



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Laura BRIGNON

le vendredi 8 décembre 2017

Titre :

Traduire la littérature brute :
le second tapuscrit de Vincenzo Rabito

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Italien

Unité de recherche :

Il Laboratorio (EA 4590)

Directeur/trice(s) de Thèse :

M. Jean-Luc NARDONE

Jury :

Mme Antonella CAPRA, maître de conférences

Mme Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, professeur des universités (rapporteur)

M. Christophe MILESCHI, professeur des universités

M. Jean-Luc NARDONE, professeur des universités

M. Salvatore Silvano NIGRO, professeur des universités (rapporteur)

Résumé en français

Vincenzo Rabito (1899-1981), Sicilien jamais scolarisé, fut l'auteur de deux immenses tapuscrits autobiographiques qui présentent une extraordinaire traversée du XX^e siècle italien vu par un membre des classes les plus défavorisées. Dans son écriture qui mêle le sicilien et l'italien, les mots, dont la graphie calque la prononciation, sont séparés par des signes de ponctuation, et les échos de la tradition orale se font sentir dans le propos fortement digressif qui entremêle la vie vécue et la vie imaginée. Notre thèse prend pour objet d'analyse le second tapuscrit en vue d'en proposer une traduction en français. Par le biais d'une réflexion qui a pour fil rouge le rapport à l'altérité linguistique, la recherche se déroule en trois étapes successives. Dans la première, à partir d'une mise en contexte de la vie de l'auteur, de sa langue et de son œuvre, on construit une réflexion sur la « littérature brute », les modalités de sa publication et de sa réception tant en Italie qu'en France, pays caractérisé par un rapport très normatif à la langue. La deuxième étape, tout entière dédiée au texte de Rabito, analyse la langue de l'auteur, ainsi que la structuration et les procédés stylistiques de sa narration. À partir d'une réflexion à propos des dichotomies à l'œuvre dans la pensée de la traduction, la dernière étape se fonde sur les notions d'hybridité et de déplacement pour construire la traduction de Rabito, entreprise subjective à la recherche d'un équilibre entre les spécificités du texte source et l'exigence de lisibilité imposée par la perspective d'une publication. Elle se termine avec une vingtaine de pages traduites extraites du tapuscrit étudié, envisagées comme préalable à une publication future.

Mots-clés : littérature brute, traduction littéraire, langue populaire, oralité, édition, altérité, subjectivité, réception, norme, recreation

Abstract

Vincenzo Rabito (1899-1981), an unschooled Sicilian, wrote two immense autobiographical typescripts covering his extraordinary journey through the 20th century in Italy as a member of the most underprivileged social classes. In his writing, which mixes Sicilian with Italian, words are graphically modelled on pronunciation and separated by punctuation marks. The text strongly echoes oral traditions as the discourse becomes digressive, intertwining life and fantasy. The purpose of this thesis is to analyse the second typescript in the aim of translating it into French. Using the relation to linguistic otherness as the main thread, this research falls into three successive parts. The first one uses the life, language and work of the author in context and develop the idea of „Outside Literature“; it analyses the publication process and conditions of reception in Italy and in France as well, as the latter is characterised by its highly normative relation to language. The second part which is dedicated to Rabito’s text, analyses the language of the author, the narrative structure and stylistic devices. Questioning the dichotomies which are at work in translation theory, the last part develops the notion of hybridity and displacement to build the translation of Rabito’s text – a subjective project aiming at achieving a balance between the specificities of the original text and the demand for readability required by any prospect of publication. This thesis ends with the translation of twenty pages extracted from the typescript under scrutiny, as a prelude to its coming publication.

Key-words: Outsider Literature, literary translation, popular language, orality, publishing, otherness, subjectivity, reception, norm, recreation

À la mémoire de Vincenzo Rabito

Table des matières

| | |
|--|----|
| Résumé en français..... | 3 |
| Abstract | 4 |
| Table des matières | 7 |
| Introduction générale..... | 13 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| L'ŒUVRE BRUTE DE VINCENZO RABITO | 31 |
| Introduction | 31 |
| Chapitre 1 Vie et langue de Vincenzo Rabito | 35 |
| 1. Une odysée à travers le <i>Novecento</i> | 36 |
| a) Jeunesse en Sicile et sur le front de la Grande Guerre (1899-1918)..... | 37 |
| b) Soldat à Florence et travailleur en Sicile (1918-1934) | 40 |
| c) Colon en Libye et travailleur en Somalie et en Éthiopie (1934-1939) | 42 |
| d) Soldat en Sicile, travailleur en Allemagne et en Sicile (1939-1945) | 44 |
| e) Cantonnier puis retraité en Sicile (1945-1969) | 49 |
| f) Les vieux jours à Raguse (1969-1981)..... | 51 |
| 2. Vincenzo Rabito et l'Italie linguistique et littéraire post-unitaire..... | 55 |
| a) La langue de Vincenzo Rabito | 55 |
| b) Le traitement littéraire d'une réalité linguistique : le cas de Giovanni Verga .. | 62 |
| 3. Un récit de vie, une vie pour le récit | 67 |
| a) L'ignorance comme une malédiction..... | 67 |
| b) Les motivations de l'écriture | 71 |
| Chapitre 2 Fortune des deux tapuscrits de Vincenzo Rabito | 79 |
| 1. Le cheminement du premier tapuscrit..... | 79 |
| a) De Raguse à Pieve Santo Stefano (1968-1999) | 79 |
| b) Pieve Santo Stefano (1999-2001) | 82 |
| c) De Pieve Santo Stefano à Turin (2001-2003) | 86 |
| 2. Naissance de <i>Terra matta</i> | 90 |
| a) Le parti pris de l'éditrice | 90 |
| b) Le travail de couture d'Evelina Santangelo | 93 |
| c) <i>Terra matta</i> , une variation | 95 |
| 3. Le phénomène <i>Terra matta</i> | 98 |

| | |
|--|-----|
| a) Le livre | 98 |
| b) La réception | 102 |
| 4. Le second tapuscrit : sous le signe du roman | 111 |
| a) Le contexte de rédaction et d'apparition | 111 |
| b) Les différences entre les deux tapuscrits | 114 |
| Chapitre 3 Littérature brute et médiation | 123 |
| 1. L'œuvre de Vincenzo Rabito dans le champ littéraire | 124 |
| a) Littérature et voix de la marge | 124 |
| b) Vers une définition de la littérature brute | 129 |
| 2. La question de la médiation dans la littérature brute | 141 |
| a) Le paradoxe formé par la publication de la littérature brute | 141 |
| b) Le contexte source : les publications en Italie | 143 |
| c) Le contexte cible : les publications en France | 155 |
| d) La médiation de la traduction | 165 |
| Conclusion..... | 173 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| DE L'ORDRE ET DU CHAOS : L'ÉCRITURE DE VINCENZO RABITO | 177 |
| Introduction | 177 |
| Chapitre 1 Le <i>rabitese</i> | 181 |
| 1. Extrait étudié : deux pages de la <i>crante esanquinusa bataglia</i> | 185 |
| 2. La graphie..... | 188 |
| a) La ponctuation, les signes diacritiques et les capitales | 188 |
| b) La segmentation des phrases et des mots..... | 191 |
| c) Sur la présence d'éléments graphiques caractéristiques des semi-lettrés siciliens | |
| | 194 |
| 3. Le système phonétique | 196 |
| a) Le vocalisme | 196 |
| b) Le consonantisme..... | 198 |
| c) Les métaplasmes | 201 |
| 4. La conjugaison | 204 |
| a) Les temps les plus fréquemment rencontrés dans le tapuscrit | 205 |
| b) Les autres temps employés dans le tapuscrit | 209 |
| 5. La morphosyntaxe | 213 |

| | |
|--|-----|
| a) Les mots variables..... | 214 |
| b) Les mots invariables | 225 |
| c) La syntaxe | 229 |
| Chapitre 2 Le mouvement du texte, entre progression et saturation..... | 235 |
| 1. Extrait étudié : La <i>crante esanquinusa bataglia</i> | 236 |
| 2. Structuration et cohésion du récit..... | 255 |
| a) <i>iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere</i> | 256 |
| b) <i>cistapiammo ammazanto uno contraltro</i> | 259 |
| c) <i>questa tracicannotte</i> | 263 |
| d) <i>questo centile mistiere difare libechine</i> | 272 |
| 3. Un texte saturé..... | 274 |
| a) Dans le tableau de la <i>crante esanquinusa bataglia</i> | 274 |
| b) Les échos et les reprises dans l'ensemble du tapuscrit | 287 |
| Chapitre 3 Rendre compte, rendre conte | 300 |
| 1. Vincenzo Rabito, entre affabulation et fabulation | 301 |
| a) La matrice de l'oralité | 301 |
| b) Un conteur polymorphe | 307 |
| c) Fabulation et affabulation sur la trame de la vie | 314 |
| 2. Une « épopée de la faim »..... | 322 |
| a) Un héros picaresque | 322 |
| b) Un texte tragicomique..... | 326 |
| c) Un <i>epos</i> artisanal | 333 |
| 3. Ordonner le chaos..... | 340 |
| a) Un combat par écrit..... | 340 |
| b) Le monde connu comme repère..... | 344 |
| c) Un projet totalisant..... | 349 |
| Conclusion..... | 359 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| TRADUIRE VINCENZO RABITO : LES MODALITÉS D'UNE RECRÉATION..... | 364 |
| Introduction | 364 |
| Chapitre 1 Préalables à la traduction de Vincenzo Rabito..... | 368 |
| 1. La pensée de la traduction écartelée entre des pôles antagonistes | 369 |
| a) L'autobiographie de Vincenzo Rabito : une hybridité intraduisible ? | 369 |

| | |
|---|-----|
| b) Jusqu'au XX ^e siècle : la traduction de la lettre ou de l'esprit..... | 373 |
| c) Depuis le XX ^e siècle : la traduction orientée vers la source ou vers la cible .. | 376 |
| d) Des vertiges antagonistes..... | 380 |
| 2. La prise en compte de la subjectivité | 389 |
| a) Vers une approche de la traduction comme recreation subjective..... | 389 |
| b) À la recherche d'une ligne directrice pour la recreation du <i>rabitese</i> | 398 |
| Chapitre 2 Vers le texte français : une négociation entre hybridité et lisibilité..... | 416 |
| 1. Entre brouillon et texte définitif..... | 417 |
| a) Un texte au statut ambigu..... | 417 |
| b) Orientations formelles de la traduction..... | 423 |
| c) Orientations de traduction sur le fond..... | 432 |
| 2. Entre oralité et écriture illettrée..... | 438 |
| a) Une écriture de l'oralité | 438 |
| b) Les moyens de restituer une voix..... | 443 |
| c) Les moyens de traduire la lettre illettrée | 451 |
| 3. Le fantôme de l'autre langue..... | 459 |
| a) Le <i>rabitese</i> , ni italien ni sicilien..... | 459 |
| b) La traduction de l'italien à l'épreuve de l'hétérolinguisme | 462 |
| c) La variation diatopique dans la traduction de Rabito : une présence discrète | 473 |
| Chapitre 3 La recreation en acte : un déplacement | 482 |
| 1. Le traducteur à l'ouvrage : la « vérité de l'impression » | 483 |
| a) Les choix lexicaux : une langue de sang-mêlé..... | 483 |
| b) Rabito et les mots, Rabito à travers les mots | 502 |
| 2. Traduction de la <i>crante esanquinusa bataglia</i> en français..... | 514 |
| a) Note liminaire..... | 514 |
| b) La « grande et sanglante bataille »..... | 515 |
| Conclusion..... | 538 |
| Conclusion générale | 542 |
| Remerciements | 554 |
| Bibliographie..... | 556 |
| 1. Textes d'auteur..... | 556 |
| 2. Études critiques | 558 |
| a) Livres..... | 558 |

| | |
|--|-----|
| b) Articles et contributions..... | 571 |
| 3. Usuels..... | 579 |
| 4. Sitographie | 581 |
| ANNEXES La <i>crante esanquinusa bataglia</i> : copie du second tapuscrit..... | 582 |

Introduction générale

« io; senza sapere; liggere e, scrivere, erauno; che; sapeva; leggiere: escrivere¹ ». L'auteur de cette antithèse à la métrique imparfaite est Vincenzo Rabito, un Sicilien né en 1899 dans une famille misérable, dont la vie s'apparenta à une fabuleuse traversée du Novecento. Dans ses vieux jours, Rabito s'installa devant la machine à écrire qu'un de ses fils avait laissée chez lui et apprit seul à l'utiliser afin de rédiger ses souvenirs.

Deux tapuscrits immenses naquirent des séances quotidiennes devant son Olivetti Lettera 22. Le premier, qui lui fut emprunté par son fils cadet dans les années 1970, finit par être publié en Italie en 2007 par Einaudi sous le titre de *Terra matta*². Cependant, privé de son premier tapuscrit, Vincenzo Rabito recommença son autobiographie depuis le début. Plus volumineux que le premier, le second tapuscrit (1 486 pages) couvre sa vie entière. En effet, plutôt que d'arrêter d'écrire, comme la plupart des autobiographes, quand la narration rétrospective fut finie, l'auteur poursuivit son récit sous forme de journal jusqu'à l'avant-veille de sa mort, en 1981.

Entrelacs de candeur et de fabulation, cette odyssee d'un déshérité dans les méandres du XX^e siècle écrite deux fois est pleine de tournures et de structures propres à la culture orale dont l'auteur était pétri. Jamais scolarisé, Rabito écrivit son autobiographie dans un italien mâtiné de sicilien, empli d'erreurs et de distorsions en tous genres, comblant ses lacunes par une créativité et une expressivité stupéfiantes. En outre, l'aspect même de ses deux tapuscrits est étranger à toute convention : les espaces entre tous les mots, ou plutôt entre les agglutinations de mots, sont occupées par des signes de ponctuation, sur des pages par ailleurs dépourvues de marges et d'interligne.

Cette thèse propose une série de réflexions en vue de la traduction du second tapuscrit, entièrement inédit en Italie comme en France. À travers le support précis formé par l'œuvre de Rabito, elle explore un champ nouveau, puisqu'il semble qu'aucun travail n'ait jusqu'ici été consacré aux implications et aux modalités de la traduction d'une langue incorrecte. Non celle d'un écrivain qui se joue des règles usuelles pour s'essayer à une écriture expérimentale,

¹ « moi sans savoir lire et écrire j'étais quelqu'un qui savait lire et écrire », RABITO Vincenzo, second tapuscrit, livre 3, p. 289.

² RABITO Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, coll. « ET Scrittori », 2008 [2007].

mais celle d'un homme qui, comme il le dit le lui-même, n'apprit jamais vraiment à écrire. Aussi, avec Vincenzo Rabito, la question de l'altérité, toujours centrale dans la réflexion sur la traduction et dans la pratique de cette dernière, se trouve-t-elle décuplée. La langue de l'auteur ne correspond pas à la langue nationale codifiée, ni même à une langue régionale, mais à un entre-deux très personnel tissé d'oralité et d'italien populaire : Rabito est un scripteur anormal³, pour partie étranger à sa propre patrie linguistique, et son écriture est étrangère et étrange aux yeux mêmes de ses compatriotes. Cette altérité profonde explique que la parution du premier tapuscrit ait été précédée d'un long travail, qui consista en une réduction drastique du volume textuel et en une mise aux normes linguistiques partielle. Cette première médiation, opérée au nom de la lisibilité, apparut comme indispensable pour que la publication du texte soit seulement envisageable. Le travail mené à l'échelle intralinguistique semble correspondre à ce qu'Antoine Berman considérait comme une dénaturation : « C'est au nom du destinataire que, séculièrement, ont été pratiquées les déformations qui dénaturent plus encore le sens de la traduction que les œuvres elles-mêmes. En fait, traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle se fondent sur une idéologie de la réception⁴. » Et on peut en effet voir la publication du premier tapuscrit de Rabito comme une forme de traduction intralinguale⁵ : *Terra matta* résulte d'une interprétation subjective du texte⁶, réalisée à des fins de transmission⁷ et d'intelligibilité. Ce processus révèle que la question du rapport collectif à la norme linguistique est sous-jacente à toute publication. Les cas comme celui de Rabito, où la langue, sans être étrangère à strictement parler, est étrange et déviante vis-à-vis de la norme, appellent donc une médiation importante dans leur propre contexte source. Seuls des écrivains reconnus comme tels, et donc légitimes, peuvent *a priori* envisager, dans le cadre d'une expérimentation volontaire, d'enfreindre les règles linguistiques sans que leurs textes soient normalisés.

³ « Qui n'est pas conforme aux règles générales ou aux lois reconnues », REY Alain et REY-DEBOVE Josette (dir.), *Nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1999 [1996], entrée « anormal », p. 88.

⁴ BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008, p. 48.

⁵ Cf. Les différents types de traduction mentionnés par Roman Jakobson : la traduction intralinguale ou reformulation, la traduction interlinguale ou traduction proprement dite et la traduction intersémiotique ou transmutation. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, RUWET Nicolas (trad. de l'anglais), Paris, les éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2013 [1963].

⁶ Et toute intervention sur un texte est révélatrice de la subjectivité de celui qui intervient : « toute transcription prend parti », BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 31.

⁷ Sans cette intervention, la transmission serait compromise, car « le regard qu'un public bien scolarisé pose sur ces textes [écrits par des "peu-lettrés"] risque de desservir leurs auteurs. Le public voit les "fautes", le désordre orthographique et ne peut plus accéder au contenu. Promouvoir l'écriture des peu-lettrés suppose qu'on la rende "respectable" en régularisant l'orthographe. Tout est donc affaire de mesure, de but et de public visé. » *Ibid.*, p. 30.

Or, dans le cadre d'une traduction, la médiation est redoublée : à celle de l'éditeur s'ajoute celle du traducteur. Si la question de la prise de parti subjective était soulevée à l'échelle de la simple transcription intralinguistique, elle se développe considérablement à celle de la traduction interlinguale, qui est confrontée à une mise en abyme. Avec un texte comme celui de Rabito, il s'agit non seulement, comme dans toute traduction, de donner à lire un étranger, mais aussi de laisser entendre que cet étranger était étrange et étranger en son pays. Or, le traducteur est porteur de plusieurs « filtres irréductibles⁸ » : les siens propres, qui sont sa subjectivité et sa lecture personnelle du texte, mais aussi ceux de son pays et de son temps.

Justement, la difficulté soulevée par la traduction de Vincenzo Rabito est redoublée par une caractéristique de son contexte de publication cible. Le français, langue d'un pouvoir centralisé, s'est fixé autour de la langue parlée par l'élite, à travers la répression de la diversité linguistique, que celle-ci soit diastratique (le français populaire) ou diatopique (les patois). D'une part, il fut codifié par une Académie qui se proposait de « la [la langue] nettoyer des ordures qu'elle a contractées, ou dans la bouche du peuple, ou dans la foule du Palais⁹ ». D'autre part, on considéra que l'unité du pays et de ses citoyens devait aller de pair avec « la nécessité et les moyens d'anéantir les patois¹⁰ ». Cet héritage historique fait qu'« il y a en France, peut-être par tradition classique, une conscience très vive des *identités* et des *propriétés* de langage ; le langage de l'autre est perçu selon les arêtes les plus vives de son altérité¹¹ ». Toute production écrite est jugée à l'aune de la norme linguistique, laquelle débouche sur la dénaturation de certains écrits¹², et, plus largement, a de sérieuses incidences sur le fonctionnement du champ littéraire :

Les métaphores du nettoyage, du blanchissage, de *la toilette de la langue* sont encore employées par un éditeur contemporain de Saint-Simon dont les constructions sont jugées trop désinvoltes. De tels jugements révèlent

⁸ Nous empruntons cette expression à Lucienne Strivay, qui l'emploie à propos de l'écriture ethnographique in STRIVAY Lucienne, « L'écriture et la perte. Les questions de l'anthropologie », *Cahiers internationaux du symbolisme*, 122-124, sept. 2009, Mons, Université de Mons, Centre interdisciplinaire d'études philosophiques, p. 321.

⁹ FARET Nicolas (auteur présumé), *Projet de l'Académie, pour servir de Préface à Ses statuts*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1983, p. 52. Ce rapport, qui présentait le projet de l'Académie française, et envisagé comme une préface à ses statuts, fut soumis le 22 mars 1634 à Richelieu.

¹⁰ Extrait du titre du rapport présenté par l'abbé Grégoire à la Convention le 16 prairial an II. Voir DE CERTEAU Michel, JULIA Dominique et REVEL Jacques, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1980 [1975].

¹¹ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1984], p. 124. C'est l'auteur qui souligne.

¹² « Comment faire pour que des documents non-normés puissent être lus "tels quels" ? Peut-on se passer d'une "traduction" en bon français qui, certes, les valorise mais qui leur fait dire ce qu'ils disent autrement qu'ils ne le disent ? » BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire, op. cit.*, p. 12.

l'incapacité où sont les Français d'accepter une langue déviante, ou tout simplement le fonctionnement de leur langue lorsqu'il n'obéit pas aux contraintes normatives imposées par les grammairiens classiques. Si nous éditons ces manuscrits pour le « grand public » nous aurions à la limite, le choix entre éditer des faux ou risquer d'être illisibles¹³.

Sur ces bases, la traduction de l'œuvre de Vincenzo Rabito, écrite dans une langue composite où langue nationale et dialecte s'entremêlent, et où une oralité populaire se déploie dans la méconnaissance des règles élémentaires de rédaction, est une gageure. Se dessine donc une question centrale dans notre recherche : comment restituer en traduction l'étrangeté de l'étranger, et cela dans un contexte culturel où l'altérité linguistique est encore sujette à des jugements négatifs ?

Pour pouvoir construire notre traduction, « activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage¹⁴ », il nous faut en première instance réussir à mener une réflexion qui ne conduise pas à l'« application d'un patron idéologique¹⁵ » et soit autant que possible libérée des *a priori* linguistiques et, de fait, sociaux. Il ne s'agit pas pour autant de nier le poids de la norme, sinon la future traduction de Rabito serait vouée à un échec certain auprès des lecteurs, à plus forte raison parce que la traduction, œuvre seconde, devient suspecte dès lors qu'elle ne présente pas la fluidité jugée comme un gage de transparence :

il faut que « ça coule » pour que la méfiance du lecteur soit endormie et que la lecture ait bien le statut de rêve. S'il y a une aspérité dans le texte, j'en attribuerai toujours la faute au traducteur avant d'en rendre l'auteur responsable : le traducteur, qui sait qu'il sera sommé de se justifier, aura toujours tendance à gommer ces aspérités. S'il ne le fait pas, s'il lutte contre cette tendance, c'est qu'il accepte d'être accusé de mal faire, c'est qu'il résiste à la demande du lecteur¹⁶

Un premier pas dans le sens du préjugé serait d'aborder l'œuvre de Rabito sous le seul angle documentaire, en estimant sa maîtrise approximative de l'écriture incompatible avec la notion de littérature. Certes, ses autobiographies présentent un intérêt documentaire majeur d'un point de vue historique et, bien entendu, linguistique¹⁷. Ce dernier se trouve accru par

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, coll. poche, 2012 [1999], p. 20.

¹⁵ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2001 [1973], p. 310.

¹⁶ MASSON Jean-Yves, « L'étranger en notre langue », entretien avec Dominique MARIN, *Mensuel*, n° 117, juillet 2017, Paris, École de psychanalyse des champs du forum lacanien, p. 77.

¹⁷ Cela explique la multiplication des mémoires universitaires sur différents aspects de son œuvre en Italie. Pour l'heure, ils portent tous sur le premier manuscrit ou sur la publication qui en a été tirée. Dans l'ordre chronologique, on trouve parmi eux : ASSENZA Chiara, « Sul testo di "Terra matta" di Vincenzo Rabito », Università di Catania, 2009 ; FRAGAPANE Enzo, « *Terra matta*: caso editoriale sincretico », Università di Roma, 2014 ; CASTI Maria Cristina, « Analisi linguistica di *Terra matta*, di V. Rabito », Università di Siena, 2015 ; CASSANITI Sonia, « Un'ebica miserabile. Fascismo e seconda guerra mondiale raccontati da Vincenzo Rabito. Appunti per un'edizione critica », Università di Catania, 2015 ; MANDELLI Marta, « "Lingua matta":

l'origine sociale de l'auteur et par son apprentissage partiel des rudiments de la lecture et de l'écriture, hors de tout environnement scolaire. Outre former une source de choix sur le XX^e siècle pour les historiens qui s'intéressent à l'«histoire d'en bas¹⁸ », dont les témoignages de première main d'une telle ampleur sont exceptionnels, l'œuvre de Rabito fait la « *delizia dei linguisti*¹⁹ » en tant que formidable document sur l'écriture des classes populaires. Cependant, étant donné la verve et l'art du récit remarquables déployés dans le tapuscrit, on se priverait d'une part primordiale de son intérêt si on ne l'abordait que sous cet angle. Dans son autobiographie, l'auteur graphomane se fait l'héritier sous forme écrite de la tradition orale sicilienne des *cuntastorie* et des *cantastorie* pour la réexploiter dans le récit de sa propre geste. Dès lors, serait-il plus juste de considérer les traits de l'oralité qui envahissent son écriture comme la simple reproduction d'un héritage culturel ou d'y voir la marque d'un environnement culturel réinvesti dans un style propre ? Par ailleurs, si Rabito clame son respect du pacte de vérité induit par le pacte autobiographique, il le brise de toute évidence en de nombreux endroits, dans un récit où la frontière entre réalité et fiction est labile et ténue, et où différentes versions de souvenirs réels se mêlent à des histoires entendues, exagérées ou imaginées. En somme, son écriture dépasse largement la simple visée testimoniale : par la mise en écriture de l'histoire de sa vie inlassablement narrée à son entourage, Vincenzo Rabito a fixé la fabulation orale mouvante tout en lui conservant la fluctuation qui lui est spécifique. Selon nous, son œuvre présente donc des caractéristiques esthétiques certes déroutantes mais assez solides pour qu'on puisse l'aborder sous l'angle de la littérature, et non seulement du document.

Une terminologie précise mais demeurant ouverte est nécessaire pour mieux cerner l'homme et son œuvre sans orienter la réflexion dans une direction univoque ou restrictive. Or, notre postulat n'exclut pas que Rabito, davantage qu'un simple scripteur, soit un écrivain à part entière, et donc que son œuvre puisse s'inscrire dans le champ de la littérature. Il s'agit de lui reconnaître une légitimité littéraire, laquelle repose entre autres sur une légitimité linguistique, qui intégrerait à un champ très codifié une œuvre échappant pourtant aux normes et aux codes usuels. Le choix des mots employés se fait particulièrement délicat car, quand on

per un'analisi linguistica e stilistica di *Fontanazza* di Vincenzo Rabito », Università di Milano, 2016... Le premier fut toutefois un Allemand, qui travailla sur le premier tapuscrit bien avant qu'il fût édité : ENGELBRECHT Andrea, « Sprachwissenschaftlicher Kommentar zur Autobiographie eines sizilianischen semicolto. *Fontanazza* von Vincenzo Rabito (1899-1981) », Université de Regensburg, 2002.

¹⁸ On trouve également la locution « histoire par le bas ». Toutes deux traduisent la locution anglaise *history from below* proposée par l'historien britannique Edward Palmer Thompson dans les années 1960.

¹⁹ « Régala des linguistes ». Ainsi fut qualifié le premier tapuscrit de Rabito lorsqu'il obtint le prix Pieve Santo Stefano. Nous y reviendrons dans la première partie de ce travail.

entre dans ces domaines, les questions terminologiques se confondent avec des questions idéologiques encore très vivaces.

Vincenzo Rabito se distingue en premier lieu des écrivains généralement reconnus comme tels par son niveau d'alphabétisation. On recourt habituellement aux adjectifs « analphabète » ou « illettré » pour indiquer la maîtrise lacunaire de l'écriture ou son absence pure et simple. Le premier terme, désignant des personnes n'ayant jamais appris à lire ni à écrire, est considéré comme un synonyme de l'adjectif « illettré²⁰ », dont il se distingue cependant par une différence sociologique non spécifiée dans les usuels²¹. En l'occurrence, évoquer l'« analphabétisme » ne convient pas pour qualifier Rabito : analphabète, il n'aurait tout bonnement pas été en mesure d'écrire une autobiographie qui, toutes versions confondues, excède deux mille quatre cents pages.

Bien que la consultation de définitions de l'« illettrisme » ne soit guère éclairante de prime abord et signale également une synonymie entre les deux termes, l'illettrisme se distinguerait de l'analphabétisme essentiellement par une « incapacité » : les illettrés ne savent pas parce qu'ils ne sont pas en mesure de savoir²². L'illettrisme semble aussi impliquer une déficience de culture²³, à la différence de l'analphabétisme, qui indique simplement une absence de savoir dans les domaines précis de la lecture et de l'écriture. Les propos d'Éric Havelock confirment l'existence d'une connotation péjorative associée à cette notion :

Dans une société occidentale moderne est définie comme « illettrée » cette partie de la population qui, parce qu'elle ne sait pas lire ou écrire, est censée être d'une intelligence plutôt médiocre ou faire partie des couches les plus défavorisées de la population. C'est donc un terme péjoratif, qui désigne les

²⁰ « Qui ne sait ni lire, ni écrire. Synon. illettré », *Centre National des Ressources Textuelles*, entrée « analphabète », <http://www.cnrtl.fr/definition/analphabete>, (consulté le 22 septembre 2014).

²¹ « “Qui ne sait ni lire ni écrire”, emprunt (1580) à l'italien, qui l'avait pris au grec tardif *analphabētos* (littéralement “qui ne sait ni A ni B”), et qui fut réemployé à la fin du XIX^e s. dans un contexte didactique, donnant naissance à ANALPHABÉTISME n. m. (1907) [...] *Analphabète* et son dérivé sont en concurrence avec *illettré*, *illettrisme* (ce dernier correspond à un concept sociologiquement différent.) » REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010 [1993], entrée « analphabète », p. 58.

²² « n. et adj. dérivé (v. 1135) de *lettre* sur le modèle du latin *litteratus* « couvert de lettres » et « savant, instruit ». Apparu au sens concret, pour « couvert de lettres, d'inscriptions », il a été réservé en moyen français au sens abstrait, qualifiant une personne instruite, savante (v.1150) Cette valeur est reprise par le substantif masculin (1174) [...] »

« Son antonyme ILLETTRÉ adj. et n. est un emprunt du XVI^e s. (1560) au préfixé latin *illiteratus*.

« Malgré l'existence de *lettré*, ce mot a eu du mal à s'imposer avant le XVIII^e s. ; de nos jours vieilli au sens de “non cultivé”, il est employé pour “qui ne sait ni lire, ni écrire”, sens avec lequel il a produit ILLETTRISME n. m. (v. 1983) “incapacité à maîtriser la lecture d'un texte simple”, mot recouvrant une notion distincte de celle d'analphabétisme », *ibid.*, entrée « lettré », p. 1194.

²³ « (Personne) qui n'a reçu aucune formation intellectuelle, et en partic., qui sait à peine lire ou écrire. Synon. ignorant. – En partic. Qui ne sait ni lire ni écrire. Synon. analphabète. » *Centre National des Ressources Textuelles*, entrée « illettré », <http://www.cnrtl.fr/definition/illettre> (consulté le 22 septembre 2014).

grands perdants de cette bataille qu'est la vie, victimes surtout de leurs propres insuffisances²⁴.

Plus récemment, les deux notions ont été également différenciées par des nuances sémantiques non connotées : l'analphabétisme concerne les personnes qui n'ont jamais appris à lire ni à écrire tandis que l'illettrisme concerne les personnes qui ont appris quelques bases, mais les ont perdues²⁵. Aussi, ne peut-on pas non plus qualifier Vincenzo Rabito d'« illettré ». D'une part, ce faisant, on se placerait dans une position de surplomb vis-à-vis de lui et on approcherait son altérité à partir d'un préjugé péjoratif à la déficience de son intelligence. D'autre part, il n'a pas perdu ses connaissances dans la lecture et l'écriture, mais au contraire les a développées autant qu'il a pu. Si bien que, tant pour des raisons scientifiques qu'idéologiques, aucun des deux concepts n'est adapté pour qualifier la langue de notre auteur²⁶. En l'espèce, comme le français offre des ressources peu convaincantes pour définir l'alphabetisation de Rabito, l'italien peut être un bon recours.

Lors de la parution de *Terra matta* en Italie, l'écriture de Rabito fut souvent qualifiée de *semi-analfabetismo* par la presse comme par les éditeurs²⁷ ou bien d'*analfabetismo*²⁸. La première expression est paradoxale : on est analphabète ou bien on ne l'est pas. De plus, elle situe les personnes ainsi désignées par leur position sur une échelle de l'ignorance plutôt que du savoir, ce qui, là encore, peut vite conduire à des préjugés. La seconde, quant à elle, est

²⁴ HAVELOCK Éric Alfred, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, ESCOBAR MORENO Enrique (trad. de l'anglais), Paris, Maspero, 1981, p. 9.

²⁵ « On parle d'illettrisme pour des personnes qui, après avoir été scolarisées en France, n'ont pas acquies une maîtrise suffisante de la lecture, de l'écriture, du calcul, des compétences de base, pour être autonomes dans les situations simples de la vie courante. Il s'agit pour elles de réapprendre, de renouer avec la culture de l'écrit, avec les formations de base, dans le cadre de la politique de lutte contre l'illettrisme.

« On parle d'analphabétisme pour désigner des personnes qui n'ont jamais été scolarisées. Il s'agit pour elles d'entrer dans un premier niveau d'apprentissage. » *Agence Nationale de Lutte Contre l'Illettrisme*, <http://www.anlci.gouv.fr/Illettrisme/De-quoi-parle-t-on/Les-definitions> (consulté le 1^{er} avril 2015).

²⁶ Il existe également le terme d'« autodidacte » : « Personne qui s'est instruite par elle-même, sans maître. » *Centre national des ressources textuelles*, entrée « autodidacte », <http://www.cnrtl.fr/definition/autodidacte> (consulté le 23 septembre 2017). Il nous paraît quant à lui trop vague : un autodidacte peut très bien faire preuve d'une excellente maîtrise de la langue écrite.

²⁷ Par exemple, RABITO Vincenzo, *Terra matta*, *op. cit.*, quatrième de couverture : « ingaggiando una lotta contro il proprio semi-analfabetismo » ; ANTONELLI Giuseppe, « Storia di un italiano », *Indice dei libri del mese*, 31/08/2007 : « quest'autobiografia di un semianalfabeta » ; LANGONE Camillo, « La terra dei mondi », *Il foglio quotidiano*, Anno XII, n° 100, 28/04/2007, p. 3 : « Il geniale diario di viaggio di un contadino siciliano catastrofico e semianalfabeta » ; CARNEVALE Antonio, « *Terra matta*, il diario di un contadino semi-analfabeta diventa un caso letterario », *Panorama*, 30/03/2007, <http://cultura.panorama.it/libri/Terra-matta-il-diario-di-un-contadino-semianalfabeta-diventa-un-caso-letterario2> (consulté le 30 octobre 2012).

²⁸ Par exemple, MAURI Paolo, « Una vita senza grammatica. L'autobiografia di un analfabeta », *La Repubblica*, 7 marzo 2007 ; SCARPA Domenico, « *Terra matta*, diario popolare di Vincenzo Rabito. L'oralità in scrittura dell'Italia analfabeta », *Alias*, 21/04/2007 ; LUZZATO Sergio, « Memorie. La storia d'Italia nel diario di uno scrittore "inalfabeto" nato nel 1899. Rabito, l'epopea di un Gattopardo popolare », *Corriere della sera*, 24/03/2007 ; CACICIA Loredana, « L'ultimo azzardo è uno scrittore analfabeta di Sicilia », *Il foglio quotidiano*, 17/03/2007 ; DEL COLLE Beppe, « Nato nel '99. Un "caso letterario" da una torrenziale, lunghissima autobiografia di un analfabeta », *Il nostro tempo*, 15/04/2007.

fort efficace pour attirer l'attention des lecteurs mais contestable d'un point de vue sémantique, ainsi que nous l'avons vu.

On trouve également, quoique de façon plus sporadique, le qualificatif de *semicolto* associé à Rabito. La définition que donne l'encyclopédie Treccani de ce synonyme de l'« italien populaire » semble mieux correspondre à la réalité de la langue de l'auteur :

Tullio De Mauro [...] definì l'italiano popolare come il «modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che ottimisticamente si chiama la lingua “nazionale”, l'italiano»

[...] C'è anche una definizione alternativa, quella di «italiano dei semicolti» (Bruni 1984; D'Achille 1994), che intende sottolineare, sulla base del fatto che la varietà è documentata prevalentemente da testi scritti (lettere, diari, autobiografie), la sua pur limitée compétence scriptoria di coloro che si esprimono in italiano popolare, caratterizzati dal punto di vista sociolinguistico proprio per il loro basso grado di istruzione²⁹.

S'ensuit une liste des traits caractéristiques de l'*italiano popolare* *Ŕ* ou *semicolto*, pour sa déclinaison écrite *Ŕ* que l'on retrouve tous sans exception dans l'écriture de Rabito et sur lesquels nous reviendrons lors de notre analyse de son tapuscrit. C'est donc le terme que nous adopterons, dans sa traduction française de « semi-lettré », lorsqu'il faudra qualifier le niveau d'alphabétisation de Rabito. Dans le même ordre d'idées, certains chercheurs francophones emploient le substantif « peu-lettré ». Étant donné que les termes de « semi-lettré » et de « peu-lettré » présentent le même avantage (permettre de qualifier un état intermédiaire de maîtrise de l'écriture) et le même désavantage (le « peu-lettrisme » n'existe pas plus que le « semi-lettrisme »), nous préférons adopter « semi-lettré » pour éviter toute connotation péjorative : avec l'averbe « peu », la locution « peu-lettré » indique un état intermédiaire situé vers le bas. Néanmoins, en l'absence du substantif « semi-lettrisme », nous serons contraint par défaut de parler parfois d'« illettrisme ».

Cette inadéquation terminologique est révélatrice d'une difficulté, en France, à qualifier les personnes présentant un état intermédiaire d'alphabétisation sans porter un jugement

²⁹ « Tullio De Mauro [...] définit l'italien populaire comme la “Façon de s'exprimer d'une personne inculte qui, poussée par l'envie de communiquer, manipule sans entraînement ce qu'on appelle avec optimisme la langue „nationale”, l'italien” [...] »

« Il existe aussi une définition alternative, celle de l'«italien des semi-lettrés» (Bruni 1984 ; D'Achille 1994), qui vise à souligner, sur la base du fait que cette variante est essentiellement documentée par des textes écrits (lettres, journaux, autobiographies), la compétence rédactionnelle *Ŕ* quoique restreinte *Ŕ* de ceux qui s'expriment en italien populaire, justement caractérisés du point de vue sociolinguistique par leur bas niveau d'instruction. » D'ACHILLE Paolo, « italiano popolare », *Enciclopedia Treccani*, 2010, http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (consulté le 5 avril 2015).

négatif plus ou moins explicite à leur endroit. Un phénomène qui s'explique par la prégnance des notions de « norme » et de « conformité » dans le domaine linguistique :

Notre hypothèse de lecture refuse l'opposition trop simple entre *lettrés* et *illettrés*. Dans un pays comme la France, où le travail de normalisation linguistique est très avancé les scripteurs se situent dans un système à trois termes : les illettrés n'écrivent pas du tout, les lettrés possèdent une langue réglée, mais entre les deux, il y a le groupe de ceux qui emploient une langue non conforme. Le jeu de préfixes pour désigner les hommes, *néo-lettrés*, *semi-alphabétisés* et surtout leur français, *non-lettré*, *non-conventionnel*, *non-standard*, *non-légitime*, indique la difficulté qui est encore la nôtre pour caractériser ces scripteurs et leurs formes d'écriture autrement qu'en termes de marginalité³⁰.

Dans le souci de ne pas orienter *a priori* le jugement, nous avons préféré ne pas faire figurer un terme qui indique l'alphabétisation partielle de l'auteur dans le titre de notre recherche.

Sur ces prémisses, situer l'œuvre de Rabito, anormale par sa langue, par sa forme et par le niveau d'instruction de son auteur, dans le champ littéraire d'un pays où la norme linguistique est souveraine n'est pas chose aisée. À invoquer la « littérature populaire », on risque l'ambiguïté, car l'adjectif peut s'entendre à double emploi : par et/ou pour le peuple. Afin d'éviter cet écueil, il est loisible de recourir à la locution « littérature d'expression populaire ». Cependant, cette dernière semble désigner non pas tant des œuvres que des personnes, ainsi que nous le montre l'appel à contribution pour le *Dictionnaire littéraire des écrivains d'expression populaire*³¹. Celui-ci propose une série de critères permettant de classer des auteurs dans cette catégorie sans faire aucune mention des qualités esthétiques que devraient présenter leurs œuvres. Tandis que la question sociale est centrale, la question littéraire est étonnamment évincée pour un projet visant pourtant à constituer un dictionnaire « littéraire » recensant des « écrivains ». La démarche rappelle celle que Michel Ragon mit en œuvre dans son introduction à son *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, où il faisait l'amalgame entre l'« expression populaire » et la « littérature » :

Nous nous sommes attaché à dégager de l'expression populaire en général, c'est-à-dire de la littérature émanant d'autodidactes nés dans le peuple et ayant eu une formation de travailleurs manuels, ce qui pouvait montrer le visage authentique du peuple, son évolution, ses aspirations, ses plaintes et ses joies. Nous avons choisi des auteurs oubliés, inconnus parfois, méconnus

³⁰ BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, op. cit., p. 9.

³¹ « Appel à contribution pour un *Dictionnaire littéraire des écrivains d'expression populaire*, *Fabula*, http://www.fabula.org/actualites/appel-contribution-pour-le-dictionnaire-litteraire-des-ecrivains-d-expression-populaire_59280.php (consulté le 5 avril 2015).

souvent, non pas tant pour la valeur artistique de leurs écrits que pour le témoignage direct, irremplaçable, de leur message social³².

Sans nous attarder sur la recherche du « visage authentique du peuple », singulièrement révélatrice d'une approche essentialiste, il apparaît que les préoccupations d'ordre littéraire ne figurent pas ailleurs que dans le titre de l'ouvrage de Michel Ragon qui, dans la lignée d'Henry Poulaille, premier promoteur de la littérature prolétarienne³³, s'attacha à donner un espace d'expression à une classe sociale dont les écrits ne bénéficiaient d'aucune reconnaissance. Plus récemment, Paul Aron s'est à son tour employé à construire une définition de la littérature prolétarienne, avançant que l'« on peut en esquisser la définition en rassemblant sous ce terme des productions littéraires émanant d'auteurs d'origine sociale très modeste³⁴ ». Paul Aron reconnaît que ses prédécesseurs ont fait peu de cas de la dimension littéraire des écrits prolétariens :

En liant la valeur des textes à l'authenticité du témoignage, et en cherchant dans l'origine sociale des auteurs le fondement de cette authenticité, les défenseurs de la littérature prolétarienne se sont placés d'eux-mêmes à l'écart des règles du monde des lettres. Ils ont fait passer l'esthétique au second plan. Ils privilégiaient le contenu, la manière dont le monde du travail était mis en scène, et négligeaient ostensiblement les enjeux formels que l'on tient d'ordinaire pour le propre de la littérature³⁵.

Pourtant, la lecture de son ouvrage indique qu'il confond lui aussi « productions littéraires » et productions écrites. Pis, il s'interroge sur la capacité des prolétaires à écrire de la littérature : « Or les auteurs prolétariens ont rarement le temps et les outils intellectuels d'une introspection aussi développée. De surcroît, à trop investir la sphère du privé, ne risquent-ils pas de ne produire qu'une autobiographie traditionnelle, sans plus rien de spécifique ? Donc de perdre la différence qui justifiait leur prise de parole³⁶ ? » Aussi, paradoxalement, les hommes qui se sont ingéniés à donner des lettres de noblesse aux écrits de personnes issues des couches sociales les plus défavorisées les ont-ils, par le même mouvement, placés d'emblée hors du champ de la littérature. Bien qu'ils aient recouru à cette appellation, ils n'exigeant d'elles qu'une parole testimoniale véridique. Sous le militantisme de la démarche consistant à diffuser les écrits d'hommes du « peuple » se cache un préjugé et, peut-être, un certain mépris. Les tendances fort prononcées à l'essentialisation sous-jacente aux notions de

³² RAGON Michel, « Introduction », *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1974.

³³ POULAILLE Henry, *Nouvel Âge Littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930.

³⁴ ARON Paul, « Présentation », *La littérature prolétarienne, en Belgique francophone depuis 1900*, Loverval, Labor, coll. « Espace Nord », 2006 [1995], p. 7.

³⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁶ *Ibid.*, p. 212.

« littérature d'expression populaire » et de « littérature prolétarienne » nous en détournent, puisqu'elles ne définissent les auteurs de leur corpus qu'en fonction de leur origine sociale et, par voie de conséquence indésirée, les réduisent à ce seul aspect. Or, sans pour autant négliger l'origine de Rabito, nous souhaitons surtout étudier ses traits d'écriture propres.

Enfin, le statut non professionnel de notre auteur nous a conduit à envisager d'employer l'expression d'« écriture ordinaire ». Mais à peine s'engage-t-on dans une réflexion plus poussée sur la question que l'on s'aperçoit qu'elle ne peut convenir : les écritures ordinaires « s'opposent nettement à l'univers prestigieux des écrits que distinguent la volonté de faire œuvre, la signature authentifiante de l'auteur, la consécration de l'imprimé³⁷ ». Si ce n'était peut-être pas sa priorité au départ, il ne fait aucun doute que Rabito s'attacha à partir d'un certain moment à faire œuvre, à plus forte raison en reprenant par deux fois l'écriture du même récit. Et, hormis le fait que, tant par leur allure que par leur contenu, on serait plutôt tenté de qualifier ses tapuscrits d'« écriture extraordinaire », en recourant au syntagme « écriture ordinaire » on les placerait hors du champ de l'étude littéraire également, au bénéfice de celui de l'anthropologie.

Ces tâtonnements terminologiques confirment que les préjugés sociaux en littérature sont prégnants. Si l'on veut réussir à qualifier de façon probante l'œuvre de Rabito et laisser ouverte la possibilité de la considérer comme littéraire et non pas seulement documentaire, il faut emprunter d'autres chemins. La manière de désigner son œuvre doit indiquer simultanément l'altérité de l'auteur quant aux canons usuels de la langue et de la littérature, ainsi que l'élan impétueux qui l'a poussé à l'écriture sans que rien à aux points de vue social et culturel ne l'y prédispose *a priori*. À cette fin, le recours à la notion inusitée de « littérature brute »³⁸, par analogie avec l'art brut, nous semble la plus appropriée. Cette notion, qui sera développée dans le corps de la thèse, soulève néanmoins un problème de taille. À la différence des autres domaines artistiques, l'intervention d'un médiateur à l'éditeur dans le domaine littéraire se traduit souvent par des modifications de l'œuvre même. La possibilité d'une modification, et la nature de cette dernière, semble contradictoire avec le statut d'œuvre brute, à plus forte raison dans le contexte français fortement normatif. Aussi, une dernière dimension s'ajoute-t-elle à notre questionnement : peut-on encore parler de littérature brute lorsqu'on parle d'une traduction ?

³⁷ FABRE Daniel, « Introduction », in FABRE Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL, 1993, p. 11.

³⁸ On trouve en revanche celle d'« écrits bruts », qui élude la question de la littérarité des textes. Cf. les travaux de Michel Thévoz : *Le langage de la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1978 ; *Détournement d'écriture*, Paris, Minit, 1989 et, surtout, *Écrits bruts*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1979.

Ce bref parcours terminologique nous indique que la réflexion préalable à la traduction du second tapuscrit de Vincenzo Rabito proposée dans cette thèse soulève une série de questions qui la placent sur un terrain fortement idéologique : c'est aussi le rapport à la langue en vigueur en France que l'on interroge. Plusieurs questions complexes se dessinent donc autour de la prise de position nécessaire quant à la nature du texte (documentaire et/ou littéraire ?) et au statut de son auteur (écrivain et/ou écrivain ?). De cette première prise de position découleront l'angle d'analyse, puis les stratégies de traduction. À cette fin, l'étude du rapport que Vincenzo Rabito entretenait avec le récit et celle de son écriture, conduite à l'aide d'outils d'analyse scientifiques, sera déterminante. Cependant, nous partageons avec Bernard Simeone le point de vue selon lequel « c'est tomber dans l'inhumain que de vouloir atteindre, par les instruments critiques, la "vérité" d'une écriture [...]. C'est aspirer à réduire l'ondoiement et la vibration du texte à une définition, et par là même rendre superflue l'épaisseur de la langue telle qu'elle s'incarne et se révèle dans un texte³⁹. » En effet, l'analyse d'un texte est nécessairement tributaire de la part d'« intuition de ce qui échappe heureusement à toute analyse et constitue la part irréductible de l'écriture⁴⁰ ».

À l'objectivité scientifique de la recherche se mêlera donc une part inévitable de subjectivité, inhérente à l'interprétation et à l'activité même de la traduction : « Le traducteur ne peut jamais mettre entre parenthèses sa subjectivité. C'est cela qui fonde son statut d'auteur : un auteur second, mais un auteur (Jean-René LADMIRAL dit "un réécrivain"). Un texte contient potentiellement autant de traductions qu'il aura de traducteurs⁴¹. » Dans notre cas, la part de subjectivité sera sans doute redoublée par le fait que, pour trouver des pistes de traduction, notre questionnement nous amènera à sonder le rapport que chacun entretient avec sa propre langue, un rapport intime qui n'est pas exempt d'irrationalité. N'abordant pas notre projet de traduction avec la « naïveté qui consiste à faire passer sous couvert d'objectivité ce qui est-à-dire ériger en absolu ses propres envies⁴² », nous mesurons d'ores et déjà les limites de notre recherche : quels que soient les pistes et le cadre proposés, elle ne pourra aboutir à la formulation d'un paradigme, dont d'ailleurs l'existence serait douteuse, mais tout au plus à la proposition d'une approche envisageable parmi de nombreuses autres.

³⁹ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ MASSON Jean-Yves, « L'étranger en notre langue », *op. cit.*, p. 77.

⁴² FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1991, p. 407.

Nous chercherons cependant à construire un cadre de réflexion qui puisse bénéficier à d'autres chercheurs et traducteurs qui s'intéresseraient à la littérature brute et, surtout, à ce que sa publication et sa traduction impliquent. En effet, si les textes bruts ont fait l'objet de quelques recherches qui connaissent actuellement un regain⁴³, c'est presque exclusivement dans le domaine de l'écriture asilaire, et la question de leur traduction interlinguale n'a jamais été soulevée. Plus largement, nos conclusions pourront alimenter la réflexion sur la publication et la traduction d'écrits de semi-lettrés, dont le corpus de textes autobiographiques publiés se développe ces dernières années en Italie, notamment grâce au travail de l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. On se fondera uniquement sur des textes publiés, car notre recherche ne se concentre pas tant sur l'écriture des semi-lettrés et les écritures « anormales » en soi que sur leur traitement au prisme de la médiation (celle des éditeurs et des traducteurs) et sur ce que ce dernier a de révélateur quant au rapport individuel et collectif à la langue. Dans cet équilibre précaire entre recherche scientifique et approche subjective, notre thèse vise donc un double objectif. Le premier consiste à établir un socle théorique et pratique assez solide pour ensuite pouvoir procéder à la traduction du second manuscrit de Vincenzo Rabito en vue d'une publication dans une maison d'édition généraliste : la prise en compte d'un public de non-spécialistes aura un impact indéniable sur les stratégies de traduction élaborées. Le second consiste à fournir aux chercheurs et aux traducteurs des pistes à emprunter et à développer dans un domaine apparemment resté vierge jusqu'ici : la réflexion sur la traduction et la publication en français de textes écrits par un auteur qui n'a qu'une maîtrise partielle de l'écriture.

L'hybridité du texte entre document et œuvre littéraire nous conduit en retour à l'aborder avec les outils proposés par différentes disciplines. Dans ces pages, la littérature, principal domaine sollicité, dialoguera donc avec d'autres disciplines, dont en particulier la linguistique mais aussi l'ethnologie et, bien sûr, la traductologie. De la même façon, notre démarche se construira à partir de sources variées échelonnées sur un axe diachronique assez long. Celles-ci iront de la littérature reconnue comme telle, qu'il s'agisse d'œuvres issues de la littérature orale ou non, à des écrits de semi-lettrés ou encore à des transcriptions de discours oraux. De

⁴³ Notamment avec les travaux de Vincent Capt (*Poétique des écrits bruts*, Limoges, Lambert-Lucas / Collection de l'Art Brut de Lausanne, 2013 et *Écrivainier. La langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, coll. « contre-courant », 2012 ; CAPT Vincent et MAHRER Rudolf, « Entretien avec Vincent Capt. Droit au but ! », *Genesis*, avril 2015, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 187-193), et de Fanny Rojat (thèse intitulée « Les écrits bruts aux marges de la littérature », Université de Cergy-Pontoise, en cours ; « Écrits bruts et valeur poétique. L'établissement des textes d'Henri Bessaud-Narboux dans l'anthologie *Écrits bruts* », *Genesis*, n° 40, avril 2015, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, mis en ligne le 3 avril 2017, URL <https://genesis.revues.org/1487>).

même, si les domaines italien et français seront incontestablement au centre, nous n'excluons pas *a priori* de nous appuyer ponctuellement sur d'autres domaines linguistiques s'ils peuvent nourrir la réflexion. Outre une volonté de construire une pensée dans l'interdisciplinarité, il faut lire dans cette diversité des sources et des disciplines la part exploratoire requise par une recherche qui ne dispose pas de jalons préalables, et qui ne saurait à ce stade se priver d'apports exogènes possiblement fructueux.

