :

J'ai chanté le calme Achille, le fis d'Afolabe,/ qui n'a jamais pris un ascenseur,/ qui n'avait pas de passeport, car l'horizon n'en demande point,// qui n'a jamais mendié ni demandé un prêt, ni jamais ne fut le serveur de personne, [...] / J'ai chanté le seul massacre/ qui lui donna du plaisir, et par nécessité –/ celui des poissons, j'ai chanté les sillons de son dos dans le soleil./ J'ai chanté notre vaste pays, la Mer caribéenne⁶.

C'est *Omeros*, l'aède *alter ego* de Walcott, qui chante, tandis que dans *Texaco* c'est Marie-Sophie Laborieux qui raconte à Chamoiseau, simple « marqueur de parole », l'épopée antillaise de la Martinique. Et l'auteur, en résonance avec l'épilogue de Walcott, conclut ainsi son livre :

Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice [...]. Puis, j'écrivis de mon mieux ce *Texaco* mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel. Elle ne transmettait rien du souffle de l'Informatrice, ni même n'évoquait sa densité de légende. Pourtant [j'étais encouragé] à poursuivre le marquage de cette chronique magicienne. Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer – en nous-mêmes pour nous-mêmes – jusqu'à notre pleine autorité⁷.

Walcott souligne que le seul massacre perpétré par le « calme » Achille est celui du pêcheur qui demeure libre en lui-même, et qui n'accepte pas la corruption du modèle occidental ; de même, Chamoiseau observe que même si la reconquête de la terre n'est désormais plus possible, la véritable liberté des Créoles doit passer par une reconquête identitaire de la langue, de la mémoire et de la conscience de soi. L'enchevêtrement entre « peu-

ple » et « lieu » produit donc un discours narratif qui oppose à la globalisation capitaliste une résistance amère des identités locales et, au-delà de tous les discours sur les genres littéraires, les deux auteurs sont proches l'un de l'autre dans ce besoin de transmettre (« chanter » selon leur terme) la grande histoire collective d'un peuple qui a découvert sa différence dans une dialectique perdante avec la machine coloniale et néo-coloniale.

L'idée d'un envahisseur ethnique, économique et porteur d'un modèle insoutenable qui dénature l'essence de la culture précédente, qui piétine la micro-histoire des « sans noms », qui efface les différences vers une homologation perpétrée avec une rhétorique grossière, au nom de l'intégration et du progrès, est une idée qui, à la même période, semble intéresser un pays qui ne viendrait pas à l'esprit, l'Italie, où les « zones périphériques » commencent à donner des signaux d'une nouvelle inquiétude créative⁸. Mais il faut tout de même comprendre que le modèle colonial dont on parle était vécu ici d'une manière plus subtile et métaphorique, car il ne se référait pas à une véritable politique d'exploitation ou d'oppression, mais il s'enracinait en tant que discours critique là où l'on essayait de définir, dans le bien ou dans le mal, un paramètre de différenciation.

Avec *Passavamo sulla terra leggeri*, Atzeni invente une épopée sarde qui se déroule de 2400 avant J.C. jusqu'au XIV^e siècle de notre ère, un véritable « îlot » littéraire dans le panorama narratif italien, mais aussi une unité significative dans l'archipel international. La structure du roman est simple. Elle répète le modèle adopté par les auteurs évoqués jusqu'ici : le récit se dédouble entre une première personne singulière, le « je » du narrateur qui reçoit le récit, et une première personne plurielle, le « nous » collectif du peuple sarde. En l'occurrence, il s'agit de Sergio Atzeni et d'Antonio Setzu, l'adulte qui se souvient de son enfance et l'aède méconnu qui transmet au garçon la « véritable » histoire des Sardes :

Ascoltai la storia il 12 agosto 1960 nella cucina di casa Setzu, a Morgongiori, fra le tre del pomeriggio e il tredicesimo rintocco di mezzanotte, quando Antonio Setzu pronunciò l'ultima parola.

Avevo otto anni, non sapevo nulla della vita, avevo ascoltato la storia, non l'avevo capita, anche ora che lo dico non so che senso abbia. [...] a otto anni ero abituato a essere guardato con sospetto, con diffidenza, con paura – molto tempo dopo, scoprendo di essere di stirpe ebraica marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati vivesse in me facendomi apparire la diversità dagli altri come abituale [...]⁹.