Le propos sera illustré par de très nombreuses citations extraites du second tapuscrit, traduites en note. En raison de la masse textuelle considérable de l'œuvre source, on souhaite autant que possible permettre au lecteur de se faire une idée de cette dernière, mais aussi, étant donné notre objectif de traduction, montrer la façon dont on compte aborder celle-ci en l'illustrant par un échantillon relativement abondant. Ce choix présente un double écueil qui nous a néanmoins paru secondaire : d'une part, l'explication sur la façon de traduire ne viendra qu'à la fin du travail ; d'autre part, la brièveté de certaines citations ainsi que le fait qu'elles soient tirées de leur contexte nous conduira à faire des choix de traduction qui seraient sans doute amendés s'ils étaient pris dans un extrait plus long et, *a fortiori*, quand ils seront pris dans la traduction de la totalité du texte. Toutes les citations du second tapuscrit de Rabito seront reproduites en conservant les agglutinations de mots du texte ainsi que les fautes de frappe. En revanche, la ponctuation sera supprimée pour faciliter la transcription et la lecture. La quinzaine de pages qui fera l'objet d'une analyse détaillée est reproduite en annexe de la recherche pour permettre aux lecteurs d'apprécier l'effet produit par le tapuscrit original.

La thèse se développera sur trois axes successifs, qui partiront d'une réflexion assez large autour de Vincenzo Rabito et de la publication de textes non conventionnels en Italie comme en France pour arriver à des propositions concrètes de traduction, en passant par une analyse linguistique et littéraire du tapuscrit.

Le premier axe de réflexion se fondera sur les questions suivantes : qui était Vincenzo Rabito ? Pourquoi et comment son premier tapuscrit a-t-il été publié ? Comment le livre qui en a été tiré a-t-il été reçu et pourquoi ? Quelles sont les différences entre le premier et le second tapuscrit ? Comment situer l'œuvre de Rabito dans le champ littéraire ? Quelles sont les implications de la médiation opérée par les éditeurs dans la publication de textes dont la langue n'est pas normée ? La situation est-elle la même en Italie et en France ? Quelles sont

les options possibles pour les traducteurs lorsqu'ils sont confrontés à un texte non conforme aux règles linguistiques usuelles ?

Un premier chapitre sera dédié à la vie et à la langue de Vincenzo Rabito. On s'attachera d'abord à retracer, étape après étape, son parcours biographique, qui semble être à l'origine de son projet d'écriture. On se concentrera alors sur sa situation linguistique et sur son écriture eu égard à l'histoire linguistique et littéraire de l'Italie. Le chapitre se clora sur une réflexion sur les motivations qui purent pousser Rabito à l'écriture.

Le deuxième chapitre sera quant à lui entièrement consacré aux deux tapuscrits de Rabito. On s'intéressera d'abord au parcours du premier tapuscrit, puis aux modalités du long travail qui précéda sa parution. Dans un troisième temps, la façon dont *Terra matta*⁴⁴ fut présenté au public et sa réception seront au cœur du propos. Enfin, on passera au second tapuscrit, qui sera le support de notre traduction. Il s'agira d'abord de comprendre les motivations de son écriture avant de le caractériser en fonction de ses différences avec le précédent tapuscrit.

Le troisième chapitre essaiera de situer l'œuvre de Rabito vis-à-vis du vaste domaine de la littérature. Il faudra pour cela explorer les marges du champ littéraire, et c'est dans ce cadre que l'on proposera une définition de la notion de « littérature brute ». Cependant, cette dernière nous amènera à nous interroger sur la contradiction formée entre la littérature brute et sa publication, qui implique des interventions éditoriales. Ce sont ces dernières que l'on observera ensuite, en comparant les contextes italien et français. Enfin, on s'interrogera sur ce qu'implique la médiation de la traduction dans le cas de la littérature brute \hat{R} et des écrits présentant une langue non-normée en général \hat{R} , en particulier dans le contexte normatif français. Ce cadre général nous éclairera donc sur les enjeux littéraires, mais aussi idéologiques, sous-jacents à la publication et, à plus forte raison, à la traduction de la littérature brute et donc de Rabito, et nous permettra de prendre position à cet égard.

La deuxième partie du travail se concentrera sur le second tapuscrit. Il sera soumis à trois angles d'analyse visant à répondre aux questions suivantes : comment se caractérise la langue employée par l'auteur ? Son propos est-il aussi chaotique que l'apparence des pages le laisse supposer ? Sur quels procédés repose son écriture ? Qu'est-ce que cette dernière nous dit de la

⁴⁴ La parution de *Terra matta* fut cruciale pour la diffusion de l'œuvre de Rabito, et pas seulement en Italie : pour notre part, nous n'aurions sans doute jamais entendu parler de cet auteur si Einaudi ne l'avait pas publié. Par ailleurs, étant publié, le texte de Rabito a acquis une légitimité qui facilite grandement l'intérêt que des éditeurs étrangers pouvaient lui porter.

personnalité de l'auteur ? De quels autres genres littéraires son autobiographie est-elle porteuse ? Quel(s) objectif(s) Rabito visait-il plus ou moins consciemment à s'adonnant à l'écriture ? Cette étape-là de la recherche sera cruciale pour l'élaboration de la future traduction, car elle nous informera sur les traits saillants de la langue et de l'écriture de Rabito, au-delà des premières impressions délivrées par la lecture.

Le premier chapitre sera consacré à l'analyse linguistique d'un extrait choisi du second tapuscrit. Tour à tour, la graphie, le système phonétique, la conjugaison et la morphosyntaxe seront passés au crible. Surtout, il s'agira de mettre en lumière les procédés linguistiques récurrents auxquels l'auteur recourt et d'en identifier l'origine.

À partir de là, nous passerons dans le deuxième chapitre à un niveau plus large de l'analyse, conduite sur un échantillon plus long de texte. Elle concernera d'une part la structuration du récit, dont on étudiera le fonctionnement et les pivots afin de comprendre comment Rabito construit son récit. D'autre part, on examinera les différents procédés stylistiques sur lesquels repose le tapuscrit à différentes échelles.

Dans le troisième chapitre, envisagé comme une prise de recul vouée à délivrer une vision d'ensemble du tapuscrit, nous nous intéresserons, à travers l'étude des tournures employées par l'auteur, au rôle de la culture orale et de la fabulation dans la vie et l'œuvre de Rabito, qui présente un étroit entrelacs entre faits réels et fictifs. Ensuite, nous nous concentrerons sur la façon dont l'auteur se présente en héros et sur les veines littéraires perceptibles dans son tapuscrit. Nous terminerons notre exploration de l'écriture de Rabito par une réflexion sur le projet qu'il mit en œuvre dans son autobiographie et sur la manière dont il le fit. Au terme de cette analyse linguistique et littéraire, nous aurons à notre disposition les bases nécessaires pour entreprendre la réflexion sur la traduction du second tapuscrit.

La troisième et dernière partie de la recherche sera entièrement dédiée, d'une part, à la préparation théorique de la traduction du second tapuscrit de Vincenzo Rabito, et, d'autre part, à sa mise en pratique à travers une série de propositions concrètes, qui viseront à répondre à une question unique : comment traduira-t-on Vincenzo Rabito, et pourquoi ?

Le premier chapitre partira d'une réexploration de la pensée sur la traduction, qui semble de prime abord déboucher sur l'intraduisibilité d'un texte tel que celui-ci. Nous interrogerons donc les raisons de cette intraduisibilité apparente, ainsi que les pôles antagonistes qui ont présidé et président encore dans une certaine mesure à la pensée traductologique. Ces antagonismes ont des incidences pratiques sur l'activité de la traduction, que nous mesurerons

en les appliquant au texte de Rabito. On proposera ensuite une approche de la traduction qui permette de dépasser l'intraduisibilité théorique. À partir de ces présupposés, on construira notre propre ligne directrice pour approcher la traduction de Rabito. Pour ce faire, nous envisagerons différentes hypothèses, et il faudra choisir entre la construction d'un document ou d'une œuvre cible.

Nous nous concentrerons dans le deuxième chapitre sur les moyens de restituer la nature composite de l'œuvre source, une caractéristique essentielle révélée par notre analyse de cette dernière. La notion d'hybridité sera abordée sous trois angles. Le premier concernera le statut hybride du tapuscrit entre brouillon et texte définitif, et l'on proposera alors une série de solutions autant sur le fond que sur la forme pour négocier le paradoxe d'établir un texte définitif sur un texte qui s'apparente à un brouillon. Le deuxième concernera l'hybridité entre oralité illettrée et écriture, que l'on propose de suggérer par différents moyens. Le troisième et dernier lieu de l'hybridité est celui de la langue, mélange entre italien et sicilien. Après avoir réfléchi au cas de figure très particulier que représente Rabito, on examinera la façon dont certains traducteurs français ont affronté la question de l'hétérolinguisme. Nous réfléchirons ensuite à notre manière de traiter la variation diatopique dans la traduction de Vincenzo Rabito.

Enfin, envisageant notre démarche comme un déplacement, nous montrerons dans le troisième chapitre que notre travail de traduction reposera sur une multitude de touches visant à délivrer une impression d'ensemble et que, à cet égard, les choix lexicaux joueront un rôle de premier plan. Pour clore la réflexion, nous illustrerons la façon dont la lecture que le traducteur a faite du texte source transparait dans le texte cible. Pour finir, nous proposerons la traduction en français de l'extrait du tapuscrit analysé dans la deuxième partie de la thèse, envisagée comme aboutissement du travail de recherche mené jusque-là, mais aussi comme trait d'union entre celui-ci et la traduction à venir de l'ensemble du tapuscrit en vue de sa publication. De son bon fonctionnement ou non dépend la confirmation ou l'infirmité de notre postulat de départ, selon lequel il existe une littérature brute, dont la valeur dépasse donc l'intérêt documentaire, et qu'elle est traduisible pour peu que l'on accepte de s'engager dans un dialogue dénué de préjugés avec des textes dont l'altérité est déroutante.

Première partie

L'ŒUVRE BRUTE DE VINCENZO RABITO

Introduction

Cette première partie est vouée à établir un socle de réflexions à partir des préalables contextuels requis pour situer Vincenzo Rabito et son œuvre, mais aussi et surtout les enjeux de son écriture et de sa réception, qui formeront une première étape de notre cheminement vers la construction de la traduction. Pour mener la réflexion, nous nous proposons de suivre un fil conducteur qui nous est suggéré par les réactions des lecteurs du premier tapuscrit de Rabito en Italie, lequel présente les mêmes caractéristiques formelles et linguistiques que le second. En lisant ce texte immense, foisonnant et désordonné, il semblerait que les lecteurs se soient sentis dépaysés, projetés en *terra incognita*. Si l'on interroge les raisons de leur étonnement, on peut, en guise de point de départ, supputer qu'ils aient eu la sensation de se trouver face à un texte « sauvage ». Au sens large, l'adjectif signifie « qui est à l'état de nature, qui n'a pas été modifié par l'être humain⁴⁵ », ou encore « qui surgit spontanément, se fait de façon anarchique, indépendamment des règles⁴⁶ ». En effet, de prime abord, l'œuvre de Rabito ne paraît pas avoir été policée ni influencée par les normes littéraires et linguistiques, mais au contraire avoir surgi et s'être développée spontanément, libre de tout contrôle.

Or, le qualificatif de « sauvage » et l'écriture, qui est par excellence un produit de l'homme, domestiqué, présentent une antinomie évidente. C'est là un premier paradoxe qu'il est intéressant d'approfondir : comment est-il possible qu'une écriture puisse être perçue comme non domestiquée ? Du point de vue des théories de la réception, si l'écriture de Rabito est sentie comme sauvage, c'est sans doute parce qu'elle dépasse l'horizon d'attente du lecteur⁴⁷. Et si elle dépasse son horizon d'attente, c'est soit parce qu'elle forme un *unicum*, soit parce que le lecteur ignore l'existence de textes plus ou moins ressemblants à celui de

⁴⁵ Entrée « sauvage », in REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, vol. 4, Paris, Le Robert, 2005, p. 581.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Concept forgé par Hans Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, qui désigne la tendance du public à recevoir tout nouveau texte en fonction des « règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées, ou simplement reproduites », cité in ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2002 [1996], p. 52.

Rabito. Étant donné qu'il est *a priori* peu probable que Rabito ait été le seul semi-lettré à entreprendre d'écrire, cela signifierait que les œuvres semblables ne soient pas parvenues, ou bien très peu, à la connaissance du public. Si tel est le cas, se dessine en creux une conception de la littérature et de la langue comme espace codifié et contrôlé, aux marges bien définies : l'écriture n'est domestiquée que si elle répond à certains critères qu'il convient de maîtriser, sans quoi elle n'est plus considérée pour ce qu'elle est pourtant toujours, c'est-à-dire un produit élaboré et travaillé par l'homme, en pleine conscience de ses actes. Cette considération nous conduit à une autre question : quelles retombées cette conception de la littérature a-t-elle dans la publication de textes qui n'entrent pas dans les limites qu'elle s'est fixées ?

Si l'on développe plus avant notre hypothèse selon laquelle l'écriture de Rabito fut reçue comme une écriture non domestiquée, on peut supposer que la fascination qu'elle a suscitée ait été accompagnée d'une crainte plus ou moins tacite : ce qui est sauvage effraie aussi, dans la mesure où l'on y associe une dimension incontrôlable, un fonctionnement qui ne répond pas aux règles que les hommes se sont établies⁴⁸. D'une certaine manière, on contemple dans le sauvage ce qui nous est étranger. Le réflexe humain est donc de s'approprier cette altérité profonde, de la domestiquer pour la ramener à un ordre connu et codifié. Appliqué à l'écriture, ce raisonnement suppose que lorsqu'un texte est perçu comme sauvage, on entreprenne de le domestiquer en poliçant sa langue pour la ramener dans le champ de la règle collective : qui sont les garants de la norme et les acteurs du processus de domestication linguistique ? Par quels biais mettent-ils précisément en œuvre leur tâche, et comment la qualifient-ils ?

Ce jeu des hypothèses autour de l'œuvre de Rabito et des réactions qu'elle suscite place la réflexion dans le champ de la traduction, négociation entre l'autre et le même. Il semblerait donc qu'avec l'écriture de Rabito et les écritures déviantes vis-à-vis de la norme en général, l'« Épreuve de l'étranger⁴⁹ », ainsi qu'Antoine Berman a qualifié la traduction, se pose en langue source même. Notre première approche de l'œuvre de Rabito se fera donc à la lumière de la triade sauvage/médiation/domestication, qui semble significative dans le cas de notre objet de recherche. Qui fut l'auteur ? Qu'est-ce qui l'amena à l'écriture et quel rapport entretint-il avec elle ? Que signifiait écrire pour un homme de son temps et de sa condition ?

⁴⁸ À cet égard, rappelons que l'adjectif « sauvage » qualifie aussi ce « qui rappelle les époques barbares de l'humanité par son caractère cruel, violent ; qui a quelque chose d'inhumain ». *Centre national des ressources textuelles*, entrée « sauvage », <http://www.cnrtl.fr/definition/sauvage> (consulté le 3 août 2016).

⁴⁹ BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007 [1984].

Comment son œuvre arriva-t-elle au public et comment fut-elle reçue ? Où la situer dans le champ littéraire et pourquoi ?

Le premier chapitre sera consacré à la vie et à la langue de Vincenzo Rabito. Le contenu du second tapuscrit nous servira de fil conducteur pour explorer les étapes successives de son parcours. On s'interrogera ensuite sur ce que la langue de Rabito avait ou non de spécifique vis-à-vis de ses contemporains en Italie, et sur les raisons pour lesquelles il fut comparé à Giovanni Verga dans certains articles de presse. Enfin, à partir de citations extraites du second tapuscrit, on cherchera à identifier le rapport que l'auteur entretenait avec la culture et les raisons qui le conduisirent à l'écriture.

Le deuxième chapitre sera entièrement dédié à l'œuvre de Vincenzo Rabito. On fera d'abord le point sur le parcours de son premier tapuscrit, de sa rédaction à sa publication, en prêtant une attention particulière à la manière dont il fut reçu à chaque étape. On s'attardera ensuite sur le travail qui précéda sa publication, sur la façon dont il fut présenté et justifié, mais aussi sur ses implications. Après quoi, la réception du livre qui en fut tiré sera au centre de la réflexion. Enfin, un dernier temps sera consacré au second tapuscrit, tant à sa rédaction qu'à ses différences avec le précédent et aux raisons pour lesquelles nous le prenons comme source de notre future traduction.

Le troisième chapitre, quant à lui, ouvrira la réflexion sur le champ littéraire. Il s'agira dans un premier temps de situer l'œuvre de Rabito dans celui-ci, ce qui nous conduira à explorer ses marges et à proposer de qualifier l'œuvre de Rabito de littérature brute. Dans un second temps, on s'interrogera sur les implications de la publication de la littérature brute, dont nous questionnerons les différentes modalités en Italie et en France. Cette vue d'ensemble nous permettra *in fine* de soulever quelques problématiques afférentes à la traduction de la littérature brute.

Cette première partie, construite autour d'une réflexion sur Vincenzo Rabito et sa langue ainsi que, par conséquent, sur l'altérité linguistique et son traitement, posera le cadre et les enjeux de la publication et de la traduction d'une œuvre considérée comme divergente.

Chapitre 1

Vie et langue de Vincenzo Rabito

Ce chapitre propose une première approche de l'homme et de l'œuvre qui occupent notre réflexion, Vincenzo Rabito et son autobiographie, qui nécessite une mise en contexte générale dans la réalité italienne du XX^e siècle. Qu'impliquait de naître en 1899 dans une famille pauvre d'une zone reculée de la Sicile ? Cette question ouvre plusieurs champs, qui pesèrent lourd tant sur le contenu de cette autobiographie où parcours individuel et événements majeurs d'un siècle et d'un pays s'entremêlent que sur la langue employée pour l'écrire. De quoi fut faite la vie de cet homme ? Et, au regard de sa vie, en quoi le rapport que Vincenzo Rabito entretenait avec sa langue le différencia-t-il ou non de ses millions de contemporains ? Qu'est-ce qui motiva la mise en écriture de ses souvenirs ? À travers sa personnalité et la façon dont il mena sa vie dans un contexte historique et géographique donné, nous essaierons de cerner l'homme qu'il fut, ce qui l'animait, les enjeux intimes de son écriture, ainsi que de poser des jalons dans un texte si immense qu'on risquerait de s'y perdre.

À cette fin, nous effectuerons d'abord un compte rendu du contenu de son autobiographie en lien avec la période à laquelle l'auteur vécut, ce qui nous offrira l'occasion d'explorer la richesse de son texte d'un point de vue historique et nous éclairera sur sa personnalité⁵⁰. Ensuite, nous nous intéresserons à sa langue en lien avec les problématiques linguistiques de l'Italie post-unitaire afin de mettre au jour ce qu'elle avait de banal ou d'original dans ce contexte. Nous verrons alors comment la présence notable du dialecte dans la langue quotidienne des Italiens fut prise en compte en littérature par les plus grands auteurs, dont notamment Giovanni Verga. La façon dont Vincenzo Rabito fut plus tard comparé à cet écrivain par Mario Rigoni Stern nous permettra d'interroger la présence du dialecte chez Rabito et sa signification. Enfin, pour essayer de saisir l'homme que fut Rabito, nous analyserons les motivations de son passage à l'écriture, et en particulier la façon dont il percevait le récit.

⁵⁰ Comme nous l'avons signalé dans l'introduction générale, l'objet de notre recherche est le second tapuscrit de Vincenzo Rabito. C'est donc lui qui a servi de support à ce chapitre.

1. Une odyssee à travers le *Novecento*

Comme celle d'autres hommes de sa génération, la vie de Vincenzo Rabito épousa des événements majeurs du XX^e siècle italien. Son récit révèle un regard singulier et lucide porté sur le monde et sur les faits, auxquels il se trouva mêlé par des hasards biographiques, par sa quête de ressources financières et par son immense curiosité. À chaque épisode de sa vie, sa narration témoigne de sa rage de vivre ainsi que de son art de composer avec l'adversité sans jamais se résigner. Aussi, reparcourir les étapes de sa vie reste une façon de mieux saisir la personnalité de l'homme, mais aussi de mesurer la richesse de son autobiographie en tant que source historique de première main. Car les aventures de Rabito peuvent à bien des égards être assimilées à une odyssee dans le flux du XX^e siècle italien. Il est temps désormais de s'attacher à pénétrer le tissu événementiel de sa vie et son intrication avec l'histoire italienne, car « nelle pagine di Rabito la "Storia" con la "S" maiuscola, e cioè guerre, dittature, lotte politiche, crisi e cicli economici, non fanno da "sfondo", non sono il "contesto esterno" delle vicende narrate [...] ma sono, piuttosto, parte costitutiva della sua "storia di vita"⁵¹ ».

Pour jalonner cet immense tapuscrit, nous souhaitions effectuer un découpage où chaque période contenait un nombre d'années à peu près équivalent, mais il s'est avéré que la démarche était peu probante, car le récit présente une densité inégale. C'est pourquoi, selon les cas, le découpage peut couvrir une durée allant de cinq ans à pas loin de vingt ans. Il s'est donc agi d'isoler des périodes qui permettent de poser des points de repère dans ce texte fleuve sans toutefois morceler à l'excès un texte original continu, que l'auteur n'a pas scindé en chapitres. Aussi, les différents paragraphes couvrent-ils chacun deux cents pages du tapuscrit environ. Enfin, comme la vie de Rabito fut faite de déplacements et d'intersections avec l'histoire nationale, il nous a paru pertinent de mettre ces aspects en lumière dans les intitulés de nos paragraphes.

⁵¹ « Dans les pages de Rabito, l'"Histoire" avec un H majuscule, c'est-à-dire les guerres, les dictatures, les combats politiques, les crises et les cycles économiques, ne forment pas l'"arrière-plan", ne sont pas le "contexte extérieur" des aventures narrées [...], mais plutôt une part constitutive de son "histoire de vie". » OTTAVIANO Chiara, « L'imprevisto successo di *Terra matta* e la sua attualità », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *I luoghi di Rabito, dal manoscritto a Fontanazza a Terra matta* (Actes du colloque de Chiaramonte Gulfi, 18-20 janvier 2008), en cours d'édition. Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons les citations.

a) Jeunesse en Sicile et sur le front de la Grande Guerre (1899-1918)⁵²

L'enfance et l'adolescence de Vincenzo Rabito se déroulèrent sous le signe de la misère atavique des paysans sans terre du Sud de l'Italie, région dont une enquête parlementaire menée en 1877 avait montré que le niveau de vie était parmi les plus bas d'Europe⁵³. Les premières pages du second tapuscrit rendent compte de la succession de calamités dont les parents de l'auteur furent accablés : logis péniblement acquis qui s'effondra, vente à perte, mauvaises récoltes, dettes, etc. Vincenzo Rabito, le deuxième de sa fratrie, naquit dans ce contexte le 31 mars 1899 à Chiaramonte Gulfi, un village situé dans l'arrière-pays du Sud-Est de la Sicile. Avant lui était né Giovanni, et après lui vinrent Salvatrice, Vito, Paolo, Giuseppina et Lucia. Alors que Vincenzo était âgé de sept ans, son père mourut d'une pneumonie. La famille, déjà dans une situation critique, plongea dans une profonde détresse. Le jeune Vincenzo commença donc à travailler, se prêtant à des emplois de plus ou moins longue durée, plus ou moins loin de son domicile, qui le conduisirent à être tour à tour gardien de chèvres, vendangeur, garçon de ferme, etc. Chaque somme gagnée, aussi modeste fût-elle, était une fête : « aveva preso lire 28 che con quelle lire 28 parecheio aveva stato all'America annoveiorche⁵⁴ ». À ces occasions, l'enfant apprit le grand art qui ne le quitterait jamais : celui de la débrouille. Après la guerre de Tripoli, vécue de loin mais vue d'un mauvais œil⁵⁵, Rabito perçut l'entrée de l'Italie dans le premier conflit mondial en mai 1915 comme une aubaine. Se croyant à l'abri de la mobilisation générale en raison de son jeune âge, il profita pendant plus d'un an de l'abondance soudaine de travail et de rémunérations plus intéressantes, en raison de la mobilisation des hommes et de la réquisition des bêtes. Sa situation s'en trouva améliorée : « ora con il mio lavoro mi poteva fare ricco mi poteva cominciare a vestire bene perché non erapiu' in mezzo all'apiu' profonda miseria⁵⁶ ».

Cependant, dans le Nord du pays les batailles sanglantes se succédaient sans que la situation évoluât de façon probante⁵⁷. Le gouvernement décida alors d'élargir la mobilisation

⁵² De L1 p. 1 à L3 p. 204. Les différents cahiers composant le tapuscrit, que Vincenzo Rabito nommait « livres », sont abrégés par un L suivi du numéro du cahier.

⁵³ GUICHONNET Paul, *Histoire de l'Italie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997 [1969]. Sur la situation précise de la Sicile post-unitaire, voir le célèbre rapport établi par Leopoldo Franchetti et Sydney Sonnino : *La Sicilia del 1876*.

⁵⁴ « j'avais gagné 28 liras et avec ces 28 liras on aurait dit que j'avais été à l'Amérique à New York », L1, p. 7. Sauf mention contraire, toutes les citations sont tirées du second tapuscrit.

⁵⁵ « avemmo vinto Tripoli e avemmo vinto Magare tante popolazioni affamate » (« on avait gagné Tripoli et en plus on avait gagné tout plein de populations affamées »), L1 bis, p. 11.

⁵⁶ « maintenant avec mon travail je pouvais devenir riche je pouvais commencer à m'habiller bien parce que j'étais plus en plein milieu de la misère la plus profonde », L1, p. 25.

⁵⁷ Sur la question de la Première Guerre mondiale en Italie, voir par exemple VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités, L'Italie au premier XX^e siècle*, Paris, Seli Arslan, coll. « histoire, cultures et sociétés », 2003 et

aux jeunes hommes nés en 1899. Le soir du Carnaval de 1917, l'un des rares moments d'abondance concédés à la famille grâce à l'argent rapporté par Vincenzo, alors que ce dernier faisait ripaille avec les siens, on vint frapper à la porte. À l'âge de dix-sept ans, Vincenzo Rabito, membre de la classe des *ragazzi del 99*, ainsi que sa génération fut appelée par la suite, était mobilisé⁵⁸ : « questo amponato ciadato una cartolina chiamdro pracetto checia detto signora ladasse alsuo figlio che questa notte deve partire persubito persoldato che ilsuofiglioenato neie prime 4 mese dellanno 1899⁵⁹ ». Commença alors un épisode fondamental dans la vie de l'auteur, qu'il relata plus de cinquante ans après les faits avec une vivacité et une force saisissantes.

Au terme d'une période d'entraînement en Campanie, Vincenzo Rabito fut affecté à un poste de sapeur dans le 69^e régiment d'infanterie de la brigade Ancona⁶⁰. Son expérience du front dura un an environ, de l'automne 1917 à l'automne 1918. Son baptême du feu advint lors de la reprise du Monte Fior, sur le plateau d'Asiago. Par la suite, Rabito participa entre autres aux batailles du Solstice (deuxième bataille du Piave) et de Vittorio Veneto (troisième bataille du Piave), la dernière du premier conflit mondial pour l'Italie. Un double sentiment occupe ces pages : un fatalisme quant à la mort inévitable et une colère vis-à-vis du haut-commandement qui, sans s'exposer au danger, se servait des miséreux comme de la chair à canon : « stavino ammazanto tante milionediace nte innociente perche peradare tantasodesfazioneantate cornute comantante che loromanciavinoebivevino aballavino e scherzavino semprecolliciornaleallimano⁶¹ ». Aussi, ne trouve-t-on pas d'envolées patriotiques sous sa plume, et les Autrichiens sont-ils plutôt présentés comme des compagnons d'infortune, victimes des mêmes injustices que les soldats italiens. En cela, Rabito manifeste une tendance identifiée par Leo Spitzer lors de son analyse d'un corpus de lettres de prisonniers de guerre italiens : « Un'avversione ingenua per la guerra si unisce all'indifferenza politica: in generale, ciò che li porta a condannare la guerra [...] è [...] un

GIBELLI Antonio, *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Rizzoli, coll. « BUR storia », 2006 [1998].

⁵⁸ Le récit de la Première Guerre mondiale, de la mobilisation de l'auteur le 20 février 1917 à l'armistice du 4 novembre 1918, va du L1 p. 27 (L1 bis p. 13) au L3 p. 204.

⁵⁹ « le gendarme il lui a donné un carton appelé ordre d'appel et il lui a dit : madame veuillez le donner à votre fils parce qu'il doit partir aussitôt cette nuit pour faire soldat, parce que votre fils il est né pendant les 4 premiers mois de l'année 1899 », L1, p. 27.

⁶⁰ Pour un suivi précis des déplacements de la *brigata Ancona* lors de la Première Guerre mondiale, voir http://www.frontedelpiave.info/public/modules/Fronte_del_Piave_article/Fronte_del_Piave_view_article.php?id_a=425&app_l2=397&app_l3=425&sito=Fronte-del-Piave&titolo=Brigata-Ancona (consulté le 8 février 2016).

⁶¹ « ils tuaient plein de millions d'innocents pour bien faire plaisir à plein de gros cornards de commandants qui mangeaient et boivaient dansaient et rigolaient tout le temps avec les journals à la main », L1, p. 85.

pacifismo puramente istintivo⁶² ». Les nouvelles de la révolution russe se propageaient dans les tranchées, trouvant un écho important auprès des soldats :

conquestaprimaquerra montiale il monto dovevacampiare [...] ora liocche li poverelicominciavino adaprire perche avevino conosciuto il vento dovesofiava quinte piu querreepiu revolozionesifacevino piuassaie ilpopolino imparammo infate della russia sovietica conlarevoluzione sianno messoaposto ecosi cidovemmomettere aposto magare li taliane⁶³

Des mois passés sur « queste descraziate monte⁶⁴ », où « lodevertemento daiesoldate [...] era dibestimiare edire maletta laciornata che sonouscito inquestomonto⁶⁵ », Vincenzo Rabito délivre un compte rendu où, sur un fond apocalyptique, les questions de privations, d'endurance, d'injustice et de survie remplissent chaque page⁶⁶. Il fallait résister au froid en hiver (on amputa un orteil gelé à l'auteur), enterrer les cadavres de l'hiver lors du dégel printanier, supporter le mépris des supérieurs hiérarchiques, mais aussi la présence des rats, les maladies et la faim toute l'année, ainsi que l'absence de communication véritable avec les familles à cause d'une censure drastique :

nellelettere cidovemmo mettere pocheparole [...] sempre scriventece conquesto sistema caramadre noiequistiammobene amnciammoebiviammo e serbiammo lapadria contente e felice e lamadredoveva scrivere caro figlio noiequistiammo benedisalute e manciammo ebiviammo etufigliomio sierbe lapadriacontente checominciato dime alla padria lavesse abruciato contutta lasuacasa savoia⁶⁷

Vincenzo Rabito déploya toute son ingéniosité pour survivre, faisant les poches des cadavres et des blessés pour mieux s'alimenter et envoyer plus d'argent à sa famille, et essayant de se mettre à couvert lors des combats. L'armistice du 4 novembre 1918 marqua la fin de cette période de sa vie et d'une guerre qui avait fait plus de 600 000 victimes italiennes.

⁶² « Une aversion naïve à l'égard de la guerre s'unit à l'indifférence politique : en général, c'est un pacifisme purement instinctif [...] qui les conduit à condamner la guerre », SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, SOLMI Renato (trad. de l'allemand), Torino, Boringhieri, coll. « Saggi », 1976, p. 81.

⁶³ « avec la première guerre mondiale le monde devait changer [...] maintenant les pauvres commençaient à ouvrir les yeux parce qu'ils avaient compris comment il tournait le vent et alors plus y avait de guerres et de révolutions plus le petit peuple on apprendait beaucoup, en effet dans la Russie soviétique avec la révolution ils ont réglé leurs problèmes et les Italiens aussi on devait régler nos problèmes pareil », L1, p. 86.

⁶⁴ « ces sales montagnes ». C'est une expression récurrente sous la plume de Rabito à cette période.

⁶⁵ « la régalade des soldats [...] c'était de jurer et de dire maudit soit le jour où je suis venu dans ce monde », L1, p. 51.

⁶⁶ Sur les mêmes thématiques, bien que traitées fort différemment, il est difficile de ne pas penser aux pages de Lussu, qui se trouva sur le même front un an avant Rabito. LUSSU Emilio, *Un anno sull'Atipiano*, Torino, Einaudi, 2008 [1945]. Ou, dans un tout autre registre, au film *La Grande guerra*, de Mario Monicelli.

⁶⁷ « dans les lettres fallait pas écrire grand-chose [...] toujours écrire avec ce système : ma chère mère ici tout va bien on mange et on boit et on sert la patrie avec joie et bonheur et la mère fallait qu'elle écrive : mon cher fils ici tout va bien la santé ça va et on mange et on boit et toi mon fils sers la patrie avec joie, alors que moi le premier la patrie j'y aurais foutu le feu et toute sa maison Savoie avec », L1, p. 75.

b) Soldat à Florence et travailleur en Sicile (1918-1934)⁶⁸

La fin de la guerre ne fut pas synonyme de retour chez soi pour Vincenzo Rabito, tant s'en faut. D'abord envoyé à Trieste puis à Planina et à Gorizia, à la frontière italo-slovène, pour des opérations de maintien de l'ordre et de reconstruction, il fut finalement affecté à Florence en avril 1919. À ce moment-là, Vincenzo Rabito fut démobilisé, mais gardé pour effectuer son service militaire, à une période agitée de l'histoire italienne.

Comme il l'explique lui-même, « nel 1919 che siaveva fento laquerra annoncominciato lisciopere acatinaò cheliacentecheavevino fatto 7 8 annedesoldato checomesono revateacasa nonanno trovato nellavoro enanche pane che sipoteva antareafinire auno revoluzione come dellarussia sovietica⁶⁹ », et donc « siaveva fenito laquerra e labiammovinta mapero siavinta magarelafame eladesochepazionre equinte perqueste cerino queste crantescipere⁷⁰ ». C'était en effet le début du *biennio rosso* en Italie. Avec la démobilisation, les indemnités versées aux familles des soldats prirent rapidement fin. Dans un contexte général de chômage accru par la fermeture des usines de guerre, de surproduction mondiale et d'inflation, la colère monta⁷¹. Une agitation prérévolutionnaire se fit sentir, en ville avec des occupations d'usines comme à la campagne avec des occupations de terres. Au cours des mêmes mois, les tensions sociales prirent aussi la forme d'affrontements entre différents groupes politiques et, en mars 1919, les Fasci italiani di combattimento, matrice du Parti national fasciste, furent fondés⁷² :

questo siovine chiamato benito mussoline questo partito laveva fontato propia inquesto peruoto de 1919 amilano apiazza senza purchiro chiamata equinte tuttequeste eaderevino a questo ciovinechiamato benito mussoline sichiamavino fascie dicompamento sansa purcherista cosiintutte licita cerno queste 2 crante movimente discuadre fascista e questemovimente discuadre socialecomuniste⁷³

⁶⁸ Le récit de la période allant de l'après-Première Guerre mondiale au départ de Rabito en Afrique en février 1934 va du L3 p. 203 au L5 p. 475.

⁶⁹ « en 1919 la guerre était finie et les grèves s'ont enchaîné parce que les gens qui étaient soldats depuis 7-8 ans quand ils sont rentrés chez eux ils ont trouvé pas de travail et pas de pain non plus, du coup ça pouvait tourner à la révolution comme en Russoviétique », L3, p. 266.

⁷⁰ « la guerre était finie et on l'a gagnée mais cependant on a aussi gagné la faim et le chômage et alors c'est pour ça qu'il y avait des grandes crèves », L3, p. 273.

⁷¹ Sur ces points, voir VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités, L' Italie au premier XX^e siècle, op. cit.*, ainsi que ROMANO Sergio, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1977, p. 167-174.

⁷² La violence squadrisme fit entre 3 000 et 4 000 victimes entre 1919 et 1922, VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités, op. cit.*

⁷³ « ce jeune homme appelé Benito Mussolini son parti il l'avait fondé pile pendant cette période de 1919 à Milan sur la place qui s'appelait San Sepolcro, et alors tous ceux-là qui adhéraient à ce jeune homme appelé Benito Mussolini ils s'appelaient les *fasci di combattimento* de San Sepolcro, du coup dans toutes les villes y avait 2 grands mouvements de *squadre*, les fascistes et puis les social-communistes », L3, p. 279.

Vincenzo Rabito, toujours rangé du côté des déshérités, regardait d'un œil critique ce nouveau parti dont il estimait qu'il avait trahi les pauvres et qu'il travaillait à la perpétuation des possessions bourgeoises. Jusqu'à la fin de l'année 1921, s'il passa l'essentiel de son temps à Florence, il fut aussi affecté à des missions de maintien de l'ordre dans des villes où les grèves et les occupations faisaient rage, ce qui lui donna l'occasion de dépeindre une Italie en plein chaos. La description des bouleversements sociaux de son pays cohabite en ces pages avec diverses anecdotes, allant de ses fiançailles avortées avec des sœurs de camarades, de tours pendables joués à des sergents trop autoritaires ou de bons mots face à des supérieurs hiérarchiques à la découverte émerveillée de Florence. Rabito fait plus ou moins coïncider la fin de son expérience de soldat avec la Marche sur Rome et la prise du pouvoir par le parti fasciste, qui en réalité eut lieu un an plus tard, en octobre 1922 :

recordo che foreno liciorne che il partito fascista con lapoggio daie crosse cenerala vere monarchice e con labuona volenta di quello cretino e nostro re e con quella crante bacascia reggina e contutte licrante capotaliste che anno dato arme e solde a quello revolozionari di benitto mussoline siafatto la marcia so roma [...] quinte di quellociorno tutte litsliane abiammo cascato sotto la dettatura fascista⁷⁴

Avec le retour en Sicile, commença une période de divers travaux agricoles en compagnie de ses frères Giovanni et Paolo. Dans la région, nombreux étaient ceux qui étaient allés chercher une vie meilleure à l'étranger, et les allusions à des compatriotes émigrés en Amérique sont fréquentes. Pour les Rabito, la fête et le labeur se mêlaient : avec leur guitare et leur mandoline, ils semaient la bonne humeur partout où ils passaient. En même temps, le fascisme gagnait de plus en plus les campagnes reculées, où déjà les gens avaient adhéré au parti afin d'obtenir du travail :

ancoa achiamonte no zi conosceva [...] ma poie il partito fascista che siapiazato bene eacominciato adarmare atutte li fasciste poeche mossoline afatto ammazare ammatiotte afatto arrestare e confenare eammazzare a tutte lesponete del partitocomunista esocialista equinte restareno solesfascista nellecita e nelle paese crante lipadrone dicomantare ma ora magare nelle picolopaese sicominciava asentirese la canaglia fascista checominciavino affare atte didilequente⁷⁵

⁷⁴ « je me souviens que ce furent les jours où que le parti fasciste ~~RRRR~~ avec le soutien des gros généraux bien monarchistes et avec l'approuvaison de notre crétin de roi et de cette grosse bagasse de reine et de tous les gros capitalistes qui ont donné des armes et des sous à ce révolutionnaire de Benito Mussolini ~~RRRR~~ a fait la marche sur Rome [...] et alors ce jour-là tous les Italiens on tombit sous la dictature fasciste », L4, p. 347-348.

⁷⁵ « à Chiaramonte on le connaissait pas encore [...] mais après le parti fasciste il s'est bien installé et il a armé tous les fascistes et puis Mussolini il a fait assassiner Matteotti il a fait arrêter exiler et assassiner tous les représentants du parti communiste et socialiste, et alors il a resté rien que les fascistes et c'était eux les chefs qui commandaient dans les villes et dans les gros villages mais maintenant la canaille fasciste commençait à faire des actes crimineux même dans les petits villages », L4, p. 382.

Le récit des années 1920 et du début des années 1930 alterne donc réjouissances dues à l'atmosphère de fête instaurée par les frères Rabito, place croissante du fascisme dans la vie quotidienne et succession de travaux, en tant qu'ouvriers ou paysans. Cependant, l'amertume provoquée par le manque d'argent demeurait une constante, et ce fut précisément la recherche d'argent qui conduisit Vincenzo Rabito, après son échec au concours de cantonnier, à partir travailler en Afrique en 1934 : « quello che aveva bisogno diantare aquadagnare solde doveva antare allabisinia cheuno di queste era questo povero divincenzo rabito⁷⁶ », car :

nello 1934 35 lavore nellitalia nonzinitrovava percheconquesta querra
cheaveva fatto fare mussoline diantare aconquistare la frica labisinia lilavore
checerino nellitalia siavevino sopese allo scopche tutte nonciavento lavoro
liacente poverete facevino domanta per arrolarese nellamilizia⁷⁷

Cependant, à la suite d'un malentendu, il ne fut pas engagé comme travailleur mais comme soldat, à son grand désespoir.

c) Colon en Libye et travailleur en Somalie et en Éthiopie (1934-1939)⁷⁸

Les années africaines de Vincenzo Rabito coururent globalement de février 1934 à juillet 1939 et leur récit fait état, comme tout le tapuscrit, de la *maestria* de l'auteur dans l'art de la débrouille et de sa curiosité sans borne, non sans une certaine dérision à l'égard du régime : « ricordo che dognie domineca cidovemmo vestire cola tenuta fascista e colla cammicianera e collacravattenera che pareheatutte ciavesse muorto lamadre sempredilutto⁷⁹ ». Outre des saillies piquantes, le texte contient des analyses d'une grande lucidité à l'égard de mesures prises par le gouvernement fasciste, comme ici l'impôt sur le célibat⁸⁰, qui par ailleurs désavantageait considérablement Rabito :

liebiche erino troppo miserabile poie perche cera quella miserabile dettatura
fascista che quello descraziato dimossoline mitela latassa achinonzivoleva
maretare epoieche chi diuscevino figlieassaie cidava ilpremio alloscopo di

⁷⁶ « ceux-là qui avaient besoin de gagner des sous fallait qu'ils aillent en Abyssinie, et un d'eux c'était le pauvre Vincenzo Rabito », L5, p. 471.

⁷⁷ « en 1934-1935 y avait pas de travail en Italie parce qu'avec la guerre que Mussolini il avait fait faire d'aller conquérir la Frique l'Abyssinie on avait suspendu tous les travaux en Italie dans le but pour que tout le monde comme ils avaient pas de travail les pauvres demandaient à s'enrouler dans la milice », L5, p. 486.

⁷⁸ Du L5 p. 481 au L7 p. 636.

⁷⁹ « je me souviens que tous les dimanches on devait s'habiller avec la tenue fasciste et avec la chemise noire et avec la cravate noire, on aurait dit qu'on avait tous perdu notre mère, toujours en deuil », L7, p. 619.

⁸⁰ Instauré en 1927, cf. GEORGEL Jacques, *L'Italie au XX^e siècle (1919-1995)*, Paris, La documentation française, coll. « international », 1996.

portare piu miseria e lipiciotiede simaretavino e antavino avante sempre
immienzo allamiseria⁸¹

Lui qui croyait aller en Abyssinie se retrouva en Libye, d'abord à Tobrouk puis dans le désert de la Cyrénaïque, déplorant le mépris auquel les soldats faisaient face, de la part de supérieurs incompetents qui ne devaient leur place qu'à leurs relations politiques. Au bout de plus d'un an, les soldats purent rentrer chez eux car la guerre était terminée. Vincenzo Rabito passa l'essentiel de l'année 1936 à travailler comme cantonnier en Sicile avec ses frères puis remporta un concours pour être garde municipal à Chiaramonte Gulfi, son village natal. Au dernier moment, le poste fut attribué à un autre. Fou de rage, Rabito s'engagea comme ouvrier en Afrique orientale, où il partit au début de l'année 1937. Il fut employé sur différents chantiers en Somalie. Ces pages témoignent de son obsession récurrente d'économiser, en l'occurrence pour pouvoir acheter une maison à sa mère et se marier à son retour en Sicile. Un scandale provoqué par des détournements d'argent dans l'entreprise où il travaillait mit un terme au chantier et Rabito, déterminé à rester au moins un an supplémentaire en Afrique pour continuer à mettre de l'argent de côté, se rendit à Mogadiscio. Grâce à sa ténacité, il réussit à trouver un nouvel emploi sur un chantier situé à Mustahil, du côté éthiopien de la frontière. Ici, toujours dévoré de curiosité pour la nouveauté, l'auteur décrit les relations avec les populations locales et fait état de sa fascination pour la flore et la faune. Sur ce chantier, en proie à la maladie, Rabito découvrit les œuvres de Dumas, qu'il lut entre deux accès de fièvre :

recordo che dentra la baracca di noie tutte ammalate cera una cassa di libira
che erino li bire romanze dia ventura fatte tutte queste romanze dallo scrittore
alesantro domise che erino come il romanto della signoria decompagnia e
come il romanzo del 20 ane doppo tutte romanzie che facevino
merevigliare di quanto erino de fercotose queste personaccie a passare una
vita cositriste quante io chesempre stava corcato come stapevino corcate
liatre conlafebre piu forte dime che la testa saltava prr lario mi per passare
iltempo miprenteva uno di questo libiro davventura e liceva⁸²

À son corps défendant, car il laissait sur place son potager amoureusement construit et entretenu, il fut ramené à Mogadiscio pour être soigné. Après quoi, il fut embauché sur un

⁸¹ « c'était une époque vraiment misérable parce qu'en plus y avait la misérable dictature fasciste, et ce fumier de Mussolini voilà qu'il met un impôt pour ceux qui voulaient pas se marier et puis à ceux qui arrêtaient pas d'avoir des enfants il leur donnait un prix dans le but pour apporter encore plus de misère et les gamins ils se mariaient et leur vie c'était rien que la misère », L4, p. 391.

⁸² « je me souviens que dans la baraque où qu'on était tous les malades y avait une caisse de livres, c'était des livres romans d'aventures et tous c'était des romans de l'écrivain Alexandumas qui les avait écrits, comme le roman de la madame des magnolias et comme le roman de 20 ans après, rien que des romans acroyables tellement la vie des personnages elle était très difficile et très triste, et alors moi que j'étais toujours couché comme tous les autres que leur tête explosait avec leur fièvre plus grosse que la mienne pour passer le temps je me prenais un de ces livres d'aventures et je lisais », L6, p. 561.

chantier à Duca degli Abruzzi, à une cinquantaine de kilomètres de la capitale. Avec un ami, il acheta une guitare et une mandoline et reprit la tradition de divertissement collectif initiée en Sicile avec ses frères. Rabito se trouvait bien en Somalie et envisagea d'y faire venir son frère Paolo, encore célibataire lui aussi, et de s'y installer sur le long terme. Son ami hospitalisé et le chantier fini, Rabito fut envoyé sur un chantier très reculé à Kelafo⁸³, en Éthiopie, pour construire une route. Ses projets de s'installer en Somalie avec son frère furent compromis par l'approche de la Seconde Guerre mondiale, qui marqua aussi la fin du chantier. Les ressortissants italiens devaient s'enrôler. En juillet 1939, il quitta la Somalie sur un bateau où, comme toujours grâce à son ingéniosité, il avait pu monter sous prétexte de maladie. Lors d'une escale à Massawa, Rabito apprit que la guerre avait éclaté :

come revammo masava potiemmoscentre epoiesentirene magare qualche
ciornaleradio [...] equinteio sono scieso eminesino antato inunocafe checera
locomenicato [...] equinterecordo chenonmiloposso maredementecare che
questo comunicato diceva che lacermania aveva ocopato lafrancia eaveva
calpestato lolantae quellapicolanazionedelbelzio e quinte nonceraniente
chepotire sapire piu che ciaaveva scopiato laseconta querra montiale⁸⁴

d) Soldat en Sicile, travailleur en Allemagne et en Sicile (1939-1945)⁸⁵

Les années passées en Afrique avaient permis à Rabito d'accumuler une somme d'argent assez importante. Il rentra donc en Sicile pourvu de moyens dont il n'avait jamais disposé jusque-là. Son retour à Chiaramonte Gulfi chez sa mère fut, comme tous les précédents, fêté comme celui du fils prodigue. Il fut suivi de peu par celui de son frère Vito, qui avait été parmi les 50 000 chemises noires envoyées combattre en Espagne. Si la guerre avait été déclarée par la France et le Royaume-Uni contre l'Allemagne à la suite de l'invasion de la Pologne, l'Italie se tint à l'écart du conflit jusqu'au 10 juin 1940. Durant cette année-là, Vincenzo Rabito fit l'acquisition avec un ami d'une oliveraie en Sicile, à Buccheri. C'était pour lui le signe d'une évolution sociale importante et la source d'une grande fierté, surtout

⁸³ Notre certitude sur le lieu n'est pas absolue, car Rabito l'écrit « galaffe ». Vu son emplacement, la proximité de la rivière Shébélé, mentionnée dans le récit, et de Mustahil (orthographié « mustaille » dans le texte), nous supposons cependant qu'il s'agissait bien de Kelafo.

⁸⁴ « quand on est arrivés à Massawa on a pu descendre et puis écouter un bulletin de formation à la radio [...] et alors je suis descendu et j'ai été dans un café où y avait le communiqué [...] et alors je me souviens, je pourrai jamais l'oublier que ce communiqué disait que la Lemagne avait occupé la France et avait piétiné l'Hollande et la petite nation de la Belgique, et alors y avait rien de plus à savoir, la deuxième guerre mondiale avait déjà éclaté », L7, p. 633. Ici aussi, la mémoire lui fait défaut puisque d'une part la guerre fut déclarée non pas en juillet, mais le 3 septembre 1939 et, d'autre part, le conflit ne commença pas avec la bataille de France, qui se déroula l'année suivante (en mai 1940), mais avec l'occupation de la Pologne.

⁸⁵ Le récit de la vie de Vincenzo Rabito de son retour d'Afrique durant l'été 1939 à l'obtention, en janvier 1945, du poste de cantonnier qu'il garda jusqu'à la retraite va du L7, p. 636 au L9, p. 873. Il couvre donc la Seconde Guerre mondiale italienne et le début de l'après-guerre, l'armistice ayant été signé par l'Italie le 3 septembre 1943 (et annoncé le 8 septembre), même si la guerre continua dans le Nord de la péninsule.

quand il fut amené à recruter des employées pour travailler sa terre. Cependant, Rabito aspirait à des postes plus sûrs, comme fonctionnaire ou commerçant (il envisagea de reprendre un bureau de tabac), mais son célibat lui compliquait l'accès à ces activités⁸⁶. Le 8 décembre 1939, lors de la fête de l'Immaculée Conception, il rencontra chez son cousin une femme prénommée Vita. Toujours appelée Nella ou Neduzza dans le texte, qui devait devenir son épouse. Encouragé en ce sens par son cousin et par sa future belle-mère, Anna, il se fiança le même mois. La belle-famille se présenta comme étant riche et cultivée, ce qui l'impressionna beaucoup, et le mariage eut lieu le 24 janvier 1940. Il s'aperçut par la suite que la richesse de sa belle-famille était une fable qui lui avait été racontée pour gagner sa confiance et lui extorquer de l'argent. Le sentiment d'avoir été escroqué fut la source de récriminations sans fin de la part de l'auteur⁸⁷, qui trouva dans l'écriture un moyen de s'épancher, couchant sur le papier des scènes de dispute dignes des meilleures comédies à l'italienne : « *quinte cosi questa donna anna trovanto amme [...] prima siadato latesta delmuro leie propia chesiafatto magare sanque epoesiabutato piancento voce immienzo allasdra credanto edicento ilvidano miadato una bastonata nella stesta caraniniere meteto lodentra*⁸⁸ ». L'année de son mariage, il fut appelé comme soldat à Gela pour défendre la Sicile en cas de débarquement. Il en garda le souvenir de mois oisifs et heureux :

nonfacimmo altro cioccare alle carte e manciare tutte lisoldate che erimochiamate per nonfare entrare alliche lise che erino nelcampodemarta e neorto dimarta pervenere afare uno sbarco nellasicilia erino crasse come mole che io dallamia parte diquanto era cosi crasso nonpoteva neanche piu camminare⁸⁹

Durant l'été, il fut démobilisé, à son grand dam, car il n'avait aucune envie de retrouver la situation conflictuelle qui régnait chez lui. Aussi, à l'automne, demanda-t-il à être ouvrier en Allemagne avec son frère Paolo. Dans l'attente du départ, Rabito allait écouter la radio clandestine chez des amis antifascistes : « *li chiavevino unarradio incrantestino [...] e questa radio crantestino ci faceva capire che per ora a uesto asso romabilino tochio*

⁸⁶ En effet, par la loi du 14 juin 1928, outre accorder des exemptions fiscales aux familles nombreuses, Mussolini donna la priorité aux couples sur les célibataires dans les concours pour être fonctionnaires, l'embauche dans le secteur privé, ainsi que la reprise de baux commerciaux.

⁸⁷ Cet aspect-là de la vie de l'auteur n'est pas celui qui nous intéresse ici, mais nous nous devons toutefois de signaler que ses conflits avec son épouse et, plus encore, avec sa belle-mère et sa belle-famille en général occupent un nombre considérable de pages du tapuscrit à partir de son mariage.

⁸⁸ « et alors dame Anna quand elle m'a vu [...] d'abord elle s'a tapé la tête dans le mur toute seule même qu'elle s'est fait saigner et puis elle s'est jeté dans la rue en pleurant fort et en braillant : le péquenot m'a donné un coup de bâton sur la tête, gendarmes arrêtez-le », L7, p. 696.

⁸⁹ « on faisait rien que jouer aux cartes et manger tous les soldats qu'on avait été appelés pour pas laisser entrer les Anglais qui étaient à Malte pour venir débarquer en Sicile, on était gras comme des mulets, moi de mon côté j'étais tellement gros que j'arrivais même plus à marcher », L8, p. 707.

lasciammoliavanzare che poie di vede doppo chiechevincie [...] che poi laquerra ladovevino vince perforza listate unite e larosia sovietica⁹⁰ ».

Le voyage vers l'Allemagne eut lieu dans le courant de l'hiver 1940-1941 et, aussitôt arrivé, Vincenzo chercha à apprendre l'allemand par tous les moyens. Nous insérons ici une citation plus longue, en ce qu'elle nous semble parfaitement représentative de la curiosité insatiable de Rabito et de sa soif de pouvoir communiquer :

ricordo che questo lavoro selovogliammo fare in 3 ore esiento aunite e compatte lofaciammo ma se io e ilmiofratello paolo che nipiaceva diamparere iltedesco questo lavoro che avessimo potuto fare intre 3 lofaciammo dorare tutte li 8 ore perche cidovemmo imparare iltedesco che ciavemmo imparato solouna parola persapere tante parole chequesta parola era chediceva vasiste dass intedesco mentre initaliano vasistedasse significava dimmechecosa e questo e quinte io ealimio fratello lavoranto conquisto tideesco sempre unacamorra diventuce aquello operaio tedesco chesichiamava ciorcio ciorcio vasiste dass dimmechecos e questo dimme come sichiama comesichiamava ilcolchio dimme comesichiamava laforchette dime come sichiamava ilcoltello dimme comesichiamino lipatate e questo poveretto tedesco doveva doportare pertutta lasettemana emagare per tutto il mese come sichiamava questa cosa dicentoe questa parola intedesco vasistedasse che unavolta lo chiamava io checosa equesto eunaltrevolta lochiamava il miofratello paolo che cosa equesto vasistedasse per fina cheiltedesco siacompiato licogliona⁹¹

Avec Paolo, ils animaient les brasseries en jouant de la guitare et de la mandoline, devant un auditoire d'ouvriers de tous horizons, volontaires ou prisonniers. Malgré leur salaire, la faim restait une préoccupation constante à cause du rationnement, et les bombardements quotidiens les terrorisaient. À la fin du mois de décembre 1941, Vincenzo obtint une permission pour aller voir son premier fils, Salvatore R'toujours appelé Turi ou Turiddu R' qui venait de naître. Sa traversée de l'Allemagne se fit dans un contexte apocalyptique :

nel treno cerimo piu di 2000 passaggiere non tutte lavorature ma erimo tutte italiane che antavino affare ilnatale alla sua casa ricordo conquello allarme che cera e il treno correva con quella paura che abbiamo fomammo come

⁹⁰ « là ils avaient une radio de clandestin [...] et cette radio de clandestin elle faisait comprendre que pour le moment l'axe Rome Berlin Tokyo laissons-les avancer et puis après on va bien voir c'est qui qui gagne [...] parce qu'après la guerre c'était obligé que c'était les États-Unis et la Russoviétique qui allaient la gagner », L8, p. 729.

⁹¹ « je me souviens que le travail si on voulait on pouvait le faire en 3 heures en étant solidaires réunis mais comme mon frère Paolo et moi ça nous plaisait d'apprendre l'allemand le travail qu'on aurait pu faire en 3 heures on le faisait traîner pendant 8 heures parce qu'on devait apprendre l'allemand et on connaissait qu'un mot pour apprendre plein de mots, ce mot c'était *vasistas* en allemand et en italien *vasistas* ça voulait dire : dis-moi ce que c'est ça et alors moi et mon frère quand on travaillait on était une plaie pour cet ouvrier allemand qui s'appelait Giorgio : Giorgio *vasistas* dis-moi ce que c'est ça dis-moi comment ça s'appelle comment ça s'appelle la cuillère dis-moi comment ça s'appelle la fourchette dis-moi comment ça s'appelle le couteau dis-moi comment ça s'appelle les patates et ce pauvre Allemand fallait qu'il nous supporte toute la semaine et même tout le mois : comment ça s'appelle ça à lui dire ce mot en allemand *vasistas*, une fois c'était moi qui l'appelais : c'est quoi ça et une fois c'était mon frère Paolo qui l'appelait : c'est quoi ça *vasistas* et à la fin l'Allemand ça lui a cassé les couilles », L8, p. 740.

lidesperate e poieche si quardava dalli sportele sempre abuio che ilcielo era tutto rosso alluminato quelle razzie che tiravino li apareche lominose e tutta laltigliaria ante eria checera inquesta zona di monico di baviere e colonia siapreva unofuoco che ilcielo era diventato tutto rosso e magare diciorno pareva⁹²

À son retour en Allemagne en janvier 1942, l'atmosphère s'appesantit : tous les Allemands furent réquisitionnés sur le front et les bombardements s'intensifièrent. Les amis de Paolo et de Vincenzo s'en allèrent les uns après les autres, et les deux frères, par ailleurs atteints d'une maladie dermatologique, attendirent avec impatience de pouvoir retourner en Sicile. Ce fut le cas en septembre 1942.

Vincenzo trouva pendant quelque temps un emploi à la mairie de Chiaramonte grâce à un homme politique local de sa connaissance et arrondit ses revenus en faisant du troc avec les soldats allemands. Au printemps 1943, il fut recruté comme percepteur de blé pour les fascistes dans un moulin des environs de Chiaramonte. Cet emploi ne l'enchantait guère car il estimait que c'était ôter la nourriture de la bouche des nécessiteux, mais il l'accepta, se réconfortant à l'idée des bénéfices qu'il pourrait en tirer : « misono terato ilconto che lavoranto come quardio aunomolino nelmolino il manciare sempre cidoveva essere perche ilmolino nonmacenava ferro e neanche pietra il molino macinava farina checonlafarina si faceva il pane⁹³ ». Rabito réussit à répondre aux attentes des paysans comme de la police en laissant les meuniers moudre du blé de contrebande la nuit. Ce procédé lui permit en même temps de nourrir sa famille en une période où le rationnement était draconien et où l'inflation faisait rage⁹⁴. Aussi, « échapper aux *ammassi* est parfois question de survie, et les autorités admettent qu'en septembre 1941, elles ne reçoivent que 27 % du blé récolté en Sicile⁹⁵ ». Ce travail terminé, Rabito fut employé à proximité de Regalbuto par un aristocrate local qu'il connaissait bien, le baron Montesano, pour contrôler que les moissonneurs ne cachaient pas leurs récoltes. À ce poste aussi, Rabito s'arrangea pour concilier les intérêts de tous en fermant un œil sur la contrebande, dont lui-même bénéficiait, afin que les familles pussent

⁹² « dans le train on était plus de 2 000 passagers, pas tous des travailleurs mais tous des Italiens qui allaient passer la Noël dans sa maison, je me souviens qu'avec la sirène et le train qui roulait et la peur qu'on avait on fumait comme des désespérés et puis on regardait par les fenêtres dans la nuit, le ciel était tout rouge alluminé avec les fusées lumineuses qui sortaient des avions et toute l'artillerie antirienne qu'il y avait dans le coin de Munich et Cologne ça faisait un feu si grand que le ciel était devenu tout rouge et on aurait même dit que c'était le jour », L8, p. 756.

⁹³ « je me suis calculé qu'en travaillant comme gardien à un moulin, dans le moulin y aurait toujours à manger parce que le moulin il moulinait pas du fer et pas de la pierre non plus, le moulin il moulinait de la farine et avec la farine on faisait du pain », L8, p. 783.

⁹⁴ « En 1943, le contrôle postal a affaire à nombre de lettres qui sont des relevés obsessionnels de prix », VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités, op. cit.*, p. 185.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 195.

continuer de se nourrir. Il se trouvait là lorsque le débarquement américain en Sicile eut lieu, le 10 juillet 1943 :

ricordo che ilciorno 10 luglio ciornata maie dementagata che io nonpotento capire niente acora diquello chesidiceva che secome eraio sempre vicino allasdrada provenciale cheantava acatania questa sdra cera chidiceva liamericane sbatcavinola sbarcavino li misono preso di coraggio sapeva che dallabruca perantare arecalbutto cerino 4 chilomitre [...] macome aveva fatto ilprimo chilomitre disdrada quanto vedo 6 7 persone che correveno e magare piancevino cosi cisono domanto il perche queste erino tantepriucopate che mianno detto che liamericane anno sbarcato apalermoi a trapine a siracusa acela e pagare alliscoglitte e a stanta croce cammario⁹⁶

Jusqu'à ce que les Américains gagnent la main-mise sur l'ensemble du territoire sicilien le 17 août, l'été fut marqué par des désordres divers. Rabito fut témoin de la débandade de l'armée italienne, d'épisodes de représailles de la part des soldats allemands s'estimant trahis par les Italiens ou encore de combats entre Américains et Allemands, qui causèrent des destructions notables : « io quellaciornata ovisto ilfevito del barone tutto infiammo che conlibombe incentiare siastapeva prucianto tutto il fevito sistapevano brucianto tutte licrosse covona delcranto edelle face e dellorzo che cera allaburuca e io col lialtre diciammo malassa che siabruciasse tutto li manciare basteche restiammo vive⁹⁷ ».

Si l'arrivée des Américains était allée de pair avec une aide matérielle importante, cette dernière s'écoulait sur le marché noir qui, s'il assurait la survie de la population, entraînait aussi la destruction de l'économie locale : « La société du Sud sort de la guerre encore plus loin de l'État et de la loi, encore plus portée au "familialisme amoral"⁹⁸. » Soucieux d'être bien vu par les paysans, Rabito les autorisa à puiser à leur guise dans les récoltes et signa une fausse déclaration de destructions dues aux combats. L'expérience se termina à la fin de l'été et, en septembre, naquit Gaetano R'toujours appelé Tano R', le deuxième fils de Vincenzo Rabito. Au cours de l'été 1944, dans un contexte de mécontentement croissant car la ration de

⁹⁶ « je me souviens que le jour 10 juillet journée jamais oubliée moi je comprenais encore rien à ce qu'on racontait, j'étais à côté de la route provinciale qui allait à Catane, sur cette route il y en avait qui disaient que les Américains débarquaient ici que les Américains débarquaient là, j'ai pris mon courage avec mes deux mains, je savais que du lieu-dit la Bruca à Regalbuto il y avait 4 kilomètres [...] mais quand j'avais fait le premier kilomètre je vois 6-7 personnes courir en pleurant, du coup j'y ai demandé le pourquoi donc elles étaient si inquiètes et elles m'ont dit que les Américains ont débarqué à Palerme à Trapani à Syracuse à Gela et même à Scoglitti et à Santa Croce Camerina », L9, p. 811.

⁹⁷ « moi ce jour-là j'ai vu le fief du baron tout inflammé, avec les bombes incendiaires tout le fief brûlait, toutes les grosses meules de foin et de fèves et d'orge de la Bruca brûlaient et moi et les autres on disait : ben tant pis si tout le manger il brûle, le tout c'est qu'on reste vivants », L9, p. 821.

⁹⁸ VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités*, op. cit., p. 206. Le concept de « familialisme amoral » fut forgé par Edward Banfield en 1958, lors de ses travaux sur le Mezzogiorno. Il désigne le rôle central de la famille et de ses prérogatives, prioritaire sur celui de l'État et des lois. Le concept fut critiqué, notamment parce que les réseaux irrigant les sociétés du Sud de l'Italie ne se résument pas au réseau familial. Cet épisode de la vie de Vincenzo Rabito en est d'ailleurs une illustration : ici, c'est la logique du proche, pas seulement de la famille, qui l'emporte sur la loi.

pain quotidienne était passée de trois cents à deux cents grammes⁹⁹, l'auteur fut renvoyé à Regalbuto pour la supervision de la moisson. Les moissonneurs subirent les menaces d'une bande de brigands, et les logeurs de Rabito furent agressés. Quoique terrorisé, Rabito appliqua l'*omertà* et ne divulgua pas leur identité lorsqu'il fut interrogé par la police. À Chiaramonte Gulfi, le baron Melfi, ami antifasciste de Rabito, avait été nommé maire par les Américains et la fin de la guerre approchait. Un vent de liberté soufflait sur le pays : « ladettatura siaveva fenito e quintoera la liberta [...] quinte sipoteva scrivere tutto checera lastampa libira¹⁰⁰ ». En janvier 1945, après quelques mois de chômage, Vincenzo Rabito obtint enfin le poste de cantonnier espéré de longue date. Cet emploi signifiait pour lui une vie désormais stable, avec un travail fixe et des revenus assurés pour nourrir sa famille.

e) Cantonnier puis retraité en Sicile (1945-1969)¹⁰¹

S'ensuivit une période où, sur fond de plan Marshall puis de miracle économique, la vie de Vincenzo Rabito et des siens se stabilisa dans un confort croissant, même si les premières années furent encore marquées par la parcimonie. Si les références aux événements historiques de la période passent au second plan du récit, qui se concentre plutôt sur le noyau familial, Vincenzo Rabito se montre très conscient du changement social majeur à l'œuvre. La vie politique locale occupe un certain nombre de pages, lesquelles reflètent bien la teneur des débats en cette période de guerre froide. Vincenzo Rabito s'engagea farouchement aux côtés du baron Melfi, qui se présentait sous les couleurs socialistes aux élections du 2 juin 1946, tandis que la Démocratie chrétienne gagnait peu à peu sa place dans le paysage électoral. La question politique était également source de conflits familiaux, puisque la belle-famille de Vincenzo, dont sa belle-mère, était partisane de la Démocratie chrétienne. Ces passages ne sont pas sans rappeler *Le petit monde de Don Camillo*, avec Rabito dans le rôle de Peppone. Aussi, le jour des élections fut-il un moment de grande agitation pour l'auteur : « inni una ora voldire dalle ore 8 alliore 9 che aveva inteso chiamare 100 volte alla demucrazia cristiana e 10 vote per il socialismo mio cominciato venire una rabia e uno nervoso che mipoteva prentere uno attacco dicuore doppo fare sacrafizie e poie allultemo perdere il barone¹⁰² ». Le baron

⁹⁹ <http://www.provincia.ragusa.it/upload/giornali/aprile2007.pdf>, p. 28 (consulté le 12 février 2016).

¹⁰⁰ « la dictature était finie et alors maintenant c'était la liberté [...] et alors on pouvait tout écrire parce que la presse était libre », L9, p. 868.

¹⁰¹ Le récit de la période allant de janvier 1945 à l'*autunno caldo* de 1969 couvre le tapuscrit du L9 p. 875 au L12 p. 1181.

¹⁰² « en une heure *l'ora* veut dire de 8 heures à 9 heures *l'ora* j'avais entendu 100 fois la démocratie chrétienne et 10 votes pour le socialisme, alors je m'a senti monter une colère et un nervement si gros que je risqua de faire une crise cardiaque si après tous ces sacrifices à la fin c'est le baron qui perd », L10, p. 904.

perdit en effet, puisqu'à Chiaramonte Gulfi la Démocratie chrétienne l'emporta haut la main¹⁰³. En 1946 également, Vincenzo et Nella perdirent un enfant, mort-né. Au début de 1948, Rabito fit à nouveau de la propagande pour le parti socialiste en vue des élections d'avril¹⁰⁴. Au printemps 1949, sa mère, dont il avait toujours été extrêmement proche, mourut. En juillet naquit Giovanni, son troisième et dernier fils. La même année, pour son plus grand bonheur, mourut également sa belle-mère, Anna. En 1955, on manqua de le faire changer de poste, car il avait été vu en train de serrer la main à un membre de la Démocratie chrétienne. L'anecdote montre la tournure que pouvaient prendre les conflits politiques à l'échelle locale, dans un environnement où les postes s'obtenaient sur recommandation¹⁰⁵. Les affinités marquées de son fils Tano avec le néofascisme désespéraient Vincenzo, qui par ailleurs craignait qu'elles ne lui portent tort. Il prit donc la carte du parti communiste pour se gagner la sympathie des professeurs de Tano. En 1956, Vincenzo vendit une moitié de sa maison à Chiaramonte pour pouvoir payer les études de ses enfants, auxquelles il tenait par-dessus tout : malgré son emploi fixe et l'époque plus florissante¹⁰⁶, les sacrifices étaient toujours d'actualité pour lui. À l'automne, Turi entra au lycée classique et Tano en comptabilité, pour la plus grande fierté de leur père. Signe de l'évolution des temps et de la pénétration des biens de consommation dans les familles, les Rabito achetèrent une télévision en 1959. Ils furent parmi les premiers du village à le faire : « ciabiammo fatto vedere checiavemmomagarelatelevisione che ilquelloperiodo quasequase che latelevisione labiammo il5 percento lichiamontane nel 1960¹⁰⁷ ». En 1960, Turi entra à l'université de Catane et la famille déménagea à Raguse. Tano restait rétif à l'instruction, et finit par s'en aller chercher du travail à Milan en compagnie d'un de ses camarades néofascistes. La situation s'apaisa lorsqu'il dut faire son service militaire. Turi, quant à lui, partit à Rome étudier dans une faculté d'ingénieurs, et son père se félicita de l'ascension sociale que l'époque rendait possible pour les jeunes gens. En 1965, Rabito prit sa retraite. Inquiet de gagner moins

¹⁰³ Avec 61,71 % des voix. Pour ces résultats, mais aussi pour tous les résultats détaillés des élections en Italie depuis 1946, voir <http://elezionistorico.interno.it> (consulté le 12 février 2016). D'ailleurs, tout à sa préoccupation pour la victoire du baron Melfi, Vincenzo Rabito ne mentionne pas le référendum pour choisir entre république et monarchie, qui se déroula pourtant le même jour.

¹⁰⁴ Opérées selon un système proportionnel et visant au renouvellement des députés et des sénateurs, elles virent la Démocratie chrétienne emporter la majorité relative (48,51 % au niveau national, et 74,79 % à Chiaramonte).

¹⁰⁵ « Il y avait encore le client et le patron, le pourvoyeur de voix et le pourvoyeur de faveurs », ROMANO Sergio, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁶ Si l'amélioration économique était en cours à ce moment-là, le véritable essor eut plutôt lieu à la fin des années 1950. Auparavant, le chômage de masse persista, notamment dans le Sud, avec une croissance démographique supérieure à celle du PIB. Voir ATTAL Frédéric, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U histoire contemporaine », 2004.

¹⁰⁷ « on leur a fait montrer notre télévion, qu'à l'époque en 1960 la télévision on était presque à peu près 5 pour cent des Chiaramontais à l'avoir », L11, p. 1068.

d'argent et de ne pouvoir couvrir les frais des études de ses enfants, il se mit en quête de petits travaux pour arrondir ses revenus. En des lignes émouvantes, il narre également son achat d'un caveau au cimetière de Chiaramonte, seul placement sûr, où il fait déplacer les ossements de sa mère : « questaera lacasa cheio posedia che ciabiammo ioelamiamadre e questa astatolunica penzata che ofatto io buona che non veva casa e percasa chiaveva questa tompa che lisolde ioerasicuro che sefenevino equestatomp nonzifenevamaie¹⁰⁸ ». Lors de son deuxième séjour à Rome pour rendre visite à Turi, la situation sociale était plus tendue, annonçant les mouvements de la fin des années 1960 : l'université de son fils était fermée en raison de grèves et de manifestations. L'été suivant, Turi obtint son diplôme. Son père, fier et heureux, fut ainsi assuré que ses sacrifices n'avaient pas été vains. Son service militaire terminé, Tano entreprenait quant à lui des études pour être géomètre, et Giovanni, après une scolarité brillante, s'appretait à entrer à l'université de Messine. Avec un associé, Turi créa une entreprise qui, bien vite, connut le succès. Observant combien les temps avaient changé, Vincenzo Rabito établit un parallèle entre son propre père, lui aussi baptisé Salvatore, et son fils aîné :

chedefedenza checera trature rabto diallora del 1890 conqueto turiddu di queste bellebiche del1969 chede quelletiempe simoreva difame che turiddorabito azzapare prenteva maieuna lira alciorno euna turiddu rabito di questeebiche prenteva menzomilione almese chesiavesse revenutoil miopadre di quantosolde prenteilsuonipote turiddorabto comeluie sicuro che conlatanta allicria avessemuorto sicuro¹⁰⁹

f) Les vieux jours à Raguse (1969-1981)¹¹⁰

À cette époque, Giovanni quitta la Sicile pour s'installer à Bologne¹¹¹. Le parcours et les choix de Giovanni occupent une place importante dans le récit de la dernière décennie de la vie de Vincenzo Rabito qui, tiraillé entre admiration et désespoir, s'inquiétait beaucoup pour l'avenir de son cadet. Peu soucieux des mœurs encore en vigueur sur son île natale et

¹⁰⁸ « c'était la maison que je possédais, qu'on avait ma mère et moi, et ça été la seule bonne idée que j'ai eue parce que j'avais pas de maison et ma maison c'était cette tombe, parce que l'argent je savais que je l'aurais pas pour toujours alors que cette tombe je l'aurais pour toujours », L12, p. 1143.

¹⁰⁹ « quelle différence il y avait entre Turi Rabito d'alors de 1890 et ce Turiddu de cette belle époque de 1969, qu'alors on mourait de faim et Turiddu Rabito il gagnait pas une lire par jour à retourner la terre et maintenant Turiddu Rabito de cette époque il gagnait un demi-million par mois, si mon père aurait revu et s'il aurait vu combien de sous il gagne son petit-fils ÑÑÑÑÑ Turiddu Rabito comme lui ÑÑÑÑÑ il aurait été tellement content que c'est sûr qu'il en aurait mouru », L12, p. 1180.

¹¹⁰ Le récit de la fin de la vie de Vincenzo Rabito, depuis les années de plomb jusqu'à sa mort en février 1981, va du L12 p. 1183 au L15 p. 1486.

¹¹¹ Durant un long passage, il est compliqué de comprendre à quelle année les événements mentionnés se rattachent, l'année où Giovanni s'installa à Bologne n'est donc pas très claire. C'était sans doute en 1968 ou en 1969.

imprégné du mode de vie plus libre pour lequel le mouvement de 68 avait œuvré, Giovanni s'installa avec une enseignante de dix ans son aînée, Giuliana, divorcée et mère d'un enfant. À cette période, Vincenzo fait part d'un sentiment de soulagement et d'accomplissement : ses trois enfants étaient plus ou moins installés, les sacrifices de toute une vie avaient payé. L'été, la venue de Giovanni et Giuliana à Chiaramonte fut le spectacle du village, anecdote qui montre combien le décalage entre la vie dans les grandes villes du Nord et dans les campagnes reculées du Sud était important. Le couple recherchait des meubles anciens et des pièces de charrettes siciliennes à emporter à Bologne pour les revendre. Cet épisode peut être perçu comme emblématique de la fin d'un monde : des objets d'un quotidien paysan encore très récent devenaient déjà des antiquités plus ou moins exotiques à vendre dans des milieux urbains huppés. Les élections municipales de 1970 furent l'occasion de nouvelles préoccupations pour Vincenzo : Turi se présentait sur la liste de la Démocratie chrétienne à Chiaramonte Gulfi tandis que Tano se présentait sur celle du Movimento sociale italiano à Raguse. Quoique lui-même de sensibilité communiste, s'adaptant pour la énième fois de sa vie aux circonstances, Vincenzo Rabito fit une propagande acharnée pour chacun de ces partis à tour de rôle, selon la ville où il se trouvait, essayant même d'acquérir ses amis communistes à sa nouvelle cause. Aussi, lorsque Turi fut finalement élu conseiller municipal, son père se félicita-t-il : « questo significava che io cilaveva sapoto fare la propaganta perchiaveveadetto atante mieiecompagnisociale comunista ciaveva detto pacienza perquesto anno mitemmila dilato lafalche e il marterlo perqueste elezione¹¹² ». Turi se maria avec sa fiancée Lucia, institutrice, à l'automne 1971. Giovanni causa à nouveau une grande préoccupation à son père lorsque, comme beaucoup de gens de sa génération, il se fit établir un faux diagnostic de problèmes psychiatriques par des amis médecins pour échapper au service militaire. On mesure là le fossé générationnel entre le père et son cadet, dû à la fois à leur écart d'âge (Vincenzo avait cinquante ans à la naissance de Giovanni) et à une époque où les mentalités changèrent vite et beaucoup. En septembre 1973 naquit la première fille de Turi et Lucia, Gea. En 1976 ou en 1977¹¹³, Vincenzo Rabito eut une première attaque, qui provoqua une paralysie temporaire de son côté droit. En 1976, Tano et sa fiancée Laura se marièrent. Durant l'été 1977, Giovanni et Giuliana, qui rapportaient des tapis et des meubles d'Iran, furent

¹¹² « ça voulait dire que moi je m'étais bien débrouillé pour la progapande parce que j'avais dit à plein de mes camarades social-communistes : allez tant pis pour cette année rangez la faucille et le marteau pour ces élections », L13, p. 1264.

¹¹³ Là aussi, il est difficile de comprendre à la lecture du tapuscrit de quelle année il s'agit. Pour fixer la date, nous nous appuyons sur les propos de son fils Giovanni, in DEL COLLE Beppe, « Nato nel „99 » *Il nostro tempo*, 15/04/2007.

arrêtés en Turquie, accusés de contrebande. Vincenzo en fut dévoré de souci jusqu'à leur libération à l'hiver 1977.

Le récit, qui a alors basculé dans la forme du journal intime écrit au jour le jour, fait à nouveau mention plus régulière des événements qui traversaient l'Italie en ces années de plomb, et dont le vieil homme était informé par les journaux radiophoniques et télévisés. Ainsi rapporte-t-il : « ilciorno 16 marzo del 1978 annorapito allonorevole ardo moro emagareannoammazato alli 4 polizuotte nellasua scorta [...] mavediammo quellochesocede inetalia conquista rapita dellonorevoleardomoro stiammo asentire chetutte parliammo etuttenonzapiammo nien¹¹⁴ », puis, quelques pages plus loin : « tuttelisere cera diquardare iltevesore che pequesto crantecasomoro cera mobilitaturra lapolizia intaoia persapere chiarapitoamoro¹¹⁵ », rendant bien l'accablement et l'incrédulité suscités par cet événement qui tint toute l'Italie en haleine pendant presque deux mois. En 1978, il évoque l'élection de Sandro Pertini à la présidence de la République, la mort de Paul VI et l'arrivée de Jean-Paul II à la tête de l'Église : « avevacampiato tuoto cheavevacampiato magarelareligione che prima tuttelipteprecavino chelicomuniste erano scumunitate mntre ora cheò morto ilpapa anno fattounaltropapa che descentenza diuno paesecomonista comunista varsavia vecinoallarusia solvietica¹¹⁶ ». En 1979, il mentionne les élections européennes, en 1980, l'assassinat à Palerme de Piersanti Mattarella, président démocrate-chrétien de la région Sicile opposé à la mafia, par Cosa nostra, et, le même jour, de trois policiers par les brigades rouges. Le commentaire qu'il en fait en dit long sur la perception de la mafia encore en vigueur chez beaucoup de gens à l'époque et sur l'éternelle défiance à l'égard des hommes politiques de tous bords : « io nonloconoscieva e perme magareche lannoammazato voldire che per ammazarlo cidoveva essere qualche motino¹¹⁷ ».

Le 2 août de la même année, Rabito parle de l'attentat de la gare de Bologne, qui le toucha d'autant plus qu'il s'était passé dans la ville où Giovanni résidait. Il ajoute quelques jours plus tard, donnant une idée de ce que pouvaient être les années de plomb : « noncerauno ciorno che nella nostra italia nonziammazavino 15 20 acentalciorno chemesediacosto che era

¹¹⁴ « le jour 16 mars 1978 ils ont enlevé le député Aldo Moro et ils ont même assassiné les 4 policiers de sa scorte [...] mais voyons un peu ce qui se passe en Italie avec l'enlèvement du député Aldo Moro, écoutons, que tout le monde on parle et personne on sait rien », L15, p. 1411.

¹¹⁵ « tous les soirs y avait de quoi regarder la télévision parce qu'avec la grande affaire Aldo Moro toute la police italienne était meublée pour savoir qui c'est qui a enlevé Aldo Moro », L15, p. 1413.

¹¹⁶ « tout avait changé même la religion avait changé parce qu'avant tous les prêtres priaient pour que les communistes soient excommuniés alors que maintenant que le pape est mouru ils ont mis un autre pape qui descend d'un pays communiste, Varsovie à côté de la Russie soviétique », L15, p. 1421.

¹¹⁷ « moi je le connaissais pas et à mon avis s'ils l'ont tué ça veut dire qu'il devait bien y avoir une raison », L15, p. 1448.

in questo 1980 l'italia era tutta messa in allarme il presidente capo dello stato sanro bertine non facevaltra lavore ma faceva sempre visitare all'imuorte¹¹⁸ ». Il fait également mention de l'assassinat du procureur de Palerme, Gaetano Costa, tué le 6 août 1980 par la mafia, puis d'un accident ferroviaire dans le Sud de l'Italie, sans aucun doute celui advenu sur la ligne Curinga-Eccellente le 21 novembre, qui fit cent victimes et, enfin, du terrible séisme de l'Irpinia, qui eut lieu le 23 novembre et fit près de trois mille morts. En parallèle à ces références aux événements nationaux, la question de la santé et de la mort prend une place croissante dans un quotidien rythmé par les rendez-vous médicaux et les visites des enfants. À la fin de 1980, naquit la seconde fille de Turi et Lucia, Bruna. En janvier 1981, Vincenzo Rabito écrivit qu'il sentait la mort toute proche. Il mourut le 18 février, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Au-delà de l'intérêt que présente l'entrelacs entre vie personnelle et histoire nationale, le tapuscrit se forme d'une succession de saynètes éclairantes sur le fonctionnement de la société rurale sicilienne au XX^e siècle et sur la personnalité de l'homme qui en fut l'auteur. À travers les différents épisodes narrés, on découvre un monde où les passe-droits sont rois, où l'obtention de travail est fondée sur un système de relations qui va de la famille aux amis d'amis et où la corruption et les services rendus sont un sésame polyvalent. Les membres de cette société doivent faire preuve d'un sens de l'adaptation et d'un opportunisme constants pour s'en sortir, toujours sous le regard impitoyable de leurs pairs, prompts aux ragots, lesquels ont un poids déterminant dans les choix et les actes de chacun. La famille constitue le pivot de cette société et le point de repère essentiel, jusqu'à devenir l'image même de toute relation humaine réussie : un homme bon est un « *vero padre di famiglia* » et des amis proches sont « *come fratelli* ». Dans ce cadre, Vincenzo Rabito apparaît comme un homme observateur, qui sut jouer des ficelles et des travers de ce monde pour arriver à ses fins. Il lui fallut pour cela composer avec sa susceptibilité et son orgueil, car sa plus grande hantise dans la vie consistait à *fare una mala comparsa*, autrement dit à faire piètre figure. Malgré un fatalisme de façade, il employa toute son ingéniosité à tirer sa famille de la misère, puis à permettre à ses enfants de réussir dans leur vie, au prix de privations et d'économies drastiques. Sa pugnacité, dictée à la fois par son sens de la débrouille à toute épreuve et par son caractère fier, lui permit de ne pas se laisser abattre par les nombreux revers du destin. Bon vivant, extrêmement sociable et doté d'une curiosité insatiable à l'égard du monde et des

¹¹⁸ « il y avait pas un jour sans qu'il y avait 15-20 personnes tuées par jour dans notre Italie, quel mois d'août ça a été en 1980, toute l'Italie était en alerte, le président chef de l'État Sandro Pertini son travail c'était rien que d'aller voir les morts », L15, p. 1467.

gens, il ne recula devant aucune expérience pour servir son combat épique contre sa condition de miséreux. Il reste à présent à comprendre ce qui poussa cet homme à l'écriture de son autobiographie et quel rôle l'écriture joua dans cette vie. Pour mieux saisir ce que ce choix de l'écriture signifia et ce qu'il avait d'original ou non, il est nécessaire de replacer au préalable l'auteur dans le contexte linguistique de son époque.

2. Vincenzo Rabito et l'Italie linguistique et littéraire post-unitaire

a) La langue de Vincenzo Rabito

Vincenzo Rabito naquit en 1899 en Sicile, dans un environnement rural reculé, « a chiaramonte quife provincia dallora siracusa¹¹⁹ » (devenue depuis province de Raguse). La grande ville la plus proche de Chiaramonte Gulfi est Catane, toutefois distante de plus de cent kilomètres, et les occasions de s'y déplacer étaient relativement rares pour la plupart des habitants du village¹²⁰. En 1899, l'Unité italienne était encore très récente. Pas même trente ans, et il convient de rappeler quelques aspects linguistiques de l'Italie de l'époque pour mieux comprendre la langue de Vincenzo Rabito, cet étrange italien mêlé de sicilien et regorgeant d'erreurs qui déstabilisent les lecteurs.

Au moment de l'Unité, la Péninsule brillait par sa diversité linguistique. Si l'italien existait, il était l'apanage exclusif d'une classe érudite peu nombreuse et, même pour cette dernière, il restait dévolu à un usage écrit. D'ailleurs, la langue italienne elle-même n'était pas encore tout à fait fixée et connaissait des variations dans sa graphie et dans sa syntaxe¹²¹. Pour l'immense majorité des Italiens, la langue quotidienne était donc le dialecte local¹²². Dans le cas de Rabito, il s'agissait de la variante sud-orientale du sicilien parlée dans la région des

¹¹⁹ « à Chiaramonte Gulfi alors province de Syracuse », L1, p. 1.

¹²⁰ Par exemple, la mère et la sœur, Turidda, de Vincenzo Rabito se rendirent pour la première fois à Catane qu'en 1925 pour acheter le trousseau de Turidda, L5, p. 408.

¹²¹ MIGLIORINI Bruno, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, coll. « saggi tascabili », 2013 [1960], p. 625-635.

¹²² Nous entendons par « dialecte » une langue parlée dans une zone géographique relativement restreinte et qui n'est pas devenue la langue d'un État. Il s'agit donc d'un « système de signes et de règles combinatoires de même origine qu'un autre système considéré comme la langue, mais n'ayant pas acquis le statut culturel et social de cette langue indépendamment de laquelle il s'est développé », DUBOIS Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 144. En d'autres termes, c'est « un idioma che non ha una legittimazione statale e soprattutto non è l'idioma con cui la classe dirigente parla, o meglio comunica [...] con i suoi cittadini » (« un idiome qui n'a pas de légitimation statutaire et, surtout, qui n'est pas l'idiome employé par la classe dirigeante pour parler ou, mieux, communiquer [...] avec ses citoyens », LO PIPARO Franco, « Il caso Sicilia: una nazione senza lingua », in SCHWARZE Sabine (dir.), *Siamo una nazione? Nationales Selbstverständnis im aktuellen Diskurs über Sprache, Literatur und Geschichte Italiens*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2006, p. 35-50. Nous renvoyons au même article pour un aperçu sur l'histoire spécifique du sicilien.

monts Hybléens et l'italien, quant à lui, était une réalité lointaine : « La lingua commune era un possesso da acquisire attraverso applicazione e studio scolastico, dunque un possesso riservato a coloro che avevano frequentato la scuola¹²³. » Or, en 1861, 86,3 %¹²⁴ des Siciliens, analphabètes, n'avaient pas accès à l'italien. La corrélation entre absence de scolarisation et ignorance de l'italien apparaît clairement sous la plume de Rabito lorsqu'il narre ses souvenirs de la Première Guerre mondiale : « io litaliano non lo poteva parlare maie e magare che simiavessesforzato a parlarlitaliano perche per parlare litaliano io ciavessevoluto che avesseauto unascuola masecomeioallascuola noncerastato litaliano maiemaielavesspotuto imparare¹²⁵ ». Depuis la loi Casati de 1859, la scolarité était obligatoire en Italie pendant les deux premières années de l'école élémentaire. Elle devint obligatoire pendant les trois premières avec la loi Coppino de 1877 et, enfin, jusqu'à l'âge de douze ans avec la loi Orlando de 1904. Cependant, sa mise en application effective sur l'ensemble du territoire fut longue et chaotique. Cela explique que 30 % des personnes qui, comme Vincenzo Rabito, étaient nées entre 1896 et 1906 étaient analphabètes. Il fallut attendre les années 1910 pour que l'école élémentaire eût un effet notable sur l'ensemble du pays et que le taux d'analphabétisme descendît en dessous des 50 % au niveau national. La génération de Rabito ne fut donc que marginalement scolarisée. Si la mère de ce dernier ne put envoyer qu'une de ses filles à l'école, c'est que ses enfants devaient travailler pour assurer la survie de la famille : « tutteliatre figlio noncianno potutoantare perchelamiamadre poveretta nonaveva solde neanche perpotere comprare ilpane quante ficoramnice permantarleallascuola¹²⁶ ».

Cependant, plusieurs facteurs jouèrent grandement en faveur de l'unité linguistique en Italie au cours de la première moitié du XX^e siècle, et en premier lieu l'émigration. Le départ des émigrants, issus de régions où le taux d'analphabétisme était très élevé et qui étaient pour beaucoup analphabètes eux-mêmes, fit baisser le taux d'analphabétisme. De plus, la séparation confrontait les familles à la nécessité de communiquer par écrit, ce qui incita de nombreux adultes à s'alphabétiser dans des cours du soir. La Grande Guerre, qui vit d'ailleurs la naissance du premier lexique populaire unitaire italien, fut également une période déterminante pour l'unité linguistique italienne. Rabito acquit ses premiers rudiments d'italien

¹²³ « La langue commune était un bien à acquérir par l'application et l'étude scolaire, donc un bien réservé à ceux qui avaient fréquenté l'école », DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, coll. « Scienza nuova », 1972 [1963], p. 35.

¹²⁴ Ces données ainsi que celles qui suivent sont, sauf mention contraire, tirées de DE MAURO Tullio, *ibid.*

¹²⁵ « moi c'était pas du tout possible que je parle italien même si on m'aurait forcé à parler italien parce que pour parler italien il fallait que je suis instruit mais comme à l'école j'y avais pas été l'italien je pouvais jamais l'apprendre de ma vie », L1 bis, p. 80.

¹²⁶ « tous les autres enfants ils ont pas pu y aller parce que ma mère la pauvre elle avait même pas l'argent pour acheter du pain alors tu parles pour les envoyer à l'école », L2, p. 125.

en 1917, alors qu'il s'apprêtait à partir au front. On le crut atteint du typhus et, lors de son hospitalisation à Trapani, des infirmières lui inculquèrent les bases de la lecture et de l'écriture :

unaltracrantefortuna ebbeinquesto 40 ciorne conquiste crocerossine come anno vistoche io nonsapeva leggere enanchescrivere epoiechequeste facevino magare scuola alqualchesoldato che avevauna buona volonta divolirese imparare alleggire scrivere come eraio cilamparavino qualchecosa dileggire scrivere equinte amme mianno fatto compirare unolibero dellaprima e limentare cheio conqueto libiro sonoscato capace di imparareme inqueste 40 ciorne ascrivere allamiamadre che uno di queste3 soldate che nonciabiammo iltifo si chiamava dicungniomo vivera eio misono imparato ascrivere magare vivera antonio equinte queste sorelle perme foreno sane nonsorelle [...] piannopiano io coquesto libirodiprima elimenta questo inzignapento luosequita perfina chesonostato capace discrivire magare afareci scrivere lettereallialtre sodate chenonsapevino scrivere ellegire come eraio prima diantarea trapine¹²⁷

Dans son récit de son expérience au front, il fait état de l'alphabétisation limitée des Italiens : « scrivere erino dogni 25 soldate cinerauno che sapeva leggere scrivere bene quine epoi etutte comincianto dime vincenzo rabito erimo solo quanto scrivemmo una littera tutta impataciata alla fidanzata epoi bastapiu¹²⁸ ». La guerre, comme l'émigration, sépara des familles, et la partie du tapuscrit dédiée à la guerre est émaillée d'allusions aux lettres envoyées par Rabito à sa famille et à celles qu'il reçut, dont sa sœur, qui avait été scolarisée, était la rédactrice.

¹²⁷ « j'avus une autre sacrée chance pendant ces 40 jours avec les infirmières parce qu'elles faisaient la classe aux soldats comme moi qui avaient une bonne volonté d'apprendre à lire et à écrire, elles les instruisaient un peu, et alors quand elles ont vu que je savais pas lire et ni écrire elles m'ont fait acheter un livre de cépé et moi avec ce livre en 40 jours j'ai été capable d'apprendre à écrire à ma mère, y a un des 3 soldats qu'on avait pas le typhus son nom de famille c'était Vivera et moi j'ai même appris à écrire Vivera Antonio, et alors ces bonnes sœurs pour moi c'était pas des sœurs c'était des saintes [...] de petit à petit j'ai suivi l'enseignement de ce livre de cépé jusqu'à que j'a su écrire des lettres et même écrire pour les soldats qui savaient pas écrire et lire, pareil comme moi j'étais avant d'aller à Trapani », L1, p. 34. À quelques détails près, il délivre le même récit dans sa réécriture du premier livre du second tapuscrit (L1 bis, p. 17-18). En revanche, la version présente dans le premier tapuscrit est très différente, car Rabito y présente son apprentissage de la lecture comme s'il avait eu lieu plus tôt, dans le contexte familial. Seul le premier nom de famille épelé, Vivera (présenté dans le second tapuscrit comme un autre soldat, tour à tour prénommé Antonio puis Angelo, et dans le premier tapuscrit comme un compagnon de travail), est le même : « Così io, quanto vedeva il libro di mia sorella che antava alla scuola, mi veneva la voglia di cominciare a fare "a, i, u". Quinte, cercava di amparereme qualche vocale e li numira. E così, piano piano, quanto una volta ho fatto un nume di ummio compagno di lavoro che si chiamava Vivera, e io, quanto sono stato capace affare "Vivera", mi ha parssso che avesse preso il terno! E così, piano piano, senza essere prodotto di nessuno, fra poche mese mi sono imparato a capire cosa vol dire la scuola e conoscere li numira. » (« Et alors moi, quand je voyais le livre de ma sœur qui allait à l'école, j'avais envie de commencer à dire "A, I, U". Alors, j'essayais d'apprendre quelques voyelles et les nombres. Et du coup, petit à petit, une fois j'ai pelé le nom d'un camarade de travail qui s'appelait Vivera, et moi, quand j'ai su peler "Vivera", c'était comme si j'avais gagné au loto ! Et du coup, petit à petit, sans que personne m'apprenait, d'ici quelques mois j'ai appris à comprendre ce que ça veut dire apprendre et connaître les nombres. ») RABITO Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2008 [2007], coll. « ET scrittori », p. 15.

¹²⁸ « et pour écrire y avait un soldat sur 25 qui savait bien lire et écrire et puis après tout le monde moi le premier Vincenzo Rabito on savait qu'écrire une lettre toute embrifilicotée à sa fiancée et puis voilà c'est tout », L2, p. 159.

Enfin, l'industrialisation et son cortège de migrations internes conduisirent aussi des Italiens provenant de toute la Péninsule à se rencontrer. Comme ils parlaient des dialectes très différents, ils devaient adopter la langue nationale afin de se comprendre. De plus, avec l'industrialisation et le développement économique, une foule d'objets nouveaux apparut dans tous les secteurs et entra dans les foyers des Italiens. Baptisés en italien, ces objets formèrent le premier cas de nomenclature unitaire. Le langage administratif, unitaire comme l'étaient désormais les institutions, et ses expressions figées pénétrèrent la langue quotidienne des Italiens, de même que le langage journalistique. L'urbanisation croissante, liée à l'industrialisation, contribua largement elle aussi à l'acquisition de la langue nationale.

Les anecdotes de Rabito au sujet de ses expressions et de son accent siciliens, notamment dans le récit de la Grande Guerre, témoignent du morcellement linguistique du pays. Ce dernier, et l'incompréhension afférente entre soldats, pouvait être véritablement problématique. On en trouve un exemple dans un passage sur la deuxième bataille du Piave où, dans un chaos absolu, Rabito finit par rejoindre les lignes italiennes :

misentodire dellasentenella diquesta primalinia chivola paloradordine [...] maio allasiciliana cioresposto sempre di corsa ciodettoquesta sentenella mache non lovedete cheio sono unosodato italiano [...] esecomeio nonarragionava piu miauscito dallamiabocca che minciasiete allavevasiciliana metrecheio ancorapianceva elafacciapienadisanquiaveva ma quellosoldato chemiadetto chivola atela nonlacapito quellaparola che miciasiete maciastato uno caporale che eradespezione che forseera della provincia disiraqusa cosi socesseunacomposizione che arracantomagareilcapitano che io cio detto che minciasiete tutte anno capito cheioera siciliano¹²⁹

Par ailleurs, les réalités linguistiques ou culturelles disparates dont était formée l'Italie étaient source de préjugés, d'incompréhensions et de sobriquets. Ainsi, les habitants du Nord de l'Italie surnommaient-ils la Sicile *terra matta* et, par extension, les Siciliens *terre matte*. Ce surnom apparaît plusieurs fois¹³⁰ sous la plume de Rabito, notamment au moment où il se lia d'amitié avec une famille de Vénétie et s'efforça de cacher son origine sicilienne pour échapper aux clichés négatifs dont elle était affublée :

¹²⁹ « je m'entends dire par la sentinelle de la première ligne : qui va là mot de passe [...] mais moi à la sicilienne j'y ai répondu, toujours en courant j'y ai dit à la sentinelle : mais enfin vous voyez pas que je suis un soldat italien[...] et comme j'étais dehors de moi ça m'a sorti de ma bouche en sicilien : tu es une *minchia* ou quoi RRRR qu'en sicilien ça voulait dire tu es con ou quoi RRRR et je pleurais et j'avais le visage plein de sang mais le soldat qui m'a dit qui va là halte-là il a pas compris quand j'y ai dit tu es une *minchia* ou quoi mais là y a un caporal qui était d'inspection qui est arrivé RRRR peut-être bien qu'il était de la province de Syracuse RRRR tu coup c'était tellement le bazar que le capitaine s'est ramené aussi et comme j'avais dit tu es une *minchia* ou quoi ils ont tous compris que j'étais sicilien », L2, p. 119.

¹³⁰ L1, p. 93, 94, 95, 100 ; L1 bis, p. 100. Apparaît également une fois le surnom *terùn* : « inquellempeanno isiciliane cichiamamino teru checiparemmo piu zaurde quelle dellasicilia » (« à l'époque les Siciliens on nous appelait les culs plein de terre parce qu'à leur avis les plus p loucs c'était nous les Siciliens »), L2, p. 176.

ioeracapace daseciliano daterramatta che cichiamavino loro iora capace di prentere amicizia condonne ma pero io era uno ragazzo siciliano che nonmifaceva conoscere cheioera uno siciliano perche intotte lidescorsione cheio faceva conquiste famigiecheio prenteva amicizia io quellaparola allaverasiciliana mincia non lodeceva maie perche dicento quellaparola mincia chetincranavo persobito mefaceva aporarecheio era della sicilia¹³¹

Ces anecdotes sont à corréliser au phénomène souligné par Tullio De Mauro quand il explique que, comme le Sud de l'Italie faisait l'objet de jugements négatifs, ses habitants multipliaient les efforts de prononciation pour masquer leurs origines, et abondaient en hypercorrections¹³² pour parler le bon italien tel qu'ils l'imaginaient. Au sujet de la fracture Nord/Sud, au-delà de la question linguistique, Rabito insiste surtout sur le comportement des hommes du Sud vis-à-vis des femmes et réciproquement¹³³. On y trouve aussi des remarques sur les habitudes alimentaires¹³⁴ et le rapport à la famille¹³⁵, dans des pages éloquentes quant aux différences culturelles et aux clichés persistants entre Nord et Sud, et de fait quant à l'unité toute théorique de l'Italie à l'époque.

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la situation évolua considérablement en faveur de la langue nationale. Conséquences indirectes de l'industrialisation, le temps libre, les médias et les divertissements se développèrent, ce qui permit la diffusion de la langue nationale auprès d'une large part de la population. Dans ce cadre, le cinéma, très populaire¹³⁶, joua un rôle notable et contribua également à renforcer le *topos* du dialecte comme provincial et risible. Enfin, la télévision arriva dans les foyers et continua le travail d'unification de la langue, un travail dont l'efficacité fut redoublée par la mission d'éducation dont la télévision italienne se dota à ses débuts. C'était notamment le cas de l'émission quotidienne chapeautée par le ministère de l'Instruction publique, *Non è mai troppo tardi*¹³⁷, diffusée sur la RAI entre

¹³¹ « moi comme j'étais un Sicilien ~~RRR~~ un terre folle comme ils nous appelaient ~~RRR~~ je savais m'amitié avec les femmes mais cependant moi j'étais un Sicilien que je faisais pas savoir que j'étais sicilien parce que dans toutes les discoursions que je faisais avec les familles que je m'amitiaais le mot *minchia* bien sicilien je le disais jamais ~~RRR~~ parce que si je disais *minchia* aussitôt je me faisais découvrir que je venais de Sicile ~~RRR~~ », L1, p. 95. À ce sujet, voir aussi L1, p. 94, 95, 100 ; L1 bis, p. 100. Notons que le récit de son effort pour cacher son origine sicilienne coïncide parfaitement avec les pages où il mentionne le surnom « *terra matta* ».

¹³² C'est-à-dire « la faute ou l'écart phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique, né de l'application d'une norme ou d'une règle là où il n'y a pas lieu, par le jeu de l'analogie des paradigmes », DUBOIS Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 235-236.

¹³³ À ce sujet, voir par exemple L1, p. 94, 95 ; L1 bis, p. 57, 81, 97, 100 ; L4, p. 302 ; L6, p. 587.

¹³⁴ L2, p. 148.

¹³⁵ « noie siciliane come famiglia lifiglie li vogliammo piu bene tututte lialtre famiglie che nonerino siciliane » (« nous les Siciliens dans les familles on aimait plus mieux les enfants que toutes les autres familles qui étaient pas siciliennes »), L13, p. 1204.

¹³⁶ Une enquête menée par l'ISTAT (l'institut statistique italien) en Sicile en 1958 montra que 64 % des Siciliens allaient au cinéma.

¹³⁷ Cette émission avait été précédée en 1958 par *Telescuola*, qui avait également connu un grand succès.

1960 et 1968. Animée par Alberto Manzi, elle avait pour objectif d'apprendre la lecture et l'écriture aux téléspectateurs analphabètes. Son effet sur l'alphabétisation des Italiens fut indubitable, de façon certaine sur plusieurs dizaines de milliers de personnes, peut-être bien davantage¹³⁸. L'émission culturelle *Parlare, leggere, scrivere*, diffusée en cinq fois en 1973 et animée par Umberto Eco, Tullio De Mauro et Piero Nelli reparcourut quant à elle les étapes fondamentales de l'histoire linguistique italienne depuis l'Unité¹³⁹. Elle peut être lue comme un témoignage de la place importante que la question de la langue occupait dans la société italienne. Cependant, c'étaient les émissions de divertissement qui rencontrèrent le plus grand succès¹⁴⁰. Bien que dépourvues d'objectif pédagogique, elles touchaient un public innombrable et, ainsi, jouèrent un rôle notable dans la diffusion de la langue italienne. On peut lire ces différents éléments dans l'autobiographie de Rabito. Le cinéma est par exemple mentionné lorsque, dans certaines de ses descriptions, l'auteur précise que des scènes sont plus spectaculaires qu'au cinéma ou encore lorsqu'il fait part de sa satisfaction de pouvoir aller au cinéma gratuitement à Naples grâce à son statut de soldat en partance pour l'Afrique¹⁴¹. Différentes allusions aux journaux, radio et télévision ponctuent également son autobiographie avec, entre autres, l'arrivée à la fin des années 1950 de la première télévision à Chiaramonte Gulfi puis dans le foyer des Rabito, et l'engouement qu'elle suscita :

recordo che nellasocita vettorioemavole abiammo compirauno telesore tutte lisocchie che abiammospeso lire 500 perugniesoccio allosopo chetutte lisocchie allaseraciantiammoavederequesto spetacolotelevesivo e quinte certo che nonpotiammostarebellecomite perche lasocita era ditutte li 1500 socie equinte cerino magare tantesere che tantesocchie dovemmorestareimpiede ma lamiamoglie nonsolo chevolestare seduta ma magare nonvoleva essere trozata dellealtresoggie equinte dellasocitaninedovetemoscapare perche lisoggie chesivedevino iltevesore simitevinoaridere quanto cerauna commedia dipepino difelippo e lamia moglie sempre conquella perseuizione penzava chequellecheredevino redevino perlamiamoglie e equinte io perfarecontente allamia moglichesenza tevesore noncipoteva stare unasera perforza miafattocompirare iltevesore¹⁴²

¹³⁸ GRASSO Aldo, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000, p. 93-94.

¹³⁹ Voir ECO Umberto, « La lingua degli italiani, trent'anni dopo », in LO PIPARO Franco et RUFFINO Giovanni (dir.), *Gli italiani e la lingua*, Palermo, Sellerio, coll. « Nuovo prisma », 2005 et PENATI Cecilia, « Parlare, leggere, scrivere. Una battaglia per la lingua nella Rai degli anni Settanta », in GRASSO Aldo (dir.), *Storia della televisione italiana*, op. cit.

¹⁴⁰ Nous pensons entre autres à *Carosello*, diffusée de 1957 à 1977, dont le succès fut écrasant.

¹⁴¹ « posiammo ebtraesenza pagare niente intutte licinima checerino anapole [...] equinte avemmo queste belle preveleggie che alcinima ciposiammo antare magare 4 e 5 voltealciorno io certo che era assaiecontente » (« on pouvait entrer sans rien payer du tout dans tous les cinémas de Naples [...] et alors on était privilégiés parce qu'on pouvait aller au cinéma même 4 et 5 fois par jour, faut dire que moi j'étais bien content »), L5, p. 479.