Pour Atzeni, comme pour Walcott, Chamoiseau et Maggiani, la différence dérive des coordonnées du *genos* et du *topos*, du sang et de la terre,

mais chez Atzeni il s'agit aussi d'une diversité puissance trois, pour ainsi dire, car il parle en tant que Sarde mal compris par les Sardes, en tant que Sarde mal compris par les non Sardes, et il est un *écrivain* sarde qui, ni en Sardaigne ni sur le continent, ne se sent vraiment chez lui. Pour saisir cette dialectique stratifiée il faut reconnaître que *Passavamo sulla terra leggeri* naît d'un contexte plus large que celui de la littérature sarde, et pour s'apercevoir de l'existence d'une véritable filiation, on peut lire en parallèle quelques phrases de *Texaco* et du roman d'Atzeni :

Nous avons l'impression d'avancer contre le vent. Ce dernier gardiennait son domaine. A chaque débouché au-dessus d'une ravine, il nous cueillait avant le paysage. Plus pur. Plus sauvage. (p. 161)

Nous allions. Les mornes n'étaient pas si vides que ça. Partout, de ci, de là, mais de plus en plus rares à mesure des montées, l'antique vie surgissait. Ruines d'anciennes. Grand-cases. Solages de chapelle. Canaux de pierres mortes. (p. 161)

Échappées de Saint-Pierre. Nous étions allés loin. Nous avons raciné tout au long de la Trace. Peupler l'Alma, peupler la Médaille, Fonds Boucher, les abords de Colson, les pentes de Balata. (p. 207)

Et maintenant Atzeni :

Eplorammo un tratto d'isola e scegliemmo per vivere un luogo che riuniva molte buone cose : era esposto a oriente sulla costa d'occidente, accanto alla montagna, dove avremmo potuto rifugiarsi e difenderci in caso di nemici. (p. 14)

Ventuno sopravvivemmo e dovemmo imparare a coltivare i frutti e le erbe, a catturare e mungere le pecore e le capre. Coi giunchi lunghi, neri, resistenti, che trovammo nelle paludi a meridione dell'approdo, facemmo le nostre case. (p. 17)

Non lasciavamo altre tracce che i nuraghe, le navi di bronzo di Urel di Mu e i piccoli uomini cornuti, guardiani dell'isola, che molti fecero imitando Mir. Nessuno sapeva leggere e scrivere. Passavamo sulla terra leggeri come acqua. (p. 39)

On serait tenté de penser que l'enchevêtrement entre les actions et les lieux, le ton sec et la visibilité du style, les répétitions formulaires, la structure fragmentaire (sorte de laisses épiques) et la parataxe, qui régit la syntaxe de la phrase autant que la macro-syntaxe du texte, sont des éléments qui rapprochent les deux textes pour des raisons fortuites, pour une quelconque convergence polygénique ; tout cela serait vrai si Atzeni n'avait pas été le traducteur italien de *Texaco* de Chamoiseau¹⁰. On comprend alors qu'au cœur de l'invention de *Passavamo sulla terra leggeri* il y a un rapport intertextuel qui a aidé son auteur à ne pas tomber dans le piège d'une production régionaliste à part entière et, surtout, que le dialogue avec Chamoiseau a conforté Atzeni dans sa volonté de confier à la géographie insulaire un double message idéologique : comment la terre s'oppose à la mer, et comment au sous-sol s'oppose la surface, et la culture sarde à la « colonisation » et à la « superficialité » du continent. Grâce à un processus

peu banal de traduction métaphorique de l'histoire ancienne, Sergio Atzeni s'engage dans la mise en espace des différences historiques, culturelles et politiques de son époque, tandis que par le biais du registre épique et à travers des images et des formes moulées sur une véritable « poétique de l'espace » insulaire, il souligne la conscience d'une nouvelle « ligne » sarde, qui fait face à la norme littéraire italienne.

Adone Brandalise a observé que la poésie « renvoie le paysage au lieu de sa formation, qui correspond à l'exercice compositif de la poésie elle-même », car la poésie en face du paysage « doit le soustraire à l'identification avec une objectivité purement subie, doit sauver ses signifiés¹¹ ». C'est pour cela que l'insularité des paysages d'Atzeni correspond pleinement à la topologie que Gaston Bachelard décrit dans sa *Poétique de l'espace*, une dialectique qui rend compte de la différence, et qui finalement en est la véritable racine ontologique :

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif¹².