¹⁴² « je me souviens que dans la société Victor-Emmanuel tous les membres on a cheté un téléviseur, on a dépensé 500 liras chacun dans le but pour que le soir on va tous regarder le pestacle télévisé, et alors faut dire que c'était pas possible d'être installés bien confortable parce qu'on était 1 500 membres dans la société, et alors y avait plein de soirs où y avait plein de membres qu'on devait rester debout mais ma femme non seulement elle

Le fait de parler en italien étant perçu comme un signe d'éducation, nombre de parents interdisaient à leurs enfants de parler en dialecte. Peu à peu, les différents dialectes connurent un processus d'italianisation de leurs structures. Le lexique resta dialectal plus longtemps et perdirent de la force en faveur de variantes régionales de l'italien, ces dernières pouvant être perçues comme un pont entre dialecte et langue nationale. Si l'on ne trouve pas dans le tapuscrit de Rabito de réflexions quant à l'usage du dialecte au sein de la famille, nous savons par ses enfants qu'à la maison la langue parlée était le sicilien¹⁴³.

Pour Rabito, la revanche sociale passa par la possibilité d'étudier donnée à ses enfants et par leur réussite scolaire. Cette dernière fut un enjeu majeur qui revient constamment dans ses lignes dès la naissance de l'aîné, Salvatore, alors que Rabito travaillait en Allemagne, durant la Seconde Guerre mondiale :

io da ora impuoie comincio affare una stretta e canomia per potere mettere sotto tutte li solde che posso metter da parte limetto per mantare allascuola a questo mio figlio turiddo per fina che scuola ci devo farre fare per fina che midice questo figlio turiddo che ancora non lovisto papa basta scuo non minebisogna piu¹⁴⁴

Après la naissance des enfants de Rabito, l'autobiographie de ce dernier reflète son inquiétude devant la scolarité initialement poussive de son deuxième fils, Gaetano, et de l'indifférence de son cadet, Giovanni, à terminer ses études. Pour lui, elles étaient la clé du bien-être dont il avait été privé si longtemps, et permettre à ses trois fils de faire des études aussi longues et brillantes que possible devint l'objectif affirmé de sa vie, quels que fussent les sacrifices requis : « avevacurato cheio a queste mieie3 figlie magare che moreva conlotanto lavoroescraficie chedoveva fare emanciarepane ecipollasempre allimieiefiglielidoveva farelauriare¹⁴⁵ ». Ainsi, si son obsession pour leur réussite, ses tentatives de corruption des professeurs et sa joie lors de l'obtention des diplômes peuvent amuser par leur caractère excessif, le lecteur ne se trouve pas moins devant des pages éloquentes quant à l'histoire italienne du XX^e siècle. En effet, le miracle économique et l'ascension sociale de la génération d'après-guerre permirent aux enfants d'un misérable analphabète sicilien d'aller faire leurs

voulait être assise mais en plus elle voulait pas être imbortunée par les autres membres et alors on a dû s'enfuir de la société parce que les membres qui regardaient le téléviseur quand y avait une comédie de Peppino De Filippo ils se mettaient à rigoler et ma femme qui se sentait présécutée elle croivait qu'ils rigolaient d'elle, et alors moi pour que ma femme qui supportait pas de passer une soirée sans le téléviseur elle soit contente j'ai été obligé d'y acheter un téléviseur », L11, p. 1059.

¹⁴³ Entretien avec Salvatore et Gaetano Rabito, Raguse, juillet 2014.

¹⁴⁴ « moi à partir de maintenant j'économise rigoureusement pour mettre à côté, tous les sous que je peux mettre de côté je les mets pour envoyer mon fils Turiddu à l'école tant qu'il doit y aller jusqu'à que mon fils Turiddu que j'ai encore jamais vu il me dit : papa ça suffit l'école j'ai plus besoin d'y aller », L8, p. 752.

¹⁴⁵ « j'avais juré que moi mes 3 fils même si je devais mourir à cause du travail et des sacrifices et manger pour toujours du pain et des oignons j'arrivera à leur faire avoir leur diplôme », L11, p. 1057.

études à Rome ou à Bologne, de devenir ingénieurs, géomètres ou de se rêver écrivains, et à leur père à prendre une revanche sur la vie : « vedeteche [...] fortuna magare caveva vincenzo rabito avere queste 3 figlie cosistudiose cosispierte che perilpaese dichiaramontelopiufortenato dituttelipadre checiavevino lifigliallascuola era io vincenzo chiamato rabito¹⁴⁶ ».

Ce rapide panorama de l'évolution de la situation linguistique italienne, sur une période correspondant plus ou moins à la vie de Vincenzo Rabito (1899-1981), permet de cerner le parcours linguistique de l'auteur. Son passage de l'analphabétisme et de la pratique seule d'un sicilien oral à une maîtrise approximative de l'italien écrit, dans une langue fortement influencée par l'oralité et mâtinée de sicilien et de sicilianismes, est un témoignage vif et représentatif de l'histoire linguistique italienne. La situation de Rabito ne constituait pas une exception en soi, car un grand nombre d'Italiens se trouvait dans les mêmes conditions. Sa langue écrite, compréhensible mais trébuchante et lacunaire, italienne mais débordante de sicilianismes, peut être lue comme une illustration de la progression de l'italien et de l'alphabetisation à cette période de l'histoire italienne.

b) Le traitement littéraire d'une réalité linguistique : le cas de Giovanni Verga

La réalité linguistique centrifuge italienne n'a évidemment pas échappé aux romanciers, ces fabricants de « miroir que l'on promène le long d'un chemin », pour reprendre la fameuse expression de Stendhal. Représentatifs du quotidien des Italiens, les dialectes avaient investi la littérature nationale depuis le XVI^e siècle¹⁴⁷, avec des auteurs dont le nom est passé à la postérité : Ruzante pour le théâtre (padouan), Gioachino Belli pour la poésie (romain), Giambattista Basile pour les contes (napolitain), pour ne citer qu'eux. Au XIX^e siècle, avec le mouvement romantique, puis l'influence naturaliste et la prise de position du linguiste Ascoli qui déconseillait de réprimer les dialectes, « l'attenzione particolare per i dialetti, fecondata dal clima letterario "naturalista" di fine secolo, portò a una loro rivalutazione nella prosa letteraria verista¹⁴⁸ ».

¹⁴⁶ « regardez [...] la chance qu'il avait Vincenzo Rabito d'avoir 3 fils si sérieux et si dégourdis, dans le village de Chiaramonte le plus chanceux de tous les pères qui avaient ses enfants à l'école c'était moi le nommé Vincenzo Rabito », L12, p. 1196.

¹⁴⁷ Dans leur ouvrage, Alberto Sobrero et Annarita Miglietta situent l'apparition des dialectes au moment où le toscan s'affirma comme langue nationale, c'est-à-dire à partir du XV-XVI^e siècle. MIGLIETTA Annarita et SOBRERO Alberto A., *Introduzione alla linguistica italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2010 [2006], p. 28.

¹⁴⁸ « L'attention particulière portée aux dialectes, fécondée par le climat littéraire "naturaliste" de la fin du siècle, conduisit à leur réévaluation dans la prose littéraire veriste », *ibid.*, p. 49.

Cette démarche ouvrit la voie à la présence du dialecte dans le roman, qui se banalisa *grosso modo* à partir de l'Unité. Il pouvait apparaître sous forme de simples mots ou expressions ou sa présence pouvait modeler la langue du roman, calquée sur ses tournures syntaxiques, comme nous le verrons avec le cas de Giovanni Verga :

da allora letteratura e scrittori passano dalla guida al rimorchio dei fatti linguistici e sociali. [...] Dopo l'Unità, gli scrittori non pilotano né condizionano più il corso generale e commune della lingua e semmai se ne fanno condizionare, tanto che lo ricostruiscono nelle loro pagine (la lingua media come standard del romanzo) e, se ne inventano uno, lo fanno passare per un calco del linguaggio del vero, comunitario o individuale¹⁴⁹

Dans ce cadre, le recours au dialecte se teinta de motivations variées selon les auteurs. Pour ne citer que quelques exemples, Gabriele D'Annunzio utilisa quelques mots dialectaux comme une ressource parmi d'autres (archaïsmes, latinismes) pour enrichir sa langue quand Matilde Serao y recourut à des fins plus réalistes pour faire vivre le dialecte napolitain en littérature. Grazia Deledda, quant à elle, écrivit dans un italien où le sarde affleurerait constamment, dans la syntaxe comme dans le vocabulaire, à des fins expressionnistes car seule cette langue pouvait rendre compte de la culture et de l'univers sarde. Plus tard, pour Carlo Gadda, le multilinguisme fut un procédé comme d'autres (mélange des codes et des registres, des lieux et des époques) visant à un expressionnisme représentatif du chaos. Chez Pier Paolo Pasolini, le rapport au dialecte était de nature affective, mais doublé d'une signification politique : Pasolini percevait les dialectes comme l'expression d'une culture à respecter et à préserver face à l'uniformisation linguistique et sociétale à l'œuvre à son époque. En revanche, à l'époque contemporaine, Andrea Camilleri, dont les nombreux romans, où des mots empruntés au sicilien viennent se glisser dans la trame de la langue, connaissent un succès pharamineux, en fait surtout un espace de jeu littéraire, affectivement marqué puisque lui-même est sicilien¹⁵⁰. Dans son sillage et dans celui de son commissaire Montalbano, toute une littérature policière profondément ancrée dans des réalités régionales et

¹⁴⁹ « Dès lors, littérature et écrivains cessent d'être à l'origine des faits linguistiques et sociaux et ne font plus que les enregistrer. [...] Après l'Unité, les écrivains ne dirigent et ne conditionnent plus le cours général et commun de la langue, ils en sont plutôt eux-mêmes conditionnés, si bien qu'ils le reconstruisent dans leurs pages (la langue courante comme standard du roman) et, s'ils en inventent un, ils le font passer pour un calque du langage du vrai, collectif ou individuel » COLETTI Vittorio, « La "Storia" di De Mauro e la lingua degli scrittori », in LO PIPARO Franco et RUFFINO Giovanni (dir.), *Gli italiani e la lingua, op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁰ Il s'agit dans ce cas, selon Ugo Vignuzzi, d'« una lingua coltissima, infarcita di tradizioni letterarie e trova nel dialetto uno spazio di soggettività, contemporaneamente realista, che gli permette di usare una lingua mescolata » (« une langue érudite, pétrie de la tradition littéraire et il trouve dans le dialecte un espace de subjectivité, mais à la fois réaliste, qui lui permet d'utiliser une langue métissée »), VIGNUZZI Ugo, « Una lingua è un dialetto che ha fatto carriera, l'unificazione è stata un scelta politica », entretien avec ARANCI Chiara, *Il reporter nuovo*, 15/01/2011, en ligne : <http://www.reporternuovo.it/2011/01/15/una-lingua-e-un-dialetto-che-ha-fatto-carriera-lunificazione-e-stata-un-scelta-politica/> (consulté le 18 février 2016).

bien souvent mâtinée de dialecte a fleuri aux quatre coins de l'Italie ces dernières années (Flavio Santi et son inspecteur Furlan, frioulan ; Maurizio de Giovanni et son commissaire Ricciardi, napolitain, etc.) Ainsi, la présence du dialecte dans le roman est-elle une constante aux motivations variées depuis le début du XX^e siècle.

Dans cette veine littéraire, un auteur nous intéresse en particulier en raison de la place qu'il y occupa, mais aussi dans la mesure où Vincenzo Rabito lui fut associé par Mario Rigoni Stern¹⁵¹. Il s'agit de Giovanni Verga¹⁵², dont les publications prirent place dans les décennies 1870 et 1880, et dont les romans sont pétris de dialecte sicilien :

gli autori si propongono di far rivivere nei loro romanzi gli ambienti popolari, delle città e delle campagne; e ciò ha importanza anche per la storia della lingua, perché se i più si limitano a adoperare, per ottenere il color locale, qualche espressione in dialetto, il Verga riesce nei migliori dei suoi romanzi a riassorbire i costrutti dialettali nel tessuto narrativo¹⁵³

Cet auteur sicilien issu d'une famille petite-bourgeoise, qui fut aussi le chef de file du vérisme, fut profondément marqué par le darwinisme social et le positivisme, courants de pensée en vogue dans son temps. Dans le cycle inachevé des *Vaincus*¹⁵⁴, qui entendait explorer toutes les strates de la société, Verga mit en œuvre un important travail stylistique qui aboutit à « una potente sintassi mimetica¹⁵⁵ ». Pour cela, il se fonda notamment sur un usage récurrent du discours indirect libre, novateur et caractéristique de son œuvre, d'où émanait une « forte vicinanza con il parlato e l'oralità¹⁵⁶ ». Son écriture reposait également sur un autre procédé, dont *Les Malavoglia*, roman consacré à une famille de pêcheurs pauvres écrasée par sa destinée, est un exemple parfait. Souhaitant donner à lire une langue au plus près des personnages, il rédigea le roman « in lingua italiana pensata in siciliano¹⁵⁷ ». Plus

¹⁵¹ RIGONI STERN Mario, « Il secolo del teron. Un Verga proletario », *La Stampa*, 24/03/2007.

¹⁵² L'auteur est mentionné une fois dans le tapuscrit de Vincenzo Rabito, lorsque son fils Giovanni, encore étudiant, lui fait part de ses ambitions littéraires : « papa tuamme non midive vedire ora che nonzononiente mamidevedere quanto cio40 50 chemagare chenonciaio tante solde ma pero devoessereuno come aciovanne verca divezine opure come uno alesantro manzone di saper scrivere romanzie epoesieie » (« papa faut pas que tu me juges maintenant que je suis rien mais tu voiras quand j'aurai 40-50 ans, peut-être que j'aura pas beaucoup de sous mais cependant je sera quelqu'un comme Giovanni Verga de Vizzini ou alors comme Alessandro Manzoni, quelqu'un qui sait écrire des romans et des pouésies »), L14, p. 1304.

¹⁵³ « Les auteurs se proposent de faire revivre dans leurs romans les atmosphères populaires, des villes et des campagnes ; et cela a de l'importance pour l'histoire de la langue aussi, car si la majorité se limite à adopter, pour faire couleur locale, quelques expressions en dialecte, Verga réussit dans ses meilleurs romans à absorber les constructions dialectales dans le tissu narratif », MIGLIORINI Bruno, *op. cit.*, p. 610.

¹⁵⁴ Sur les cinq volumes initialement prévus, seuls deux parurent : *I Malavoglia* et *Mastro-Don Gesualdo*. Le troisième, *La duchessa di Leyra*, fut seulement ébauché.

¹⁵⁵ « Une puissante syntaxe mimétique » ALFIERI Gabriella, entrée « Giovanni Verga », *Enciclopedia Treccani*, 2010, en ligne http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-verga_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/ (consulté le 18 février 2016).

¹⁵⁶ « Forte proximité avec la langue parlée et l'oralité », *ibid.*

¹⁵⁷ « En langue italienne pensée en sicilien » BECCARIA Gian Luigi (dir.), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 13.

précisément, il recourut à une « calibrata immissione nella lingua letteraria di strutture idiomatiche siciliane, che assumono particolare valore sul piano antropologico, con il contrappeso del parlato toscano come garante della italianità e quindi dell'intelligibilità dei testi su un orizzonte nazionale¹⁵⁸ ». Verga puisa dans les ressources linguistiques de sa région d'origine (la Sicile) et les mêla au toscan, dans un dosage attentivement mesuré, pour favoriser un rayonnement national de ses œuvres : « La scrittura di Verga non è il frutto dell'ispirazione estemporanea di un aedo dell'epos popolare, ma è il prodotto di una faticosa conquista e di una travagliata ricerca stilistica¹⁵⁹ ».

Comment peut-on situer la langue de Vincenzo Rabito vis-à-vis de l'écriture de Verga, qui mêle elle aussi italien et dialecte ? Il convient en premier lieu d'examiner son choix d'écrire en italien, langue qui n'était pas sa langue maternelle. Cet effort n'avait rien d'original, comme l'avait souligné Leo Spitzer dans son travail pionnier sur l'écriture populaire en italien :

ben pochi di quelli che parlano normalmente in dialetto sono anche abituati a scrivere nel loro idioma naturale. Per la maggior parte degli italiani la scrittura e la lingua letteraria sono strettamente congiunte: quando scrivono, scrivono come meglio possono i suoni, le forme e i vocaboli della lingua nazionale che si trova nel « sillabario ».¹⁶⁰

Si le sicilien affleure constamment dans ses écrits, c'est que Rabito était habitué à le pratiquer au quotidien. C'est pourquoi on trouve dans son écriture nombre de structures sicilienne, plus ou moins habilement italianisée. Pour ce qui concerne le lexique, les mots siciliens sont plus fréquents dans le domaine du monde rural familier, quotidien. Par exemple,

¹⁵⁸ « Une introduction calibrée de structures idiomaticques siciliennes dans la langue littéraire, qui prennent une valeur toute particulière sur le plan anthropologique, avec le contrepoint du toscan parlé comme garant de l'italianité et donc de l'intelligibilité des textes à un niveau national », ALFIERI Gabriella, entrée « Giovanni Verga », *Enciclopedia Treccani*, 2010, *op. cit.*

¹⁵⁹ « L'écriture de Verga n'est pas le fruit de l'inspiration spontanée d'un aède de l'epos populaire, mais le produit d'une conquête ardue et d'une recherche stylistique difficile », *ibid.*

¹⁶⁰ « Parmi ceux qui parlent normalement le dialecte, bien rares sont ceux qui sont également habitués à écrire dans leur idiome naturel. Pour la plupart des Italiens, l'écriture et la langue littéraire sont étroitement liées : quand ils écrivent, ils écrivent du mieux qu'ils peuvent les sons, les formes et les mots de la langue nationale que l'on trouve dans le "syllabaire". » SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918, op. cit.*, p. 13-14. Un constat que partage Franco Lo Piparo, dans des recherches plus récentes : « L'illetterato dialettologo quando è costretto a scrivere o commissiona una scrittura ricorre all'italiano, mai al siciliano. Sono rarissimi i testi scritti da o per illetterati con l'intenzione di riprodurre graficamente il siciliano parlato. Semianalfabeti e alfabetizzati con poco addestramento, sicuramente siculofoni nella vita quotidiana, quando usano la scrittura come strumento di comunicazione si sforzano di allontanarsi dal siciliano assumendo la lingua italiana come modello. » (« Quand il est obligé d'écrire ou qu'il dicte un texte, l'illettré dialectophone recourt à l'italien, jamais au sicilien. Les textes écrits par ou de la part d'illettrés avec l'intention de reproduire graphiquement le sicilien parlé sont très rares. Les semi-analphabètes et les alphabétisés avec peu d'entraînement, qui parlent sans aucun doute le sicilien au quotidien, s'efforcent de s'éloigner du sicilien et prennent l'italien comme modèle quand ils utilisent l'écriture comme moyen de communication. ») LO PIPARO Franco, « Il caso Sicilia: una nazione senza lingua », in SCHWARZE Sabine (dir.), *Siamo una nazione? op. cit.*, p. 48.

pour parler de la cerise, c'est généralement le mot *cirisa* (ou plutôt, « *cerasa* » ou « *cirasa* » dans la langue de Rabito) qui apparaît dans le texte. Pour de nombreux mots courants, le sicilien et l'italien s'alternent, parfois de façon très rapprochée : pour désigner les ânes, les termes « *asene* » (pour *asini*) et « *scheche* » (pour *scecchi*) apparaissent à deux lignes d'intervalle. Sur la même page, pour désigner les pois chiches, les termes « *cece* » (pour *ceci*) et « *cecere* » (pour *ciciri*) apparaissent à une ligne d'intervalle¹⁶¹. On trouve un autre exemple de l'alternance entre terme italien et terme sicilien pour le verbe « mordre ». Racontant qu'un chien a mordu l'un de ses camarades soldats, en l'espace de treize lignes, Rabito emploie indifféremment l'italien *mordere* et le sicilien *muzzicari*¹⁶². Quoi qu'il en soit, la rédaction en italien se fait au prix d'un effort constant de répression du sicilien¹⁶³. Ce réflexe était partagé par toutes les personnes se trouvant dans la même situation linguistique que lui lors de leur passage à l'écrit. Vincenzo Rabito ne manquait pas de lucidité à ce sujet, et il fait peu de doute qu'il était conscient d'appliquer à l'écrit ce qu'il avait fait à l'oral durant la Première Guerre mondiale : « io parlavasempre colacento siciliano [...] ma peroio mifacevacapirelostesso di da tutte livenite magareche era siciliano e lisoldate erno bolognise turinise milanise nenite datutte miavevafatto camire che nesuno midiceva rabito parlaitaliano che nonticapiammo¹⁶⁴ ». À rebours de sa langue maternelle sicilienne, il mobilisa donc toutes ses connaissances pour rédiger un texte qui fût majoritairement en italien.

Alors, qu'est-ce qui motive l'expression de « *Verga proletario* » formulée par Rigoni Stern ? Il semblerait que tout tienne dans l'antithèse contenue dans la formule. Verga ne venait pas d'un milieu populaire, et cela change tout. Les deux écritures procèdent de mouvements radicalement opposés. Rabito italianise une matrice linguistique sicilienne. En forçant le trait, on peut dire que l'écriture de Rabito résulte d'un mouvement ascendant qui,

¹⁶¹ L1 bis, p. 25. Cependant, dans ce cas, le sicilien a sans doute échappé à l'auteur, car il y a dans le récit de l'anecdote quinze occurrences de « *cece* » et « *cice* » contre une seule de « *cecere* ».

¹⁶² « *vinenere quasto crosso cane amuziarare licampe avito [...] vito che il cane cistapeva mordento li campe [...] per nonfare muzicare avito [...] ilcane che aveva murdito licampe avito* », L1 bis, p. 21. Notons par ailleurs que pour l'expression « s'en mordre les doigts » (*mordersi le dita* ou *mordersi le mani*) en italien, qu'il utilise très souvent, Rabito emploie systématiquement le sicilien *muzzicari*, sans doute parce qu'il s'agit d'une expression figée.

¹⁶³ La question des interférences entre italien et sicilien ainsi que celle des hypercorrections dans la langue de Rabito sera plus amplement étudiée dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁶⁴ « moi je parlais toujours avec l'accent sicilien [...] mais cependant je me faisais comprendre pareil de par tous les Vénisiens quand même si j'étais sicilien et que les soldats ils étaient bolognais turinois milanais vénisiens je m'avais fait comprendre par tous, y avait personne qui me disait : oh Rabito parle italien qu'on te comprend pas », L1 bis, p. 81.

parti du substrat sicilien, s'élève vers l'italien¹⁶⁵. À l'inverse, dans *I Malavoglia*, Verga sicilianisa un fonds toscan. Il effectua une descente du toscan, langue des dirigeants et des intellectuels, vers le parler apparemment authentique des classes humbles de Sicile. D'autre part, il opérait une pénétration intellectuelle de l'univers qu'il décrivait. Cet aspect apparaît clairement dans une lettre qu'il adressa à Luigi Capuana le 14 mars 1879 : « Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi¹⁶⁶? » L'écriture de Verga était donc le fruit d'un travail de recherche et de réélaboration intellectuelle. Celle de Rabito, le fruit d'une élaboration tout court, qui ne cherchait pas à produire d'effets linguistiques. Il n'y avait pas chez lui de jeu affectif ou de message à travers l'utilisation du dialecte. Ce dernier, réprimé, resurgit en ce qu'il a de viscéral, et se met au service d'une soif dévorante de raconter qui permit à l'auteur de transcender *a posteriori* sa condition sociale en pénétrant le cénacle des auteurs publiés par de grandes maisons d'édition. En somme, Verga fit parler les humbles quand Rabito était un humble qui parlait, ou encore Verga rechercha la lettre vive quand Rabito produisit la lettre vive : pour reprendre les mots de Gabriella Alfieri cités plus haut, Rabito était véritablement « aède populaire » lorsque Verga reconstruisit avec talent la voix d'un « aède populaire ». Ainsi, seul l'effet de réel dû à l'utilisation d'une langue orale empreinte de sicilien et la puissance expressive qui en découle semblent rassembler les deux auteurs, l'un situé dans une dynamique réaliste, l'autre dans une dynamique expressionniste.

3. Un récit de vie, une vie pour le récit

a) L'ignorance comme une malédiction

En resituant Vincenzo Rabito dans le cadre linguistique général de son pays et de son époque, nous avons vu que sa situation personnelle n'avait alors rien d'exceptionnel. Cependant, nombre de personnes se trouvant dans la même situation linguistique que Vincenzo Rabito s'en sont tenues à user de l'écriture lorsque leur histoire les y a contraintes.

¹⁶⁵ Il n'est évidemment pas question de sous-entendre que le sicilien serait inférieur à l'italien. Ce sont deux langues différentes, l'une d'usage local, l'autre d'usage national et étatique. Les mouvements ascendant et descendant sont ici employés comme métaphore de nature sociale.

¹⁶⁶ « Ne te semble-t-il pas que, pour nous, l'aspect de certaines choses n'a de relief que vu sous un certain angle ? Et que jamais nous ne réussissons à être aussi vrais, de façon pure et efficace, que lorsque nous effectuons un travail de reconstruction intellectuelle et que nous substituons notre esprit à nos yeux ? » Cité in COCCHIARA Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, Palermo, Sellerio, coll. « Nuovo Prisma », 2004, p. 374.

Notre auteur, lui, a rédigé de son propre chef une œuvre autobiographique fleuve, monumentale, à même de contenir quatre-vingts ans de vie individuelle et nationale. Cette démarche témoigne d'un rapport au savoir et à l'écriture pour le moins spécifique.

En premier lieu, il apparaît clairement que pour Vincenzo Rabito sa condition initiale, l'analphabétisme, était une malédiction en soi, qui résultait à son tour d'une double malédiction. La première était la mort de son père alors que l'auteur était encore un jeune garçon, qui obligea ses enfants à travailler et les empêcha d'aller à l'école. La seconde découlait de la volonté des puissants de maintenir les classes populaires sous le joug de l'ignorance pour conserver le pouvoir :

dituttenoie figlie allascuola ciantatosolauna checiantato lamia sorellaturidda
epoue siammorestatetutte inafabeto perche magare lodesonesto coverno della
monarchia noncilavoleva che lipiciridde studiavino perche dovevino studiare
quelle solochestavino bene chelipovere non cidovevinoantareallascuola
percomantaresempre queste cornute bene estante¹⁶⁷

Aussi, Rabito présente-t-il l'acquisition des bases de la lecture et de l'écriture en 1917 comme une merveilleuse aubaine et une grande source de fierté. C'est une première étape, fondamentale, dans son extraction de la condition des gens de sa classe sociale : « io umpoco discuola laveva perquanto poteva sctivere alla mamiglia mentrequesto soldato cimaglia era completamente unafabeto cheio difronte a questo cimaglia era uno professore perche io lafortuna laveva aunto sapere qualchecosa da leggierescrivere¹⁶⁸ ». Si Rabito reste modeste quant à son niveau d'alphabétisation (« umpoco di scuola », juste de quoi écrire à sa famille, « sapere qualchecosa ») présenté toutefois comme une chance, les adversatifs (« mentre », « difronte a ») et, surtout, la comparaison à une personne cultivée (« era uno professore »), témoignent de la fierté qu'il en tirait. De soldat analphabète parmi les troupes analphabètes, il avait accédé à un savoir qui le différenciait, lui donnait un statut particulier. La volonté et la curiosité de Rabito, qui elles aussi le distinguèrent des autres, jouèrent un rôle capital dans cette acquisition : « ma io pera sempre cercava dizaperene piu assaiescuola perche mipiaceva sapere leggere scrivere mentrecenerino tante soldate inafabeto che neanchecipenzavino

¹⁶⁷ « de nous tous les enfants y en a qu'une qui est allée à l'école c'est ma sœur Turidda et puis tous les autres on est restés inalphabètes parce qu'en plus le gouvernement injuste de la monarchie il voulait pas que les gosses ils apprennent parce que y avait rien que ceux qui sont riches qui devaient apprendre, les pauvres ils devaient pas aller à l'école et comme ça les sales cornards de gros riches ils commandaient pour toujours », L1, p. 31.

¹⁶⁸ « moi de l'instruction j'en avais un peu, de quoi écrire à ma famille alors que le soldat Cimaglia il était complètement naphabète, moi comparé à Cimaglia j'étais un professeur parce que moi j'avais eu la chance d'apprendre un petit peu à lire écrire », L3, p. 288.

divolere sapere leggere scrivere¹⁶⁹ ». Cet apprentissage sommaire de la lecture et de l'écriture lui permit de rédiger des lettres pour sa famille, mais aussi pour celles de soldats plus ignorants que lui. Par ailleurs, il n'est pas à exclure qu'une part de mimétisme ait participé à sa démarche de prendre des notes durant la Première Guerre mondiale : « *chenoneraio solo che scriveva [...] macinerino tante che scrivevino tutte li cionate chesifaceva questa malidetta querra saldate che dapevino liggere scriverebene cerino magareciornalista che scrivevino*¹⁷⁰ ». Sans jamais être allé à l'école, l'auteur avait la possibilité d'agir comme les gens instruits, et même comme les professionnels de l'écriture.

Avec l'acquisition des bases de la lecture et de l'écriture, Rabito se distinguait de son milieu social et disposait d'une nouvelle arme pour s'en sortir, qu'il se faisait un devoir d'employer au mieux. C'est pourquoi la confrontation avec d'autres membres de son milieu qui, quoique plus ignorants, furent plus ingénieux que lui dans leur parcours, provoque la colère du narrateur. Un exemple figure dans ses retrouvailles avec son ami Mario¹⁷¹, entré chez les carabiniers : « *misono muzicato li mano perche maio orlanto aveva diventato briciatiere e io era unamincia messe almuio era diventato unopezzo dicretino campaniolo che miaveva sempre sentito piu sperto di mario e mario lasdrada laveva indovenato eio laveva sbagliato*¹⁷² ». Pour Rabito, ce genre d'erreur de jugement est impardonnable.

Malgré son orgueil, il était bien conscient que sa maîtrise de la lecture et de l'écriture restait approximative¹⁷³. Aussi, quand des années plus tard Giovanni, son fils cadet, exprima le désir de devenir écrivain, son père sut-il qu'il ne pouvait guère intercéder pour lui, car il

¹⁶⁹ « mais moi cependant j'essayais toujours de m'instructionner plus parce que ça me plaisait de savoir lire et écrire alors que y avait plein de soldats inaphabètes ils y pensaient même pas d'apprendre à lire et écrire », L1, p. 48.

¹⁷⁰ « y avait pas que moi qui écrivais [...] mais y en avait plein qui écrivaient chaque jour qu'on faisait cette maudite guerre, des soldats qui savaient bien lire écrire et y avait aussi des journalistes qui écrivaient », L1 bis, p. 43.

¹⁷¹ « questo mario che era discuola lostesso come me contatino dimistiere come me e poieche io quantofaciammo ilsoldato io era piusperto diluie perche quanto mario doveva fare qualchecosa prima veneva inteme e midiceva rabito come tipare questa cosa chefa lafaciammo ononlafaciammo eora mario di fronteamme luie mipareva unocenerale eio unosoldato cretino inafabeto mentre che io quanto erimo soldate aferenze io era capace discriverece li lettere al soldato pipino cimaglia e orlanto maio neanche era capace discrivere allasua famiglia quinte leggere scrivere nisapeva piu poco didime » (« Mario comme instruction il était pareil comme moi, son métier c'était paysan comme moi et puis en plus quand on était soldats j'étais plus dégourdi que lui parce que quand Mario devait faire quelque chose avant il venait me voir et il me disait : Rabito qu'est-ce que tu en penses, on le fait ça ou on le fait pas et maintenant j'avais l'impression que Mario c'était un général comparé à moi et moi j'étais un imbécile de soldat inaphabète alors que quand on était soldats à Florence moi j'étais capable d'écrire les lettres du soldat Peppino Cimaglia alors qu'Orlando Mario il était même pas capable d'écrire à sa famille, alors il savait moins lire et écrire que moi »), L4, p. 370.

¹⁷² « je me suis mourdu les doigts parce Mario Orlando était devenu brigadier alors que moi j'étais moins qu'un con au grenier j'étais devenu un gros crétin de péquenot, je m'avais toujours senti plus dégourdi que Mario mais Mario il avait compris le chemin qu'il fallait prendre et moi je l'avais raté », L4, p. 371.

¹⁷³ « li contra venzione che io scriveva nonerino escritte bene e nonerino presentabile » (« les contreventions que j'écrivais elles étaient pas bien écrites elles étaient pas présentables »), L9, p. 820.

s'agissait d'un autre monde que le sien : « sempre avevadedetto giovanne chevoleva fare ilpoeta chevoleva fare ilromanziera chevoleva fare loscritore quinteio inqueste deficile lavore noncipoteva entrare perchenoncapevaniente e ilrestodiniente¹⁷⁴ ».

L'achèvement de la revanche sociale, péniblement recherchée durant toute sa vie, passa par les études et la réussite de ses enfants. Les faire échapper grâce à l'instruction à la malédiction de l'analphabétisme et de la misère, étroitement liés¹⁷⁵, devint une obsession pour Rabito, et un combat : « quinte setano siniva astudiare allo neverseta conciovanne io aveva vinto la mia crante e defecortusa bataglia che vincenzo rabito neanche persogno silavesse potuto credere diavere 3 figlie lauriate¹⁷⁶ ». Néanmoins, cette revanche sociale se doubla d'une autre revanche, d'ordre privé. Il s'agissait de celle prise sur sa belle-famille qui n'avait eu de cesse de le mépriser depuis son mariage : « allimieiefiglielidoveva farelauriare secipiaceva lascuola emagare perdareceunaresposta aqueste miserabiliparente dellamia moglie¹⁷⁷ ».

Cette soif tenace d'apprendre, vécue comme moyen de se distinguer mis en pratique dans la rédaction de son autobiographie, rejoint un phénomène identifié par Philippe Lejeune : « le fait de prendre en main son propre récit de vie (et éventuellement d'essayer de le publier) sera plus ou moins volontairement un acte d'ascension sociale et d'assimilation à la culture dominante¹⁷⁸ ». Par sa démarche de rupture profonde avec les attendus tacites de la société (mener sa vie dans la misère et l'ignorance puis mourir en silence), Vincenzo Rabito rompit avec le constat que Pierre Bourdieu avait fait sur les paysans : « Dominées jusque dans la production de leur image du monde social et par conséquent de leur identité sociale, les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées¹⁷⁹. »

¹⁷⁴ « Giovanni il avait toujours dit qu'il voulait être poète qu'il voulait être romancier qu'il voulait être écrivain, et alors moi je pouvais rien l'aider pour tous ces travaux difficiles parce que j'y encapais rien mais alors rien de rien », L12, p. 1198.

¹⁷⁵ « cosi nonpotevinofarepilavita malache aveva tattoilsuopadre vincenzorabito poveraggio che diquanto aveva 7 astato impaiato allavora erestare inafabeto » (« et comme ça ils pouvaient pas avoir la même sale vie pareil comme leur père Vincenzo Rabito le pauvre homme que depuis qu'il avait 7 ans il a été employé pour travailler et rester inaphabète »), L11, p. 1034.

¹⁷⁶ « et alors si Tano il s'en va étudier à l'université avec Giovanni moi j'avais gagné ma grande et difficile bataille parce que Vincenzo Rabito même dans ses rêves il aurait pas cru qu'il avait 3 fils diplômés », L13, p. 1215.

¹⁷⁷ « mes fils s'ils aimaient l'école il fallait que je leur fais avoir leur diplôme et en plus ça fermerait la bouche à la misérable famille de ma femme », L11, p. 1057. Dans le même ordre d'idées, on peut citer une autre phrase : « magarechemiventeva limutane aturiddo lo dovevafarelauriare di incegniere per darece magareuna cranteresposta aquesta maledettarazza dimiamoglie » (« quitte à vendre ma culotte fallait que je lui fasse avoir son diplôme d'ingénieur à Turiddu pour faire bien fermer la bouche à la sale race de ma femme »), L12 p. 1109.

¹⁷⁸ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 254.

¹⁷⁹ BOURDIEU Pierre, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, nov. 1977, Paris, Seuil, p. 4.

b) Les motivations de l'écriture

En couchant sa vie sur du papier, Rabito se montrait porteur de cette « évolution du sentiment » qui avait conduit à la naissance du genre autobiographique :

la possibilité d'une mobilité sociale, au gré d'enrichissements ou de revers de fortune, est un phénomène qui s'affirme tout au long du XVIII^e siècle, jusqu'à obtenir sa confirmation légale en 1789. Que les conditions de vie aient véritablement changé ou non importe moins que cette évolution du sentiment : chacun se sent personnellement responsable de son destin et écrire son autobiographie, c'est dire, pour soi-même et pour les autres, la manière dont on a géré ce bien précieux.¹⁸⁰

Obéissant au principe canonique de toute autobiographie, malgré « les erreurs, les déformations, les interprétations consubstantielles à l'élaboration du mythe personnel¹⁸¹ », Vincenzo Rabito affirme ne dire que la vérité, l'étayant quand il le peut, car le « but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet" de réel, mais l'image du réel¹⁸² ». À plusieurs reprises, Rabito affirme la nature autobiographique, et non pas fictionnelle, de son texte : « staio screvento questo romanzo non per perfantasia ma ene unoromanzo diportamemoria¹⁸³ ». Ailleurs, il rappelle au lecteur qu'il ne lit pas un roman d'aventures, mais le récit scrupuleux d'une vie, où, comme annoncé dans l'incipit des *Confessions* de Rousseau, « le bien et le mal » sont rapportés « avec la même franchise ». Vincenzo Rabito présente son projet autobiographique comme un engagement de vérité absolue, garant de la valeur même du texte : « certo cheio cidovevascrivere laveravereta chenoncidoveva scrivere bucieie ma certo chedovevascriverelavereta vera [...] laveravireta la dovevascrivere perforrza perchealtremente lavereta diventavino tutte bucieie e quintequestolibirononvalevaniente¹⁸⁴ ».

Cependant, la démarche de vérité de Rabito prend des proportions inusuelles, car, dans la seconde moitié du texte, les faits consignés acquièrent le statut de « preuves » : « io queste prove sempre linotava¹⁸⁵ ». La consignation des faits est alors investie du rôle d'attester de la méchanceté de la belle-famille de Rabito, contre laquelle ce dernier n'a de cesse de récriminer dès son mariage : « io tutto scriveva per non milo dementeca checosiquanto palava lamiamoglie chemidiceva quantosono beravolimieieparenteio cirepeteva tutte questo beneche ciafevino le

¹⁸⁰ ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2002 [1996], p. 38.

¹⁸¹ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1975], p. 40.

¹⁸² *Ibid.*, p. 36.

¹⁸³ « ce roman je l'écris pas pour fantasier mais c'est un roman de souvenirs », L1 bis, p. 88.

¹⁸⁴ « faut dire que je devais écrire la vraie vérité que je devais pas écrire des menteries, mais faut dire que je devais écrire la vérité vraie [...] la vraie vérité c'était obligé que je l'écris ou sinon la vraité ça devenait que des menteries, et alors ce livre il valait rien », L15, p. 1449.

¹⁸⁵ « moi ces preuves je les notais toujours », L11, p. 1067.

suoieparenteallacretina dellamiamoglie¹⁸⁶ ». L'autobiographie devient alors un réquisitoire à charge, avec l'auteur dans le double rôle du plaignant et de la défense, la belle-famille sur le banc des accusés, et enfin les lecteurs pour juges et public, régulièrement interpellés : « ve dete che razza dedescraziante parente che razza di bastarduna parente¹⁸⁷ ». La haine qu'il voue à sa belle-famille est telle qu'elle est invoquée comme motivation du récit : « io oraperche lo stao scrento questo perche mianno desprezato [...] equinte io oralostaio scrivento perprotesta che sianno deportato molto male conlamia famigliache ciparemmo assaie vidane equinte eioloscrivo per protesta¹⁸⁸ ». Rabito semble donc se tourner vers l'écriture comme pour expulser un excès de fiel. Tout comme il le répète lui-même avec insistance, le destin s'est acharné sans trêve sur lui : d'abord, il lui fallut combattre la misère sans relâche, puis sa belle-famille. Aussi, pourrait-on également voir dans sa décision d'écrire la fonction existentielle de la littérature dont parle Italo Calvino : « la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere¹⁸⁹ ».

Il se peut également que, vers la fin, l'idée d'une future publication, quoique sans doute très fantasque du point de vue de l'auteur, ait aussi contribué à sa démarche d'écriture. En effet, durant les vieux jours de Rabito, son fils Giovanni, qui avait grandi bercé par les anecdotes de la vie de son père, s'intéressa à son écriture : « poieche il mio figlio ciova miavevadetto sapento che io sciveva ilmiopasato ciapiaciuto la mia brutta vita pasata e miadetto papascivela che poie io iltuoscritto locorreggio e che il tuoscritto nonzicapiscie tanto che allafine potessemo fareuno romanzo dellatua vita passata¹⁹⁰ ». L'intérêt que Giovanni, dont Rabito ne cesse de vanter l'intelligence et la culture¹⁹¹, témoigna pour son autobiographie, put donc encourager l'auteur à poursuivre cette dernière.

Enfin, dans les dernières pages de son tapuscrit, Rabito présente ses écrits comme un héritage à destination de ses enfants, à défaut d'argent : « quanto io muoro allimieiefoglie

¹⁸⁶ « moi j'écrivais tout pour pas l'oublier que comme ça quand ma femme parlait, qu'elle me disait : qu'est-ce qu'ils sont forts ma famille moi j'y répétais tous ces jolis cadeaux qu'ils y avaient fait sa famille à mon imbécile de femme », L11, p. 1097.

¹⁸⁷ « voyez un peu cette famille sale race, cette famille race de gros enfoirés », L10, p. 926.

¹⁸⁸ « maintenant moi pourquoi j'écris ça c'est parce qu'ils m'ont malprisé [...] et alors moi je l'écrive pour protestationner parce qu'ils se sont très mal comportés avec ma famille, pour eux on était des gros péquenots et alors je l'écris pour protestationner », L11, p. 1096.

¹⁸⁹ « La littérature comme fonction existentielle, la recherche de la légèreté comme réaction au poids de la vie », CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2014 [1988], p. 31.

¹⁹⁰ « parce que mon fils Giovanni quand il avait su que j'écrivais mon passé ça lui a plu la dure vie que j'ai passée et il m'avait dit : papa écris-la et après ce que tu as écrit je le corrige parce qu'on comprend pas trop ce que tu écris et à la fin on pourra faire un roman de ta vie passée », L13 p. 1252.

¹⁹¹ Parmi de nombreux exemples : « ciovannera piu assaie dimillevolte piu esperto dime ciovanne aveva lettotantelibira tanteromanze » (« Giovanni il était plus que mille fois plus au courant que moi, Giovanni il avait lu plein de livres, plein de romans »), L12 p. 1174.

noncipotento lasciare rechezze perche io non cino ammeno cilascio questo mio romanzo perchecosi limieiefiglie sanno la bellavita cheapassato ilsuopadre vincenzo rabito¹⁹² ». On trouve là, de façon plus classique, la « fonction testamentaire » de l'autobiographie, qui a à la fois vocation à « garder des traces, enregistrer et thésauriser des souvenirs » et celle de « rectifier le roman familial véhiculé oralement et tenter de (se) faire justice¹⁹³ ». Et le journal intime qui occupe la dernière partie du tapuscrit et compile les événements du quotidien semble s'insérer parmi ceux, identifiés par Claude Poliak, où « prédomine l'intention de garder la mémoire, la trace d'événements souvent familiaux et d'anecdotes qui font la vie quotidienne et échappent souvent à l'intériorité¹⁹⁴ ».

De prime abord, la démarche de Vincenzo Rabito paraît donc plutôt banale : conscient d'avoir vécu des événements remarquables¹⁹⁵, il souhaite, tout en réglant ses comptes, laisser un témoignage de sa vie riche en enseignements à l'intention de ses enfants. De plus, cette tâche, entreprise alors qu'il était à la retraite et se sentait désœuvré, lui fournit une occupation quotidienne et « il vero passatempo per me ene questo romanzo¹⁹⁶ » et lui permettant de replonger dans un passé riche en déplacements et en rebondissements et ainsi d'échapper à un présent sédentaire et routinier.

Cependant, s'en arrêter à ces aspects du texte reviendrait à en faire une lecture superficielle et à omettre la véritable motivation qui à notre sens sous-tend l'ensemble du tapuscrit : une passion pour le récit puis, plus tard, pour l'écriture en soi.

Dans la narration de sa jeunesse, et particulièrement du temps passé sur le front de la Première Guerre mondiale, Rabito fait sans cesse allusion à son habitude de noter, sur des bouts de papier ou des cahiers, tout ce qu'il voit et ce qui se passe, car il souhaite se souvenir. Mais la visée mnémonique n'est en aucun cas une fin en soi : il s'agit avant tout d'avoir un support pour raconter¹⁹⁷. Rabito ne dit pas qu'il veut survivre, mais qu'il veut pouvoir

¹⁹² « quand je mourra vu qu'à mes enfants je peux pas y laisser des richesses parce que moi j'en ai pas au moins j'y laisse ce roman parce que comme ça mes enfants ils savent la belle vie qu'il a eue son père Vincenzo Rabito », L15 p. 1478.

¹⁹³ POLIAK Claude, « Manières profanes de "parler de soi" », *Genèses*, n° 47, 2002/2, Paris, Belin, p. 14.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁵ Avoir « vécu une vie qui vaut d'être contée » est l'un des facteurs d'écriture identifiés par Claude Poliak chez les non-professionnels de l'écriture. *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁶ « mon vrai passe-temps à moi c'est ce roman », L15 p. 1470.

¹⁹⁷ Dans le L1 bis, la première occurrence de ce type de phrases figure p. 17 : « che bellerecordeche erino queste cheio nonlidementecava maie emagare mipiaceva di scriverle per poie poterleracontare » (« quels beaux souvenirs que c'était, moi je les oubliais jamais et puis en plus j'aimais les écrire pour pouvoir les raconter après »). Or, cela est invraisemblable puisqu'en cette fin février 1917, le jeune Rabito, soldat depuis quelques jours, n'a pas encore appris à lire ni à écrire. Cela nous prouve que ces phrases ont aussi une fonction de ritournelle. Elles permettent au narrateur de conclure, de clore un épisode.

raconter ce qu'il a vécu : « chebelle recordite chesono queste cheio liscriveva perpoie alla fene della guerra seio restava vivo miavessepiaciuto diracontare lamia brutta vita che io aveva passato¹⁹⁸ ». De même, l'intérêt des années passées en Afrique semble tenir tout entier dans le récit qui en sera fait au retour, une interprétation confirmée par la présence de la préposition de but *per* dans la phrase suivante : « da tutto il tempo che fue allafrica mineanno incontrato tante fatte tuorte e diritte daracontare quanto io recornava dallafrica eminentava initalia per poie raconterle quanto mineveneva initalia¹⁹⁹ ». En somme, la démarche d'écriture de Rabito apparaît comme le brouillon d'un futur grand récit oral. Le verbe *raccontare* est presque systématiquement accompagné du verbe ou du substantif *piacere*, dans des formulations récurrentes telles que : « poie io tutto mi piaceva deracontare²⁰⁰ » qui semblent compenser, si ce n'est justifier, la traversée d'épreuves déplaisantes : « che brutte recorderchesono queste che aracontarle ea sentirele fanno tanto piacere maqua uno sicitrova nel menzo sono momente dipianto e dedolore²⁰¹ ». Il semble que Vincenzo Rabito ait pris l'habitude de tenir une sorte de journal dès qu'il sut écrire, en 1917, et qu'il l'ait gardée par la suite, puisqu'il en fait régulièrement mention. L'objectif premier était donc de disposer d'un support mnémorique pour ensuite, en véritable *contastorie* de sa propre vie, raconter ses histoires spectaculaires devant un public et pouvoir affirmer : « tutteli altre come misentevino parlare mareche era unaserata divedereseuna bellapellicola diaventure²⁰² ». Par moments, il semble même que cette démarche fut le sens même de sa vie : « io vincenzo rabito era nato per bastimare e non avere maie pace e poiescrivire il mio passato²⁰³ ».

Cependant, l'auteur fait assez tôt mention de l'idée de compiler tous ses souvenirs dans un seul texte, et même, il la décrit comme le grand projet de sa vie en prévision de ses vieux jours :

chebellerecordicheio staioscrivento che ammesempre mi piaceva discrivirle ino uno pezzo di quaterno che poi elidoveva scrivere iuno quarero crante di portamamoria per nonmiladementegare lamia malavita che faceva e labuona vita che aveva fatto da soldato e da picolo diaquonto era era magare

¹⁹⁸ « quels beaux souvenirs que c'est, moi je les écrivais pour qu'après à la fin de la guerre si je serais encore vivant j'aurais aimé la raconter la sale vie que j'avais passée », L1 bis, p. 37.

¹⁹⁹ « pendant tout le temps que je passa à l'Afrique j'en a vécu un paquet d'histoires mûres et pas mûres à raconter quand je rentrera de l'Afrique pour aller en Italie pour après les raconter quand je revena en Italie », L6 p. 514.

²⁰⁰ « et puis moi j'aimais raconter tout », L2, p. 132 ou encore « io aveva il piace diracontarle [questerecorde] » (« moi j'aimais les raconter [ces souvenirs] »), L2, p. 145, etc.

²⁰¹ « quels sales souvenirs, on se régale à les raconter et à les écouter mais quand on est en plein milieu c'est des moments de larmes et de douleur », L1 bis, p. 65.

²⁰² « tous les autres quand ils m'entendaient parler on aurait cru que c'était une soirée où ils se regardaient un bon film d'aventures », L7, p. 639.

²⁰³ « moi Vincenzo Rabito j'étais né pour jurer et jamais être tranquille et puis pour écrire mon passé », L13, p. 1223.

dabordchese chepoie nellamia vichiaia se nonmoreva mipiaceva diracontare
lamia passata²⁰⁴

Nous restons prudent quant à cette lecture, car Rabito tend à relater le présent comme s’il s’agissait du passé²⁰⁵ : il se peut donc que l’idée lui soit venue seulement dans ses vieux jours, mais qu’il la présente comme ancienne. Toujours est-il que ce projet se concrétisa lorsqu’il prit sa retraite, et le plaisir de l’écriture est alors évoqué comme une fin en soi : « ioperquestochelamiavita lascriveva perchemipiaceva di scriveerelamiavitachepassava²⁰⁶ ». À partir du moment où il s’attela à rassembler tous ses souvenirs sur le même support, s’enfermant quotidiennement des années durant devant sa machine à écrire, le plaisir d’écrire sembla l’emporter sur celui de raconter oralement.

On peut émettre plusieurs hypothèses à partir de ce constat. La première est que, conscient que le récit oral est par nature éphémère, Rabito voulut rendre sa geste immortelle en la couchant sur du papier, opérant un passage du récit oral relativement fixe répété à l’environnement à la fixation définitive par l’écriture²⁰⁷. Pour autant, il n’y a pas chez lui de véritable hiatus dans le passage du récit oral au récit écrit, car l’écriture de Rabito est tellement empreinte d’oralité que le tapuscrit apparaît comme l’immense bande-son écrite des récits d’un aède, avec ses rythmes, ses adresses à l’auditoire/lectorat, ses formes, images et locutions fixes.

Enfin, il n’est pas à exclure que le rapport entre l’auteur et la machine à écrire, métronome de l’écriture de sa vie, ait à un certain moment gagné une dimension obsessionnelle. C’est, vers la fin du texte, sa façon de raconter tout et n’importe quoi pourvu qu’il écrive qui nous conduit à formuler cette hypothèse. Ainsi, dans les dernières pages du tapuscrit, à court d’anecdotes nouvelles, Rabito répète-t-il par exemple ce qu’il entend à la télévision : « ecosi sempr scrivero inquesto libiro diportamemoria ricordo magari per mezzo della televisione che la prima ferravia astata adoperata initalia nellanno 1832 equinte io tutto

²⁰⁴ « quels beaux souvenirs que j’écris, c’est qu’à moi ça me plaisait toujours de les écrire sur un bout de cahier et puis après fallait que je les écrive sur un gros cahier de souvenirs pour pas jamais l’oublier ma sale vie et ma belle vie de soldat et de quand j’étais petit et même de quand j’étais pas soldat, comme ça après dans ma vieillesse si je mourirais pas ça me plaisait de raconter ma vie passée », L3, p. 265.

²⁰⁵ À ce sujet, voir *infra*, « Fabulation et affabulation sur la trame de la vie », p. 317.

²⁰⁶ « moi c’était pour ça que ma vie je l’écrivais parce que ça me plaisait d’écrire ma vie qui passait », L10, p. 992. Notons que les phrases de ce type, fréquentes dans le tapuscrit, apparaissent presque toujours hors contexte, comme si chroniquement Rabito éprouvait le besoin de se justifier.

²⁰⁷ Voir à ce sujet TENÈZE Marie-Louise, « Introduction à l’étude de la littérature orale : le conte », *Annales ESC*, 24^e année, n° 5, 1969, Paris, éditions de l’EHESS, p. 1104-1105.

mipiaceva di scrivere eloscriveva²⁰⁸ ». À ce stade, il est manifeste que, pour l'auteur en proie à une forme de graphomanie, l'acte même d'écrire était devenu une fin en soi.

Vincenzo Rabito appartient à la catégorie la plus restreinte d'autobiographes : ceux qui ont fait courir leur récit jusqu'au temps de la rédaction, exprimant « l'ambition totalisante, par l'écrit, de quadriller une vie entière²⁰⁹ ». En vérité, on ne peut guère imaginer de projet d'écriture plus totalisant que celui de Vincenzo Rabito²¹⁰. D'une part, arrivé au bout du récit de sa propre vie et ne sachant plus que raconter d'autre sur lui-même, il passe à celui de la vie de son fils cadet : « mentreche sono vino quello che facio vanneio sempre lo scrivo²¹¹ ». Il ne fait aucun doute que, malgré leurs incompréhensions mutuelles, Rabito se projetait beaucoup dans son dernier fils, qui partageait avec lui une grande curiosité et menait une vie mouvementée à un moment où Rabito s'était sédentarisé. D'ailleurs, au sujet du séjour de Giovanni dans les prisons turques, Rabito déclare :

certo che ciovane [...] siche poteva scrivere un overo romanzo della vita che aveva passato ciovane quelle 25 ciorne che ciovane aveva passato nel carcere di questa desonesta nazione torchia [...] per ciovane che ci piaceva descrivere romanzie e poesie per lui quanta vita che aveva passato era uno divertimento per che per fare il romanziere e per fare il poeta per ciovane era la vita piu migliore che poteva essere²¹²

On voit bien là l'intérêt porté à la vie de son fils comme filon romanesque, mais aussi que, selon l'auteur, tout l'intérêt des moments rocambolesques tient au récit qui en sera tiré. En d'autres termes, une vie difficile est une aubaine pour un romancier, car elle fournit un fonds prodigieux pour la narration. Par ailleurs, en un seul texte, Rabito explore toutes les possibilités du champ autobiographique. D'abord autobiographie, son récit devient journal intime lorsqu'il arrive au temps de la rédaction et, si l'intention première de l'auteur était d'écrire sa vie, le texte contient de longs passages consacrés à des époques et à des événements historiques qui lui confèrent par endroits le statut de mémoires²¹³. On verra

²⁰⁸ « et comme ça moi j'écrirai toujours dans ce livre de souvenirs, je me souviens aussi grâce à la télévision que le premier chemin de fer il a été installé en Italie en l'an 1832 et alors moi ça me plaisait de tout écrire et alors je l'écrivais », L15, p. 1481.

²⁰⁹ ZANONE Damien, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 43.

²¹⁰ Pour une approche du projet d'écriture totalisant de Rabito traité sous un autre angle, voir *infra*, « un projet totalisant », p. 350-360.

²¹¹ « jusqu'à tant que je suis en vie moi tout ce que Giovanni il fait je l'écrive toujours », L14, p. 1333.

²¹² « faut dire que Giovanni [...] c'est sûr qu'il pouvait écrire un vrai roman de sa vie, les 25 jours qu'il a passés dans la prison de la vilaine nation turque [...] pour Giovanni que ça lui plaisait d'écrire des romans et des poésies pour lui cette vie c'était une régalaide parce que pour être romancier et pour être poète c'était la plus meilleure vie que Giovanni pouvait avoir », L15, p. 1402.

²¹³ C'est-à-dire : « [...] les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts [...]. *L'autobiographie* entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires ; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même, étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de

également plus bas que le récit dépasse souvent les bornes de l'authenticité imposées par le pacte autobiographique²¹⁴.

Ainsi, lorsqu'on cherche à déceler dans les pages de Rabito les motivations de son passage à l'écriture et les rapports qu'il entretenait avec cette dernière, un constat s'impose : vie, récit et écriture sont inextricablement liés. Matière à récit oral mis plus tard en écriture, la vie ne semble valoir d'être vécue que pour être racontée.

L'entrelacs étroit entre le parcours personnel de l'auteur et l'histoire collective font de cette autobiographie une source historique passionnante, et cela d'autant plus qu'elle émane d'un de ceux qu'on a appelés les « sans voix » ou les « sans histoire ». D'un point de vue linguistique, la situation de Vincenzo Rabito, dialectophone et analphabète, était banale pour son temps et pour son milieu social. Sa langue écrite, mélange d'italien et de sicilien fortement marqué par l'oralité, sut se faire l'écho spontané d'une réalité linguistique que de grands auteurs avaient, eux, cherché à rendre par un travail stylistique. Sa vie fut marquée par un combat acharné contre sa misère et son analphabétisme, considérés comme une malédiction. Guidé par son immense curiosité et par son sens de la débrouille hors du commun, il réussit à remporter le grand combat de sa vie : accéder à un relatif bien-être et permettre à ses trois fils d'avoir une vie meilleure que la sienne, notamment par le biais des études. S'emparant d'une plume que personne ne lui avait tendue, il s'attela au grand récit écrit de sa vie, qu'il avait déjà racontée maintes et maintes fois à tous les auditoires qu'il avait eus. Il en résulte un texte fleuve, totalisant, dont on peut supposer qu'il fut le véritable dessein de la vie entière de l'auteur. Dans une furie de mots, le narrateur-né régla ses comptes avec une belle-famille haïe et reprit tous les épisodes de son existence pour apporter un sens définitif et inaliénable à cette dernière. À la différence de la plupart des autobiographes, qui cherchent par le récit le fil rouge de leur vie, le récit même, qu'il soit oral ou écrit, a été le fil rouge de la vie de notre auteur. Aussi, pour une autobiographie, le texte est-il avare en

l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'*autobiographie*. » LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, cité in ZANONE Damien, *L'Autobiographie, op. cit.*, p. 17. Il convient toutefois de préciser que la distinction entre ces genres est parfois difficile à établir, et Philippe Lejeune apporte un éclairage bienvenu à cet égard : « il ne s'agit pas seulement d'une question de *proportion* entre les matières intimes et les matières historiques. [...] Il ne faut pas juger seulement des quantités, mais voir laquelle des deux parties est subordonnée à l'autre, si l'auteur a voulu écrire l'histoire de sa personne, ou celle de son époque. » LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France, op. cit.*, p.15-16. De ce point de vue, il ne fait aucun doute que les écrits de Vincenzo Rabito se rangent dans la catégorie de l'autobiographie, nonobstant le tableau passionnant de l'époque qui apparaît à travers eux.

²¹⁴ Voir *infra*, « Fabulation et affabulation sur la trame de la vie », p. 316-323.

introspections et en questionnements sur soi. Il constitue plutôt un recueil d'histoires mille fois remémorées, mille fois racontées, rodées, éprouvées, et enfin arrêtées dans une forme fixe par la mise en écriture. À travers elles se dessine le portrait d'un homme pugnace, qui fit un usage extraordinaire des maigres ressources linguistiques patiemment accumulées qu'il avait à sa disposition. Ainsi, plus que sa situation linguistique, somme toute assez banale pour sa génération, c'est son combat acharné pour acquérir ce qui ne lui avait pas été donné. L'italien, la connaissance de la lecture et de l'écriture et pour rendre compte de ce combat de toute une vie dans un récit immense qui marque sa différence avec la plupart des Italiens nés aux dernières heures du XIX^e siècle dans un contexte de misère profonde.

Chapitre 2

Fortune des deux tapuscrits de Vincenzo Rabito

Si le second tapuscrit autobiographique de Vincenzo Rabito reste à ce jour inédit, le premier fut publié au terme d'un long parcours géographique et éditorial, et il connut un grand succès auprès d'un public enthousiaste. Quels acteurs sont intervenus, et de quelle manière, en faveur de sa publication ? Que la réception du texte révèle-t-elle, et comment a-t-elle intégré Rabito au champ littéraire ? Comment peut-on comprendre l'existence même du second tapuscrit, sur lequel nous travaillons ? Quelles différences présente-t-il avec le premier ? Il s'agit par ces questions d'approcher l'œuvre de Rabito à travers les réactions qu'elle suscite et la manière dont elle trouble l'horizon d'attente des lecteurs.

Il sera donc question du parcours suivi par le premier tapuscrit, long de plus de mille pages, de sa rédaction au tournant des années 1960 et 1970 dans le secret d'une pièce retirée jusqu'à sa publication en 2007 sous la forme d'un livre, long de quatre cents pages environ, par l'une des plus célèbres maisons d'édition italiennes, au terme d'un travail préparatoire de plusieurs années. La réflexion portera ensuite sur l'accueil qu'il reçut dès sa publication, sur les différentes adaptations dont il fit l'objet et sur le succès qu'il rencontra. Dans un troisième et dernier temps, l'attention sera consacrée aux spécificités du second tapuscrit de Vincenzo Rabito, réélaboration autographe inédite y compris en Italie, et aux raisons pour lesquelles nous l'adoptons comme support de travail.

1. Le cheminement du premier tapuscrit

a) De Raguse à Pieve Santo Stefano (1968-1999)

« Non ricordo esattamente quando per la prima volta mio padre ha cominciato a usare la mia macchina da scrivere. Dev'essere stato, comunque, durante o massimo alla fine del 1968²¹⁵. » Ces propos de Giovanni Rabito, fils cadet de Vincenzo nous indiquent que ce dernier était âgé de soixante-neuf ans environ lorsqu'il s'attela à l'écriture de sa vie. Alors

²¹⁵ « Je ne me souviens pas exactement quand mon père s'est mis à utiliser ma machine à écrire pour la première fois. Ce devait être en 1968, ou au plus tard à la fin de cette année-là. » RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *I luoghi di Rabito, dal manoscritto a Fontanazza a Terra matta*, *op. cit.*

retraité, il jouissait enfin d'un certain confort de vie après une existence passée à combattre la misère. Dans la même allocution prononcée au colloque organisé autour de son père en 2008 à Chiaramonte Gulfi, Giovanni Rabito avança deux hypothèses concomitantes sur les motivations qui auraient poussé son père à l'écriture. La première est qu'il fut influencé par Giovanni lui-même, qui venait à l'époque de faire publier certaines de ses poésies²¹⁶. Très fier du petit succès de son fils, Vincenzo Rabito aurait alors entrepris d'écrire à son tour. La seconde est qu'il avait envie de créer ses propres histoires, en vertu du « grande piacere che lui aveva sempre provato nell'ascoltare storie vere o intricate e appassionanti²¹⁷ ».

Dans cette intervention comme dans les entretiens, Giovanni passa sous silence sa contribution personnelle au projet d'écriture de son père, que ce dernier mentionne pourtant clairement : « io tutto scriveva perchemilavevadettociovanne chemiavevadetto papascrive tuttoquelloche ti aincontrato nellatuttatuavita che allultimo io lororreggioe latuavita passata potessemofare uno romanzo²¹⁸ ». Si l'on en croit ces lignes, il encouragea pourtant son père à continuer le récit de sa vie, et se proposa de le corriger ainsi que, semble-t-il de lui servir d'agent pour le faire publier.

En revanche, Giovanni Rabito rapporta que son père se montrait très discret quant à son activité d'écriture, menée plusieurs heures par jour dans une pièce à part du domicile familial. Ce dernier craignait probablement d'être moqué en raison de son bas niveau d'instruction et de faire une de ces *male comparse* craintes et évitées tout au long de sa vie. Lorsque Giovanni lui emprunta son tapuscrit « per leggermelo in pace²¹⁹ », il ne l'en empêcha pas ni ne le lui réclama par la suite. Composé de 1 027 pages sans marges ni interligne réparties en sept cahiers, le tapuscrit représentait une masse considérable de texte.

En 1971 ou 1972, au terme de trois ans de rédaction environ, commença la vie du tapuscrit hors de la Sicile. Il resta d'abord une dizaine d'années à Bologne, chez Giovanni,

²¹⁶ « Giovanni era un ragazzo troppo sperto e interlecante, perché magari si arrattava a fare poesie e racconta e li mantava alla casa detrice di Bologna per vedere se queste poesie ci l'avessero pubblicato, così Ciovanne avesse diventato poeta. Quinte io magari aveva uno figlio che voleva diventare poeta, e io certo, che vineva del niente, era tutto priato, e mi cominciava assentere uno di quelle buone. » (« Giovanni c'était un garçon très dégourdi et intelligent, parce qu'en plus il se capriçait à faire des poésies et des nouvelles et il les envoyait à la maison d'édition de Bologne pour voir si on lui publierait ces poésies, et du coup Giovanni il serait devenu poète. Et alors moi j'avais un fils qui voulait devenir poète, et il faut dire que moi, qui venais de nulle part, j'étais tout fier, et je commençais à me sentir du bon côté. ») RABITO Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2008 [2007], coll. « ET Tascabili », p. 382.

²¹⁷ « Grand plaisir qu'il avait toujours éprouvé à écouter des histoires vraies ou compliquées et passionnantes » RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²¹⁸ « moi j'écrivais tout parce que Giovanni m'avait dit : papa écrive tout ce qu'il t'est arrivé dans toute ta vie et puis à la fin moi je corrige et ta vie on pourrait en faire un roman », L14 p. 1349.

²¹⁹ « Pour le lire tranquillement », RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

jusqu'à ce que ce dernier le fasse lire dans une grande maison d'édition, dont il ne précise pas le nom : « Una volta, a Milano, poco dopo la morte di mio padre²²⁰, provai anche a farlo leggere a una importante casa editrice questo testo complicato (l'unica volta che ho provato a far leggere l'originale per la pubblicazione) e la risposta fu: bellissimo, interessantissimo, affascinantissimo, ma inpubblicabile [sic]²²¹ » La motivation de ce refus conduisit Giovanni, conscient de la difficulté de lecture, à poursuivre la réécriture. Autrement dit, la « traduction intralinguale²²² » de l'œuvre de son père qu'il avait spontanément entreprise : « nei quasi trentanni [sic] che ho tenuto con me questo dattiloscritto di mio padre, ho provato parecchie volte a trascriverlo e a renderlo più accessibile. Per un non siciliano e spesso anche per un siciliano si tratta infatti di un testo veramente ostico e a volte impenetrabile²²³ ». Les années suivantes, il fit parvenir cette version réduite et retravaillée à plusieurs maisons d'édition, sans succès. Après un passage par l'Australie, où Giovanni s'était installé entre-temps, le tapuscrit fut déposé dans sa version réécrite, intitulée *Fontanazza*²²⁴, à Pieve Santo Stefano (Toscane)

²²⁰ Vincenzo Rabito est mort en février 1981.

²²¹ « Une fois, à Milan, peu de temps après la mort de mon père, j'ai aussi essayé de le faire lire à une importante maison d'édition, ce texte compliqué (c'est la seule fois que j'ai essayé de faire lire l'original pour qu'il soit publié) et on m'a répondu : "Magnifique, passionnant, fascinant, mais impubliable." » RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.* Là encore, ses souvenirs ne correspondent pas aux propos de son père, car il semblerait en lisant ce dernier que, de son vivant, Giovanni essayait déjà de faire publier le premier tapuscrit : « questofigliociovanna comescretore miadetto chequestavitacheavevapassato io era unavita storecaequintequelleche lanno letto questavitapassatamia ciapiaciutoassaie checiannoassicurato che scriventolaperfetta questamiapassatavita di 60 annefa erauna vitapreziosa che lacasaadetrice diturino questo libirocheavevascritto io lodovevino publicare ecera dipotere quadagniareassaiesolde » (« mon fils Giovanni en tant que écrivain il m'a dit que ma vie à moi c'était une vie storique et alors ceux-là qui l'ont lue ma vie passée ça leur a sacrément plu, ils lui ont juré qu'en l'écrivant bien propre ma vie passée d'il y a 60 ans c'était une vie précieuse, la maison d'édition de Turin le livre que j'avais écrit ils devaient le publier et y avait de quoi gagner plein de sous »), L15, p. 1470. Il s'agit peut-être d'une fabulation de Vincenzo Rabito, mais la concordance avec des faits qui se sont déroulés après sa mort est étonnante.

²²² JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, RUWET Nicolas (trad. de l'anglais), Paris, les éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2013 [1963].

²²³ « Pendant la trentaine d'années où j'ai gardé le tapuscrit de mon père, j'ai essayé plusieurs fois de le transcrire et de le rendre plus accessible. Pour un non-Sicilien, et souvent même pour un Sicilien, il s'agit d'un texte vraiment compliqué et parfois impénétrable » RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²²⁴ Ayant recueilli le témoignage de Giovanni Rabito, David Moss, chercheur australien qui travaille sur les écrits de Vincenzo Rabito, explique le sens de ce titre : « the name of an hamlet outside Chiaramonte, which carried various resonances. His [Giovanni's] father's parents on both sides came from there ; his grandfather, father and mother had all worked for the baron whose ancestor had taken his title from the place in 1638 ; [...] To Giovanni, the name *Fontanazza* also carried a deliberate echo of *Fontamara*, Ignazio Silone's well-known account of peasant life in the Abruzzi. » (« Le nom d'un lieu-dit à proximité de Chiaramonte, porteur de plusieurs échos. Ses grands-parents [à Giovanni] des deux côtés venaient de là ; ses grand-père, père et mère avaient travaillé pour le baron dont l'ancêtre avait tiré son titre de ce lieu en 1638 ; [...] Pour Giovanni, le nom *Fontanazza* était aussi une référence délibérée à *Fontamara*, le célèbre livre d'Ignazio Silone sur la vie des paysans dans les Abruzzes. ») MOSS David, « Introduction », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, vol. 19, n° 3, May 2014, London, Taylor&Francis, p. 233.

en 1999. Ce faisant, Giovanni espérait qu'il remporterait le prix littéraire annuel organisé par les archives, récompensé par une publication.

b) Pieve Santo Stefano (1999-2001)

Créé en 1984 dans un village toscan, l'Archivio diaristico nazionale de Pieve Santo Stefano doit son existence à un journaliste célèbre : Saverio Tutino. Il souhaite, selon ses propres mots, fonder une « banque de la mémoire » qui rassemblât tout ce que les Italiens, quelle que soient leur origine sociale, leur niveau d'instruction, leurs convictions politiques ou leurs activités, avaient écrit d'autobiographique : journaux, mémoires, lettres, etc. L'ambition de Saverio Tutino ne se limitait pas à la simple préservation physique des souvenirs de gens ordinaires. Il souhaitait également faire des archives un lieu de rencontres et d'échanges entre personnes d'horizons divers (étudiants, chercheurs, curieux, éditeurs), et diffuser les textes entreposés par différents moyens, tels que des lectures, spectacles ou publications. En somme, l'Archivio diaristico nazionale se fixa comme objectif dès sa naissance « di sollecitare il ricordo, favorire la custodia della memoria, consolidare la nostra memoria individuale e collettiva, mettere in allarme rispetto ai rischi di una politica dell'oblio, o di una storia ignara. È comunque lontana È dalle vicende quotidiane vissute da uomini e donne²²⁵ ».

Pour accroître la visibilité des archives, Saverio Tutino eut l'idée d'instaurer un prix qui récompenserait l'un des textes déposés aux archives dans l'année : le lauréat recevrait une somme d'argent²²⁶ et la garantie que son texte serait publié. Lancé en 1985, le prix est décerné au terme d'un passage par deux comités. Le premier est formé de lecteurs volontaires résidant à Pieve ou aux alentours, qui sélectionnent les huit²²⁷ finalistes de l'année. Après quoi, les textes présélectionnés sont confiés à un jury national qui décide du lauréat. Ses membres sont issus des mondes du journalisme, de la recherche et de l'édition²²⁸. Cette initiative rencontra un grand succès et permit une médiatisation accrue des archives²²⁹.

²²⁵ « De solliciter le souvenir, de favoriser la conservation de la mémoire, de consolider notre mémoire individuelle et collective, d'alerter quant aux risques provoqués par une politique de l'oubli ou par une histoire peu au fait È ou éloignée È du quotidien des hommes et des femmes », BREZZI Camillo, « I luoghi di Vincenzo Rabito : l'archivio diaristico di Pieve S. Stefano », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²²⁶ Le montant, de 2 000 000 liras lors de la création du prix, est aujourd'hui de 1 000 euros.

²²⁷ Lors de la création du prix, dix textes étaient sélectionnés.

²²⁸ Parmi eux figurent ou figurèrent des noms très célèbres, dont ceux de Carlo Ginzburg, Natalia Ginzburg, Rosetta Loy, Dacia Maraini et Mario Isnenghi.

²²⁹ Avec, pour rançon de la gloire, l'arrivée de « fausses » autobiographies écrites dans le seul espoir de remporter le prix.

L'activité de l'Archivio diaristico nazionale fut donc liée dès ses premières années à l'univers de l'édition²³⁰, et nombre de textes arrivés aux archives furent ensuite publiés dans différentes maisons d'édition²³¹. Toutefois, la collaboration avec le monde de l'édition met au jour certains désaccords dans la façon de traiter les textes, soulignés par Camillo Brezzi, historien et directeur scientifique des archives de Pieve :

Oltre alle difficoltà di mercato proprie dei « diari » [...] ve ne è almeno un'altra dovuta alla natura stessa dei testi: vorremmo pubblicarli così come sono stati scritti, con l'italiano incespicante e l'immediatezza di chi scrive per sé, senza troppo preoccuparsi di rivedere la forma e il contenuto. Troppo spesso, invece, gli editori hanno l'esigenza di trasformare queste scritture, a volte difficili, a volte lente e ripetitive, in testi scorrevoli, in edizioni accattivanti e popolari²³².

Pour les membres des archives prime un intérêt pour le texte brut, le témoignage de vie authentique respecté jusque dans les maladresses et les aspérités de l'écriture, alors que les éditeurs, dans une logique commerciale, tendent à souhaiter mettre en relief ce qu'ils imaginent recevable et appréciable par les lecteurs. Cette question s'est (im)posée avec une virulence toute particulière pour le premier tapuscrit de Vincenzo Rabito, suscitant quelques conflits internes :

the committee was disbanded, caught up in the dilemma marking every discussion on the publication of the kinds of text the ADN [Archivio diaristico nazionale] received and particularly central in the case of *Terra matta*. Should they be published exactly as they had been written? Or was it legitimate to intervene on them to facilitate both reading and publication? The intellectuals on the committee favoured scientific rigour, but the interest

²³⁰ Le travail de valorisation mené par l'Archivio diaristico nazionale ne se cantonne cependant pas à la recherche de publication. Grâce, d'abord, au réseau de connaissances de Saverio Tutino, puis à l'inlassable travail des membres permanents et d'une série de bénévoles, la valorisation des textes a pris et prend la forme d'adaptations théâtrales, cinématographiques, de lectures et, plus récemment, de la numérisation et de la mise en ligne du fonds conservé à Pieve Santo Stefano pour une accessibilité facilitée, le tout doublé par un réel effort de communication et de levée de fonds. Ce travail est largement reconnu par les médias, les chercheurs, mais aussi par les autobiographes, puisque aujourd'hui, au bout de plus de trente ans d'existence, les archives de Pieve Santo Stefano rassemblent plus de sept mille écrits autobiographiques, allant de journaux datant du XIX^e siècle à de très récents échanges d'emails.

²³¹ Ces dernières sont de taille variées (Giunti, Baldini & Castoldi ou Einaudi, par exemple) et certaines ont créé une collection *ad hoc*. C'est le cas de Terre di mezzo avec, depuis 2001, une collection dédiée aux finalistes du prix Pieve : « I diari di Pieve », mais aussi de Forum di Udine avec la collection « autografie » ou encore de Il Mulino avec la collection « Storie italiane ».

²³² « Outre la difficulté que les "journaux intimes" ont à trouver une place sur le marché [...] il en est au moins une autre due à la nature même des textes : nous voudrions les publier tels qu'ils ont été écrits, avec leur italien trébuchant et l'immédiateté de celui qui écrit pour lui-même, sans trop se soucier de revoir la forme et le contenu. Mais les éditeurs ont, quant à eux, trop souvent l'exigence de transformer ces écritures, parfois difficiles, parfois lentes et répétitives, en des textes qui coulent, en des publications captivantes et populaires. » BREZZI Camillo, « L'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano », *Storia e futuro*, n° 34, febbraio 2014, storiaefuturo.eu, *on line* (consulté le 20 mai 2014).

of the ADN was to secure publication and the widest possible diffusion of its texts²³³.

Les archives de Pieve Santo Stefano étaient déjà une structure bien identifiée et institutionnalisée lorsqu'en 1999 Giovanni Rabito y déposa *Fontanazza*, version retravaillée du tapuscrit de son père²³⁴, pour qu'il participe au prix de l'année suivante. *Fontanazza* fut alors confié à Lucia Franchi et Bettina Piccinelli, membres du comité de lecture. Elles se montrèrent toutes deux enthousiastes à la première lecture mais demandèrent aussitôt à lire l'original, que les trois fils de Vincenzo Rabito acceptèrent de leur faire parvenir. La lecture du tapuscrit original ayant achevé de les convaincre, elles le soumièrent à l'ensemble du comité²³⁵. Alors commencèrent les débats : « in tutta la Commissione di lettura si diffuse la percezione di essere di fronte a un'opera importante, ma molti sostenevano che sarebbe stato appropriato dargli un premio speciale e non sottoporre la Giuria a una lettura così complessa²³⁶ ». L'arrivée du tapuscrit marqua un tournant dans l'histoire des archives, qui fit écrire à Saverio Tutino : « Dopo sedici anni credevamo di aver visto tutto di questa originale esperienza. Finché davanti alla Commissione di Lettura è arrivato lo scritto monumentale di un siciliano che si chiamava Rabito di cognome e Vincenzo di nome. Ed è successo più e di tutto²³⁷. »

Grâce, entre autres, à l'insistance des deux premières lectrices, le tapuscrit de Vincenzo Rabito fut finalement transmis au jury national, où le même scénario se répéta : on s'accordait à dire qu'il s'agissait d'une œuvre importante qu'il fallait récompenser, sans toutefois lui

²³³ « Le comité était partagé, pris dans le dilemme qui revenait lors de chaque discussion au sujet de la publication du genre de textes que l'ADN [Archivio Diaristico Nazionale] recevait et particulièrement central dans le cas de *Terra matta*. Devaient-ils être publiés exactement tels qu'ils avaient été écrits ? Ou bien était-il légitime d'intervenir afin d'en faciliter la lecture et la publication ? Les intellectuels membres du comité penchaient pour la rigueur scientifique, mais l'ADN avait tout intérêt à assurer la publication et la diffusion la plus large possible de ses textes. » IUSO Anna, « The role and impact of the *archivi della scrittura popolare* », in MOSS David (dir.), *op. cit.*, p. 247.

²³⁴ Une version dont Luca Ricci dira qu'elle était une « réélaboration » : « un testo più breve, molto rielaborato, con una scrittura un po' alla Camilleri, cioè in un siciliano letterario, conosciuto ma allo stesso tempo reinventato e, quindi, molto addomesticato » (« Un texte plus court, très réélaboré, avec une écriture un peu à la Camilleri, c'est-à-dire dans un sicilien littéraire, connu mais à la fois réinventé et, donc, très domestiqué »), FRAGAPANE Enzo, « *Terra matta* di Vincenzo Rabito : vicenda editoriale e aspetti letterari » et l'interview à Luca Ricci », *Diacritica*, <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-vicenda-editoriale-e-aspetti-letterari-intervista-a-luca-ricci.html> (consulté le 25 août 2015).

²³⁵ Le tapuscrit étant dépourvu de titre, on conserva celui choisi par Giovanni Rabito : *Fontanazza*.

²³⁶ « Tout le comité de lecture partageait le sentiment d'être devant une œuvre importante, mais nombreux étaient ceux qui affirmaient qu'il fallait lui décerner un prix spécial et ne pas imposer une lecture aussi complexe au Jury. » RICCI Luca, « Ritorno a Chiamonte. Fantasie di un curatore nordico, nello sviluppo topografico di una Sicilia dell'immaginario », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²³⁷ « Au bout de seize ans, nous croyions avoir fait le tour de cette expérience originale. Jusqu'à ce qu'arrive au Comité de Lecture le tapuscrit monumental d'un Sicilien dont le nom était Rabito et le prénom Vincenzo. Alors, ça a été le début des surprises. » TUTINO Saverio, cité in BREZZI Camillo, « L'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano », *Storia e futuro*, *op. cit.*

décerner le prix de l'année. Cependant, une voix farouchement déterminée s'éleva en sa faveur. C'était celle du journaliste Beppe Del Colle, bouleversé par la lecture de ce texte, au point qu'il le proposa comme seul candidat parmi les finalistes qui lui furent soumis cette année-là. En 2008, il se remémorait encore avec émotion le choc produit par la lecture : « Ne fui letteralmente affascinato. In qualche punto fui così coinvolto che mi chiedevo che cosa mi stesse capitando²³⁸. » Luca Ricci, alors bénévole aux archives et présent à la réunion du jury, et Natalia Cangi, présidente du comité de lecture, joignirent leurs voix à celle de Beppe Del Colle en faveur de l'attribution du prix à *Fontanazza*. Finalement, le vote déboucha sur un compromis : l'autobiographie de Vincenzo Rabito fut lauréate ex-aequo du prix en 2000²³⁹.

Les motivations du jury pour l'attribution du prix, rédigées par Luca Ricci et Lucia Franchi, furent ainsi formulées :

L'incontro con la scrittura del cantoniere ragusano Vincenzo Rabito rappresenta un evento senza pari nella storia dell'Archivio stesso. Vivace, irruenta, non addomesticabile, la vicenda umana di Rabito deborda dalle pagine della sua autobiografia. L'opera è scritta in una lingua orale impastata di « sicilianismi », con il punto e virgola a dividere ogni parola dalla successiva. Rabito si arrampica sulla scrittura di sé per quasi tutto il Novecento, litigando con la storia d'Italia e con la macchina da scrivere, ma disegnando un affresco della sua Sicilia così denso da poter essere paragonato a un « Gattopardo » popolare. L'asprezza di questa scrittura è a conti fatti più di duemila pagine e toglie la speranza di veder stampato, per la delizia dei linguisti, questo documento nella sua integralità. « Il capolavoro che non leggerete », così un giurato propone di intitolare la notizia sull'improbabile pubblicazione di quest'opera. Eppure, la Giuria farà in modo che altre istituzioni (Ministero dei Beni Culturali, Regione Sicilia, Università locali) vengano coinvolte al fine di trovare adeguati canali per la valorizzazione di quest'opera rara e preziosa²⁴⁰.

²³⁸ « J'ai été réellement fasciné. Par moments, j'étais tellement emporté que je me demandais ce qui m'arrivait. » DEL COLLE Beppe, « Come è nata, tra Torino e Pieve, la storia di questo prodigio editoriale », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²³⁹ L'autre lauréat fut Armando Zanchi, avec l'autobiographie intitulée *Il giro della Vita*. Elle narre l'enfance misérable de l'auteur en Toscane, puis les années du fascisme et enfin sa vie de travailleur immigré en France et en Angleterre.

²⁴⁰ « La rencontre avec l'écriture du cantonnier de Raguse Vincenzo Rabito représente un événement sans précédent dans l'histoire des archives [de Pieve Santo Stefano]. Vive, impétueuse, non-domesticable, l'aventure humaine de Rabito déborde des pages de son autobiographie. L'œuvre est rédigée dans une langue orale mâtinée de "sicilianismes", où un point-virgule sépare chaque mot du suivant. Dans une confrontation avec l'histoire d'Italie et la machine à écrire, Rabito part à l'assaut de l'écriture de soi sur presque tout le xx^e siècle et dessine une fresque de sa Sicile si dense qu'on peut la comparer à un *Guépard* populaire. L'âpreté de cette écriture sur plus de deux mille pages en tout interdit tout espoir de voir une publication intégrale de ce document, qui ferait le régal des linguistes. "Le chef-d'œuvre que vous ne lirez jamais", c'est ainsi qu'un des jurés propose d'intituler l'information sur l'improbable publication de cette œuvre. Cependant, le Jury fera en sorte d'impliquer d'autres institutions (ministère de la Culture, région Sicile, universités locales) afin de trouver les canaux adaptés pour la valorisation de cette œuvre rare et précieuse. » Cité in RICCI Luca, « Ritorno a Chiaramonte. Fantasia di un curatore nordico, nello sviluppo topografico di una Sicilia dell'immaginario », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

Nous avons reproduit ce communiqué dans son intégralité, car il fut souvent repris par la suite, mais aussi parce qu'il annonce la manière dont l'œuvre de Vincenzo Rabito fut traitée par les médias. Deux dynamiques majeures le traversent. D'une part il insiste sur la nature surprenante du tapuscrit, tant par son existence même que par son écriture, sa densité et sa longueur. D'autre part il le rapproche de l'un des chefs-d'œuvre de la littérature italienne du XX^e siècle, *Le Guépard*, non pas pour ses qualités littéraires, dont il n'est pas fait mention, mais pour la profondeur du tableau de la Sicile qu'il propose. Or, chaque lecteur jusque-là avait reconnu que, malgré ses incroyables fulgurances, le tapuscrit péchait par de laborieuses redondances. Ce qui explique d'ailleurs en partie sa longueur. La comparaison avec le *Guépard*, roman magistral né de la plume d'un auteur qui maîtrisait toutes les règles classiques de l'art d'écrire, dépendait donc plus d'un élan désireux d'associer l'œuvre de Rabito à un grand nom de la littérature que d'une véritable parenté entre les deux textes. Enfin, l'heureuse formule de Beppe Del Colle « le chef-d'œuvre que vous ne lirez jamais »²⁴¹, engagée et sans doute plus réaliste en raison de la longueur du tapuscrit et de la difficulté de la langue, joua pleinement son rôle provocateur et piqua la curiosité.

Fontanazza ayant remporté le prix, les archives devaient tâcher de tenir leurs engagements. Luca Ricci partit en quête de fonds pour financer le travail de transcription et de préparation de copie préalables à une éventuelle publication. Après plusieurs démarches infructueuses, la situation se débloqua grâce à la contribution d'un mécène napolitain, Lucio Zagari, qui soutenait déjà l'Archivio diaristico nazionale, complétée par une participation du ministère de la Culture.

c) De Pieve Santo Stefano à Turin (2001-2003)

Dès qu'il eut obtenu un financement pour mener son travail à bien, Luca Ricci s'attela au nom des archives à une tâche qui dura deux ans. Il s'agissait de rendre le texte plus lisible sans le déformer ni écarter aucun type de destinataire : maisons d'édition universitaires visant un public spécialisé ou bien maisons d'édition généralistes visant un large public. Dans ses différents travaux²⁴¹, la ligne directrice de Luca Ricci répondait à la logique prédominante à l'Archivio, qui consistait à modifier le moins possible les textes originaux. Cette position est paradoxale dans la mesure où elle vise une diffusion importante des textes en privilégiant les publications auprès de grands éditeurs généralistes tout en limitant au maximum les

²⁴¹ Il avait travaillé dans le journal des archives, *Primapersona* et il s'était occupé de l'édition d'anthologies de textes conservés aux archives de Pieve Santo Stefano.

interventions, ce qui les rend plus difficiles d'accès à un large lectorat habitué à une certaine norme. Le parti pris de Luca Ricci n'est pas écarté un débouché possible pour le texte dans le travail préparatoire, compréhensible, impliquait donc la production d'un entre-deux qui risquait de ne satisfaire ni les uns ni les autres.

Quoique partisan d'une ligne visant à une grande fidélité, Luca Ricci écarta d'emblée l'idée de retranscrire l'intégralité de *Fontanazza* « because it seemed neither particularly interesting nor the best way to ensure recognition of its value²⁴² ». Cette justification contradictoire (une fidélité recherchée, clamée et défendue, contre l'évidence que cette dernière desservirait le texte) découlait d'un écueil dont Giovanni Rabito avait déjà fait le constat. Le travail commença donc par l'élimination des épisodes répétés, de certaines longueurs et d'une partie des motifs obsessionnels, tels que les incessantes récriminations de Vincenzo Rabito contre sa belle-famille. Au terme de cette première étape, le manuscrit était réduit d'un tiers environ. Pour laisser la possibilité aux éditeurs d'effectuer leurs propres choix, Luca Ricci avait signalé les endroits où il avait effectué des coupures et établi un index des épisodes supprimés.

Après quoi, il entreprit la transcription du texte restant. Le manuscrit était composé d'une sorte d'interminable phrase unique en bas de casse où tous les mots étaient séparés par des signes de ponctuation aléatoires. Pour une question de lisibilité, Luca Ricci fit le choix de scinder le texte en phrases, paragraphes et chapitres. Il inséra des capitales là où elles étaient normalement requises et rétablit une ponctuation normative. Cette dernière intervention n'est pas aussi anodine qu'il y paraît :

Au lieu de reconnaître [...] des rythmes culturels ou poétiques ou spécifiques, le rationalisme binaire du signe admettait naïvement que sa logique, la ponctuation logique, était la seule et que toutes les autres [...] étaient aberrantes, donc à corriger. Où la modernisation accomplit contradictoirement, et invisiblement, une mise en mouvement du texte (en le déplaçant hors de son rythme propre) et une fixation, selon une norme censée être la seule évidente. Car en modifiant la ponctuation, on fait subrepticement bouger un texte. Au moment même où on croit l'établir²⁴³.

Elle signifie que l'appropriation de ce texte a été marquée, même chez les partisans de la fidélité, par un glissement progressif vers un rythme nouveau, par une mise au pas du chaos régnant dans la prose de l'auteur. À l'ensemble, Luca Ricci substitua au titre de *Fontanazza*

²⁴² « Car cela ne semblait ni particulièrement intéressant ni le meilleur moyen pour que sa valeur soit reconnue », RICCI Luca et SANTANGELO Evelina, « From *Fontanazza* to *Terra matta* », in MOSS David (dir.), *op. cit.*, p. 256.

²⁴³ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, coll. poche, 2012 [1999], p. 218. C'est l'auteur qui souligne.

celui de *Terra matta di Sicilia*, une expression empruntée au texte, où le surnom « terra matta²⁴⁴ » est donné aux Siciliens par des Italiens du Nord. Ce changement de titre signale une bascule dans le regard porté sur le texte : du rapport intime, interne (référence à un lieu précis et à l'histoire familiale), on passe à un point de vue externe, la Sicile et la vie de l'auteur observés d'ailleurs²⁴⁵. Enfin, Luca Ricci donna aux chapitres des titres eux aussi tirés du texte.

Pour les autres modifications dont il décida, le choix se fit au cas par cas, en fonction de son diagnostic sur les diverses erreurs et déformations. Dans le manuscrit original, on pouvait trouver jusqu'à cinq ou six mots réunis sans espace, un même mot scindé en deux, ou encore de nombreuses agglutinations de l'article ou de la proposition avec le nom ou le verbe. Il sépara systématiquement les mots lorsqu'il pensait qu'il s'agissait de fautes de frappe et non pas d'un choix délibéré de Rabito. Ainsi, explique-t-il, il corrigea « diaiutarle » en *di aiutarle*, mais laissa « darece ammanciare » (*darci da mangiare*) ou « ammia madre » (*a mia madre*)²⁴⁶. Il fit de même pour le découpage incorrect des mots (ainsi, « o nestamente » fut rétabli en *onestamente*). Cependant, il opéra aussi des corrections dans des cas où il pensait que Rabito s'était trompé en pensant bien faire (en écrivant « e dera » au lieu de *ed era*, par exemple)²⁴⁷. Le même procédé fut appliqué à l'orthographe. Les fautes furent corrigées quand Luca Ricci les identifia comme des fautes de frappe, de même que les métathèses occasionnelles (comme « giorlane » pour *giornale*), mais elles furent conservées lorsqu'elles se répétaient, laissant supposer qu'elles étaient dues à la maîtrise lacunaire de Vincenzo Rabito en matière d'orthographe. La démarche était complexe et hasardeuse. D'ailleurs Luca Ricci reconnaît qu'il dut prendre nombre de décisions arbitraires, en l'absence de certitudes sur la nature des fautes auxquelles il était confronté. Enfin, il introduisit entre crochets les lettres manquantes lorsqu'il supposait que leur absence était due à une distraction de l'auteur, ainsi que des conjonctions absentes dans le manuscrit mais nécessaires à la compréhension de la phrase. Le recours aux notes de bas de page fut quant à lui limité à la clarification de certains termes ou du contexte historique et géographique. Il résume son approche comme une tentative d'effectuer une « restauration » du texte en accord avec ce que l'auteur voulait sûrement, tout en avouant avec honnêteté que sa démarche était en partie subjective : « Certo,

²⁴⁴ Littéralement, « terre folle ».

²⁴⁵ Une remarque également faite par David Moss, « Introduction », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, op. cit., p. 234.

²⁴⁶ Notons que ces deux erreurs (*ammanciare* et *ammia*) résultent en effet d'un raisonnement logique de la part de Vincenzo Rabito : l'italien veut qu'il y ait gémination de la consonne initiale lorsque deux mots sont agglutinés.

²⁴⁷ RICCI Luca et SANTANGELO Evelina, « From *Fontanazza* to *Terra matta* », in MOSS David, op. cit., p. 259.

in questo modo si rischia di essere un po' medium e di dotarsi di poteri che nessuno ti ha conferito: aiuto Rabito a prendere la forma che lui avrebbe voluto... E chi ti assicura che la forma che avrebbe voluto sia proprio quella che scegli di dargli tu²⁴⁸? » Il conclut la présentation de cette tâche ardue dans les termes suivants : « In sum, I tried to restore to the text the aesthetic worth that the author himself attributed to it and not to appear to emphasize difficulties arising from his use of an unfamiliar writing technology²⁴⁹. » Luca Ricci précise aussi que, si son travail fut solitaire, il put compter constamment sur les conseils et l'éclairage de Giovanni Rabito, avec qui il fut en contact permanent et dont l'aide fut précieuse pour « scoprire dove finiva l'uso della lingua locale e iniziava l'idioletto dell'autore²⁵⁰ ». L'entreprise minutieuse de Luca Ricci répondit donc à une double dynamique paradoxale, à la fois scientifique (établir la nature des erreurs et intervenir ou non en fonction de cette typologie) et arbitraire (intervenir sans avoir pu discerner la nature de l'erreur).

Ce travail de deux années arrivé à terme, Luca Ricci l'expédia à des spécialistes en dialectologie de l'université de Catane qui lui retournèrent un point de vue favorable. En 2003, il l'envoya à plusieurs maisons d'édition. Quelque temps plus tard, Paola Gallo, éditrice chez Einaudi²⁵¹, le contactait pour l'informer qu'elle souhaitait publier le texte, lui précisant qu'elle s'appuierait sur son travail, mais qu'elle désirait disposer du tapuscrit original.

Dans le cheminement du premier tapuscrit, de son écriture jusqu'aux mains d'Einaudi, un même schéma se répéta à toutes les étapes : chaque lecteur fut profondément séduit par le tapuscrit, mais estima nécessaire d'intervenir sur le texte sans toutefois tenir compte du travail

²⁴⁸ « Il est sûr que de cette manière on risque d'être un peu un médium et de se conférer des pouvoirs que personne ne vous a donnés : j'aide Rabito à prendre la forme qu'il aurait voulue... Et qui m'assure que la forme qu'il aurait voulue est bien celle que j'ai choisi de lui donner ? » RICCI Luca, « Ritorno a Chiaramonte. Fantasia di un curatore nordico, nello sviluppo topografico di una Sicilia dell'immaginario », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁴⁹ « Pour résumer, j'ai essayé de restituer au texte la valeur esthétique que l'auteur lui-même lui attribuait et de ne pas avoir l'air de mettre l'accent sur les difficultés provenant de son usage d'une technologie qu'il maîtrisait mal. » RICCI Luca et SANTANGELO Evelina, « From *Fontanazza* to *Terra matta* », in MOSS David (dir.), *op. cit.*, p. 259.

²⁵⁰ « Découvrir où finissait l'usage de la langue locale et où commençait l'idiolecte de l'auteur ». RICCI Luca, « Ritorno a Chiaramonte. Fantasia di un curatore nordico, nello sviluppo topografico di una Sicilia dell'immaginario », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁵¹ Fondée en 1933 à Turin par un groupe d'amis, dont Giulio Einaudi, Norberto Bobbio, Cesare Pavese, Leone et Natalia Ginzburg, la maison d'édition Einaudi se construisit autour d'un esprit de collégialité et d'un militantisme politique. Néanmoins, elle ne se cantonna pas à son engagement politique et élargit dès les années 1940 son champ de publication, devenant une référence en matière de littérature de fiction italienne et étrangère. Avec des directeurs de collection tels qu'Elio Vittorini puis Italo Calvino, elle participa à la découverte d'auteurs voués à devenir des noms importants de la littérature italienne (Fenoglio, Rigoni Stern, Ortese, Sciascia...). Einaudi, identifiée comme l'une des plus importantes et des plus prestigieuses maisons d'édition italiennes, fut rachetée en 1994 par le groupe Mondadori. http://www.einaudi.it/Contenuti-comuni/Statici/casa_editrice (consulté le 23 août 2015) ; https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio_Einaudi_Editore (consulté le 23 août 2015).

déjà effectué par les lecteurs précédents. Ce fut, d'une certaine manière, le cas de Vincenzo Rabito avec son propre texte, comme nous le verrons bientôt. Ce fut le cas de Giovanni Rabito avec le travail de son père, de Luca Ricci avec les interventions de Giovanni Rabito, puis celui d'Einaudi avec celles de Luca Ricci. Ainsi, le texte original semble condamné par les rares personnes qui y ont accès à ne jamais atteindre le grand public sous sa forme initiale. Toutefois, il exerce une fascination telle sur ces mêmes personnes qu'elles recommencent le travail titanesque entrepris par leurs prédécesseurs. Dans ces perpétuelles réécritures, autographes ou externes, se dessine l'œuvre infinie de Vincenzo Rabito.

2. Naissance de *Terra matta*

Au terme d'un long parcours géographique et humain non dépourvu de cahots, le premier tapuscrit de Vincenzo Rabito, devenu *Fontanazza* puis *Terra matta di Sicilia*, arriva aux portes de l'objectif espéré par tous ceux qui l'avaient lu jusque-là : une publication. Cette opportunité, rendue virtuellement possible par les efforts conjugués de Giovanni Rabito et des membres de l'Archivio diaristico nazionale, avec en particulier l'investissement de Luca Ricci qui consacra deux années de sa vie à l'aboutissement du projet, ne pouvait se concrétiser que grâce à l'intervention d'un éditeur. Cet éditeur, ou plutôt cette éditrice, fut Paola Gallo, directrice des fictions chez Einaudi. Au-delà de l'assurance d'une large diffusion du texte, la publication de Vincenzo Rabito dans une si grande maison d'édition marquait également un tournant : le tapuscrit quittait son statut de simple document à aussi passionnant fût-il pour entrer dans le domaine de la littérature.

a) Le parti pris de l'éditrice

Paola Gallo s'est expliquée sur son choix de publier Vincenzo Rabito dans une brève communication au titre éloquent : « Vincenzo Rabito, esordiente di genio²⁵² », qui qualifiait Vincenzo Rabito de la même façon que n'importe quel auteur de premier roman²⁵³. Il pourrait laisser entendre qu'Einaudi réserva le même traitement à ce texte qu'aux autres textes publiés par la maison d'édition. Ce fut loin d'être le cas.

Arrivé au courrier de la maison d'édition, le tapuscrit longuement retravaillé par Luca Ricci fut confié à la lecture de deux personnes, chargées d'effectuer un premier tri parmi les

²⁵² GALLO Paola, « Vincenzo Rabito, esordiente di genio » (« Vincenzo Rabito, débutant de génie »), in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.* Lorsque Paola Gallo fit cette intervention, le livre était déjà publié depuis presque un an et avait reçu un accueil enthousiaste unanime. Peut-être le titre de son allocution aurait-il été plus nuancé si elle l'avait prononcée avant la publication.

²⁵³ Le terme d'« esordiente » est très usité dans les milieux éditoriaux et journalistiques italiens.

textes reçus²⁵⁴. Leur verdict fut le même que celui de tous les lecteurs de Rabito jusque-là : elles reconnurent que sa publication était une entreprise folle, mais que le texte méritait que l'on s'y essayât : « con grande entusiasmo sono ritornati pochi giorni più tardi, dicendo che certo era un'impresa impossibile, ma io dovevo assolutamente guardare di cosa si trattava²⁵⁵ ». Curieuse, Paola Gallo feuilleta le tapuscrit et réclama l'original²⁵⁶. Elle discerna « in quella foresta di parole²⁵⁷ » des preuves indubitables du talent de l'auteur et effectua plusieurs lectures approfondies, traversée à la fois par « lo spavento per un'impresa editoriale che si preannunciava praticamente impossibile e la continua meraviglia per la vivezza, il ritmo, la portentosa ironia, la naturale capacità di raccontare la vita e la storia per scene, guizzi, immagini²⁵⁸ ». On retrouve dans ce témoignage des éléments constants chez les différents lecteurs de Rabito : le pouvoir de séduction du texte et l'impression d'être confronté à un génie narratif naturel. Cette autobiographie lui apparaissant de plus en plus indispensable au fur et à mesure qu'elle la relisait, Paola Gallo décida de la publier.

Se posa alors la question de savoir de quelle façon. Si, comme le rappelle Brigitte Ouvry-Vial, le « processus d'édition » se fonde sur « le respect du texte et des intentions de l'auteur [...] on sait bien aussi que ce respect dépend de la perception et de l'interprétation éditoriales qui sont faites aussi bien des textes, des desseins de l'auteur que de la capacité des lecteurs à se les représenter²⁵⁹ ». Dans le cas de Rabito, la question est épineuse, car on ignore quelles étaient ses intentions, et le texte en lui-même est considéré comme impubliable intégralement et tel quel. La publication repose donc pour partie sur la base d'impressions personnelles et sur les logiques plus larges de la maison d'édition, de nature commerciale : malgré son étrangeté, ce texte devait s'insérer dans le champ des publications d'une collection de littérature.

²⁵⁴ En vertu du fonctionnement selon lequel « l'essentiel du recrutement littéraire est moins le résultat d'une sélection anonyme que d'une cooptation entre pairs », on peut imaginer que si le tapuscrit n'avait pas été envoyé par l'Archivio ses chances d'être publié s'en seraient trouvées considérablement amoindries. FOUCHÉ Pascal et SIMONIN Anne, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, Paris, Seuil, p. 115.

²⁵⁵ « Ils sont revenus quelques jours après, très enthousiastes, disant que certes c'était une entreprise impossible, mais que je devais absolument y jeter un coup d'œil », GALLO Paola, « Vincenzo Rabito, esordiente di genio », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁵⁶ Notons qu'ici le schéma de Pieve Santo Stefano se répète : prise de connaissance du texte au travers d'une version retravaillée et retour immédiat vers l'original.

²⁵⁷ « Dans ce foisonnement de mots », GALLO Paola, « Vincenzo Rabito, esordiente di genio », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁵⁸ « L'effroi face à une entreprise éditoriale qui paraissait presque impossible et l'émerveillement continu face à la vivacité, au rythme, à l'ironie prodigieuse, à la capacité naturelle à raconter sa vie et son histoire par scènes, éclats, images... », *ibid.*

²⁵⁹ OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, Nec plus, n° 154, 2007, Paris, CELSA, p. 69.

Dans l'absolu, le choix de tirer le texte du côté de la littérature n'était pas une évidence au vu des options multiples qu'il offre (mise en relief des dimensions historique, linguistique ou sociologique, pour ne citer qu'elles) :

Eppure, al di là di questi e dei molti altri spunti che questo testo inesauribile avrebbe potuto offrire a diverse discipline di studio, abbiamo sentito con prepotenza che il valore letterario era per noi veramente centrale. *Terra matta* è il romanzo di un uomo solo, il cui genio meritava un posto di spicco nella storia della letteratura italiana²⁶⁰.

Pour rendre ce parti pris, issu de sa « réception éditoriale²⁶¹ », plus évident encore, Paola Gallo fit le choix performatif d'insérer le texte dans la collection des « Supercoralli²⁶² », celle des grands auteurs publiés par Einaudi. Cette démarche répondait à la volonté de lui ouvrir l'accès à un large lectorat, espérant que les ventes permettraient au livre de passer en format poche et de toucher un lectorat plus large encore. À cette première décision fut associée celle de faire un premier tirage important. Le pari était osé car, hormis les retours de lecture interne enthousiastes, la maison d'édition n'avait aucune idée de la façon dont le texte serait reçu. Elle craignait légitimement de recevoir des retours en quantité²⁶³ parce qu'elle s'engageait dans une publication qui sortait « du contexte de réception de son temps ou de son groupe pour proposer à la lecture des textes qui dépassent et forcent l'horizon d'attente supposé du lecteur²⁶⁴ ».

Cependant, le texte tel qu'il était arrivé entre les mains de la maison d'édition ne semblait pas idoine pour une publication dans cette perspective, car il se trouvait « ancora a uno stadio intermedio tra l'edizione filologica e la rielaborazione necessaria per proporre il testo a un pubblico non soltanto di studiosi²⁶⁵ ». On fit alors appel à Evelina Santangelo, collaboratrice d'Einaudi, auteur et éditrice indépendante. Paola Gallo lui demanda de travailler le texte afin

²⁶⁰ « Pourtant, au-delà de ces aspects et des nombreux autres que ce texte inépuisable aurait pu offrir à différents champs d'étude, nous avons fortement senti que la valeur littéraire était la plus centrale pour nous. *Terra matta* est le roman d'un seul homme, dont le génie méritait une place de choix dans l'histoire de la littérature italienne. », GALLO Paola, « Vincenzo Rabito, esordiente di genio », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁶¹ OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *op. cit.*, p. 72.

²⁶² Lancée en 1947 avec *Menzogna e sortilegio* d'Elsa Morante, la collection « Supercoralli » accueille depuis ses débuts les grands noms de la littérature italienne (Gadda, Carlo Levi, Primo Levi, Natalia Ginzburg, Pasolini, Fo, etc.) et étrangère (Mann, Miller, Céline, de Beauvoir, Yourcenar, Salinger, etc.)