Cependant, le panorama est plus complexe, et pour chercher l'évolution la plus authentique de l'intuition de Bachelard, il faut arriver jusqu'à l'*espace lisse* et l'*espace strié* de Gilles Deleuze et Felix Guattari :

L'espace lisse et l'espace strié, – l'espace nomade et l'espace sédentaire, – l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'Etat, – ne sont pas de même nature.

Ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découlent¹³.

En d'autres termes, sur le socle topologique, eth(n)ique et moral (dedans/dehors ; nous/eux ; bien/mal) vient se greffer une opposition idéologique plus subtile (*nomos/logos* ; nomade/sédentaire ; liberté/état de droit) qui se développe aussi dans le terrain de l'esthétique :

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion. [...] Ces questions d'orientation, de repérage et de raccordement sont mises en jeu par les pièces les plus célèbres de l'art nomade [...]. (p. 615-616)

De la même façon que le paysage physique et le paysage mental arrivent à un certain point à se superposer et à se refléter mutuellement,

l'espace topologique et l'espace textuel se lient entre eux dans une série ininterrompue de citations. C'est pour cela que le « dispositif théâtral » de l'île, avec sa dialectique terre/mer qui régit la structure profonde du roman, devient aussi un univers imbriqué¹⁴. Et c'est pour cela que le lecteur avisé ne doit pas lire la géographie de l'île d'après les seules coordonnées bachelardiennes, mais il devra faire résonner en elle une sorte de géophilosophie deleuzienne¹⁵. La Sardaigne représentée dans *Passavamo sulla terra leggeri* nous parle avant tout d'elle-même, mais elle renvoie aussi à l'*a priori* émotionnel et intellectuel qui l'a générée : mélange d'espaces lisses et d'espaces striés, lieu d'opposition et de confusion entre eux, il s'agit d'une Sardaigne de la terre et de la mer (géologie), d'une Sardaigne de l'esprit (géopoétique), et surtout d'une Sardaigne du texte (géo-graphie), elle représente donc, finalement, le roman lui-même, qui s'organise à son tour comme une île dans la mer, un portulan-paysage que l'on regarde avant de le lire, et dans lequel les paramètres codifiés de l'espace et du temps s'atténuent.

Au lieu de fournir la liste des lieux du livre où l'on pourrait procéder à une lecture stratifiée du binôme terre/mer, il suffit d'analyser rapidement le passage qui représente le mieux cette complexité topologique :

Dal villaggio di Mu, nelle paludi, videro una nave avvicinarsi. Portarono sulla riva cristalli di sale, punte levigate di pietra nera, uova di pesce salate e secche, capre da latte e agnelli saltellanti, quel che compravano i rari naviganti dando in cambio pietre di vari colori, tessuti, anfore e gioielli. Ma non erano i soliti naviganti. Erano uomini uccelli. Sbarcarono a decine. Sul corpo avevano piume, invece delle braccia avevano ali. Erano armati di asce e reti. Sorridevano. Vedendo le reti Sul, una bambina di sei anni, convinse i fratelli, Air, Zte e Lus, di sette, nove e undici anni, a fuggire e nascondersi nel bosco sul monte. (p. 18)

Le début de l'épisode des hommes-oiseaux fixe d'emblée les deux termes de l'opposition : d'un côté le marais, la mer et le danger, de l'autre la forêt, la montagne et le salut. Mais l'objet qui rend l'opposition plus ambiguë et complexe est le filet de pêche, dans une scène qui, à juste titre, réveille la méfiance de la fille. Le filet brandi comme une arme frôle le rêve archétypique : l'outil de capture appartient ici à l'animal qui, dans la réalité quotidienne, devrait en être la victime. Mais le filet est aussi un filet de pêche, et le renversement entre le chassé et le chasseur, qui fait écho à celui entre les poissons et les oiseaux, parle à l'inconscient d'une sorte de vengeance des animaux sur les hommes. De la mer vient ainsi une double menace, celle d'un ennemi en chair et en os, et celle beaucoup plus subversive et dérangementante qui trouble les règles et l'ordre naturel des choses.

La fracture entre les mondes est ensuite soulignée par les listes de biens de consommation : d'un côté les produits essentiels de la terre (les œufs de poisson sont eux aussi desséchés et soustraits à l'élément liquide), de l'autre côté les biens de luxe, qui viennent d'une culture et d'une technologie plus avancées. De la mer, de l'espace lisse, l'île reçoit donc ce qu'elle n'est pas à même de produire, un surplus de richesse, un art nomade, mais aussi ce que Deleuze appelle la « machine de guerre » :

Sfruttando lo stupore della gente di Mu si gettarono sui giovani e li catturarono con le reti. Presero i vecchi, li trascinarono sugli scogli e li sbatterono come fossero fucilli, spaccando la testa, le braccia, le gambe. Radunarono i bambini capaci e incapaci di camminare, gli strapparono le gambe perché non fuggissero e li calpestarono come se vendemmiassero [...]. In due notti e tre giorni tutti i villaggi seppero la notizia. Dieci genti guidate da Ur El decisero di combattere. Dieci, guidate da Mir decisero di fuggire nelle foreste inesplorate, sui monti. Ur El fu ucciso. I suoi o uccisi o fatti schiavi. (p. 18-19)

La guerre doit se dérouler près de la mer, et c'est là qu'un choix drastique s'impose aux « S'ard » : la division manichéenne des gens de l'île amène à la disparition de la moitié, tandis que le groupe qui se sauve met la plus grande distance entre lui et la mer : non seulement loin du rivage vers le centre de l'île, mais *en haut*, sur la montagne, et *en bas*, dans le cœur renfermé de la terre :

Mir guidò le dieci genti fino al cuore dell'isola. Trovò un monte cavo. Per accedere alla cavità dovemmo infilarci in una fessura larga il torace di uomo e lunga venti braccia. Un pendio ci portò alle viscere della terra, dove non cresce più erba, dove non arriva luce, sotto i sentieri e le vigne. [...] Al termine del cammino sotterraneo trovammo un cerchio di terra con un raggio di dieci braccia. A metà della notte vedemmo la luna da una fessura della roccia, alt sopra le nostre teste. La luna illuminò il cerchio. Mir disse nell'antica lingua "t'Is kal'i". La frase diventò nome del luogo. (p. 19-20)

L'entrée dans le monde souterrain coïncide avec une double reconnaissance : la découverte du site de Tiscali (une sorte d'*omphalos* de l'île) et sa nomination dans la langue des ancêtres. Atzeni voit ce lieu comme l'origine et le destin des « S'ard », et il établit ainsi leurs attributs historiques et culturels, ainsi que psychologiques et caractériels, sous l'égide d'un lien primordial avec la terre et avec la bénédiction nocturne de la lune. Tiscali est en définitive une île dans l'île, la métonymie de la Sardaigne, un « dedans à nous » contre un « dehors à eux », la verticalité d'une terre creuse contre l'horizontalité de la mer, le lieu de la défense et non de l'offensive, la nuit où l'on se cache plutôt que la lumière du jour, et finalement, pour empêcher des futures séparations, Tiscali est surtout la fondation de la norme de droit contre l'anarchie :

Mir dichiarò sacro il monte della salvezza e disse : “Qui i padri delle genti devono riunirsi in caso di attacco nemico per decidere che fare, sotto la protezione di Is. In caso di discordia fra i padri uno di loro, il giudice, sotto la protezione di Is districa il torto della ragione con sentenza inappellabile immediata” » (p. 20)

Le cœur de l'île deviendrait ainsi l'espace strié qui s'oppose à l'espace lisse de la mer, si Deleuze ne nous mettait en garde contre une division trop manichéenne :

nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. (p. 592-593)

Sarde et européen à la fois, partagé entre l'île et le continent, bien conscient que l'échange multiethnique est une richesse, Atzeni, après avoir fixé les termes de l'opposition, cherche dans celle-ci une autre complexité, plus profonde, dans l'esprit du métissage : les S'ard vaincront leurs ennemis, mais en même temps ils assimileront leur diversité culturelle :