²⁶³ La crainte de l'échec commercial était d'autant plus grande que le précédent du même ordre chez Einaudi, avec la publication de *La spartenza* de Tommaso Bordonaro en 1991, n'avait pas été couronné de succès. Il s'agissait des mémoires d'un Sicilien ayant émigré aux États-Unis, lui aussi lauréat du prix Pieve Santo Stefano, rédigés dans un italien mêlé de siculo-américain fort approximatif.

²⁶⁴ OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *op. cit.*, p. 74.

²⁶⁵ « Encore à un stade intermédiaire entre l'édition philologique et la réélaboration nécessaire pour proposer le texte à un public qui ne fût pas seulement composé de chercheurs ». GALLO Paola, « Vincenzo Rabito, esordiente di genio », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

d'aboutir à un livre accessible à un large public. Cette tâche, fondée à la fois sur le tapuscrit original et sur le premier travail effectué par Luca Ricci, dura trois ans à temps complet.

b) Le travail de couture d'Evelina Santangelo

Comme les lecteurs qui l'avaient précédée, Evelina Santangelo fut d'abord déconcertée par le texte. Si la version établie par Luca Ricci lui délivrait des repères fondamentaux, ce n'est qu'à la lecture du tapuscrit original que naquit son véritable intérêt pour le texte : « È stato però quando mi sono calata nel ventre stesso del dattiloscritto che è iniziata a montare la passione. Passione non dissimile da quella che aveva dettato in tutta evidenza il lavoro svolto prima di me da Luca, appunto²⁶⁶. »

À nouveau se posa la question du choix des textes qui figureraient dans le livre publié. Car Evelina Santangelo partageait avec Paola Gallo et Luca Ricci l'avis selon lequel le texte était non seulement impubliable, mais aussi illisible dans son intégralité. Pour opérer la réduction du texte, Luca Ricci s'était rigoureusement cantonné à supprimer les redondances évidentes. Evelina Santangelo adopta un critère supplémentaire : dans le magma du premier tapuscrit, elle repéra des passages et des épisodes plus puissants, qu'elle nomma *radure narrative* ou *radure espressive*²⁶⁷. Elle y constatait une efficacité expressive et narrative ainsi qu'une clarté moins affirmées ailleurs dans le texte. Elle les isole donc et, tout en se faisant la plus discrète possible, décida de les « coudre » entre eux à l'aide du fil narratif existant dans le tapuscrit, parfois de façon invisible. Evelina Santangelo reconnaît que ces passages coïncidaient pour l'essentiel avec ceux identifiés par Luca Ricci. Elle recommença donc à son tour un travail déjà fait par quelqu'un d'autre. Au constat de ce processus récurrent, on peut supposer que la densité et la longueur du tapuscrit sont telles que chacun éprouve le besoin d'y frayer son propre chemin, au prix d'un travail immense et au risque de s'apercevoir à terme que, à quelques détours près, il a suivi la piste de son prédécesseur. Evelina Santangelo s'appuya également sur deux récurrences thématiques manifestes : celle du combat acharné de Rabito contre son infortune et celle de son obsession de posséder ou de se construire une maison, où qu'il fût, quels que fussent ses moyens et l'adversité qu'il rencontrait. En somme, dans son acharnement à user de l'écriture et de la machine à écrire,

²⁶⁶ « Ce n'est cependant que quand je me suis plongée dans le ventre même du tapuscrit que la passion a commencé à monter. Une passion semblable à celle qui de toute évidence avait dicté le travail effectué par Luca avant moi, justement. » SANTANGELO Evelina, « Dal diario privato all'incontro con i lettori. Il lungo viaggio della memoria », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.* Ces propos confirment combien, inlassablement, le même schéma de retour vers l'original se répète.

²⁶⁷ « Clairières narratives » ou « clairières expressives ».

l'autobiographie de Rabito représentait selon elle la construction de sa dernière demeure, à même d'accueillir sa vie entière. Telle fut donc la première phase de son travail : mener le lecteur d'une *radura espressiva* à l'autre en se gardant de toute intervention manifeste et sans jamais modifier l'ordre des mots ou déplacer des phrases.

Au terme de cette nouvelle sélection de textes, il restait à effectuer des choix quant à l'orthographe et à la syntaxe. De ce point de vue, la fidélité de Luca Ricci au texte source ne convenait pas dans la perspective d'une publication chez Einaudi : « lasciare il testo privo di accenti e di apostrofi o segnalare ogni singola integrazione e lacuna avrebbe significato sostanzialmente non-scegliere se farne un testo destinato ad adetti ai lavori o un'opera leggibile anche da un pubblico più vasto²⁶⁸ ». L'approche philologique fut écartée et on supprima les signes indiquant les interventions extérieures. À part l'ajout de mots, très limité, signalé en police italique. L'objectif était de conserver seulement les erreurs qui semblaient révélatrices de l'idiolecte de l'auteur²⁶⁹. Tout en reconnaissant le risque qu'il comportait et les critiques qu'il a pu attirer, Evelina Santangelo défend ce parti pris avec une phrase importante : « Il nostro compito non è quello di esibire i limiti di Vincenzo Rabito in termini di competenza linguistica della parola scritta, il nostro compito è cercare di restituire la sua voce²⁷⁰. » Dans ce propos qui met en opposition la langue écrite et la voix, la démarche de Vincenzo Rabito est présentée comme celle d'un narrateur oral qui s'est emparé de l'écriture plutôt que comme celle d'un écrivain hors du commun. Une voix qu'Evelina Santangelo, elle-même sicilienne, aborda lorsqu'il fallut reconstruire des phrases en ayant toujours à l'esprit la tradition de l'*opra dei pupi* et les récits des *cuntastorie*²⁷¹, dont Vincenzo Rabito était pétri et qui sans nul doute influença son écriture. Quand il est employé à propos d'un texte écrit, le terme de « voix » désigne le style de l'auteur, soulignant sa proximité avec des aspects de la langue parlée. Il fut souvent utilisé pour parler de Rabito, comme si l'on avait peine à employer celui de « style », dévolu aux vrais auteurs.

²⁶⁸ « Laisser le texte dépourvu d'accents et d'apostrophes ou signaler chaque insertion et lacune serait revenu, en gros, à ne pas choisir entre en faire un texte destiné aux spécialistes ou un livre également lisible par un plus large public ». SANTANGELO Evelina, « Dal diario privato all'incontro con i lettori. Il lungo viaggio della memoria », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁶⁹ « On désigne par idiolecte l'ensemble des énoncés produits par une seule personne, et surtout les constantes linguistiques qui les sous-tendent et qu'on envisage en tant qu'idiomes ou systèmes spécifiques ; l'idiolecte est donc l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé (son style). [...] La notion d'idiolecte implique [...] qu'il y a une variation non seulement d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, mais aussi d'une personne à l'autre. » DUBOIS Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 239.

²⁷⁰ « Notre tâche n'est pas d'exhiber les limites de Vincenzo Rabito en matière de compétence linguistique vis-à-vis de l'écriture, notre tâche est d'essayer de restituer sa voix. » SANTANGELO Evelina, « Dal diario privato all'incontro con i lettori. Il lungo viaggio della memoria », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

²⁷¹ Entretien avec Evelina Santangelo, Palerme, avril 2015.

Ainsi, le travail mené chez Einaudi visa résolument à intégrer ce texte au champ littéraire, dans la volonté de le rendre accessible à un large lectorat tout en respectant ses particularités. Pour autant, il reste une lecture et une interprétation du tapuscrit, comme Luca Ricci le souligna lorsqu'il précisa que si l'édition avait été prise en charge par d'autres personnes un livre différent en serait sorti²⁷².

c) *Terra matta*, une variation

Les interventions successives sur le tapuscrit de Rabito soulèvent de nombreuses questions quant aux critères selon lesquels un texte est considéré comme recevable. Elles supposent que le public, c'est-à-dire un ensemble de personnes variées dont on imagine les goûts à défaut de les connaître véritablement²⁷³, ne peut tolérer sans filtres certains textes, pourtant reconnus de grande qualité voire qualifiés de géniaux par des « professionnels ». Tout s'est passé comme si le tapuscrit de Rabito était une partition, sur laquelle chacun pouvait voir plutôt, devait aller de sa variation pour le rendre lisible et appréciable à sa juste valeur. Comme si la valeur intrinsèque de ce tapuscrit n'était perceptible que par de rares lecteurs élus. Tout le monde s'accorda à dire sa fascination voire sa passion pour le texte, mais personne n'envisagea de le diffuser tel quel auprès d'un large public. Cela indique que l'on considère que le public est accoutumé à une norme, à un usage de la langue compris dans un certain espace dont il ne peut déborder, sauf dans le cas d'expérimentations affichées comme telles. Or, Rabito ne peut être classé parmi les expérimentateurs : en raison de son parcours et de son instruction on le sait amateur non initié, ce qui contribue d'ailleurs à son intérêt et aussi, sans doute, à l'indulgence du lecteur confronté à son combat avec la langue, qu'il ne tolérerait peut-être pas de la part d'un « véritable » auteur. Sa voix, par la suite tant vantée, qu'on a tant souhaité préserver pour la publication tout en la rendant un peu moins anguleuse et beaucoup plus lisible, n'était pas supposée entrer dans les rangs de la littérature telle qu'elle est généralement conçue.

Étant donné ses connaissances linguistiques et son peu d'habitude de la lecture et de l'écriture, il y a fort à parier que, même au prix d'un travail beaucoup plus long, Rabito n'aurait pas pu aboutir à une version de son texte estimée recevable par les professionnels. Rabito n'est pas et n'aurait pas pu être l'auteur de *Terra matta*. Car ses redondances, ses

²⁷² RICCI Luca, « Sei anni di duro lavoro su un testo-laboratorio », *Il nostro tempo*, 15/04/2007, p. 15. Cette remarque pourrait concerner une traduction : le même texte source peut donner lieu à une multitude de textes cible différents selon les traducteurs qui s'en emparent.

²⁷³ D'où, dans le domaine de l'édition, l'incertitude associée à certaines publications, dont celle de *Terra matta*, et la difficulté de prévoir un tirage adapté aux ventes réelles.

obsessions, son empêchement dans sa propre langue, ses interminables reprises sont partie intégrante de son texte et de son style. Si on les devine, si on les pressent à la lecture du livre d'Einaudi, on ne suffoque pas sous leur abondance, comme dans le tapuscrit. On ne se perd pas dans les déformations multiples des mots, dans la syntaxe trébuchante. Et on ne se noie pas non plus dans un flot interminable de lignes, saccadées par une ponctuation hypertrophiée et insensée. Lire *Terra matta* ne revient pas tout à fait à lire Vincenzo Rabito, ce dont les *curatori* eux-mêmes conviennent : « l'autobiografia uscita per Einaudi [...] è sì di Vincenzo Rabito, ma non solo... ma non solo, direi (con una certa cognizione di causa²⁷⁴) ». Ce dernier a écrit un texte extraordinaire. Au sens étymologique, un chef-d'œuvre en puissance, peut-être. Pour autant, en raison notamment de sa langue et d'une autosaturation parfois impénétrable, Vincenzo Rabito n'a pas écrit un chef-d'œuvre tel qu'on l'entend de coutume, c'est-à-dire immédiatement lisible et recevable, dans une construction et une langue pensées et volontaires, bien que parfois difficiles d'accès. Et, justement, ce génie perçu comme partiel et involontaire semble autoriser chacun à proposer sa propre lecture, sa propre interprétation du texte.

Ces interventions viennent en quelque sorte normer l'« innormé » ou encore normer l'anormal. Car il est anormal qu'un homme qui ne maîtrise pas bien la langue ni l'écriture écrive une autobiographie fleuve. On reconnaît cependant à ce même homme un fabuleux talent de narration. Alors, on estime que seule l'intervention de quelqu'un de lettré pourra l'accompagner dans la voie de la littérature recevable. Cette intervention laisse toutefois le texte original suffisamment déborder pour que les lecteurs puissent éprouver le frisson exotique de la langue maltraitée, mais pas assez pour que son étrangeté troublante les déroutent totalement. Plutôt qu'une véritable réécriture, aucun mot n'a été déplacé, aucune phrase reformulée, ces interventions évoquent une adaptation au sens large²⁷⁵. Les modifications

²⁷⁴ « L'autobiographie sortie chez Einaudi [...] est de Vincenzo Rabito, mais pas seulement... mais pas seulement, je dirais (en connaissance de cause) », SANTANGELO Evelina, « Vincenzo Pirrotta mette in scena *Terra matta* », <http://evelinasantangelo.it/interne/rif.php?la=1&st=&id=23&SID> (consulté le 2 mai 2017).

²⁷⁵ Le terme « adaptation » est entendu ici comme une intervention que celle-ci prenne la forme d'une réécriture ou d'une réduction, par exemple visant à faciliter l'accessibilité d'un texte pour le public. La notion soulève la question des frontières entre adaptation, traduction et réécriture. Au sens strict, la traduction est par essence réécriture, voire création, puisqu'elle consiste à écrire un texte dans une langue donnée, qui cherche à rendre la forme et le fond d'un texte écrit dans une autre langue. Les frontières entre adaptation et traduction sont floues. On s'accorde de coutume à dire qu'il y a adaptation dans une traduction lorsque, pour certaines raisons qui peuvent être la différence entre les cultures ou l'intraduisibilité de la lettre (jeux de mots, rimes, etc.), le traducteur est amené à rechercher une solution très différente dans sa langue qui puisse produire un effet semblable sur le lecteur cible que sur le lecteur source. Alors, l'adaptation devient un « processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction » (BASTIN Georges L., « La notion d'adaptation en traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translator's journal*, vol. 38, n° 3,

opérées proviennent de quelques personnes qui ont mis leur compréhension et leur lecture personnelle du texte en œuvre pour proposer celui-ci dans une langue plus intelligible pour tous. En somme, la langue de Vincenzo Rabito fut considérée comme une forme de langue étrangère.

Aussi, dans le contexte italien même, ce texte souleva-t-il des questionnements proches de ceux de la traduction. Comme dans le cas d'une langue étrangère, l'intervention d'un médiateur a semblé indispensable. Celui-ci s'est trouvé confronté aux questionnements du traducteur : jusqu'où peut-on, doit-on aller pour porter ce texte aux lecteurs de sa propre langue ? Comment restituer cette voix que l'on a entendue ? Ce choix est-il pertinent ? N'est-ce pas que notre subjectivité nous égare ? À la différence qu'ici, comme un pré-traducteur, le médiateur, artisan du jeu entre l'écart (tel qu'il a été entendu, perçu subjectivement) et de la norme (telle qu'il l'imagine), est intervenu en amont même de la publication en langue source. Dans *Terra matta* la présence du texte original affleure donc, mais il est devenu autre. Ces différents éléments font de *Terra matta* une variation²⁷⁶, qui découle de nombre de choix, doutes, deuils et trouvailles qui ne dépendent pas de l'auteur mais de plusieurs lectures subjectives et rapprochent la démarche d'une forme de pré-traduction, entendue comme un travail d'élucidation dans une langue qui n'est déjà plus tout à fait celle de l'auteur.

Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1993, p. 477). L'adaptation peut être une solution ponctuelle ou globale, si la visée de l'auteur nécessite une refonte complète de son texte en langue cible.

²⁷⁶ Et on peut ici comprendre le terme selon différentes acceptions, que ce soit la première donnée par le dictionnaire : « changement d'aspect, de degré ou de valeur » ou encore, au sens musical : « procédé d'improvisation ou de composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable », *Centre National des Ressources Textuelles*, entrée « variation », <http://www.cnrtl.fr/definition/variation> (consulté le 2 août 2016).

3. Le phénomène *Terra matta*

a) Le livre



En mars 2007, au terme de six années de travail cumulées, *Terra matta* sortit en librairie. Le livre en tant qu'objet joue un rôle important dans la réception, car par lui passe le premier contact entre un texte et son lectorat potentiel. Il doit délivrer différentes informations choisies par les éditeurs, témoignage de leur « lecture [...] suivie d'aménagements textuels qui vont préparer, guider, orienter la lecture finale²⁷⁷ ». Il importe donc de s'intéresser au péri-texte²⁷⁸ R uniquement éditorial, dans notre cas R pour comprendre comment Einaudi aménagea la réception de l'œuvre.

Sur la couverture de *Terra matta* figure une photographie qui délivre une grande sensation de solitude²⁷⁹. On y voit un homme âgé, seul, assis dans un environnement

²⁷⁷ OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁸ La notion de péri-texte, proposée par Gérard Genette, concerne la part de paratexte (« ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public », GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], p. 7-8) qui se trouve à l'intérieur du livre.

²⁷⁹ Cette photographie de Mario Lasalandra, datée de 1978, est intitulée *Solo*. Sur l'édition au format poche, un sous-titre a été adjoint : « Una straordinaria epopea dei diseredati » (« une incroyable épopée des déshérités »). À défaut d'informer sur la diégèse du texte, il signale qu'il faut s'attendre à un grand souffle narratif et à une histoire de toute une tranche de l'humanité, celle des déshérités. Enfin, là où le sous-titre donnerait l'idée d'une aventure collective avec la notion d'épopée et de pluralité, la photographie délivre plutôt l'idée d'une grande

domestique, au bout d'une table de bois, tournant le dos à une fenêtre, les yeux baissés. À sa droite, une télévision allumée ; à sa gauche, une chaise ; devant lui, une petite marmite. Bien que le nom de l'auteur était inconnu, la grande collection de littérature dans laquelle le livre est insérée signale au lecteur un tant soit peu averti qu'il a *a priori* affaire à un texte de qualité. Le titre, mystérieux pour la plupart des lecteurs, est intrigant et séduisant. Pour ce qui concerne les quatre paragraphes de la quatrième de couverture, ils sont formés d'un habile mélange entre présentation, prudence et invitation à la lecture et à la stupéfaction :

Un'esistenza guerreggiata. Passata attraverso le trincee della Prima guerra mondiale, le bombe della Seconda, il «rofianiccio» del Ventennio, il flagello di una suocera terribile, la fame atavica del Sud contadino, l'improvviso benessere della «bella ebica» del boom economico, e infine una privatissima ed estrema battaglia per consegnare ai posteri quest'autobiografia. Con la sua lingua inventata giorno per giorno e il suo tragicomico, inarrestabile passo narrativo, *Terra matta* ci parla del carattere stesso del nostro Paese, stagliandosi, pagina dopo pagina, come una straordinaria epopea dei diseredati. Un bracciante siciliano si è chiuso a chiave nella sua stanza e ogni giorno, dal 1968 al 1975, senza dare spiegazioni a nessuno, ingaggiando una lotta contro il proprio semi-analfabetismo, ha digitato su una vecchia Olivetti la sua autobiografia. Ha scritto, una dopo l'altra, 1027 pagine a interlinea zero, senza lasciare un centimetro di margine superiore né inferiore né laterale, nel tentativo di raccontare tutta la sua «maletrata e molto travagliata e molto disprezzata» vita.

Ne è venuta fuori un'opera monumentale, forse la più straordinaria tra le scritture popolari mai apparse in Italia, sia per la forza espressiva di questa lingua mescolata di italiano e siciliano, sia per il talento narrativo con cui Rabito è riuscito a restituire da una prospettiva assolutamente inedita più di mezzo secolo di storia d'Italia.

Imprevedibile, umanissimo e strepitosamente vitale, *Terra matta* ci racconta le peripezie, le furbizie e gli esasperati sotterfugi di chi ha dovuto lottare tutta la vita per affrancarsi dalla miseria; per salvarsi la pelle, ragazzino, nel mattatoio della Prima e poi della Seconda guerra mondiale; per garantirsi un futuro inseguendo (con «quella testa di antare affare solde all'Africa») il sogno fascista del grande impero coloniale in «uno miserabile deserto»; per arrabattarsi, in mezzo a «brecante e carabinieri», tra l'ipocrisia, la confusione e la fame del secondo dopoguerra; per tentare, a suo modo («impriaco di nobilità»), la scalata sociale con un matrimonio combinato e godere, infine, del benessere degli anni Sessanta, la «bella ebica» capitata ai suoi figli... ritrovandosi poi sempre, o quasi sempre, «come la tartaruga, che stava arrevanto al traquardo e all'ultimo scalone cascavo».

Eccolo qui, dunque, il libro di Rabito, proposto per la prima volta al pubblico in una versione ridotta ma esattamente come lui l'ha scritto, senza

solitude dans un environnement domestique. En somme, par une juxtaposition antagoniste entre texte et image, la couverture laisse supposer que le texte est porteur de thématiques contradictoires : collectif et individuel, vastes espaces et lieu domestique confiné, rebondissements et vie courante.

cambiare neppure una parola di quelle che l'autore ha scolpito, a fatica, nell'ultima battaglia della sua guerreggiata esistenza²⁸⁰.

Le premier paragraphe se déploie en deux temps. Il fait d'abord comprendre que la vie de l'auteur a coïncidé avec des épisodes majeurs du *Novecento* italien, dans une énumération chronologique émaillée de mots et expressions empruntés à l'« idiolecte de Rabito. Il s'attarde ensuite sur la dimension hors norme de cet écrit et sur son aura. Les informations qu'il délivre semblent avoir pour vocation de susciter un étonnement et une curiosité instantanés : un semi-analphabète qui écrit pendant sept ans enfermé à clé²⁸¹, plus de mille pages sans interligne. Le deuxième paragraphe est dédié à une vision d'ensemble de l'œuvre : ce qu'elle représente en regard du patrimoine littéraire général, dans quelle langue elle est écrite. Il insiste sur son caractère exceptionnel à grand renfort d'adverbes (« più », « mai », « assolutamente ») et d'adjectifs (« monumentale », « straordinaria », « inedita »), qui lui confèrent un caractère unique et indispensable. Émaillé lui aussi d'expressions empruntées à Rabito, le troisième

²⁸⁰ « Une existence menée sous le signe du combat. Qui a connu les tranchées de la Première Guerre mondiale, les bombes de la Seconde, “le portunisme” du fascisme, le fléau d'une terrible belle-mère, la faim atavique du Sud paysan, le bien-être soudain du “bel temps” du boom économique, et enfin un combat intime et féroce mené dans le plus grand secret pour transmettre cette autobiographie à la postérité. Avec sa langue inventée jour après jour et son rythme narratif inépuisable, *Terra matta* nous parle de la nature même de notre pays, prenant la forme, page après page, d'une extraordinaire épopée des déshérités. Un journalier sicilien s'est enfermé à clé dans sa chambre et, chaque jour, de 1968 à 1975, sans donner d'explications à personne, se battant contre son propre semi-analphabétisme, il a tapé son autobiographie sur une vieille Olivetti. L'une après l'autre, il a écrit 1 027 pages à interligne zéro, sans laisser un centimètre de marge ni en haut ni en bas ni sur les côtés, essayant de raconter toute sa “vie malheureuse et très difficile et très malprisée”.

Il en sort une œuvre monumentale, peut-être la plus extraordinaire des écritures populaires jamais apparues en Italie, en raison de la force expressive de cette langue où italien et sicilien se trouvent mêlés et du talent narratif avec lequel Rabito a réussi à restituer, depuis un point de vue absolument inédit, plus d'un demi-siècle de l'histoire d'Italie.

Imprévisible, formidablement humain et d'une vitalité éclatante, *Terra matta* nous raconte les péripéties, les astuces et les subterfuges exaspérés de quelqu'un qui a dû se battre toute sa vie pour s'affranchir de la misère ; pour sauver sa peau, encore adolescent, de la boucherie de la Première puis de la Seconde Guerre mondiale ; pour s'assurer un avenir en allant à la recherche (“avec cette idée d'aller gagner des sous à la Frique”) du rêve fasciste d'un grand empire colonial dans “un misérable désert” ; pour se démener, parmi “brigands et gendarmes” entre l'hypocrisie, le désordre et la faim de l'après-Seconde Guerre mondiale ; pour essayer, à sa façon (“ivre de nobleté”), de gravir l'échelle sociale par un mariage arrangé et jouir, enfin, du bien-être des années 1970, “le bel temps” qu'ont connu ses enfants... se retrouvant toujours, ou presque, “comme la tortue qui arrivait à la ligne d'arrivée et à la dernière marche je tombis”.

Voici donc le livre de Rabito, proposé pour la première fois au public, dans une version réduite mais exactement comme il l'a écrit, sans changer aucun des mots forgés à grand-peine par l'auteur au cours du dernier combat de son existence menée sous le signe du combat. » Quatrième de couverture de RABITO Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2007. Quant à elle, la quatrième de couverture de l'édition de poche, qui est une version réduite de la quatrième de couverture du grand format, est précédée d'une phrase en exergue d'Andrea Camilleri : « Cinquant'anni di storia italiana patiti e raccontati con straordinaria forza narrativa. Un manuale di sopravvivenza involontario e miracoloso. » (« Cinquante ans d'histoire italienne endurés et racontés avec une force narrative extraordinaire. Un manuel de survie involontaire et miraculeux. ») Ces trois lignes et le nom de Camilleri jouent à la fois un rôle d'appât trouble (elles suscitent des questions plus qu'elles n'éclairent sur le livre), mais aussi de bandeau, comme on en trouve de plus en plus souvent sur les livres pour attirer l'attention des lecteurs : l'enthousiasme de cet auteur reconnu doit rassurer le lecteur et l'inciter à l'achat.

²⁸¹ Nous n'avons trouvé ce détail nulle part ailleurs que dans le péri-texte éditorial. Il n'est pas à exclure que la maison d'édition ait légèrement forcé le trait pour nourrir la légende.

paragraphe s'attache à mieux préciser le caractère de l'auteur ainsi que les grandes thématiques qui parcourent le livre. Le quatrième et dernier, enfin, semble avoir été dicté par la prudence car il insiste sur la fidélité qui a présidé au travail d'édition. En somme, cette quatrième de couverture s'acquiesce des informations factuelles tout en écartant les rideaux d'un cabinet de curiosités littéraire. De la sorte, elle remplit sa double fonction : informer le lecteur et l'attirer.

Une copie de la première page du premier tapuscrit figure à gauche de la page de titre. L'initiative, judicieuse, fait écho à la quatrième de couverture : après avoir éveillé la curiosité des lecteurs en décrivant le texte original, on en donne une image dont on sait l'impact très fort : cette marée de mots saturée de signes de ponctuation a un grand effet de fascination. Suivent une brève note de l'éditeur (pas même une page), et une note de Luca Ricci et d'Evelina Santangelo, plus brève encore.

La note de l'éditeur commence par une mise en contexte très redondante avec les informations délivrées en quatrième de couverture, qui s'attache à souligner la dimension hors norme du tapuscrit. S'ensuit un bref résumé de l'histoire du tapuscrit, resté dans un tiroir jusqu'en 1999 avant de remporter le prix de Pieve Santo Stefano. Après quoi, elle reproduit la motivation du jury pour l'attribution du prix. De la sorte, elle apporte une caution à la publication de ce texte, qui a été considéré comme un chef-d'œuvre par un ensemble de professionnels. Il est d'ailleurs précisé : « La presente edizione si cimenterà proprio con la scommessa di poter far leggere il "capolavoro impossibile" ; si tratta di una versione ridotta, ma restituisce con fedeltà il testo dell'autore²⁸². » En creux, l'éditeur adresse une *captatio benevolentiae* aux lecteurs en vertu du courage qu'il a eu de s'emparer d'un texte jugé impubliable. Et nourrit leur curiosité, s'il en était encore besoin. Après des remerciements aux organismes ayant financé le travail de Luca Ricci, la note se poursuit : « Quel che ci preme ancora aggiungere è che si è voluto rispettare in ogni modo lo stile dell'autore²⁸³ », puis précise que certains noms et éléments permettant de reconnaître des personnes ont été modifiés ou supprimés. En affirmant par deux fois la fidélité à l'auteur, il s'agissait d'informer sur l'état d'esprit dans lequel on avait travaillé et d'apaiser les éventuelles inquiétudes quant à la disparition de la majorité des fameuses 1 027 pages sans interligne ni marges dont est tirée l'édition d'environ quatre cents pages standards. La prudence était de

²⁸² « La présente édition se fonde justement sur le pari de pouvoir faire lire le "chef-d'œuvre impossible" ; il s'agit d'une version réduite, mais elle restitue fidèlement le texte de l'auteur. »

²⁸³ « Nous tenons encore à ajouter que nous avons voulu respecter à tout prix le style de l'auteur. »

mise à l'heure de la publication, et la maison d'édition semblait surtout compter sur un effet de curiosité à l'égard d'un document historique et linguistique hors norme.

La prudence et la réserve guidèrent également la rédaction de la note des *curatori*. Sobre et minimaliste, elle explique les différents critères suivis pour établir le texte, insistant sur les notions de lisibilité et d'oralité. La dernière phrase s'acquitte elle aussi d'une déclaration de fidélité : « Lo spirito con cui abbiamo lavorato è quello di restare il più fedeli possibile alle intenzioni dell'autore, al suo desiderio di raccontare con semplicità e a tutti le proprie esperienze di vita²⁸⁴. » Nous l'avons vu, se donner pour tâche de rester fidèles à des intentions non exprimées est périlleux, ce que les *curatori* sont les premiers à avoir reconnu par ailleurs. Un autre élément attire notre attention dans cette phrase. Il s'agit du « désir de raconter avec simplicité » attribué à Vincenzo Rabito. Pourtant, l'auteur n'exprime à aucun moment un vœu de ce type, et l'adjectif « simple » n'est certainement pas le premier qui vient à l'esprit lorsqu'on pense à sa narration. Serait-ce donc son origine humble et son absence de formation littéraire et de scolarisation qui conduiraient à ne lui prêter l'intention d'écrire qu'« avec simplicité » ?

D'une part, ces notes délivrent quelques éléments d'information dont on peut imaginer le lecteur avide face à un tel livre, tout en s'en tenant au minimum pour ne pas envahir l'espace du texte de Rabito, en toute cohérence avec la ligne annoncée par la maison d'édition. D'autre part, elles contiennent des données et des positionnements difficilement contestables ou critiquables : caractère hors norme du tapuscrit, déclaration de bonnes intentions.

En somme, au terme du travail éditorial investi d'un rôle médiateur, l'objet-livre *Terra matta* délivre un double message contradictoire au lecteur. La maison d'édition et la collection dans lesquelles il s'insère indiquent qu'il s'agit d'un texte noble, littéraire alors que le périphrase insiste sur sa nature hors norme, voire anormale.

b) La réception

Terra matta connut le succès dès sa publication en mars 2007. La presse fut unanime, de même que les lecteurs : ce livre était une source de vérité sur l'Italie et les Italiens, un chef-d'œuvre miraculeux et salutaire²⁸⁵.

²⁸⁴ « L'esprit dans lequel nous avons travaillé est celui de rester le plus fidèles possible aux intentions de l'auteur, à son désir de raconter avec simplicité et à tous ses expériences de vie. »

²⁸⁵ Les preuves de reconnaissance se sont multipliées à l'échelle locale aussi depuis la publication de *Terra matta* : une plaque a été apposée sur la maison natale de Vincenzo Rabito, et une rue de Chiaramonte Gulfi ainsi qu'une place de Marina di Ragusa ont été rebaptisées en son nom. Il existe aussi à Chiaramonte Gulfi un concours de poésie dont le prix dans la catégorie poésie en sicilien s'intitule « Vincenzo Rabito ».

La presse se chargea de faire ce qu'Einaudi n'avait peut-être pas osé en reliant l'humble Rabito à d'illustres parents littéraires, *Terra matta* aux grands titres de la littérature mondiale et nationale. Ce fut le cas de l'article de Mario Rigoni Stern dans *La Stampa* : « Tutti i personaggi che incontriamo in *Terra matta* li sentiamo vivi come pochi hanno saputo scrivere. Mi viene il ricordo di Verga, letto nella mia lontana giovinezza. Qui abbiamo un Verga proletario²⁸⁶. » La formule était bien trouvée, puisque l'adjectif « prolétaire », qui renversait la perspective, permettait de rapprocher deux auteurs dont les différences sont innombrables²⁸⁷. Toujours est-il que cette parenté affirmée avec Verga place *Terra matta* au rang de la grande littérature. Dans le *Corriere della sera*, le titre reprit la parenté suggérée dans les motivations du jury de Pieve Santo Stefano : « Rabito, l'épopée di un Gattopardo popolare²⁸⁸ ». *Le Guépard* est le chef-d'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, aristocrate sicilien. Les liens entre cette réflexion brillante sur le Risorgimento et sur la Sicile à travers la vie d'une famille noble sicilienne et *Terra matta*, traversée du siècle suivant par un homme issu de la classe populaire menant un combat permanent pour sa survie, ne sont pas évidents. Hormis le fait que les deux livres se déroulent en Sicile et que les deux hommes sont de la même génération, rien ne les rapproche : ni l'écriture, ni la période traitée, ni les thématiques abordées, ni le point de vue adopté. En fin de compte, la pertinence des titres des deux articles cités repose sur l'oxymore : Verga, mais prolétaire, Guépard, mais populaire. Dans les deux cas, l'apposition de l'adjectif vide pour une bonne part la comparaison de son sens, mais frappe les esprits. Ainsi, au détour de l'article qui lui fut consacré dans *Il Foglio quotidiano*, le roman est-il décrit comme une « épopée della miseria, un'Iliade dei guai²⁸⁹ ». Avec cette expression obscure, on imagine que la journaliste a souhaité souligner le caractère souvent épique du récit de Rabito ainsi que son combat constant contre l'adversité. Là encore, il s'agit avant tout de rapprocher ce texte des œuvres fondatrices de la littérature mondiale. Un mois plus tard dans le même journal, c'est Malaparte que l'on invoqua²⁹⁰, car comme lui Vincenzo Rabito offrirait une clé de compréhension sur l'Italie. Ailleurs, ce furent Gadda et Lussu, le premier

²⁸⁶ « Peu ont su dans leur écriture rendre leurs personnages aussi vivants que ceux que l'on rencontre dans *Terra matta*. Cela m'évoque Verga, lu dans ma lointaine jeunesse. Ici, nous avons un Verga prolétaire. » RIGONI STERN Mario, « Il secolo del teron. Un Verga proletario », *La Stampa*, 24/03/2007.

²⁸⁷ À ce sujet, voir *supra*, « Le traitement littéraire d'une réalité linguistique : le cas de Giovanni Verga », p. 62-67.

²⁸⁸ « Rabito, l'épopée d'un Guépard populaire », LUZZATTO Sergio, « Rabito, l'épopée di un Gattopardo popolare », *Il Corriere della sera*, 24/03/2007.

²⁸⁹ « Une épopée de la misère, une Iliade de problèmes », CACICIA Loredana, « L'ultimo azzardo è uno scrittore analfabeta della Sicilia », *Il Foglio quotidiano*, 17/03/2007.

²⁹⁰ « Per capire l'Italia di allora e di sempre vale quanto *La Pelle* di Malaparte » (« Pour comprendre l'Italie de l'époque et l'Italie en général, [ce livre] est aussi efficace que la *La Peau* de Malaparte »), LANGONE Camillo, « La terra dei mondi », *Il foglio quotidiano*, 28/04/2007.

sans doute d'une part pour son expression du chaos de la vie à travers le chaos de la langue et tous deux pour leur expérience du front lors de la Grande Guerre. Ou bien D'Arrigo et Camilleri, à cause de leurs langues, élaborations littéraires fondées sur un métissage d'italien et de sicilien. Conquis par ce texte hors du commun et par le talent narratif de l'auteur, les journalistes tenaient à lui trouver une légitimité littéraire. En l'absence de chefs-d'œuvre équivalents par leur forme et par leur contenu, on l'associa donc à des livres et à des auteurs unanimement reconnus pour être des « grands » sur la base d'une caractéristique commune (que celle-ci fût la période traitée, la région concernée ou le recours au dialecte, par exemple). Il s'agissait de faire comprendre aux lecteurs que Rabito représente en quelque sorte la partie immergée de l'iceberg littéraire, qu'il est le grand auteur de la littérature « d'en bas ». Il faut donc sans doute lire dans ces comparaisons emphatiques la nécessité ressentie par les journalistes d'affirmer combien ce texte mérite d'entrer au panthéon de la littérature, quitte à recourir pour ce faire à des associations souvent forcées.

D'autre part, les articles vantèrent la richesse du document historique, l'intérêt de lire un point de vue d'habitude jamais entendu, l'aspect presque paradigmatique de l'expérience de Rabito qui semble avoir concentré à lui seul la quintessence du XX^e siècle italien et des Italiens eux-mêmes, l'affublant parfois d'une clairvoyance et d'une omniscience sans commune mesure : « No, Rabito, non si capisce poco. Si capisce benissimo. E non dice la verità soltanto su di te, la dice su di noi²⁹¹ », conclut Sergio Luzzatto dans une adresse finale à l'auteur.

Enfin, la presse insista beaucoup sur la langue de l'auteur, et sur l'incroyable paradoxe de l'analphabète qui écrit. Cela démontre que l'effet de curiosité largement recherché dans la construction du péri-texte par Einaudi avait pleinement fonctionné. D'ailleurs, l'écrasante majorité des articles reprirent les mêmes précisions : 1 027 pages pleines, sans marges, sans interligne, rédigées pendant sept ans, etc. Plusieurs articles affichèrent, dans leur titre ou leur chapeau, une référence directe à la situation linguistique de Rabito. « Una vita senza grammatica²⁹² », titra Paolo Mauri dans *La Repubblica*. Dans son article, il mentionnait non sans raison le cas de Pietro Ghizzardi et la collection des « Franchi narratori²⁹³ ». La description de la langue de Rabito fut elle aussi l'objet d'une série de formules oxymoriques :

²⁹¹ « Non, Rabito, on ne comprend pas mal. On comprend très bien. Et ça ne dit pas seulement la vérité sur toi, ça la dit sur nous. » LUZZATTO Sergio, « Rabito, l'épopée di un Gattopardo popolare », *op. cit.*

²⁹² « Une vie sans grammaire ». MAURI Paolo, *La Repubblica*, 7/03/2007.

²⁹³ Pour plus de précisions sur Pietro Ghizzardi et sur la collection des « Franchi narratori », voir *infra*, p. 147-153, dans « La publication d'écrits bruts dans l'édition italienne contemporaine ».

Vincenzo Rabito est le « scrittore analfabeta²⁹⁴ » d'un tapuscrit qui est « altrettanto illeggibile che memorabile²⁹⁵ », etc. Les journalistes s'ingénierent à décrire cette langue surprenante : « invenzione strabiliante, una sorta di idioletto assoluto nel quale ogni singola parola reca le tracce della strenua opera di appropriazione compiuta dall'autore²⁹⁶ », « lingua sgrammaticata e fortemente dialettale ma viva²⁹⁷ », un « italiano tirato giù dall'Empireo dove lo hanno collocato i grandi poeti e narratori della nostra tradizione e rimescolato con la terra delle trincee e con le bestemmie dei soldati²⁹⁸ », etc. Et, tout en soulignant l'effort que demanda sans doute à Rabito la rédaction de son autobiographie, on lui dénia une quelconque recherche stylistique : « nel caso di Rabito è la mancanza di stile che fa il gioco epico²⁹⁹ ». En somme, ce texte était « un mostro inatteso³⁰⁰ », « un involontario capolavoro della letteratura italiana contemporanea³⁰¹ » ou encore « un fiore nel deserto³⁰² ».

En forçant un peu le trait, on lit dans ces réactions une surprise bienveillante comme à la découverte d'un « bon sauvage » de la littérature. En effet, en raison de la difformité de sa langue et de son texte, *Terra matta* était un « un monstre inattendu » au regard de l'italien littéraire habituel, dans un champ éditorial où ce type d'écriture était exceptionnel, et rarement animé par un tel art de la narration. Quant au « chef-d'œuvre involontaire », il ramenait au jugement selon lequel, n'ayant pas été éduqué aux normes de la bonne littérature et de la langue juste, Vincenzo Rabito ne pouvait écrire un texte porteur de qualité littéraire que de façon inconsciente, sans aucune élaboration pensée. S'il ne fait aucun doute qu'Erminio Ferrari écrivit son article avec un enthousiasme et un respect véritables pour Rabito, ses lignes n'exprimaient pas moins une forme de condescendance. En définitive, dans le champ littéraire, place fut faite à cet *outsider* uniquement dans la catégorie de la littérature malgré

²⁹⁴ « L'écrivain analphabète », CACICIA Loredana, « L'ultimo azzardo è uno scrittore analfabeta della Sicilia », *op. cit.*

²⁹⁵ « Aussi illisible que mémorable », LUZZATTO Sergio, « Rabito, l'épopée di un Gattopardo popolare », *op. cit.*

²⁹⁶ « Une invention extraordinaire, une sorte d'idiote absolu où chaque mot porte les traces de l'infatigable tâche d'appropriation accomplie par l'auteur », DI GESÙ Matteo, « L'esproprio letterario », *Giudizio universale*, 30/06/2007.

²⁹⁷ « Langue incorrecte et fortement dialectale, mais vive », ERSPAMER Francesco, recension de *Terra matta* sur le site de Harvard Diary. Nous disposons d'une version imprimée de l'article, dont l'original ne figure plus sur le site à cette date (28 août 2015).

²⁹⁸ « Un italien descendu de l'Empirée où les grands poètes et les grands narrateurs de notre tradition l'ont placé et mélangé à la terre des tranchées et aux jurons des soldats », MAURI Paolo, « Una vita senza grammatica », *op. cit.*

²⁹⁹ « Dans le cas de Rabito, c'est l'absence de style qui forme la veine épique », GIURATO Bruno, « Al rogo Joyce, viva Rabito », *Il Domenicale*, 28/04/2007. On peine à comprendre ce que l'auteur de l'article veut dire par là.

³⁰⁰ « Un monstre inattendu », *ibid.*

³⁰¹ « Un chef-d'œuvre involontaire de la littérature italienne contemporaine », FERRARI Erminio, « Le avventure di un povero cristiano », *La Regione Ticino*, 21/04/2007.

³⁰² « Une fleur dans le désert » MAURI Paolo, « Una vita senza grammatica », *op. cit.*

soi, ce qui n'est pas sans rappeler les mots de Gramsci au sujet du terme de « humble » : « Nell'intellettuale italiano l'espressione di "umili" indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento "sufficiente" di una propria indiscussa superiorità, il rapporto tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore³⁰³. » De manière générale, la réaction de la presse traduisit une immense surprise à la découverte de ce texte séduisant, perçu comme un *unicum* miraculeux au vu du niveau d'alphabétisation de son auteur. Cette approche fut synthétisée en une phrase efficace par David Moss :

Most commentators have praised the extraordinary energy and narrative skill displayed in the book but have left the impression that, given the author's apparently drastically limited cultural background, its appearance has to be treated as almost magical, captivating its readers by the very mystery of its inexplicability³⁰⁴.

Quinze mille exemplaires du livre furent vendus en trois mois³⁰⁵, les réimpressions se succédèrent, et le format de poche parut l'année suivante : *Terra matta* devint un best-seller. Bien vite, le livre servit de support à d'autres adaptations, elles-mêmes couronnées de succès. Celles-ci se fondèrent sur un rapport à la « voix » de Rabito, déjà évoquée par les *curatori* de l'édition chez Einaudi.

Terra matta a donné lieu à ce jour à deux adaptations théâtrales. La première fut mise en scène et interprétée par Vincenzo Pirrotta en 2009. Cette production du théâtre de Catane fut jouée dans différentes grandes villes italiennes et connut un franc succès. Que Vincenzo Pirrotta se soit emparé de ce texte comme matière théâtrale n'a rien d'anodin. Palermitain, élève de Mimmo Cuticchio et considéré par certains comme le dernier *cuntastorie*, Pirrotta s'est formé à la tradition sicilienne des conteurs ambulants avant d'embrasser la voie du théâtre. Il décline son activité théâtrale à travers l'écriture, la mise en scène et l'interprétation. L'adaptation de *Terra matta*, fondée en grande partie sur le manuscrit original, nécessita une réécriture préalable, comme s'en explique Pirrotta : « Quella di Rabito è una lingua incredibilmente teatrale [...] ma certo per rappresentare quest'opera monumentale occorreva un taglio particolare: così ho inventato scene e personaggi e ho inserito una canzone che

³⁰³ « Chez les intellectuels italiens, l'expression "humbles" indique un rapport de protection paternelle et toute-puissante, le sentiment "suffisant" d'une supériorité jamais remise en question, le rapport entre deux races, l'une considérée supérieure et l'autre inférieure. » GRAMSCI Antonio, cité in COCCHIARA Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, *op. cit.*, p. 169.

³⁰⁴ « La plupart des commentateurs ont vanté l'énergie et la force narrative extraordinaire qui irriguaient le livre, mais ont donné l'impression que, étant donné l'environnement culturel *a priori* extrêmement limité de l'auteur, son existence devait être traitée comme presque magique, captivant ses lecteurs en raison du grand mystère de son apparition. » MOSS David, « Introduction », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, *op. cit.*, p. 224.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 223.

sintetizza 12 capitoli di pérégrinations du protagonista³⁰⁶ ». Il précise par ailleurs : « L'adaptation a recuperato il testo originale, 1200 [sic] pagine senza punteggiatura con un ipertrofico uso del punto e virgola... [...] Ho condotto un'operazione di editing al contrario, recuperando passi che nell'edizione Einaudi erano scomparsi³⁰⁷. » Ainsi, le schéma habituel se réitéra-t-il : cette nouvelle adaptation, issue avant tout d'une lecture individuelle perçue comme indispensable, se fonda sur un retour au tapuscrit original. En 2015, *Terra matta* a fait l'objet d'une deuxième adaptation théâtrale. Celle-ci est uniquement fondée sur l'édition d'Einaudi et se concentre sur les dix-neuf premières années de Vincenzo Rabito. Elle a été pensée en lien avec les commémorations du centenaire de l'entrée de l'Italie dans le premier conflit mondial. La production est à l'initiative du teatro del Buratto, à proximité de Milan, et la mise en scène est de Stefano Panzeri, seul sur scène. Ce spectacle, dont le titre reprend l'incipit du livre *Questa è la bella vita che ho fatto* a été construit en pensant aussi au public scolaire. Avec des accessoires réduits au minimum (une chaise), il est voulu pour pouvoir être joué dans différents cadres et s'approche de la performance d'artiste, envisagée dans un cycle plus large : « Lo spettacolo che propongo è la prima tappa di un lavoro più ampio che intende seguire Vincenzo lungo tutto il Novecento³⁰⁸. » Il fut en effet suivi en 2017 par un spectacle couvrant les années 1918-1943 de l'autobiographie de Rabito, et le troisième et dernier volet, qui n'a pas encore été représenté, couvrira les années 1943-1968³⁰⁹.

En 2012, *Terra matta* donna également lieu à une adaptation cinématographique sous la forme d'un documentaire intitulé *terramatta*;³¹⁰, scénarisé par l'historienne Chiara Ottaviano. La réalisatrice, Costanza Quatriglio, tira du texte un documentaire formé d'un talentueux mélange d'images d'archives et d'images filmées par elle-même. Le documentaire, fondé sur des extraits de la publication d'Einaudi, a deux fils conducteurs. Le premier est la voix de Rabito qui, par le biais d'extraits de *Terra matta* lus par Roberto Nobile, acteur originaire de

³⁰⁶ « La langue de Rabito est incroyablement théâtrale [...] mais bien sûr pour mettre en scène cette œuvre monumentale il fallait adopter une forme particulière : ainsi, j'ai inventé des scènes et des personnages et j'ai inventé une chanson qui synthétise douze chapitres de pérégrinations du protagoniste. » NOBILE Laura, « Pirota porta in teatro la lingua di *Terra matta* », *La Repubblica*, 14/03/2009.

³⁰⁷ « L'adaptation est fondée sur le texte original, 1 200 pages sans ponctuation avec un usage hypertrophique du point-virgule... [...] J'ai mené une opération de préparation de copie à rebours, en récupérant des passages qui avaient disparu dans l'édition d'Einaudi. » PIRROTTA Vincenzo, <http://www.teatrodiroma.net/adon.pl?act=doc&doc=1174> (consulté le 25 août 2015).

³⁰⁸ « Le spectacle que je propose est la première étape d'un travail plus ample qui souhaite suivre Vincenzo durant tout le XX^e siècle », PANZERI Stefano, « *Questa è la bella vita che ho fatto* », http://www.stefanopanzi.eu/STEFANO_PANZERI/QUESTA_E_LA_BELLA_VITA_CHE_HO_FATTO.html (consulté le 25 août 2015).

³⁰⁹ http://www.stefanopanzi.eu/STEFANO_PANZERI/TEATRO_PROGETTI.html (consulté le 24 août 2017).

³¹⁰ QUATRIGLIO Costanza, *terramatta; il Novecento italiano di Vincenzo Rabito analfabeta siciliano*, Istituto Luce, 2012. Notons, dans le choix du titre, une volonté de se rapprocher de l'esthétique graphique originale de Rabito.

Raguse, est le narrateur du documentaire. Le second est le tapuscrit lui-même³¹¹, dont des images apparaissant en surimpression de façon récurrente. D'ailleurs, le film commence par des gros plans sur les cahiers de Rabito. Costanza Quatriglio explique ce choix par sa volonté de transmettre aux spectateurs le « sense of wonder³¹² » qu'elle éprouva à la découverte du tapuscrit. Comme toujours ou presque, la source et la fascination exercée par cette dernière jouèrent un rôle notable : « I wasn't only making a film about the content. I was making a film about the primary source³¹³ ». Si Costanza Quatriglio reconnaît n'avoir utilisé que le livre comme base de la narration, sa rencontre avec le tapuscrit est devenue la clé du documentaire :

And when, after having access to the notebooks, I was able to situate the oral dimension as a continuous mirror of the written dimension, I was finally able to find the true key to making the film, which, for me, was the materiality of the writing. [...] In other words, it was the way to make the viewer fall in love with the typescript, the word to the extent that s/he follows the word s/he knows that word comes from a precious source, the typescript³¹⁴.

Ainsi, prenant pour support la voix et le texte de Rabito dans sa matérialité, le documentaire propose une traversée de l'histoire italienne du XX^e siècle scandée par le bruit des touches d'une machine à écrire. Son succès dépassa les frontières³¹⁵.

La prose de Rabito s'est donc prêtée à différentes formes d'adaptations et d'interprétations dans le domaine artistique³¹⁶. La richesse du tapuscrit aux points de vue historique, linguistique, littéraire et anthropologique n'a pas laissé les chercheurs, qui ont multiplié les travaux sur Rabito³¹⁷, indifférents. Avant la publication par Einaudi, il existait le

³¹¹ Il s'agit d'images de VR2, conservé au domicile de Salvatore Rabito. MOSS David, « *Terra matta* in anthropological perspective », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, op. cit., p. 322.

³¹² « Sentiment d'émerveillement », QUATRIGLIO Costanza, LUCIANO Bernadette, SCARPARO Susanna, « Directing *Terramatta*: An interview with Costanza Quatriglio », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, op. cit., p. 285.

³¹³ « Je ne faisais pas seulement un film sur un contenu. Je faisais un film sur la source première », *ibid.*, p. 286.

³¹⁴ « Et quand, après avoir eu accès aux cahiers, j'ai pu situer la dimension orale comme un miroir continu de la dimension écrite, j'ai enfin trouvé la véritable clé pour faire le film, qui, pour moi, résidait dans la matérialité de l'écriture. [...] En d'autres termes, c'était la façon de faire tomber le spectateur amoureux du tapuscrit, du mot, afin qu'il/elle y adhère et qu'il/elle sache que ce mot vient d'une source précieuse, le tapuscrit. » *Ibid.*, p. 287.

³¹⁵ Projeté lors de la journée des auteurs de la Mostra de Venise en 2012, le documentaire remporta le prix Civitas Vitae. D'autres suivirent, dont le Nastro d'argento en 2013 pour le meilleur documentaire. Le film fut projeté dans toutes les grandes villes italiennes avant de devenir un DVD. Il fut diffusé aux États-Unis, en Australie, en Argentine et en Espagne, où il remporta le prix du meilleur documentaire au festival de cinéma italien de Madrid (<http://www.progettoterramatta.it/>, consulté le 25 août 2015).

³¹⁶ Sans mentionner les diverses lectures du texte qui ont pu en être faites et continuent de l'être, parfois par épisodes, telle que celle qui se déroule à la bibliothèque de Gorle (Bergame) : <http://www.rbbg.it/library/GORLE/cal/fiato-ai-libri-2017/> (consulté le 24 août 2017).

³¹⁷ Notamment dans les champs de la linguistique (avec en particulier les travaux menés par Giovanni Ruffino et Luisa Amenta, de l'université de Palerme), de l'histoire et de l'anthropologie. Rappelons aussi que l'œuvre de Rabito a également fait l'objet de plusieurs mémoires universitaires en Italie.

projet à l'université de Palerme, parmi les spécialistes en linguistique et en dialectologie, de publier une version intégrale du tapuscrit accompagnée d'un solide appareil critique. Ce projet reste d'actualité, mais n'a pas encore vu le jour en raison de la complexité et de la longueur du texte avec, en outre, une interrogation sur l'opportunité de mener à bien cette édition universitaire sur le premier ou le second tapuscrit³¹⁸. Si les chercheurs estimèrent que la publication de *Terra matta* n'obéissait pas à des critères philologiques rigoureux, ils reconnurent que le texte ne pouvait pas être publié sans un certain nombre d'interventions préalables : « Ovviamente sarebbe stato impossibile pubblicare il dattiloscritto senza intervenire sull'uso della punteggiatura, dato che la selva dell'interpunzione avrebbe annichilito anche il lettore dotato delle migliori intenzioni³¹⁹. » Leur intérêt pour le texte dépassa ses évidentes caractéristiques de cas d'école. Eux aussi se disent captivés par sa « potenza narrativa³²⁰ » et sa « verve³²¹ », témoignant des aptitudes d'« abilissimo narratore³²² » de Rabito. Nunzio Zago, chercheur en littérature italienne, partagea cet avis, tout en rappelant qu'il s'agissait dans le cas de Rabito d'« espressivismo inconsapevole³²³ ». Sur cette remarque, qui nous ramène au jugement selon lequel le talent de Rabito ne saurait être qu'involontaire, concluons sur la réception de *Terra matta* : forte d'un succès qui est allé au-delà de toutes les espérances, la publication d'Einaudi a servi de support à des adaptations sous d'autres formes qui ont trouvé leur inspiration dans un retour au tapuscrit original.

Face à ce succès auprès de publics variés (éditeurs, journalistes, universitaires, metteurs en scène, réalisateurs, large public), on peut se demander quels en furent les facteurs. Dans une perspective générale, certains éléments ont pu préparer les esprits à la réception favorable d'un texte aussi inhabituel. Un goût pour la littérature populaire existe en Italie depuis le Moyen Âge et s'est largement développé à partir du romantisme, comme le rappelle Giuseppe Cocchiara dans un ouvrage consacré à la façon dont, au cours des siècles, la littérature a puisé aux sources populaires³²⁴. Dans ce cas toutefois, il ne s'agit pas de la projection littéraire d'un lettré, mais une prise d'écriture directe, qui en fait un document de première main. Si la

³¹⁸ RUFFINO Giovanni, « Fontanazza e la scrittura popolare in Sicilia », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

³¹⁹ « Évidemment, il aurait été impossible de publier le tapuscrit sans intervenir sur la ponctuation, car cette ponctuation foisonnante aurait anéanti jusqu'au lecteur le mieux intentionné. » AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgole: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

³²⁰ « Puissance narrative », *ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² « Narrateur très habile » RUFFINO Giovanni, « Fontanazza e la scrittura popolare in Sicilia », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *ibid.*

³²³ « Expressionnisme involontaire », ZAGO Nunzio, « Memorie di un illetterato », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *ibid.*

³²⁴ COCCHIARA Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, *op. cit.*

langue, la qualité de la narration et le format du tapuscrit source excédaient tout horizon d'attente, nombre de publications et de recherches avaient préparé le terrain en Italie³²⁵. Chiara Ottaviano, historienne et scénariste du documentaire de Costanza Quatriglio, s'est interrogée sur le refus du tapuscrit dans les années 1970. Époque pourtant *a priori* propice et sur son succès dans les années 2000³²⁶. Au sujet dudit refus, elle avance des motivations idéologiques : il n'était pas aisé de lire l'œuvre de Vincenzo Rabito à travers une grille idéologique toute faite. Ambivalent, l'auteur gênait. C'est pourquoi à son avis l'autobiographie de Vincenzo Rabito a été vivement soutenue par de jeunes gens au début des années 2000. Quant à la question : « rispetto a trent'anni fa, è forse cambiato qualcosa che ha reso i lettori più disponibili agli sforzi di comprensione di un italiano-non italiano³²⁷? », elle avance deux hypothèses. La première tient au regain d'intérêt pour le dialecte sicilien en littérature, avec notamment l'apport en ce domaine d'Andrea Camilleri. La seconde, au talent de Rabito : « Al di là di tutto, comunque, l'essenziale motivo del successo dell'autobiografia di Rabito è lo stesso che è alla base di ogni altro successo letterario: l'arte di saper raccontare³²⁸. »

Nous ajouterons à ces réflexions générales des raisons plus spécifiques, qui découlent de la nature du tapuscrit de Rabito. Les réactions lors des différentes étapes de la réception nous ont montré la fascination exercée par cet énorme tapuscrit rédigé dans une langue si surprenante que d'aucuns n'ont pas hésité à décréter qu'elle était unique, inventée. En repensant à la façon dont *Terra matta* fut accueilli par la presse, on se demande si la réflexion de l'anthropologue Jack Goody ne serait pas un facteur d'explication parmi d'autres à cet engouement unanime : « Une constante des cultures écrites, complexes, est la quête, qui s'accompagne dans une certaine mesure d'une identification, des cultures plus simples du passé. [...] Une version moderne du même thème se retrouve derrière la quête pour le naturel, l'intact, l'oral³²⁹. » Cette hypothèse nous paraît d'autant plus probante en raison de la tendance des journalistes à voir en Rabito une source de vérité pure, ce qui nous a conduit plus haut à le qualifier de « bon sauvage de la littérature ». Par ailleurs, tout prête à

³²⁵ Pour des considérations plus précises concernant la préparation du public italien à recevoir un texte tel que celui de Vincenzo Rabito, voir *infra*, « Le contexte source : les publications en Italie », p. 143-155.

³²⁶ OTTAVIANO Chiara, « L'imprevisto successo di *Terra matta* e la sua attualità », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

³²⁷ « Par rapport à il y a trente ans, est-ce que quelque chose a rendu les lecteurs plus disponibles aux efforts de compréhension d'un italien non italien ? » *Ibid.*

³²⁸ « Au-delà de tout, la raison essentielle du succès de l'autobiographie de Rabito est la même que celle qui est à la base de tout succès littéraire : l'art de savoir raconter. » *Ibid.*

³²⁹ GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, PAULME-SCHAEFFNER Denise (trad. de l'anglais), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994, p. 297-298.

l'étonnement avec Rabito : il est autodidacte et se lance dans l'écriture d'un texte interminable ; il trouve des formulations et des images séduisantes qui emportent les lecteurs ; son texte occupe tout l'espace, ne laissant aucune échappatoire au regard ; il est totalisant, tant matériellement que dans son ambition d'accueillir une vie entière, jusque dans ses plus infimes détails. On ne peut imputer au hasard l'obsession de chaque maillon de la réception pour les dimensions du tapuscrit ni leur désir de s'en emparer, de l'affronter à nouveau dans un face-à-face très personnel. Un engouement pour le hors-norme se manifeste sans doute dans l'enthousiasme à l'égard de *Terra matta*. Chaque lecteur sait que sous le livre édité se cache un tapuscrit qui déborde de toutes parts. Le texte publié est déjà incroyable et déconcertant en soi, mais il ne représente qu'une portion infime d'une entreprise qui faisait voler en éclats toute norme linguistique, toute idée reçue sur la littérature. Selon nous, c'est aussi en ce sens qu'il faut lire les oxymores des journalistes et leur réflexe de rattacher ce texte à des œuvres connues. *Terra matta*, livre de foire, « monstre inattendu », écartait les rideaux sur une *terra incognita* littéraire.

En retraçant le parcours du premier tapuscrit de Vincenzo Rabito, nous avons vu que maintes fois son art de narrateur a été loué comme un don. Pourtant, si Rabito avait du talent en la matière, son texte fut aussi le fruit du travail d'une vie. L'auteur a pris des notes tout au long de son existence, il a rodé ses histoires devant des auditoires, puis il les a couchées sur papier. Cela suffirait en soi à donner la preuve d'un travail de mise en voix puis de mise en écriture, qui concorde assez peu avec une nature dite « involontaire » du texte. Mais lorsqu'on sait que le premier tapuscrit de Vincenzo Rabito ne fut finalement qu'une forme de brouillon pour un second tapuscrit, rédigé jusqu'à la veille de sa mort, force est d'admettre que la théorie de la génération spontanée n'est plus valable.

4. Le second tapuscrit : sous le signe du roman

a) Le contexte de rédaction et d'apparition

Lorsque VR1³³⁰ sortit du cercle familial pour entrer dans la succession de phases qui aboutirent à la publication de *Terra matta*, ceux qui l'eurent entre les mains l'abordèrent et le travaillèrent comme s'il s'agissait d'un *unicum*, sans comparaison possible en termes de matériel et de langue. Giovanni Rabito avait expliqué que son père avait rédigé son autobiographie durant sept années, de 1968 à 1975 (informations que l'on retrouve dans le

³³⁰ Étant donné que nous parlerons ici des deux tapuscrits de Vincenzo Rabito, le premier sera mentionné par l'abréviation VR1 et le second par l'abréviation VR2.

péritexte de *Terra matta* et dans tous les journaux), et qu'il s'était interrompu lorsque lui-même lui avait emprunté son tapuscrit. Or, en janvier 2008, lors du colloque organisé autour de son père à Chiaramonte Gulfi, Giovanni annonça que ces informations étaient erronées³³¹ et expliqua qu'il existait un second tapuscrit, de dimensions encore plus effarantes, qui couvrait la vie de son père jusqu'à sa fin³³² :

senza scomporsi più di tanto e senza dirmi niente [...] e senza naturalmente dir niente ai miei fratelli o meno che meno a mia madre, si rinchiuso di nuovo nella sua stanza e ricominciò a battere a macchina daccapo tutta la sua vita, da « io sottoscritto Rabito Vincenzo, nato a Chiaramonte Gulfi, allora provincia di Siracusa ecc ecc » senza aver sotto gli occhi il modello precedente [...] giusto adoperando la sua inesauribile memoria, cambiando qualcosa magari, aggiungendo un evento dimenticato, o modificando il suo commento su un fatto o una persona; riusando, insomma, trasformandolo e reinventandolo, l'enormità di materiale che aveva accumulato nella sua testa durante la prima esperienza.

Quando poi arrivò al presente trasformò il suo memoriale in una specie di diario, che aggiornava regolarmente. Questo in pratica fin quasi all'ultimo giorno della sua esistenza, vuol dire suppergiù fino al 15 di febbraio del 1981³³³.

En réalité, Giovanni avait déjà mentionné l'existence de VR2 lors d'un entretien paru dans *Il nostro tempo* datant du 15 avril 2007, mais il semble que cela était passé inaperçu :

Mio padre, orfano di questo suo libro, non si è scoraggiato per nulla e ha cominciato a riscriverlo tutto daccapo [...] arrivando fino al 1976-1977, quando fu colpito dal primo ictus cerebrale [...] L'ictus, purtroppo, lo lasciò mezzo paralizzato e, siccome muoveva a fatica il braccio destro, dubito che abbia continuato a scrivere. Quindi con ragionevole sicurezza penso si possa dire che la sua produzione « letteraria » complessiva vada dal 1968 al 1976³³⁴.

³³¹ « Niente di più incorretto. Anche se forse sono stato io stesso, molto superficialmente devo riconoscere, a passare a Luca Ricci l'informazione dei sette anni di stesura » (« Rien de plus erroné. Même si c'est peut-être moi qui ai transmis, avec beaucoup de légèreté je dois le reconnaître, l'information des sept années de rédaction à Luca Ricci »), RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe, *op. cit.*

³³² Nous disposons d'une copie intégrale du texte, dont l'original se trouve toujours à Raguse chez Salvatore Rabito, le fils aîné de Vincenzo. Il s'agit d'une numérisation sur CD-ROM effectuée par l'université de Catane, dont la copie nous est parvenue par l'entremise de Giovanni Rabito.

³³³ « Sans se démonter plus que ça et sans rien me dire [...] et naturellement sans rien dire non plus à mes frères et encore moins à ma mère, il s'enferma de nouveau dans sa chambre et recommença à taper sa vie à la machine en repartant du début, depuis "je, soussigné Rabito Vincenzo, né à Chiaramonte Gulfi, à l'époque province de Syracuse, etc. etc." sans avoir le modèle précédent sous les yeux [...], juste en mobilisant son inépuisable mémoire, en changeant quelques détails, en ajoutant un événement oublié ou en modifiant son commentaire sur un fait ou une personne ; en bref, en réutilisant tout en la transformant et en la réinventant, l'énorme quantité de matériel qu'il avait accumulée dans sa tête lors de la première expérience. Quand il arriva au temps présent, il transforma ses souvenirs en une sorte de journal intime, qu'il mettait régulièrement à jour. Et ce jusqu'au dernier jour de son existence ou presque, c'est-à-dire jusqu'au 15 février 1981 environ. » RABITO Giovanni, « Come è nato *Terra matta*. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giuseppe, *op. cit.*

³³⁴ « Orphelin de son livre, mon père ne s'est pas du tout découragé et a recommencé à l'écrire du début [...] arrivant jusqu'en 1976-1977, quand il eut sa première attaque [...] Hélas, l'attaque le laissa à demi paralysé et, comme il avait du mal à bouger le bras droit, je doute qu'il ait continué à écrire. Je suis donc à peu près sûr que

Nous reproduisons cette dernière citation pour souligner le trouble qui plane au-dessus de VR2. Giovanni lui-même se contredit entre une intervention et l'autre : dans la presse, il annonçait que son père avait cessé d'écrire au milieu des années 1970³³⁵, au colloque, que VR2 courait jusqu'à sa mort. Dans les faits, VR2 s'interrompt le 15 février 1981 sur les mots suivants : « ricordo che oggichestaio screvento ene ladominica il 15 febraio esperammo cheturiddo verra il martedì 17 febraio ecosiio scriverounaltra volta³³⁶ ». À l'encontre de ses projets, Vincenzo Rabito n'écrivit plus car il mourut trois jours plus tard, le 18 février 1981. L'annonce au colloque de l'existence d'un autre texte, en présence du public et des autres intervenants (journalistes, écrivains et chercheurs), surprit Luca Ricci, Evelina Santangelo et Paola Gallo au plus haut point. Ces personnes, qui avaient travaillé des années durant sur VR1 en le croyant unique, virent leurs réflexions et leurs choix placés dans une tout autre perspective sans qu'il fût possible, désormais, d'y revenir³³⁷.

La nature hors norme de VR1 tant vantée se trouvait supplantée par la nature encore plus hors norme de VR2. Ce dernier est composé de quinze cahiers que l'auteur a parfois intitulés, à la main, « libro » ou « capitulo ». Le premier porte même un titre, lui aussi manuscrit : « della guerra 1915-1918 ». L'ensemble forme un total de 1 486 pages, rédigées de la même façon que VR1 : un flux torrentiel, une ponctuation hypertrophiée sans rime ni raison, une langue malmenée et pourtant fortement évocatrice, une ironie mordante, une narration savamment conduite, malgré des redites et des enlisements réguliers. Cependant, peut-être parce qu'il n'a pas bénéficié de l'effet de surprise provoqué par la découverte de VR1, VR2 ne fait pas pour l'heure l'objet du même intérêt. Giovanni s'est relancé pour VR2 dans le même processus de réduction-adaptation que pour VR1, publiant les chapitres retravaillés sur son site³³⁸. Néanmoins, au-delà de ses points communs avec VR1, VR2 présente certaines caractéristiques qui lui donnent un relief tout particulier.

sa production "littéraire" totale s'étend de 1968 à 1976. » RABITO Giovanni, in DEL COLLE Beppe, « Nato nel '99 », *op. cit.*

³³⁵ C'est l'information que l'on retrouve à la fin du texte publié par Einaudi.

³³⁶ « je me souviens qu'aujourd'hui que j'écrive c'est le dimanche le 15 février et espérons que Turiddu viendra le mardi 17 février et du coup moi j'écriverai encore », L15, p. 1486. La formulation rappelle les propos de Philippe Lejeune à propos des journaux intimes : « Toute écriture de journal suppose l'intention d'écrire au moins encore une fois, une entrée qui elle-même appellera la suivante, et cela sans fin... » LEJEUNE Philippe, « Comment finissent les journaux », in LEJEUNE Philippe et VIOLLET Catherine (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographies*, Paris, CNRS éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2000, p. 211.

³³⁷ Entretien avec Evelina Santangelo, Palerme, avril 2015.

³³⁸ <http://www.gioannirabito.com/> (consulté le 15 octobre 2013 et le 7 septembre 2015). À cette dernière date, le travail de Giovanni sur VR2 avait été retiré du site.

b) Les différences entre les deux tapuscrits

Hormis la longueur largement supérieure de VR2, les deux tapuscrits contiennent des différences tant dans leur contenu que dans la démarche qui a présidé à leur rédaction. Tout d'abord, il faut signaler la présence d'un autre cahier, adjoint à VR2, dont on ne peut estimer la date de rédaction. Composé de trente-huit pages, il est intitulé de la main de Rabito *Canta storia*. Rabito y reporte deux histoires racontées par un *cantastorie* sicilien, qu'il a entendues lorsqu'il se trouvait à Florence après la Première Guerre mondiale. À leur sujet, deux hypothèses sont envisageables. La première serait que, privé de VR1, Vincenzo Rabito entreprit de se lancer dans l'écriture d'autres histoires et que, au terme de ces pages, il s'aperçut que le matériau le plus riche dont il disposait était celui constitué par ses souvenirs. Alors, il se serait attelé à la rédaction de VR2. Il n'est pas à exclure non plus que Rabito pensa dans un premier temps réinvestir à sa manière des histoires entendues ailleurs et que *Canta storia* fut rédigé avant VR1. Dans un cas comme dans l'autre, *Canta storia* peut être lu comme une forme de stimulus, ou bien d'échauffement, qui incita Rabito à prendre ou à reprendre le récit de sa propre histoire, contenant elle aussi somme de déplacements, rebondissements, joies et désespoirs. *Canta storia* est intéressant aussi car il confirme le poids de la culture orale dans l'écriture de Rabito.

L'autre différence notable entre le contenu de VR2 et celui de VR1 réside dans la dernière partie. Après avoir achevé le récit de ses souvenirs, Vincenzo Rabito, plutôt que de clore son travail, continua d'écrire sous la forme d'un journal intime. Pour enrichissante qu'elle soit d'un point de vue documentaire, la lecture de ces pages qui rapportent son quotidien (visite et nouvelles des enfants, ennuis de santé, présence de plus en plus prégnante de la mort) s'avère assez fastidieuse. En effet, privé du recul qui lui permettait de mettre son passé en narration, l'auteur s'enlise dans le quotidien déclinant et son souffle narratif s'étiole.

Enfin, VR2 présente une particularité essentielle qui réside dans l'existence d'un « libro 1 bis » à la suite du « libro 1 »³³⁹. Vincenzo Rabito y reprend les événements du début de son autobiographie pour les réécrire une troisième fois. Les deux versions narrent les mêmes faits, mais des changements apparaissent dans la façon de les raconter, plus portée sur l'exagération, l'exemplification, comme si, de version en version, Rabito tirait sa vie vers une histoire plus rocambolesque, plus romanesque, y introduisant une plus grande dramatisation.

³³⁹ Dans un entretien, Giovanni Rabito a dit qu'il en allait de même avec le troisième cahier de VR2. MOSS David et RABITO Giovanni, « Vincenzo Rabito's autobiography #2. An interview with Giovanni Rabito », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta, op. cit.*, p. 308. Cette deuxième version du troisième livre ne figure pas dans la copie de VR2 dont nous disposons.

Voici, par exemple, le récit de sa fuite de chez ses employeurs lorsqu'il était encore un enfant :

equinte recordo cheversoliore II che osentito arrompare a questo massaromichelenemariotomoglie iomisonoassicurato chequeste dormevino asuonno pieno cosi io miocarrecato labertola checera apisa nellocaviglione che inquesta bertolacera il manciare dellaciornata cheavevaporatolasignora aprolaporta pianopiano senzafarenessunomure eesciofuora epoieciochiuso laportadellastarlla pernonfareromure eparto comeuno chescappadelcarciro certo che oramaiela sdradalaapeva peuscirefuore dirammichele poiechemagarelafortuna cheioebbechequanto minesunoscapato peruscire daquesto paese dirammichele dorantelasdrada nonabaiato neanche uno cane eneanche guardie municepalecerino checiravino ilpaese³⁴⁰

eperdavero anno sunato liore II chemisono alzato chemisono acacato liscarpe bene chepoieaperto laporta dellastalla che io diquellaporta doveva scapare o guardato lario edera scoperto e uno bello lucediluna cera e magare nella sdrada nonpassava nesuno quinte io o penzato chepersubito misono presto la bertola con quello manciare che lasignora aveva preparato permanciare che poteva pesare 7 8 chila milasono carrecato sopera lisparle e partie dicorsacorsa cheparecheio avessescapato del carcere e sosi sempre dicorsacorsa o traversato questo paese che ebbe assaie fortuna che in quello non apassato nessuno delle sdrade eneanche uno cane oientso abaiare³⁴¹

³⁴⁰ « et alors je me souviens que vers II heures j'ai entendu ronquer le fermier Michele mari et femme, ça m'a assuré qu'ils dormaient bien comme il faut du coup j'ai pris ma biace qui était accrochée au clou dans la biace y avait le manger pour la journée que la dame avait apporté j'ouvre la porte doucement doucement sans faire aucun bruit et je sors dehors et puis j'ai refermé la porte de l'étable pour pas faire de bruit et je me crapate comme un type qui s'évade de la prison faut dire que maintenant la route pour sortir dehors du village de Grammichele je la connaissais, et puis en plus la chance que j'ai eue quand je m'a échappé pour sortir du village de Grammichele c'est que sur mon chemin y a même pas un chien qui a boyé et y avait même pas de gardes municipals qui surveillaient le village », L1, p. 14.

³⁴¹ « et pour de vrai II heures a sonné, je me suis levé, j'ai bien attaché mes souliers et puis j'ai ouvert la porte de l'étable parce que je devais m'échapper par cette porte j'ai regardé le ciel et il était découvert et il y avait une belle lumière de lune et en plus dans la rue il y avait personne, alors moi aussitôt j'a pris la biace avec le manger que la dame avait préparé pour manger elle pesait dans les 7-8 kilos je l'ai chargée sur mon dos et j'ai parti vite vite qu'on aurait dit que je m'avais échappé de prison, et du coup toujours vite vite j'ai traversé le village j'ai eu une sacrée chance parce que personne est passé sur les routes et j'ai même pas entendu un chien aboyer », L1 bis, p. 8.

Obéissant à une technique propre aux conteurs, Rabito opère ici une variation sur la même matrice. Cette brève unité narrative, découpée de la même manière dans les deux versions, est plus efficace dans L1 bis. Dans les deux extraits, à onze heures du soir, le jeune Vincenzo Rabito s'empare de la besace pleine de nourriture et s'enfuit. Si les deux textes présentent nombre d'éléments communs et conservent les mêmes expressions fixes (Rabito semble s'évader de prison ; la rue est silencieuse, on n'entend même pas un chien aboyer), là où le premier s'enlisait dans sa nature informative (endroit où la besace est accrochée, ouverture et fermeture de la porte), le rythme du second est plus vif. Moins versé dans l'explication, il sollicite davantage les sens du lecteur (son de la cloche) et lui permet de mieux visualiser la scène : l'enfant attache bien ses chaussures, passe son nez à la porte, s'empare de la lourde besace, et file en courant, l'oreille tendue, au clair de lune. La version de L1 bis n'est pas exempte de maladresses (précision inutile concernant la porte, répétition sur le fait que la besace contient de la nourriture, rue déserte), mais elles sont moins nombreuses et l'unité narrative, tout en étant légèrement plus courte, est beaucoup plus plaisante à lire en raison de sa nature plus narrative qu'explicative. Au sujet du L1 bis, on peut supposer que, insatisfait de la tournure que prenait VR2, Vincenzo Rabito repartit sur des bases qui lui semblaient plus adéquates au ton qu'il souhaitait donner à son récit. Tout l'enjeu, à l'image des récits des *cantastorie*, tient à « rendre conte » la matière qu'il maîtrise le mieux : sa propre vie.

Cette hypothèse est confirmée par plusieurs éléments. Dans VR1 déjà, mais plus encore dans VR2, malgré l'obsession de précision qui hante le narrateur, les faits semblent compter moins par leur véracité que par le support qu'ils offrent à l'art du récit. Ainsi, son fils Giovanni rapporte-t-il : « The shift towards fabulation very often brings him to rewrite events or even invent new ones. When he mentions facts about me, for example, I've stopped to ask myself many times where on earth he got that from³⁴²! » Après avoir donné l'exemple d'une fabulation de son père au sujet des relations de Giovanni et de sa compagne d'alors, il conclut :

Yet my father was able to create four or five pages of kind of Neapolitan melodrama, full of jealousy, intrigue, tears and blood on the verge of being spilled! As a consequence, given the absence of witnesses or confirmation for so many of the episodes in his two accounts of his life, we might do well

³⁴² « Sa bascule vers la fabulation l'a très souvent conduit à réécrire des événements ou à en inventer de nouveaux. Par exemple, quand il raconte des histoires qui me concernent, j'ai arrêté de me demander où il avait bien pu aller pêcher ça ! » *Ibid.*, p. 309.

sometimes to be cautious about the accuracy of details, especially in the more elaborate V2³⁴³.

Giovanni souligne également que, dans VR2, la présence d'un éventuel lecteur est davantage envisagée³⁴⁴. Dans le même ordre d'idées, il fait remarquer que VR2 comporte beaucoup plus de traces de texte effacé et réécrit que VR1, témoignant d'un effort plus important de travail sur le texte, d'élaboration. Ajoutons que par endroits figurent également des corrections manuelles de Vincenzo Rabito. Il est difficile de ne pas voir dans ces passages de l'œuvre réécrits deux fois un « effort pour bien dire, pas seulement pour dire », c'est-à-dire un « effort littéraire »³⁴⁵. En définitive, la différence fondamentale entre les deux tapuscrits réside dans le fait que, selon les mots mêmes de Rabito, l'un est « histoire » quand l'autre est « roman ».

Rien ne l'exprime mieux que la comparaison entre les différents incipit de Rabito. « questa e la bella vita che ho fatto il sotto scritto rabito vincenzo³⁴⁶ » : ainsi commence VR1. Par l'usage de la première personne du singulier³⁴⁷, l'affirmation de son nom et la coïncidence entre le personnage et le narrateur, l'auteur s'inscrit dès les premiers mots dans le domaine de l'autobiographie. En effet, « le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture », affirme Philippe Lejeune, avant de préciser que cette identité doit être établie « *de manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture³⁴⁸ ». L'incipit annonce un texte entièrement centré sur les souvenirs d'un homme, Vincenzo Rabito, racontés par lui-même, et ne comporte donc aucune ambiguïté.

³⁴³ « Mon père était capable d'écrire quatre ou cinq pages d'une sorte de mélodrame napolitain, plein de jalousie, de rebondissements, de larmes et de sang sur le point d'être versés ! Ainsi, en l'absence de témoins ou de confirmation pour de nombreux épisodes dans les deux récits de sa vie, nous ferions parfois bien d'être prudents quant à la justesse des détails, notamment dans V2, qui est plus élaboré. » *Ibid.*, p. 310.

³⁴⁴ Giovanni affirme à cette occasion que son père a inséré plus d'érotisme dans VR2, se disant peut-être que c'était plus affriolant pour les lecteurs. Cependant, cet « érotisme » reste surtout le fait de sous-entendus relativement prudes. Par ailleurs, il affirme que, pensant à des lecteurs éventuels, il n'a pas rapporté l'épisode décrit dans VR1 concernant la torture d'une jeune femme à Planina dans l'immédiat après-Première Guerre mondiale. Cette dernière information est erronée, car la page 237 du L3 de VR2 lui est entièrement consacrée.

³⁴⁵ Marcel Mauss, cité in TENÈZE Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *op. cit.*, p. 1104.

³⁴⁶ « ceci est la belle vie que j'ai eue le soussigné Rabito Vincenzo », RABITO Vincenzo, Premier tapuscrit, livre 1, p. 1.

³⁴⁷ Notons cependant que l'usage de la première personne du singulier, « ho », est ici incorrect. D'un point de vue grammatical, « ha » serait requis. Comme bien souvent chez Rabito, la maîtrise lacunaire de la langue se traduit par une anacoluthie sans aucun doute involontaire. Elle est ici probablement due à la mauvaise gestion du langage administratif : « il sottoscritto » appelle la troisième personne du singulier, ce qui peut paraître aberrant à Rabito puisqu'il parle de lui-même.

³⁴⁸ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 26-27. C'est l'auteur qui souligne.

Dans le cas de VR2 L1, l'identité est moins nette : « questa e lavita passata diquesto rabito vincenzo che ascritto questo libiro di portamemoria³⁴⁹ ». L'usage de la troisième personne du singulier sème le trouble, laissant imaginer que le personnage et le narrateur sont deux personnes différentes. Cette hypothèse semble pourtant démentie par l'affirmation « che ascritto questo libro », qui réunit à nouveau le personnage et le narrateur. Au bout de quelques lignes, le récit passe à la première personne du singulier, confirmant au lecteur qu'il s'agit bel et bien d'une autobiographie. Déjà, l'incipit indique un léger changement du regard porté sur soi, qui devient sujet de littérature, renforcé par l'emploi de l'adjectif démonstratif « questo ». Notons par ailleurs le glissement de « vie » à « livre » dans les termes employés pour annoncer la nature du texte.

Enfin, dans VR2 L1 bis, nous assistons à un glissement si éclatant qu'il pourrait se passer de commentaire : « questo il romanzo della vita passata diquesto inafabeto del povero rabito vincenzo³⁵⁰ ». Cette fois, rien ne dit au lecteur qu'il existe une identité entre auteur et personnage, auteur et narrateur et encore moins narrateur et personnage. Comme dans VR2 L1, la première personne du singulier arrive quelques lignes plus bas, indiquant l'identité entre narrateur et personnage. Surtout, apparaît un substantif fondamental : « romanzo ». Il semblerait que l'on assiste au « travail générique *in vivo* » dont Jean-Marie Schaeffer parle au sujet de la littérature orale : « les différentes variantes ou versions d'une même œuvre, voire les diverses inflexions que, selon les réactions du public, elle subit au cours d'une récitation, permettent de même de voir le travail générique *in vivo*³⁵¹ ». Rabito fait de lui-même son propre personnage et de sa vie il fait matière à littérature, en authentique auteur-démiurge. Par ailleurs, sa façon de présenter son personnage (« questo inafabeto del povero rabito vincenzo ») mérite d'être soulignée. D'allure pathétique, on pourrait la lire comme une intention de Rabito de prendre le parti de la plainte. Mais, avec l'aperçu que nous avons du personnage, il a tout aussi bien pu exprimer par là sa fierté d'accomplir par l'écriture un acte extraordinaire auquel sa condition ne le prédestinait en rien. De même que nous l'avons signalé pour la comparaison des deux extraits de L1 et L1 bis, le travail de Rabito dans sa réélaboration littéraire semble correspondre à une volonté de passer d'un texte explicatif et descriptif à un texte narratif et dramatique. En appliquant la réélaboration, procédé très courant dans la culture essentiellement orale qui était la sienne, à la culture écrite, Rabito s'est lancé dans une réécriture de son œuvre et s'est inscrit dans une démarche d'écrivain. Les

³⁴⁹ « voici la vie passée de Rabito Vincenzo qui a écrit ce livre de souvenirs », L1, p. 1.

³⁵⁰ « voici le roman de la vie passée de ce pauvre inaphabète de Rabito Vincenzo », L1 bis, p. 1.

³⁵¹ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 176.

pistes se brouillent entre autobiographie et roman autobiographique, et la première phrase du second tapuscrit pourrait laisser entendre que l'on a affaire au second cas, d'autant plus que la distinction n'est jamais aisée en soi : « si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités³⁵² ». D'ailleurs Rabito lui-même voyait surtout en sa vie une matière à récit, et présentait le récit de sa vie avec le même suspense que s'il s'agissait d'une intrigue romanesque : « *questera comeuno romanza ciallo che tutto sicapiscieallavine dallaulita parte*³⁵³ ».

De la « vie » au « livre de mémoires » au « roman de la vie » : de l'autobiographie, on glisse vers le roman, ce « genre dérégulé³⁵⁴ » tout-puissant et dépourvu de canons, qui entretient des rapports troubles avec le réel et constitue « la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle³⁵⁵ ». En d'autres termes, si l'on s'appuie sur les catégories établies par Roland Barthes on passe de l'écriture vécue comme une nécessité pragmatique pour raconter sa vie à l'écriture comme fin en soi³⁵⁶. Par l'évolution de sa démarche, Rabito montre qu'il n'appartient pas à la catégorie des *écrivants*, ces « hommes "transitifs" » qui « posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen » et ramènent le langage « à la nature d'un instrument de communication ». Au contraire, il s'inscrit dans celle des *écrivains*, en devenant quelqu'un « qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail », dont l'action « est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ». Et, contrairement aux affirmations des récepteurs du premier tapuscrit **mais ils ignoraient alors l'existence du second **, son autobiographie n'est pas l'expression d'un miracle mais d'une volonté. Ce texte ne résulte pas d'une inspiration géniale et magique mais du travail de quelqu'un qui, surmontant son manque d'instruction et sa méconnaissance des normes en vigueur dans l'art littéraire, s'est emparé de l'écriture pour écrire sa vie comme un roman.

³⁵² LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, cité in ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2002 [1996], p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵³ « c'était pareil comme un roman policier qu'on comprend tout à la fin dans la dernière partie », L7, p. 679.

³⁵⁴ ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000 [Grasset 1972], p. 35.

³⁵⁵ WOOLF Virginia, citée in ROBERT Marthe, *ibid.*, p. 32-33.

³⁵⁶ BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, in *Œuvres complètes II : 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p. 1278. C'est l'auteur qui souligne.

VR2 présente donc des caractéristiques qui en font pour nous un texte source plus riche en matière d'analyse littéraire et d'interrogations linguistiques préalables à la traduction en langue française. Trois raisons majeures, découlant des remarques faites plus haut, président à notre choix de le prendre comme base de travail. Précisons tout d'abord que la possibilité de nous servir de *Terra matta* a d'emblée été exclue, car nous estimons qu'il s'agit d'une forme de traduction. Le prendre pour base reviendrait pour nous à écrire une traduction-relais, c'est-à-dire une traduction fondée non pas sur le texte original, mais sur une traduction dans une langue tierce. D'autre part, VR2 reste inédit à ce jour et il nous semble plus intéressant de prendre pour support de notre recherche un texte encore vierge, quoique la réflexion puisse être largement alimentée par les recherches menées sur VR1. Par ailleurs, VR2 couvre toute la vie de son auteur, il permet d'embrasser un parcours dans son entier. Enfin et surtout, comme il est la dernière version du travail d'écriture de Vincenzo Rabito, on peut supposer qu'il était aussi celui qu'il estimait le plus achevé et dont il était le plus satisfait. Étant donné que nous abordons Vincenzo Rabito comme un auteur à part entière, notre choix repose plus sur le fait que VR2 est la dernière version que sur la notion d'inédit. Elle suppose une réélaboration littéraire plus aboutie que celle que constituait déjà VR1. Elle est d'ailleurs confirmée par la présence et la teneur de L1 bis et confirme une démarche d'écrivain qui, inlassablement, remet sur le métier son ouvrage, pour mieux raconter et reconstruire le monde tel qu'il le perçoit.

La façon dont VR1 fut perçu, présenté et travaillé à chaque étape de sa réception révèle l'étrange dichotomie entre fascination exercée par un tapuscrit « sauvage » dans le sens où il est l'œuvre d'un homme qui ne maîtrisait pas les codes d'écriture et de présentation habituels et la nécessité impérieuse de le domestiquer. Avec VR1, des problématiques qui apparaissent habituellement au moment de la traduction ont été affrontées en amont de la publication en langue source, signalant à la fois combien un travail semblait nécessaire pour permettre au texte de toucher un public et combien l'objet, le tapuscrit, exerçait un magnétisme qui incita chacun à s'y plonger à sa manière propre, bien que cela eût été fait précédemment par d'autres. Ces éléments, auxquels s'ajoutent la réaction des lecteurs en général et une stupéfaction très enthousiaste et le succès du livre, alimentent une réflexion sur l'horizon d'attente des lecteurs, sur le champ littéraire et sur la place concédée aux *outsiders* de la littérature. La plupart des récepteurs ont considéré Vincenzo Rabito comme un

Monsieur Jourdain de la littérature, qui faisait de la prose sans le savoir. Dictée par une bonne intention, cette approche est révélatrice d'une forme de réticence à reconnaître à cette prose hors norme un statut de littérature au même titre que d'autres œuvres, alors que pourtant les mêmes personnes rapprochaient, souvent à tort et à travers, *Terra matta* de chefs-d'œuvre de la littérature italienne et mondiale.

Ce paradoxe et cette maladresse s'expliquent peut-être par le fait que tous ont été décontenancés par ce texte qui, par sa langue chaotique notamment, se distinguait des livres habituels. C'est précisément une réflexion sur cette différence et sur la façon dont elle est traitée dans le champ littéraire, qui occupera le dernier chapitre de cette partie. Il a pour vocation d'identifier un filon littéraire dans lequel insérer les œuvres telles que celles de Vincenzo Rabito. À travers cette recherche, ce sont la façon de se positionner vis-à-vis d'une littérature considérée comme déviante et les interventions des éditeurs sur ces textes que nous interrogerons.

Chapitre 3

Littérature brute et médiation

L'œuvre qui nous occupe, consistant en deux autobiographies fleuve rédigées par un Sicilien à peine lettré dans un italien oral pétri de dialecte et d'erreurs en tous genres, forme un objet littéraire déconcertant. Les modalités de la publication de *Terra matta* semblent indiquer que les textes ne répondant pas aux normes linguistiques ou littéraires habituelles font l'objet d'un traitement spécifique dans l'édition. Ce chapitre se propose donc de dresser un état des lieux du traitement de la littérature déviante au regard de la norme en Italie, contexte où l'œuvre de Rabito fut écrite, publiée et acclamée, avant de nous concentrer sur le contexte français, qui accueillera la publication de sa traduction. Notre objectif n'est pas de mener un travail de littérature comparée mais, notre recherche étant orientée par la perspective de la traduction, de nous placer dans le sillage des *translation studies*, qui prennent en considération « le fonctionnement des traductions dans leur contextes de production et de réception³⁵⁷ ». L'œuvre de Rabito forme-t-elle un hapax ? Si ce n'est pas le cas, quel traitement reçoivent les œuvres similaires dans les champs éditoriaux italien et français ? Pourquoi ? Quelles incidences ces éléments ont-ils sur les choix de traduction ?

Notre premier dessein sera donc de situer l'œuvre de Vincenzo Rabito vis-à-vis du champ littéraire en général, ce qui nous conduira d'abord à réfléchir à la notion de la littérature et à la manière dont elle se construit, ainsi qu'à l'idée sous-jacente de la langue qu'elle véhicule. On s'intéressera en particulier aux marges du champ littéraire, et, dans cet espace, à la manière dont on peut qualifier une œuvre comme celle de Rabito. Ensuite, par le biais d'un panorama sur la publication de textes discordants dans le contexte éditorial italien, nous chercherons à voir dans quelle tradition éventuelle Vincenzo Rabito s'inscrit. Après quoi, nous questionnerons les interventions éditoriales effectuées sur des textes équivalents et approchants dans le contexte cible, la France. Cela nous permettra de nous interroger sur le chemin que peut se frayer le traducteur, lorsqu'il est confronté à des textes dissonnants, entre

³⁵⁷ HEILBRON Johan et SAPIRO Gisèle, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 44, n° 1, 2002, Paris, Seuil, p. 4.

une pratique consciente et éthique, tournée vers l'étranger, et la réalité du contexte cible dans lequel elle s'inscrit.

1. L'œuvre de Vincenzo Rabito dans le champ littéraire

a) Littérature et voix de la marge

Étudier l'écriture de Vincenzo Rabito à des fins de traduction suppose de replacer son œuvre dans un cadre qui puisse contribuer à définir des orientations lors du passage à la langue française. Or, l'auteur est un parfait autodidacte, arrivé à une maîtrise tout approximative de l'italien. Son art consommé de la narration emporte le lecteur, mais sa langue chaotique, où les lacunes sont comblées par une grande expressivité, fascine tout en gênant la lecture. Les répétitions, syntaxiques comme narratives, structurent le récit mais en alourdissent la progression. Les multiples déformations demandent un effort de lecture tout en séduisant par leur étrangeté et leur originalité. Ces paradoxes désorientent le lecteur. Cette œuvre forme-t-elle un véritable hapax ou bien s'inscrit-elle dans une veine peu valorisée ? Comment peut-on la situer vis-à-vis du champ littéraire ? Ces questions nous amèneront à effectuer un balayage succinct et partiel sur la question de la littérature. Il va de soi que celui-ci, entièrement dicté par la réflexion sur les écrits de Vincenzo Rabito, ne prétend aucunement à l'exhaustivité dans ce domaine immense.

La définition de la littérature est source de vifs débats depuis des siècles. Rappelons seulement avec Jacques Rancière qu'en Europe le terme « littérature » a quitté au XIX^e siècle « son sens ancien de savoir des lettrés pour désigner l'art d'écrire lui-même³⁵⁸ ». Cependant, la notion d'« art d'écrire » reste bien vague et l'on peine à déceler une spécificité propre au langage littéraire, qui recourt à la fois à la fonction communicationnelle et à la fonction esthétique du langage³⁵⁹. C'est pourquoi, avec le structuralisme, afin d'opérer un départ entre textes littéraires et textes non littéraires, la critique s'est attachée à trouver des caractéristiques qui feraient la « littérarité » d'une œuvre. Celle-ci reposerait sur la « valeur » de l'œuvre, que la conception classique mesurait à l'aune d'un idéal de beauté « historiquement défini³⁶⁰ » variable selon les périodes. Mais l'époque contemporaine a abandonné cette idée de valeur intrinsèque de l'œuvre au profit d'une nouvelle approche :

³⁵⁸ RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 12-13.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁶⁰ KARGIOTIS Dimitris, « *Quid minor in litteris ?* Entre théorie et histoire », *Littérature*, n° 146, 2007/2, Paris, Armand Colin, p. 116.

elle n'institue pas une relation entre l'œuvre et un idéal construit (même si cet idéal est une abstraction théorique), mais plutôt une prise de conscience du fait que la notion de la valeur est l'élément d'évaluation qui naît en tant qu'effet des opérations diverses, historiquement conditionnés [sic] et parfois difficiles, voire impossibles, à expliquer³⁶¹

Cette conception plus récente de la notion de valeur semble conduire à une impasse pour l'établissement de critères. Néanmoins, la valeur a continué d'interroger les chercheurs. Ainsi, un ouvrage collectif consacré à la valeur en littérature³⁶² s'attache-t-il à établir des critères objectifs qui pourraient aller à l'encontre de la subjectivité du jugement : la durée des textes dans le temps, le fait même qu'ils soient publiés, la nature de l'accueil du texte. Cependant, le critère de la publication ne peut concerner la part écrasante de publications à visée strictement commerciale, le même texte peut être applaudi dans un pays et passer totalement inaperçu dans un autre, etc. En somme, les contributeurs de l'ouvrage ont les limites du concept à l'esprit, et leurs différentes réflexions renforcent surtout le constat que l'évaluation repose sur la subjectivité. C'est pourquoi l'un d'entre eux problématise la difficulté à trouver des critères de valeur par le fait qu'ils devraient reposer sur une alliance entre général et particulier et entre subjectif et objectif³⁶³. La nature de la littérature et les caractéristiques de la littéarité d'un texte restent donc floues, reposant sur une « valeur » contingente sujette à d'incessantes redéfinitions. Gérard Genette essaya d'envisager la complexité de la chose en proposant une approche de la littérature comme une « opposition entre deux *régimes* de littéarité : le *constitutif*, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le *conditionnel*, qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable³⁶⁴ ». Néanmoins, cette approche qui tient compte de la subjectivité du jugement ne fait qu'en exacerber le poids, car les œuvres se définissent entre autres par « le caractère intentionnel (et perçu comme tel) de la fonction [esthétique]³⁶⁵ ».

Face à la difficulté à trouver une définition à la littérature, Bernard Mouralis prend acte quant à lui de l'existence de fait de la littérature, sans qu'elle dispose pour autant d'une définition clairement énonçable :

on ne peut guère donner de ce terme [« littérature »] qu'une définition lexicographique, c'est-à-dire un répertoire raisonné de ses emplois. Ainsi c'est l'usage du terme qui en produit les définitions possibles et non une recherche théorique susceptible de donner naissance à une notion ou un

³⁶¹ *Ibid.*, p. 116-117.

³⁶² JOUVE Vincent (dir.), *La valeur littéraire en question*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2010.

³⁶³ TROUVÉ Alain, « Critique du jugement littéraire », in *ibid.*

³⁶⁴ GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

³⁶⁵ *Ibid.*

concept de littérature. Mais l'impossibilité où l'on se trouve de donner de la littérature une définition théorique n'empêche nullement celle-ci d'exister de façon très concrète et d'être perçue comme telle sans la moindre ambiguïté. C'est pourquoi il est légitime de considérer la littérature avant tout comme une *institution*³⁶⁶.

Ayant suggéré que la littérature est une « institution empirique » reconnue quoique non définie, Bernard Mouralis affirme que cette dernière se caractérise par un système de différenciation entre les textes à même d'entrer dans son corpus et tous les autres. Elle est l'expression et le domaine réservé d'une culture dominante et lettrée, qui transmet sa vision de la littérature, formée d'œuvres structurées rejetant l'informe. La définition de la littérature comme institution fonctionnant par exclusion se trouvait déjà chez Jacques Dubois, qui la qualifiait d'« ensemble de normes s'appliquant à un domaine d'activité particulier et définissant une légitimité³⁶⁷ ». Au XIX^e siècle, la littérature connut une forme de crise, due d'une part à l'élargissement de son public, qui passa d'une élite lettrée à un public plus large et hétéroclite, et d'autre part à son entrée dans une logique commerciale et industrielle³⁶⁸. Cette crise occasionna entre autres un certain repli identitaire de l'institution littéraire, « caste s'auto-gérant et vivant partiellement en vase clos³⁶⁹ ». Ce repli se traduisit par l'acquisition d'une autonomie relative du champ, qui se mit à revendiquer le primat du jugement des pairs sur celui des profanes³⁷⁰.

La nouvelle configuration du champ littéraire suscita des interrogations sur la manière dont il fonctionnait et sur ce qui le constituait. On s'attacha alors à nommer, définir la production qu'il reconnaissait mais aussi les textes qui restaient à sa lisière : « littérature mineure » (Deleuze et Guattari), « littérature minoritaire » (Jacques Dubois), etc. Bernard Mouralis, lui, les qualifie de « contre-littératures ». Il y classe la production populaire, qu'il appelle la « différence du dedans ». Comme les autres contre-littératures, celle-ci remet parfois en question l'équilibre élitiste du champ littéraire et le contraint à s'élargir. Cela advient lorsque le champ est confronté à cette situation de crise où « la problématique centrée autour de la notion du "peuple" révèle l'existence d'une *autre forme* de la production culturelle et littéraire³⁷¹ ».

³⁶⁶ MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann éditeurs, 2011 [Presses Universitaires de France, 1975], p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

³⁶⁷ Cité in SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 26.

³⁶⁸ KARGIOTIS Dimitris, « *Quid minor in litteris ?* Entre théorie et histoire », *op. cit.*, p. 107-108.

³⁶⁹ DUBOIS Jacques et DURAND Pascal, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, mai 1988, Paris, Armand Colin, p. 7.

³⁷⁰ Voir BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'Art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1972.

³⁷¹ MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, *op. cit.*, p. 129. C'est l'auteur qui souligne.

Devant une institution littéraire qui tend à cultiver un entre-soi relativement hermétique, les démarches visant à légitimer des œuvres marginales ont souvent une tonalité militante. Ainsi, la préface de l'ouvrage *La norme à la marge* revêt-elle une allure de manifeste :

Cette publication collective entend souligner combien la marginalisation d'individus ou de groupes [...] a, paradoxalement, au cours des deux derniers siècles, redynamisé les arts. L'un des objectifs de cette recherche est de démontrer que la notion de « voix minoritaire » ou de « marge » ne peut ni ne doit être envisagée uniquement dans un cadre démographique. Et même à cet égard, elle est d'ailleurs en pleine évolution. Ni dans un cadre uniquement étymologique (« minus » signifiant « moins »), ce qui la ramènerait de fait à la notion réductrice et péjorative d'amoindrissement, d'affaiblissement de l'expression ou de la parole. La notion de « voix minoritaire » doit au contraire prendre une autre dimension dans notre vocabulaire critique. Universels, ces témoignages « mineurs » car inscrits en filigrane dans la culture dominante, ne sont en rien « moins » importants, « moins » fondamentaux, ou « moins » canoniques que l'ensemble des expressions artistiques dites *mainstream*.

La « voix minoritaire » sera pour nous le signe d'une expression singulière et donc marginale, minorant le discours dominant d'une façon ou d'une autre, s'exprimant dans une langue propre, souvent codée, et indéniablement libre³⁷².

Nous restons prudent quant à la volonté de lire dans les textes marginaux la critique ou la minoration systématique du discours dominant ou du pouvoir établi. De cette façon, en voulant donner une légitimité à ces textes dans le champ littéraire, on ne s'exprime que du point de vue du champ établi et on leur assigne une fonction unique. Si la minoration du discours dominant était leur seule qualité, cela signifierait qu'ils perdraient tout intérêt une fois intégrés au champ littéraire. Il nous semble au contraire que, si l'on souhaite que la littérature cesse d'être la propriété exclusive d'une élite culturelle, les textes émanant de la marge doivent être abordés de la même manière que les autres, selon des préoccupations esthétiques. Absentes de la préface citée, sans grilles de lecture préétablies.

La notion de « minoritaire » reprise dans cette préface met en relief une réflexion qui s'est développée comme réponse ou complément à l'institution littéraire. Ayant connu un regain de fortune avec l'essai de Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de Kafka³⁷³, elle a été pensée sous différents angles, qui peuvent être synthétisés de la sorte :

Dans le domaine des études littéraires, les termes « minoritaire » et « mineur » renvoient aux liens hiérarchisés entre littératures et langues, « centre » et « périphéries », littératures et héritages culturels considérés

³⁷² GARRAIT-BOURRIER Anne (dir.), *La norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 14.

³⁷³ Les auteurs y abordent Franz Kafka comme un modèle et théoricien de la littérature « mineure », définie comme littérature qui émane d'une minorité dans une langue majeure. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1975.

comme minorisés. Ces rapports de domination, qui se jouent dans l'espace d'un champ littéraire donné, se traduisent objectivement au sein des instances de légitimation littéraire et subjectivement dans le discours des agents littéraires concernés. [...] Plus spécifiquement, le terme « minoritaire » vise un corpus littéraire produit par une minorité dans une langue non dominante ou un corpus littéraire non légitime du point de vue littéraire, donc dominé, sans qu'il soit nécessairement produit par une minorité nationale ou dite ethnique³⁷⁴.

Quoique restant assez générales, ces différentes réflexions mettent en évidence l'existence de tensions entre dominants et dominés induites par un champ littéraire qui entretient sa légitimité en reléguant les textes jugés non conformes à ses marges.

Au vu de cette configuration, l'œuvre de Rabito, issue d'un autodidacte méconnaissant les canons littéraires et dépourvue des normes linguistiques élémentaires, est donc à situer dans la marge du champ littéraire, parmi les littératures minoritaires. Cependant, la marge du champ littéraire, ou la littérature « mineure », ne possède pas de définition plus claire que la littérature. Elle concerne, comme l'a montré Paul-André Claudel avec la notion de littérature « minoritaire » ou « mineure », un corpus de textes qui ont peu en commun si ce n'est leur position marginale. Les critères servant à identifier un texte mineur sont esthétiques (« idée d'*imperfection formelle* ») et sociologiques. Mais le corpus ainsi dégagé est très hétérogène et accueille aussi bien des textes d'auteurs exigeants promouvant des valeurs alternatives que des textes d'amateurs dépourvus d'intérêt esthétique³⁷⁵.

Il s'agit à présent de situer précisément les productions de Rabito dans l'espace vague de la marge afin de mieux interroger les enjeux propres à son écriture et ainsi de disposer de repères et d'un corpus plus précis sur lesquels la traduction pourra s'appuyer. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction de ce travail, nous avons écarté certaines épithètes (« populaire », « prolétaire ») car elles en disaient plus sur l'origine sociale de l'auteur que sur son écriture. Notre objectif est donc d'identifier l'existence d'une veine où les critères esthétiques auraient toute leur place.

³⁷⁴ TARTAKOWSKY Ewa, « mineur, minoritaire », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, en ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/159-minoritaire-mineur> (consulté le 23 février 2016).

³⁷⁵ CLAUDEL Paul-André, « Les limites d'une "esthétique des œuvres mineures" », *Fabula*, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_limites_d%27une_%26laquo%3B_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_%26raquo%3B (consulté le 23 février 2016). C'est l'auteur qui souligne.

b) Vers une définition de la littérature brute

De l'art brut à la littérature brute

Expression d'un élan d'écriture tout-puissant, les textes de Rabito sont anormaux d'un point de vue syntaxique et orthographique, et totalisants tant par l'occupation de l'espace de la page que par leur ambition de contenir toute une vie jusque dans ses moindres détails. En introduction de cette partie, nous avons suggéré que l'œuvre de Rabito puisse être perçue comme « sauvage ». Si cette hypothèse s'est vérifiée dans l'étude de la manière dont son premier tapuscrit fut reçu et travaillé, et qu'elle révèle un état d'esprit du public à l'égard de ce type de textes, il nous paraît utile de le préciser. Le travail mené sur le premier tapuscrit de Rabito en vue de sa publication s'apparente à certains égards à un polissage linguistique³⁷⁶ : on lui a ôté de sa rudesse pour l'approcher de formes plus régulières. Cette réflexion nous conduit vers un autre adjectif, qui couvre un champ sémantique semblable à celui de « sauvage », dont il contient d'ailleurs l'idée, mais plus porteur dans la perspective de notre recherche : « brut ». En effet, on peut considérer l'œuvre de Rabito comme traversée par une force certes « sauvage », mais en ce qu'elle ne fut pas l'objet d'une « transformation »³⁷⁷. Et la définition de « brut » donnée par le *Dictionnaire culturel de la langue française* nous apporte un complément fort significatif eu égard au parcours de *Terra matta* : « Qui résulte d'une première élaboration (avant d'autres transformations)³⁷⁸. » Du point de vue sémantique, cet adjectif présente donc l'avantage de suggérer la zone d'entre-deux où se situe l'élaboration linguistique de Rabito, mais aussi d'ouvrir la réflexion sur les « autres transformations » qui semblent appelées par un objet brut.