Trovammo quattro Ik vivi. Tre donne e un uomo. Li curammo. Conoscevamo erbe capaci di guarire le loro ferite. Non sapevano mettere più di quattro parole in fila né disegnare forme sulla sabbia né contare oltre undici né coltivare la terra né mungere il bestiame né costruire capanne né intagliare pietre. Sapevano combattere e navigare, usare il fuoco e fare i cerchi che mettevano dentro la pelle. Sapevano catturare e addomesticare i cavalli. Rszr, una delle donne straniere, aveva un oggetto : la scorza dura e bucata di un frutto sconosciuto unita a un bastone grazie a un'erba collante. Dalla scorza al bastone un giunco fine infilato agli estremi in due piccoli cerchi lignei rotanti grazie ai quali si tendeva o diventava molle. Battendo e strisciando sul giunco teso un giunco fine, Rszr traeva suoni. Per notti intere restammo a ascoltarla. Mai avevamo udito nulla di simile. Sembrava il vento fra gli alberi e la voce dei falchi, l'onda del mare che rifluisce in riva sui sassi e il fruscio delle bisce nell'erba. (p. 24)

Comme pour la liste des biens qu'on a rencontré plus haut, le passage ci-dessus propose un autre affrontement entre deux mondes différents : la sphère sémantique de la terre, avec les activités et les produits propre à une civilisation sédentaire, et l'univers nomade lié à la mer, au mouvement et à la guerre. Et cependant, la scène parvient à une sorte de règlement du contentieux, car la description de la mélodie incarne en quelque sorte une nouvelle alliance cosmique entre les éléments primaires du paysage, de l'air des faucons aux vagues de la mer à la terre de l'herbe et des arbres. Précisément l'espace lisse, qui est porteur de désordre, introduit sur l'île l'harmonie d'une musique inouïe : les termes de l'opposition s'enrichissent ainsi de nuances imprévues, et ils se réconcilient dans les espaces de l'art.

Avec l'épisode archétypique des hommes-oiseaux, Atzeni pose les bases nécessaires pour la structure du livre, une structure qui, avec des varia-

tions, des jeux de miroirs, des atténuations ou des densifications, continue à se greffer sur un dualisme topologique, élémentaire et articulé à la fois. Mais le dernier passage nous fournit aussi une occasion de pousser l'analyse dans le domaine de la stylistique. La description détaillée de l'instrument de musique est confiée à une stratégie de regard en biais que les Formalistes russes ont appelé « défamiliarisation¹⁶ », et qui ici, dans la prose nominale, introduit un registre différent. Atzeni veut peut-être montrer que la rencontre entre des cultures diverses amène à une complication de la pensée (qui de synthétique devient analytique), mais sur le plan plus strictement littéraire il est en train de compliquer le tissu polyphonique du récit. Comme Tiscali est une île dans l'île, une île composée d'autres îles que les paysages, les toponymes et les événements ponctuels organisent en une mosaïque de « chronotopes », l'espace du texte répète la forme de l'archipel, un archipel d'épisodes et de styles, de la chronique à la légende, du mythe à l'épopée, de la fable à l'histoire, en passant à travers différents degrés de la langue et de la parole, toujours en suspens entre le lisse et le strié, le pluriel et l'uniforme, l'excès et la mesure.

C'est pour cela que la langue du texte fait penser aux contractions et aux dilatations de l'oralité, une modalité de la parole qui est strictement liée à l'épopée des origines. Mais comment parler aujourd'hui d'oralité romanesque ? Atzeni, comme Chamoiseau, travaille le texte avec une ductilité illimitée, et il lui arrive de nous donner une impression d'oralité grâce à quelques stratagèmes comme l'anaphore, la parataxe, l'ellipse, le refrain, la répétition de formules figées, la reprise épique, tandis qu'il efface habilement les données onomastiques et chronologiques pour nous restituer une généalogie hors du temps. Mais si d'oralité il s'agit, c'est une oralité au deuxième degré, qui n'a rien à voir avec la vraie genèse du récit¹⁷.

Chamoiseau, qui réclame l'oralité comme le véritable *a priori* de l'écriture créole, doit finalement se résigner à l'échec : seule l'écriture, et non la voix, peut exorciser le silence, car une fois que Marie-Sophie Laborieux est morte, ce qui s'impose lourdement au « marqueur de parole » n'est que la transcription et la réorganisation des cahiers et des bandes magnétiques. Bien plus évolué qu'un simple scribe, Chamoiseau superpose son anthropologie moderne, celle de Gutenberg, à une modalité de la parole qui a perdu comme l'univers des îles son ancienne liberté. Atzeni lui-même, par les mots d'Antonio Setzu, conclut ainsi son livre :

Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata e raccontare avvenimenti memorabili del trentennio della tua custodia, purché con chiarezza e concisione. Noi custodi del tempo, dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto. (p. 211)

Le conte se termine aussi pour le lecteur, avec une recomposition finale de la fracture entre récit et récit dans le récit, mais au bout du compte les deux morceaux ne coïncident pas parfaitement : la « suspension de l'incrédulité¹⁸ » qui accompagne toujours la lecture d'un bon roman, une fois que l'on referme le livre s'éteint, et même l'épopée, dissimulée dans la prose, se flétrit ironiquement dans le désenchantement.

Notes

1. J. Kilgo, *Colors of Africa*, Athens, University of Georgia Press, 2003, p. 9.
2. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi, 1968.
3. C. McCarthy, *All the Pretty Horses*, New York, Vintage Books, 1993 ; *The Crossing*, New York, Vintage Books, 1995 ; *Cities of the Plains*, New York, Alfred A. Knopf, 1998.
4. L. Couloubaritsis, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1995, p. 29-39.
5. Voir G. Sommovilla, *Peripezie dell'epica contemporanea*, Milano, Jaka Book, 1983 ; F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994 ; A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale. Antichità epica. Modernità romanzesca. Contemporaneità televisiva*, Roma, Donzelli, 2003.
6. D. Walcott, *Omeros*, trad. it. di A. Molesini, Milano, Adelphi, 2003, p. 542-543. « I sang of quiet Achille, Afolabe's son, / who never ascended in an elevator, / who had not passport, since the horizon needs none, / never begged nor borrowed, was nobody's waiter [...] / I sang the only slaughter / that brought him delight, and that from necessity - / of fish, sang the channels of his back in the sun. / I sang our wide country, the Caribbean Sea ». Texte inédit en français.
7. P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 497-498.
8. Voir C. Abate, *Il ballo tondo*, Milano, Mondadori, 2005 (Marietti 1991), et M. Maggiani, *Il coraggio del pettirosso*, Milano, Feltrinelli, 1996, un récit que l'auteur conduit sur le double fil d'une mémoire historique et géographique, entre deux terres et deux rêves, les Alpes Apuanes et Alexandrie, les anarchistes de la fin du XIX^e siècle et les « Apui » de l'époque pré-romaine. Comme Walcott et Chamoiseau, Maggiani raconte une utopie et une disparition inexorable, en essayant de donner la voix à un « nous » sans histoire. Il s'agit d'une sorte de chant primordial des racines ethniques, de l'enracinement dans un lieu d'où toutes les différences découlent comme un théorème : « Per il tempo a venire, con tutto quello che è successo, Carlomagno è sempre rimasto *di qua* dalla Via e da ogni altra cosa. Dalla parte *di là*, nella piana ricca e aperta al mare, sulle colline meridiane, lungo i seni grassi del fiume così dolce, tutto il resto del mondo, di qua dalla strada, oltre gli acquitrini e i bozzi, schiacciato sui contrafforti delle montagne di pietra di marmo, Carlomagno. Solo loro. » Texte inédit en français.
9. S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996, respectivement p. 17 et p. 17-18. Texte inédit en français.
10. P. Chamoiseau, *Texaco*, trad. it. di S. Atzeni, Torino, Einaudi, 1994. Voir aussi M. Bestini, *Tradurre la parole de nuit : Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, in « La grotta della vipera », LXXV (1996) ; M. Pala, *Cercando scritture meticce. L'analoga postcoloniale tra la Barbagia e i Caraibi*, in G. Marci, G. Sulis (ed), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cagliari, CUEC, 2000.
11. A. Brandalise, *Soglie e confini. Eliche ed estatiche del paesaggio veneto*, in Id., *Oltranzes. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress, 2002, p. 113-123 et p. 118. Nous traduisons.
12. G. Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 2004, p. 191.
13. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, respectivement p. 592 et p. 598.



14. Voir M. Marras, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XX^e siècle*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, 1998.
15. Voir M. Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.
16. Voir V. Chklovski, *Théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
17. Voir W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word (New Accents)*, London – New York, Methuen, 1982.
18. Voir J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, in *The Monsters and the Critics and Other Essays*, London, Allen & Unwin, 1983, p. 109-161.