L'adjectif « brut » évoque immédiatement la famille artistique de l'art brut, nommée et promue par Jean Dubuffet. Ce dernier forgea l'expression « art brut » en 1945³⁷⁹ pour désigner les œuvres de personnes étrangères aux circuits de l'art et à la culture artistique. En 1949, il la définissait de la sorte :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fonds et non

³⁷⁶ « Polir une langue. Diminuer sa rudesse, lui donner plus d'élégance et de régularité. » *Centre National des Ressources Textuelles*, entrée « polir », <http://www.cnrtl.fr/definition/polir> (consulté le 21 novembre 2015).

³⁷⁷ Respectivement, sens A.2.a et B.2 de l'adjectif « brut » dans le *Centre National des Ressources Textuelles*, <http://www.cnrtl.fr/definition/brut> (consulté le 20 novembre 2015).

³⁷⁸ REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, entrée « brut », vol. 1, Paris, Le Robert, 2005, p. 1121.

³⁷⁹ Dans une lettre adressée au peintre René Auberjonois.

pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions³⁸⁰.

Le syntagme de Dubuffet fit florès et suscita moult débats dans les arts plastiques. De nouveaux syntagmes apparurent, qui visaient à affiner la définition et reposaient sur d'infimes nuances, mais ils créèrent surtout une certaine confusion³⁸¹. Parfait autodidacte, Vincenzo Rabito lut quelques livres à peine durant toute sa vie. Sa prose, malgré d'innombrables scories, manifeste une vivacité narrative, une force d'expression et un art de l'image indéniables. Comme nous le verrons plus loin, la notion d'« impulsion » est particulièrement pertinente dans le cas de Rabito, et de toute évidence son « propre fonds » fut la source prédominante et prolifique de son inspiration. Par ailleurs, deux caractéristiques répandues chez les artistes bruts apparaissent nettement dans l'écriture de Vincenzo Rabito, à plus forte raison si l'on regarde les pages de son tapuscrit. Il s'agit d'une part d'un *horror vacui* qui pousse l'auteur à investir l'espace de la page dans sa totalité, n'aménageant ni marges ni interligne et remplissant jusqu'à l'espace séparant les mots par des signes de ponctuation³⁸² ; d'autre part, de la présence de motifs obsessionnels Rici, narratifs et non picturaux Rréitérés sans cesse. On peut donc dire de Rabito qu'il écrivit des textes bruts au sens de Dubuffet, en partie affranchis des canons³⁸³.

La définition de l'art brut incluait les œuvres écrites (« façons d'écritures »), et Jean Dubuffet pensait réaliser une anthologie de « l'art brut dans l'écrire ». Son projet, qui ne vit pas le jour, fut repris par Michel Thévoz sous le titre d'*Écrits bruts*. De même que l'intérêt pour l'art brut s'était rapidement focalisé sur l'art des fous, les textes rassemblés dans cet ouvrage sont essentiellement ceux de patients internés. Cependant, comme il s'agit du premier

³⁸⁰ DUBUFFET Jean, « L'Art brut préféré aux arts culturels », in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 81-82.

³⁸¹ Parmi eux : « art singulier », « neuve invention », « art hors les normes », « singuliers de l'art », « création franche », « art hors-les-normes ». Certains artistes se retrouvent classés simultanément sous plusieurs de ces étiquettes. À ce sujet, voir DANCHIN Laurent, *Aux frontières de l'Art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Lelivredart, coll. « Mycelium », 2013.

³⁸² D'autres textes pouvant être considérés comme bruts exercent une fascination en raison de la manière dont le support a été investi. Nous pensons notamment à l'autobiographie de Clelia Marchi, rédigée à la main dans une graphie minutieuse sur un drap à la suite de la mort accidentelle de son époux. Pour le contenu de l'autobiographie en question, voir MARCHI Clelia, *Il tuo nome sulla neve, Gnanca na busia*, Milano, Il Saggiatore, 2012. En voici l'incipit : « Là nostra vita. Mi, ricordo dà piccola eravamo in tanti fratelli: la mia mamma lavorava tanto per mandarsi a scuola, iò andavo à scuola solo d'inverno; perchè la mia mamma doveva andare à lavorare altrove... e io a qurare i miei fratelli più piccoli di mè, però non c'era neanche un giocattolo: proprio nò! », *ibid.*, p. 30.

³⁸³ « En partie », car un affranchissement absolu de la culture est impossible, comme le rappelle Laurent Danchin : « Tout est toujours culture dans la société humaine [...] Il ne peut donc jamais y avoir d'Art brut à l'état pur, et la notion ne peut être conservée qu'à titre d'idée limite, pour ne pas dire d'idéal. » DANCHIN Laurent, *Aux frontières de l'Art brut. Un parcours dans l'art des marges, op. cit.*, p. 34.

livre entièrement dédié à la question³⁸⁴, il convient que nous prenions en considération le volume de Michel Thévoz. Dans l'introduction, celui-ci applique à l'écriture les critères que Jean Dubuffet avait énoncés pour sa définition de l'art brut. Il les fait suivre de précisions seulement en partie valables pour les écrits de Vincenzo Rabito :

les auteurs [d'écrits bruts] sont, socialement et mentalement, des marginaux ; ils sont totalement étrangers à l'institution artistique ou culturelle et aux circuits de promotion et de diffusion des œuvres ; ils réinventent à leur propre usage un mode d'écriture aussi peu que possible débiteur de la tradition ou des tendances en vigueur.

On considérera donc comme écrits bruts des textes produits par des personnes « ignorantes » ou réfractaires à la « culture des cultivés », insoucieuses des modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire (si ce n'est pour les transgresser), totalement étrangères en tout cas au milieu que nous associons aussitôt à l'idée de littérature, celui des écrivains, des éditeurs et des critiques. Les auteurs d'écrits bruts s'expriment d'abord pour eux-mêmes, et, s'ils s'adressent à des lecteurs, il ne s'agit aucunement du « public cultivé » familier des librairies, mais d'interlocuteurs imaginaires ; s'ils visent la publication, c'est sur un mode utopique qui exclut d'emblée l'édition régulière de leurs textes. Bref, leur production ne s'ajuste pas à l'institution littéraire. On dirait même qu'elle s'engage sciemment dans les voies les plus étrangères au réseau de communication sociale. Cela ressort principalement de l'aversion de ces auteurs pour le vocabulaire et les règles syntaxiques et orthographiques, et leur inclination à modifier le système de la langue, comme s'ils voulaient rendre celle-ci plus adéquate à leur manière de penser. Encore n'y a-t-il aucune idée réformatrice de leur part (comme chez les écrivains professionnels qui rêvent de voir leurs néologismes ou leurs figures consacrés par l'usage) : ils paraissent insister au contraire sur le caractère de transgression et d'aberration de leurs singularités linguistiques et mettre toute leur énergie à perturber la communication. Leur humour et leur invention d'écriture semblent avoir pour impulsion une offensive contre la « langue maternelle », ressentie comme une intolérable contrainte.

S'étonnera-t-on, dans ces conditions, que la plupart de ces auteurs aient fait l'objet d'un internement psychiatrique³⁸⁵ ?

Quoique son écriture ne soit pas exempte de traits obsessionnels, on ne peut considérer Vincenzo Rabito comme un « marginal », ni « socialement » ni « mentalement » : son parcours constitue au contraire une incroyable synthèse de ce qu'ont vécu les gens de sa génération et de son milieu social et ses diverses amitiés ainsi que son plaisir d'être en dialogue avec le monde, envers lequel il éprouvait une insatiable curiosité, apparaissent à chaque page. Enfin, à l'époque de la rédaction des deux tapuscrits, il n'était pas « totalement étranger à l'institution artistique ou culturelle et aux circuits de promotion et de diffusion des

³⁸⁴ Les ouvrages traitant de ce sujet sont par ailleurs fort rares. Du même auteur, *Le langage de la rupture* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1978) et *Détournement d'écriture* (Paris, Minuit, 1989) et, plus récemment, CAPT Vincent, *Poétique des écrits bruts*, Limoges, Lambert-Lucas / Collection de l'Art Brut de Lausanne, 2013.

³⁸⁵ THÉVOZ, Michel, *Écrits bruts*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1979. p. 5-7.

œuvres ». Même si sa compréhension de ces milieux était infime et approximative, il en avait quelques notions par le biais de son fils Giovanni, qui fréquentait alors les cercles intellectuels et littéraires bolonais. Cela ne l'empêcha pas pour autant de réinventer « à son propre usage un mode d'écriture aussi peu que possible débiteur de la tradition ou des tendances en vigueur », tout en essayant d'écrire dans une langue aussi proche de l'italien qu'il le pouvait. S'il ne fait aucun doute qu'il comptait parmi les « personnes ignorant la culture des cultivés », rien ne dit qu'il était « insoucieux des modèles du passé » et « indifférent aux règles du bien-écrire ». Simplement, il ne les connaissait pas, ou très peu. Aussi, si sa « production ne s'ajuste pas à l'institution littéraire », c'est en raison d'une maîtrise lacunaire de la langue écrite, non pas d'une « aversion » pour les « règles syntaxiques et orthographiques ». C'est pour cela également, et non par « intention », qu'il « modifie le système de la langue ». En somme, son écriture « perturbe la communication » malgré lui. Cependant, et c'est un aspect essentiel de l'écriture brute, il écrivit avant tout « pour lui-même », poussé à cette activité par une urgence intérieure et une certaine graphomanie.

De ces premières lignes de l'introduction aux *Écrits bruts* où les termes forts se multiplient, il ressort que les auteurs bruts sont animés par une volonté subversive qui fait d'eux de véritables dissidents de la langue. Si, effectivement, leur langue interroge les canons linguistiques établis, nous ne partageons pas cette vision, qui nous semble surtout dictée par une prise de position militante à l'égard de l'aliénation. La radicalité de certains tenants de l'art brut, dont Dubuffet et Thévoz, fut d'ailleurs rediscutée par la suite :

L'œuvre même ne possède un pouvoir contestataire que par le bon vouloir de Dubuffet, autrement dit par le discours théorique qu'il a élaboré. Ce ne sont pas les créateurs d'art brut, mais leur défenseur qui met « gravement la culture en procès » pour en suggérer « l'inanité, l'insanité ». D'une certaine façon, pour entretenir sa fiction, l'artiste-théoricien impute des volontés anarchistes à des êtres qui en sont dépourvus à défaut de maîtriser les outils de la critique sociale³⁸⁶.

Et, dans le corpus rassemblé par Michel Thévoz, plusieurs aliénés sont aussi des personnes qui ont été très peu scolarisées. Dès lors il paraît difficile de faire le départ dans leur écriture entre subversion intentionnelle et subversion provoquée par l'incapacité d'écrire selon les normes. Certes, Rabito dynamite la langue, et de son flot magmatique de mots émerge une poésie surprenante, mais son intention n'était sans doute pas de subvertir le langage. Ses textes résultent d'une élaboration littéraire, aussi maladroitement soit-elle aux yeux de personnes pétries de la « culture des cultivés », mais sûrement pas d'un désir de faire voler la langue

³⁸⁶ AZIMI Roxana, *La folie de l'art brut*, Paris, Séguier, 2014, p. 28.

normée en éclats ni d'une aversion pour elle. Au contraire, on imagine plutôt qu'il prit la langue normée telle qu'il l'imaginait comme modèle, comme le font généralement les semi-lettrés quand ils écrivent : « Dans la plupart des cas, il a une idée vague de ce qui est "normal" ou du "standard écrit" de son temps, mais s'il essaie de le suivre c'est sans bien le connaître dans les détails³⁸⁷. » Dans les propos de Michel Thévoz, il apparaît en creux une équation marge = liberté = subversion volontaire à l'égard de laquelle nous restons prudent, dans la mesure où elle semble provenir d'une grille de lecture préétablie à laquelle nous préférons le cas par cas. De plus, ce texte tombe dans un écueil souligné par Claude Grignon et Jean-Pierre Passeron qui, enquêtant sur la façon dont les milieux érudits abordent les milieux populaires, ont distingué deux tendances opposées : le misérabilisme et le populisme, qui oublient que « les traits et les comportements dominés ne sont jamais purement autonomes ou purement réactifs³⁸⁸ ».

Cependant, Michel Thévoz synthétise sa définition des écrits bruts en les qualifiant d'« affranchissement » des « règles du bien-écrire » ou encore de « désinvolture inventive dans l'ordre du langage³⁸⁹ », laissant la possibilité d'y inclure des travaux d'écrivains reconnus comme tels. Celle-ci entre en contradiction directe avec la distance aussi grande que possible avec la culture dominante, affirmé comme caractéristique *sine qua non* de l'art brut par Jean Dubuffet³⁹⁰, que Thévoz avait pourtant reprise à son compte dans les premières lignes de son introduction. En effet, de la part d'écrivains installés, la libération du carcan de la langue normée ne peut être que le fruit d'un travail de déconstruction du bien-écrire sciemment opéré. À l'inverse, si l'on applique la définition de Dubuffet, les écrivains bruts ne sauraient s'inscrire que dans une construction scripturale, insoucieuse dès ses débuts des règles du bien-écrire, puisque ces auteurs les ignorent. On peut d'ores et déjà soupçonner que la tension antagoniste entre effort de déconstruction chez quelqu'un qui maîtrise les ressources de l'écriture et effort de construction de la part de quelqu'un qui élabore un texte malgré ses connaissances lacunaires aura des incidences sur la traduction de la littérature brute.

³⁸⁷ ERNST Gerhard, « Les "fautes" des peu-lettrés. Idiosyncrasies ou autre ? », in LAGORGETTE Dominique (dir.), *Repenser l'histoire du français*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Langages », 2014, p. 166.

³⁸⁸ GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 93.

³⁸⁹ THÉVOZ, Michel, *Écrits bruts*, op. cit., p. 12.

³⁹⁰ Lequel manifestait dans ses écrits une aversion prononcée contre l'« institution culturelle » sous toutes ses formes. Voir par exemple : « Simplificateur, unificateur, uniformisant, l'appareil de la culture, fondé sur l'élimination des rebuts et défauts, sur le principe de filtrer pour ne garder que le meilleur épuré de sa gangue, n'obtient finalement que de stériliser les germinations. Car c'est justement des rebuts et défauts que la pensée aurait tiré son aliment et son renouvellement. Fixateur de pensée, l'appareil culturel, plomb aux ailes. » (DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Minit, 2003 [1986], p. 47-48.)

Les considérations finales de l'introduction de Michel Thévoz, plus ouvertes, atténuent la force des assertions qui ont précédé : « il faut garder à l'esprit que l'écriture comme l'art bruts ne sont pas des catégories délimitées, mais des pôles [...] ; c'est donc en termes de plus et de moins qu'il convient d'évaluer leur force de subversion, sans prétendre tracer de frontières entre les deux domaines³⁹¹ ». Notons enfin que seul le terme « écrits » est employé, jamais celui de « littérature³⁹² », ce qui ne manque de surprendre, vu que Thévoz s'inscrit dans le sillage d'une démarche qui a tenu à nommer « art » les œuvres créées par des personnes à la marge de l'institution artistique³⁹³. Le corpus rassemblé par Thévoz, formé de textes assez brefs rédigés par des personnes internées, peut cependant servir de point de départ pour une réflexion plus large concernant non plus les « écrits bruts » mais la « littérature brute », pensée comme l'une des littératures mineures situées à la marge de l'institution littéraire³⁹⁴.

À partir des propos de Jean Dubuffet et de Michel Thévoz sur les écrits bruts ainsi que des caractéristiques de l'œuvre de Vincenzo Rabito, nous proposons de définir un concept de « littérature brute » qui porte la réflexion au-delà de l'« écriture des fous ». Il est à manipuler prudemment pour éviter d'aboutir à la création d'une forme d'institution de la marge, ce qui fut d'ailleurs reproché à l'art brut. Ainsi, la littérature brute telle que nous l'entendons est-elle plutôt à rapprocher de l'*Outsider Art*³⁹⁵, traduction de la locution « art brut » dans le monde anglo-saxon, qui embrasse des domaines plus larges que dans l'espace francophone dont l'art populaire, que Laurent Danchin considère comme le « grand non-dit de Dubuffet

³⁹¹ THÉVOZ, Michel, *Écrits bruts*, op. cit., p. 13. Dubuffet avait déjà formulé les mêmes orientations : « C'est en effet que l'art brut, la sauvagerie, la liberté, ne doivent pas se concevoir comme des lieux, ni surtout des lieux fixes, mais comme des directions, des aspirations, des tendances. » (DUBUFFET Jean, *Asphyxiant culture*, op. cit., p. 85.)

³⁹² Une position d'ailleurs assumée, puisque le même Michel Thévoz déclare dans *Le langage de la rupture* : « Il ne s'agit pas maintenant de les [les auteurs d'écrits bruts et les écrivains professionnels] confondre et de rapatrier les écrits bruts dans la Littérature » (THÉVOZ Michel, *Le langage de la rupture*, op. cit., p. 60) : sa défiance à l'égard de la culture institutionnelle et l'accent mis sur l'art de la marge sont tels que les deux domaines sont à ses yeux incompatibles.

³⁹³ Une thèse intitulée « Les écrits bruts aux marges de la littérature », effectuée par Fanny Rojat, est en cours. La recherche menée dans ce cadre serait précieuse pour alimenter notre réflexion sur le statut à donner aux écrits bruts. Dans le résumé de sa recherche, Fanny Rojat écrit : « L'objet de notre thèse est de nous demander si leur exclusion du champ littéraire est justifiée et valide et d'interroger par ce corpus d'écrits bruts le fonctionnement même de la légitimité littéraire. » <http://www.theses.fr/s98944> (consulté le 25 novembre 2015). Voir aussi l'article qu'elle a rédigé à ce même sujet : ROJAT Fanny, « Écrits bruts et valeur poétique. L'établissement des textes d'Henri Bessaud-Narboux dans l'anthologie *Écrits bruts* », *Genesis*, n° 40, avril 2015, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, mis en ligne le 3 avril 2017, <https://genesis.revues.org/1487> (consulté le 26 mai 2017).

³⁹⁴ Une démarche à laquelle Michel Thévoz semble lui-même inviter ses lecteurs : « Certes, le terme d'anthologie est sans aucun doute présomptueux en l'occurrence. Les investigations, si actives fussent-elles, n'ont pas été méthodiques. Il serait justement réjouissant que ce recueil ne constitue qu'une amorce et qu'il suscite d'autres découvertes. » THÉVOZ Michel, *Écrits bruts*, op. cit., p. 12.

³⁹⁵ Expression utilisée pour la première fois par Roger Cardinal en 1972 comme équivalent du français « Art brut ». Voir RHODES Colin, *L'art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, HOEPPFNER Bernard (trad. de l'anglais), Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2001, p. 7.

concernant l'art brut : sa relation à l'art et à la culture populaires³⁹⁶ », d'autant plus que l'origine populaire semble être le seul facteur communs aux artistes bruts : « Tout trahit dans l'art brut l'appartenance populaire : l'origine des auteurs, souvent très modeste, les emplois qu'ils ont exercés, les sources de leur inspiration³⁹⁷. »

Et, de fait, la définition canonique de l'art brut³⁹⁸ induit que la littérature brute est nécessairement l'œuvre d'autodidactes ou de gens brièvement scolarisés³⁹⁹. Sinon, les auteurs disposeraient de connaissances littéraires qui leur donneraient les moyens de se positionner sciemment à l'égard d'une tradition, que ce soit pour l'imiter, la perpétuer ou la subvertir. Dans ce cas, ils ne se lanceraient plus dans une élaboration « réinventée dans l'entier de toutes ses phases », mais dans une opération de déconstruction voulue et maîtrisée. Les auteurs de littérature brute sont donc à chercher parmi les marginaux, les classes sociales les plus défavorisées, dont la scolarité a été brève, ou parmi des personnes au parcours atypique. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Jean Dubuffet se soit intéressé à l'écriture prolétarienne avant de se consacrer essentiellement à l'« écriture des fous⁴⁰⁰ ». Pour ces auteurs, la motivation de l'écriture réside essentiellement dans un élan intime, qui les pousse à s'adonner à une activité qui, *a priori*, n'aurait pas dû être la leur. Étant donné leur méconnaissance des canons en vigueur dans l'institution littéraire, leur écriture n'obéit pas aux normes établies, ni en matière de langue et de style ni en matière de structuration du texte. Il en résulte nombre d'aberrations, d'erreurs, de distorsions au regard de la norme littéraire. Par ailleurs, nonobstant leur « effort de scripturalité⁴⁰¹ », leur écriture, souvent autobiographique, est fortement marquée par la langue parlée, qui est la plus familière pour eux. Les textes appartenant au corpus de la littérature brute sont donc dérangeants, car ils dévient des règles

³⁹⁶ DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006, p. 60.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁸ Cependant, l'art brut se définit surtout par ce qu'il n'est pas : « En ce qui concerne l'art brut je veux insister sur le fait que j'ai donné le nom d'art brut à toutes les productions qui s'écartent de l'art culturel. » DUBUFFET Jean, lettre adressée à Andreas Franzke le 22 octobre 1980, citée in DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, *op. cit.*, p. 141, ou encore : « Ce que j'ai toujours visé sous le nom d'"art brut" est la création à son état brut [...], non inhibée [...] par les normes culturelles. C'est en somme l'art hors les normes. » DUBUFFET Jean, lettre adressée au D^r Alfred Bader, 1974, citée in DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, *op. cit.*, p. 67.

³⁹⁹ Et elle le fut souvent également pour les artistes bruts : « Même s'il n'y a pas de profil type de créateur brut, ils se révèlent souvent d'extraction modeste, exercent des métiers de fortune et vivent d'expédients. » AZIMI Roxana, *La folie de l'art brut*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰⁰ « L'intérêt de Dubuffet pour les formes "prolétariennes" de littérature date au moins de 1923, précédant nettement celui qu'il a porté aux écrits asilaires », CAPT Vincent, *Poétique des écrits bruts*, *op. cit.*, p. 20, note 7. Il suivit le même parcours pour l'art en général : son intérêt se concentra d'abord sur l'« homme du commun » et « la création autodidacte, populiste, l'art désacralisé », avant d'ajouter d'autres critères, tels que « l'autisme et l'autarcie artistiques, le non-conformisme et la contestation », PEIRY Lucienne, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 2016 [1997], p. 40.

⁴⁰¹ ERNST Gerhard, « Les "fautes" des peu-lettrés Rïdiosyncrasies ou autre ? », *op. cit.*, 2014, p. 179.

du bien-écrire. Comme nous l'avons vu, cela ne signifie pas que les auteurs refusent de les appliquer, simplement qu'ils sont contraints de les inventer ou de les réinventer à leur manière. Ce constat vaut pour le processus d'écriture dans son ensemble. Par exemple, Vincenzo Rabito tendait, au fil des anecdotes qui lui revenaient en mémoire, à digresser et à perdre le fil de son récit. Conscient de ce travers, il désirait canaliser son propos pour le rendre plus efficace. Ainsi, trouve-t-on bien souvent dans ses tapuscrits des phrases telles que : « *quinte ora lasciammostare atutte queste descorsio eprentianno ladescorsione che abiammoprima*⁴⁰² ». La recherche de maîtrise de la narration est valable chez tous les écrivains, mais elle reste à un stade intellectuel ou dans des brouillons destinés à un usage privé. Ici, elle devient apparente. Ces caractéristiques placent les auteurs bruts dans le domaine de l'« impubliable » du point de vue des maisons d'édition, qui ont un rôle d'instances de légitimation dans le champ littéraire :

L'« impubliable » émane de scripteurs qui ne prennent en compte ni l'état de la littérature, ni les contraintes de la publication, de gens qui, à l'origine, sont hors champ littéraire et ne soupçonnent même pas les déterminations sociales qui enserrent leur travail. Selon les termes de Raymond Queneau, il s'agit d'« amateurs », de « bricoleurs de l'écriture », qui ne deviendront jamais membres de « la corporation des écrivains »⁴⁰³

Littérature brute et oralité

En raison de la scolarisation lacunaire ou absente de leurs auteurs, les textes bruts véhiculent pour la plupart une importante dimension orale, qui se manifeste dans la syntaxe mais aussi dans une écriture à l'oreille : « *In generale una deficienza d'istruzione scolastica avrà per effetto una maggiore audacia nella riproduzione grafica della parlata orale. Solo chi non è mai stato toccato dalla cultura letteraria ha il coraggio di riprodurre francamente e liberamente i suoni che pronuncia*⁴⁰⁴ ». C'est pour cela que lors de la publication de Vincenzo Rabito, la « voix » de l'auteur a été invoquée si fréquemment. Aussi, ces textes sont-ils pour

⁴⁰² « enfin bon maintenant laissons tomber toutes ces discoursions et prendons la discoursion qu'on avait avant », L1, p. 53. Sur la dialectique de l'ordre et du chaos dans l'écriture de Vincenzo Rabito, voir *infra*, deuxième partie : « De l'ordre et du chaos : l'écriture de Vincenzo Rabito », p. 235-364, en particulier les p. 256-300 et p. 341-359.

⁴⁰³ FOUCHÉ Pascal et SIMONIN Anne, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, Paris, Seuil, p. 110.

⁴⁰⁴ « En général, une déficience d'instruction scolaire a pour effet une plus grande audace dans la reproduction graphique du parler oral. Seuls ceux qui n'ont jamais connu la culture littéraire ont le courage de reproduire franchement et librement les sons qu'ils prononcent », SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918, op. cit.*, p. 20. À notre avis, il est cependant excessif de parler de *coraggio* et d'utiliser l'adverbe *liberamente* pour des personnes qui ignorent les règles qui président à l'écriture et qui n'ont d'autre choix que d'écrire les mots tels qu'elles les entendent. On retrouve dans ces lignes l'idée d'une subversion attachée aux scripteurs qui n'appliquent pas les règles habituelles, quelle qu'en soit la motivation.

certaines porteurs de l'oralité, que des penseurs ont identifiée comme l'essence même de la littérature. Ainsi, Henri Meschonnic affirme-t-il que la littérature est la « réalisation maximale de l'oralité. Elle l'est chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours. Écrite ou non, quand elle s'accomplit pleinement. L'oralité, c'est la littérature⁴⁰⁵ ». Giorgio Agamben, quant à lui, présente la littérature italienne comme la recherche de l'écho d'une « langue maternelle analphabète » :

Notre littérature naît dans une relation intime à l'oralité. Car que fait Dante quand il décide d'écrire en vulgaire sinon précisément écrire ce qui n'a jamais été lu et lire ce qui n'a jamais été écrit, à savoir ce « *parlar materno* », cette langue maternelle analphabète qui n'existait que dans sa dimension orale ? [...]
Peut-être la littérature italienne du XX^e siècle est-elle tout entière traversée par une mémoire inconsciente, comme par une commémoration difficile de l'analphabétisme⁴⁰⁶.

De ce point de vue, on peut considérer l'écriture de Vincenzo Rabito comme une remontée, quoique non pensée comme telle, de l'italien vers sa source. Si elle fascine autant, c'est peut-être en partie parce qu'elle réussit à donner à lire et à entendre ce que Giorgio Agamben nomme l'« oralité illisible ».

Le mot « oralité », qui recouvre une notion assez imprécise, « a été formé il y a peu d'années, sur l'adjectif *oral*, dans les emplois où celui-ci qualifie un fait littéraire⁴⁰⁷ » :

Oralité réfère, de façon assez vague, à un type de communication opérée par voie buccale et sonore : aucune notion précise ne s'y attache. Son étude critique passe nécessairement par celle des expressions formées à l'aide de l'adjectif : langue orale, tradition orale, littérature orale. Par ailleurs, il nous est impossible, dans les conditions historiques actuelles, de considérer les faits d'oralité sans comparaison, au moins implicite, avec les faits de langue écrite, tradition livresque, « littérature » proprement dite⁴⁰⁸.

Parler d'oralité en littérature, c'est-à-dire de voix vive dans un contexte écrit, semble donc paradoxal. Pourtant, dans le même article, Paul Zumthor précise que « le seul élément définitoire de l'oralité » réside dans « l'existence d'une performance », entendue comme

⁴⁰⁵ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 147-148. Voir aussi Antoine Berman, qui assigne aux traducteurs la tâche d'aller rechercher l'oralité, « noyau brutal » de la langue et « pure langue » : « Ce noyau brutal de la langue de l'œuvre, c'est sans doute, toujours, son oralité. [...] On peut retrouver ce noyau de pure oralité dans toute œuvre, et le mouvement de la traduction est de le dégager et de tenter de le dégager comme l'origine de l'œuvre. » BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008, p. 112.

⁴⁰⁶ AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, RUEFF Martin (trad. de l'italien), Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2015, p. 95-96.

⁴⁰⁷ ZUMTHOR Paul, « Oralité », in *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2008, p. 169.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

moment où « transmission et réception s'opèrent par la voix et l'ouïe⁴⁰⁹ ». Il ajoute ensuite que « dans certains cas, la première réception a lieu en performance alors que les suivantes, ou un certain nombre d'entre elles, passent par l'écriture-lecture⁴¹⁰ ». Ces éléments sont pleinement opérants dans le cas de Vincenzo Rabito, de même que certaines des caractéristiques du texte oral recensées par Zumthor, ainsi que nous le verrons en détail plus bas : « inaptitude à verbaliser les descriptions d'objets, de personnages ou de situations... comme si le geste de l'exécutant pouvait y suppléer ; sur le plan linguistique, la description se réduit presque toujours à un simple cumul qualificatif sans perspective », « fréquence des effets de récurrence ; ceux-ci peuvent affecter, isolément ou ensemble, n'importe lequel des niveaux textuels : sons, syllabes, mots, phrases, images, idées, motifs, etc. », « construction paratactique », « divers procédés, d'usage fréquent, servent à intégrer dans la structure du discours l'aspect interpersonnel de la performance : digressions prospectives ou rétrospectives, apostrophes, exclamations [...] créant une tension dramatique générale⁴¹¹ ».

Ces considérations ne valent pas pour tous les textes de littérature brute. De même, n'importe quel écrit d'une personne peu accoutumée à la pratique de l'écriture et ignorant tout ou beaucoup de la tradition littéraire n'est pas à mettre au rang de la littérature brute. On ne peut déterminer l'appartenance d'un texte à la littérature brute à l'aune des erreurs orthographiques ou de l'empreinte orale qu'il contient. Il s'agit plutôt de saisir si l'usage anormal de la langue produit une poésie sauvage, si le texte témoigne d'une création, rend compte d'un univers personnel riche, en somme s'il répond à une fonction esthétique en empruntant des voies inusuelles. À l'inverse, s'il ne conduit pas à des solutions inventives et à l'élaboration de règles individuelles, parallèles au système dominant, si le récit consiste en un enchaînement de faits dépourvu de toute création linguistique, il s'agit alors de textes intéressants aux points de vue social, historique et linguistique, mais pas narratif ni littéraire. Enfin, la littérature brute a comme caractéristique intrinsèque de naître d'un élan d'écriture irréprouvable, qui n'a d'autre fin que lui-même. Toute production motivée par une nécessité matérielle ou répondant à une sollicitation explicite ou entreprise dans un projet de publication future n'entre donc pas dans ce cadre. La composante populaire du corpus brut s'en trouve considérablement réduite, car nombre d'études ont montré que les classes populaires s'attellent à l'écriture lorsqu'elles y sont contraintes par une séparation (émigration,

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 199-200.

guerre) qui les conduit à communiquer par écrit avec leurs proches. Ne peuvent nous intéresser ici que les textes répondant à une écriture envisagée comme une fin en soi.

La mise en lumière de la littérature brute : le rôle des avant-gardes

Dans la littérature brute, tout se passe comme si les auteurs se libéraient de l'arbitraire du code d'écriture, modulant les mots au gré de leur oreille et de la poésie et du mystère qu'ils évoquent en eux. De là provient probablement la sensation de non-filtré que l'on éprouve à leur lecture, comme si ces textes étaient porteurs d'une spontanéité dans le rapport à la langue qu'une maîtrise des conventions de l'écriture rendrait difficile à atteindre ou à retrouver. Cependant, la prise en considération de ce type de textes ne pouvait advenir qu'à un certain moment de l'histoire littéraire. George Steiner situe la rupture, c'est-à-dire la fin de la conception classique de la langue, à la fin du XIX^e siècle. Il la formule en ces termes : « Le concept du "mot défaillant" hante la littérature moderne. La grande brèche dans l'histoire de la littérature occidentale se place entre 1870 et la fin du siècle. Elle sépare la littérature qui habite la langue de celle qui s'y trouve emprisonnée⁴¹². » Selon lui, jusque-là, on estimait que la langue telle qu'elle était suffisait et que le travail de la littérature consistait à « s'y lover » et à exploiter ses ressources. Plus tard vint le sentiment que « tout progrès dans le domaine des lettres, toute incarnation d'une vision privée et hardie sont conditionnés par un renouvellement du langage lui-même⁴¹³ ». Et Steiner identifie trois formes du renouvellement en question, la plupart du temps concomitantes : « un processus de dislocation, l'amalgame de langues existantes ou la quête d'un système de néologismes⁴¹⁴ ». De l'acceptation du modèle linguistique existant, on passa donc à une recherche à contre-courant de ce dernier : « On se doit de pourfendre la croûte publique de la langue qui s'est calcifiée, ne laisse plus passer le souffle de la vie. C'est alors seulement que se fera entendre le fond anarchique et subconscient de l'homme privé⁴¹⁵. » Ce changement radical dans l'approche de l'écriture ouvrit la voie aux avant-gardes du XX^e siècle.

Le travail de ces dernières visa à explorer d'autres possibilités linguistiques. En Italie, ce fut notamment l'œuvre du futurisme « l'impétuosité de la vapeur-émotion fera sauter le tuyau de la période, les soupapes de la ponctuation et les adjectifs qu'on dispose habituellement avec régularité comme des boulons », annonçait Filippo Marinetti et, plus

⁴¹² STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, DAUZAT Pierre-Emmanuel et LOTRINGER Lucienne (trad. de l'anglais), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998 [1978], p. 249.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 264.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 251-252.

tard, du Gruppo 63, qui rechercha un mode d'expression plus adapté à une nouvelle réalité sociale à travers une déconstruction linguistique. Les avant-gardes ou néo-avant-gardes littéraires italiennes et françaises du XX^e siècle ont en commun d'avoir perçu la norme écrite comme un carcan qu'il fallait briser pour explorer de nouvelles voies expressives. L'intérêt des surréalistes pour l'expression des fous et leurs expériences d'écriture automatique exprimaient leur recherche d'une langue où la barrière de la conscience serait abolie⁴¹⁶. Celle-ci ne fut pas étrangère à la création du concept d'art brut par Dubuffet. C'est d'ailleurs entre autres avec André Breton, chef de file des surréalistes, que ce dernier fonda en 1948 la Compagnie de l'art brut, qui rassemblait une collection d'œuvres brutes. Ainsi, le pivot identifié par Steiner à la fin du XIX^e siècle marqua le début de nouvelles explorations linguistiques de la part des avant-gardes et créa les conditions favorables à un élargissement des frontières des champs littéraire et artistique. Il permit que l'on accordât un certain intérêt à des textes et à des œuvres artistiques qui n'auraient été autrefois perçus qu'au prisme de leur anormalité⁴¹⁷. Ce phénomène a été souligné dans des recherches s'intéressant à la façon dont les maisons d'édition sélectionnent leurs textes : « L'un des acquis de ces avant-gardes [...] est d'avoir élargi les critères de publiabilité des œuvres⁴¹⁸. » Pierre Bourdieu fit de même lorsqu'il mit en corrélation le Douanier Rousseau et Marcel Duchamp seulement en vertu d'un champ artistique désormais dominé par une esthétique de la rupture :

ces deux personnages, dotés de propriétés si antithétiques qu'aucun biographe ne songerait à les rapprocher, ont au moins en commun de n'exister comme peintres pour la postérité que par l'effet de la logique tout à fait particulière d'un champ parvenu à un haut degré d'autonomie et habité par une tradition de rupture permanente avec la tradition esthétique⁴¹⁹

Bourdieu rappelait que l'art brut et l'art naïf n'auraient pu être considérés comme tels un demi-siècle plus tôt. Et seul le fait que des personnes intronisées dans le milieu s'y soient intéressées autorisa leur entrée dans le champ artistique. Ces remarques valent aussi pour la littérature brute. Phénomènes artistiques ou littéraires détachés de l'histoire du champ auquel

⁴¹⁶ George Steiner souligne d'ailleurs que « la distinction entre les structures des schizophrènes et certaines formes de littérature relevant de Dada, du surréalisme et du lettrisme est affaire de contexte historique et stylistique », *Ibid.*, p. 277.

⁴¹⁷ C'est ainsi que Raymond Queneau s'intéressa également aux « fous littéraires » dès les années 1930, définis de la sorte : « auteur imprimé dont les élucubrations (je n'emploie pas ce mot péjorativement) s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il vit [...], [et] ne se rattachent pas à des doctrines antérieures et de plus n'ont eu aucun écho. Bref, un "fou littéraire" n'a ni maîtres ni disciples », (in *Les enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1938), cité in MONTPIED Bruno, « Quelques notes sur les origines de l'Art brut », <http://surrealisme.ouvaton.org/spip.php?article225> (consulté le 15 février 2016).

⁴¹⁸ FOUCHÉ Pascal et SIMONIN Anne, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *op. cit.*, p. 110.

⁴¹⁹ BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, sept 1991, Paris, Seuil, p. 26.

ils ont été intégrés (fût-ce à ses marges), leur reconnaissance et leur prise en compte ne pouvaient advenir qu'à une certaine étape de l'histoire artistique et littéraire. Cela ne signifie pas que des textes que l'on pourrait associer à ce courant n'existaient pas auparavant, mais seulement qu'ils ne pouvaient pas intéresser l'institution littéraire jusqu'au tournant du XX^e siècle.

2. La question de la médiation dans la littérature brute

a) Le paradoxe formé par la publication de la littérature brute

Si la réflexion sur l'art brut nourrit notre réflexion sur la littérature, il existe cependant une différence notable entre les œuvres littéraires et les autres œuvres artistiques : le public n'accède jamais aux premières exactement telles que leur auteur les a conçues. Lors de sa publication, tout texte connaît une transformation matérielle : le manuscrit devient un livre, mais aussi, dans une plus ou moins grande mesure, une transformation de son contenu. Le texte original est souvent l'objet de modifications suggérées par les éditeurs :

Le degré d'intervention de l'éditeur sur le manuscrit est cependant très variable, selon les auteurs, leur maturité, leurs relations.

Sur le principe, les auteurs considèrent que l'éditeur (ou le directeur de collection) a un véritable rôle à jouer dans le processus de création. Ils attendent de ce dernier un regard critique et distancié sur leur œuvre, à la fois une vision d'ensemble, et une attention au détail⁴²⁰.

Cette intervention tierce sur l'œuvre en amont de sa présentation au public, propre au milieu littéraire, est considérée comme un maillon du « processus de création littéraire ». Même dans les rares cas où l'éditeur ne demande aucun remaniement, le texte est soumis à une correction ortho-typographique avant publication. Celle-ci consiste à supprimer les erreurs que des auteurs maîtrisant leur langue ont faites par distraction. Le concept de médiation, d'intermédiaire, est inhérent au fonctionnement de l'édition, et le livre est lui-même un médium entre l'auteur et le lecteur. Plus qu'un simple objet, un livre résulte donc de la médiation de l'édition. Entre son auteur et ses lecteurs s'est insérée l'intervention de l'éditeur, qui oriente la lecture du public en fonction de sa propre perception du texte mais aussi de ce qu'il souhaite en faire :

c'est bien l'aspect médiateur du travail éditorial qu'il importe de dégager et d'analyser à partir de l'observation du livre. [...] éditer consiste en effet à proposer une lecture d'une œuvre écrite ou visuelle par le biais d'un

⁴²⁰ MÉADEL Cécile et SONNAC Anne (dir.), *L'auteur au temps du numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 116.

arrangement conceptuel et formel (papier, format, caractères, mise en page mais aussi établissement du texte, présentation, traduction...) qui conditionne le sens et l'interprétation de l'écrit. Plus largement, les techniques matérielles et intellectuelles de transmission témoignent ou sous-tendent une politique éditoriale donnée et choisie [...] l'éditeur est un interprète des idées de son temps : il joue le rôle du lecteur, extrapole à partir de sa propre réaction de lecteur, anticipe sur ce que sera celle du public. Il joue aussi le rôle de l'auteur, se met à sa place, s'imprègne de ses intentions. Le livre est le support et l'instrument de communication qui met en relation auteur et lecteur et organise les conditions de leur rencontre⁴²¹.

Or, dans le cas de la littérature brute, ce fonctionnement du travail d'édition soulève des questions d'envergure. D'une part, le rôle de l'éditeur, qui achève ou, du moins, accompagne les finitions du travail de création est peu compatible avec la figure topique de l'auteur brut, solitaire et détaché des logiques de publication. Une première question se pose alors : Comment l'œuvre de littérature brute arrive-t-elle entre les mains d'un éditeur puisque *a priori* l'auteur n'écrit pas, ou pas immédiatement, pour être publié ? Souvent, il s'agira de publications posthumes de textes découverts par la famille, ou par des chercheurs dans des archives, même si la démarche en faveur d'une diffusion du ou des textes peut aussi intervenir du vivant de l'auteur, par le biais de l'intervention d'une tierce personne après la rédaction⁴²². D'autre part, et c'est là l'aspect problématique qui entre en conflit avec l'inévitable médiation éditoriale, les anomalies⁴²³ participent de l'identité de la littérature brute, elles sont manifestation de l'élan d'écriture qui traverse des scripteurs souvent peu au fait des règles orthographiques. Publier un livre dans une collection de littérature revient tacitement à lui reconnaître une valeur, un intérêt, et à lui aménager une place dans le champ littéraire. Or, dans le cas de la littérature brute, l'identité esthétique des textes se heurte à la norme linguistique en vigueur dans l'institution littéraire, dont l'édition est à la fois protagoniste et chambre d'écho. En effet, la perception que les lecteurs ont de la littérature est tributaire des textes auxquels ils ont accès par le truchement des maisons d'édition ; et les maisons d'édition, quant à elles, répondent par leurs méthodes à un ordre établi qu'il est difficile d'ébranler.

⁴²¹ OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *op. cit.*, p. 72-73.

⁴²² Pour le premier tapuscrit de Vincenzo Rabito, la tierce personne fut son fils cadet, Giovanni.

⁴²³ « Anomalies » entendues au regard des règles du bien-écrire.

b) Le contexte source : les publications en Italie

La littérature italienne et la diversité linguistique

Il serait excessif de parler de l'existence affirmée d'un corpus de littérature brute dans l'édition italienne. Une bonne partie des facteurs qui ont contribué à rendre leur publication possible se trouve dans les histoires de la langue et de la littérature italiennes, toutes deux liées⁴²⁴. Au Moyen Âge, le latin classique devint la langue dévolue à la seule écriture tandis que la langue orale était un latin vulgaire qui s'éloignait de plus en plus du latin classique, et qui se déclina en de nombreuses variantes selon les régions. Aux premiers siècles du deuxième millénaire, dans un contexte de polycentrisme linguistique, les parlers vulgaires acquièrent une certaine dignité littéraire, avec notamment l'école poétique sicilienne. À la fin du XIII^e siècle, Dante fut le premier à imaginer une Italie unie autour d'une même langue littéraire, une langue vulgaire⁴²⁵, supérieure en raison de son naturel et apte à prendre le statut de langue poétique unifiée pour l'Italie : un « vulgaire illustre ». Dans son *De vulgari eloquentia*, il rechercha cette langue, « panthère [...] qui partout laisse son odeur mais n'est visible nulle part⁴²⁶ », dans les différents dialectes italiens et finit par conclure que le vulgaire recherché, « illustre, cardinal, royal, de cour⁴²⁷ », est celui qui « est propre à chaque cité italienne et ne semble appartenir à aucune⁴²⁸ » et celui « qu'ont employé les maîtres illustres qui ont composé en langue vulgaire dans l'Italie⁴²⁹ ». Il mit en pratique sa recherche dans la *Divine comédie* en élaborant un vulgaire illustre :

nella *Commedia* utilizza il suo fiorentino con un'inedita mescolanza di stili e di registri, dal più aulico e arcaizzante al più popolare, fino al plebeo, e lo arricchisce da una parte con i più raffinati prodotti della tradizione colta latina e medievale (soprattutto francese, provençale e siciliana), dall'altra con forme coeve provenienti dell'area toscana non fiorentina o addirittura dall'Italia settentrionale⁴³⁰

⁴²⁴ Pour toutes les données qui suivent, nous nous sommes essentiellement fondé sur l'ouvrage de Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana, op. cit.*, ainsi que sur celui d'Annarita Miglietta et Alberto Sobrero, *Introduzione alla linguistica italiana, op. cit.*

⁴²⁵ « J'appelle "langue vulgaire" celle que nous acquérons en imitant notre nourrice sans le secours de règles », ALIGHIERI Dante, *De Vulgari eloquentia*, in NARDONE Jean-Luc, *Sur la langue italienne, Dante Alighieri, Giangiorgio Trissino, Agnolo Firenzuola*, MALHERBE Claude et Jacqueline (trad. des textes du latin et de l'italien), Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Nomina », 2008, p. 29.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴³⁰ « Dans la *Divine Comédie*, il utilise son florentin avec un mélange inédit de styles et de registres, du plus élevé et archaïsant au plus populaire, jusqu'au plébéien, et l'enrichit d'une part avec les éléments les plus raffinés de la tradition lettrée latine et médiévale (surtout française, provençale et sicilienne) et d'autre part avec des formes contemporaines issues de l'aire toscane non florentine et même de l'Italie septentrionale », MIGLIETTA Annarita et SOBRERO Alberto, *Introduzione alla linguistica italiana, op. cit.*, p. 23.

Par ce travail, Dante donna au florentin un statut non pas de langue quotidienne pour les Italiens, mais de langue de culture d'une grande richesse. Le succès colossal de cette œuvre conféra un prestige littéraire immense au florentin. La place de premier plan du toscan fut parachevée par les œuvres de Pétrarque et de Boccace au XIV^e siècle. Le premier écarta le registre plébléen exploité par Dante pour se concentrer sur une langue soutenue, raffinée, lointaine du parler. Au contraire, Boccace proposa quant à lui avec son *Décameron* un modèle pour la langue de la prose, souple, permettant de raconter tout type d'histoires, mais aussi « per la prima volta, una vera e propria simulazione del parlato, caratterizzata da fenomeni come il *che* polyvalente, l'anacoluto, la concordanza a senso⁴³¹ ». Avec ces trois auteurs, l'Italie fut donc pourvue dès le XIV^e siècle d'une langue littéraire qui n'était pas appelée à connaître d'importants changements. Et, au XV^e siècle, quand l'invention de l'imprimerie posa la question de la norme orthographique, on suivit celle adoptée par les « Trois couronnes ».

Au XVI^e siècle, malgré la reconnaissance de fait du toscan comme langue littéraire nationale, d'importants débats agitèrent le pays autour de la fameuse *questione della lingua*. L'enjeu était de définir un modèle pour l'unité linguistique et littéraire de l'Italie et de savoir sur quel florentin se fonder : celui des Trois Couronnes ? Celui de la Renaissance ? Et le florentin pratiqué dans quel milieu ? La position de Pietro Bembo, un des acteurs les plus importants de la *questione della lingua*, l'emporta. Il militait en faveur d'une langue archaïsante, qui recherchât l'élégance en s'inspirant de Boccace pour la prose et de Pétrarque pour la poésie. Dante était exclu de ses modèles car Bembo désirait que le registre de langue fût uniquement élevé. Ses idées, exposées dans ses *Prose della volgar lingua*, parues en 1525 et accompagnées d'une grammaire, eurent des retombées notables et entraînèrent une efflorescence de grammaires et dictionnaires : « dà rigide prescrizioni grammaticali, con l'intento di regolamentare e unificare l'italiano che dovranno usare i letterati d'ora in poi⁴³² ». La voie ainsi empruntée par langue littéraire, fondée sur le florentin, élevée, archaïsante et fixe, l'éloigna considérablement de la réalité linguistique quotidienne des Italiens, une variété

⁴³¹ « Pour la première fois, une véritable simulation du parler, caractérisée par des phénomènes comme le *que* polyvalent, l'anacoluthie, l'accord selon le sens », *ibid.*, p. 24.

⁴³² « [Bembo] donne des prescriptions grammaticales rigides, dans le but de régler et d'unifier l'italien que les lettrés devront dorénavant employer », *ibid.*, p. 31. Elles eurent une influence importante sur le milieu littéraire : c'est à la suite de leur parution et en fonction des canons qu'elles énonçaient que l'Arioste travailla à sa troisième version du *Roland furieux*, celle de 1532, éliminant les traits linguistiques distinctifs de Ferrare et de la région padane, et limitant les empreintes populaires toscane et lombarde.

de dialectes en perpétuelle évolution⁴³³. L'Accademia della Crusca, fondée en 1582, s'attacha à publier un dictionnaire qui relayât les idées de Pietro Bembo. Celui-ci, paru en 1612, prenait pour modèle la langue de Pétrarque et Boccace, mais intégrait toutefois Dante et les auteurs qui avaient écrit en florentin avant 1400. Rares étaient les exemples tirés de périodes plus récentes : « Per tutto il secolo Re anche oltre Re il *Vocabolario* è un potente strumento di rafforzamento della linea letteraria, trecentesca, elitaria, scelta nel secolo precedente per la lingua scritta colta⁴³⁴. » Cependant, au XVIII^e siècle, la fixation linguistique ainsi effectuée fut à l'origine d'une crise :

Ad un certo momento della nostra civiltà culturale, sembrò che gl'italiani non potessero disporre che di una lingua codificata nei loro autori del Trecento, ai quali poi si aggiunsero quelli del Cinquecento : e pertanto una lingua « morta », press'a poco come il latino degli umanisti. Oppure un linguaggio anarcoide, affidato alla varietà dialettale, zeppo di forme idiomatiche, di vocaboli locali, e quindi alieno a creare o stabilire o tramandare uno strumento di comunicazione generale, che fosse valido per tutta l'Italia⁴³⁵.

Cette situation prépara le point de bascule, qui advint au siècle suivant, avec le travail de l'écrivain milanais Alessandro Manzoni. Celui-ci voulut écrire dans une langue qui fût la langue de l'usage, et donc plus proche de celle parlée au quotidien⁴³⁶. En 1823, il rédigea une première version d'un roman, *Fermo e Lucia*, qui présentait de nombreux termes et expressions lombards sur un arrière-fond linguistique toscan et ne fut pas publiée. Bien conscient que l'« italien » restait une vue théorique tant qu'il était défini de différentes manières⁴³⁷, Manzoni s'attela à une deuxième version du roman, qui parut en 1827 sous le titre de *I promessi sposi*. Il s'était attaché à en éliminer les lombardismes, à trouver des ponts entre le milanais et le toscan en s'appuyant sur des dictionnaires milanais-italien, tout en

⁴³³ Ce processus eut pour conséquence, par opposition, le développement d'un filon de littérature en dialecte à cette même période.

⁴³⁴ « Durant tout le siècle Re et au-delà Re le *Dictionnaire* est un instrument puissant qui renforce la ligne littéraire, fondée sur le XIV^e siècle et élitiste, choisie au siècle précédent pour la langue écrite érudite », MIGLIETTA Annarita et SOBRERO Alberto, *Introduzione alla linguistica italiana, op. cit.*, p. 37.

⁴³⁵ « À un certain moment de notre civilisation culturelle, il sembla que les Italiens ne pouvaient disposer que d'une langue codifiée par leurs auteurs du XIV^e siècle, auxquels vinrent ensuite s'ajouter ceux du XVI^e siècle : et donc une langue « morte », plus ou moins comme le latin des humanistes. Ou alors un langage anarchoïde, fondé sur la variété dialectale, débordant de formes idiomaticues, de termes locaux, et donc inapte à créer, à stabiliser ou à transmettre un instrument de communication générale, qui soit valide pour l'ensemble de l'Italie. » BATTAGLIA Salvatore, *Il problema della lingua dal Baretto a Manzoni*, Napoli, Liguori editore, 1965, p. 17.

⁴³⁶ « La rivoluzione manzoniana consiste nell'aver avvicinato la lingua scritta alla lingua parlata » (« La révolution manzonienne consiste à avoir rapproché la langue écrite de la langue parlée »), MIGLIETTA Annarita et SOBRERO Alberto, *Introduzione alla linguistica italiana, op. cit.*, p. 46.

⁴³⁷ « [Lingua] non è, se non è un tutto; e a volerla prendere un po' di qua e un po' di là, è il modo d'immaginarsi perpetuamente di farla, senza averla fatta mai » (« Ce n'est pas [une langue] si ce n'est pas un tout ; et à vouloir prendre un peu ici et un peu là on s' imagine toujours en train de la faire sans jamais l'avoir faite »), MANZONI Alessandro, cité in MIGLIORINI Bruno, *Storia della lingua italiana, op. cit.*, p. 615.

essayant de lui donner des tournures toscanes populaires, notamment par des emprunts à des auteurs comiques des XVI^e et XVII^e siècles. Cependant, il en résultait un roman inspiré par des sources livresques. Aussi, à peine la deuxième version avait-elle paru que Manzoni s'effraya de recourir à une langue littéraire fondée sur l'usage et pensa s'atteler à une troisième, qui s'appuyât cette fois uniquement sur la langue vive, parlée par les Florentins cultivés. Cette dernière mouture se fonda quant à elle sur l'élimination de tous les lombardismes, l'introduction de florentinismes en vigueur, la recherche d'un ton moins élevé, de formes plus courantes et l'élimination des doublons linguistiques et des archaïsmes. Par ces partis pris, il s'agissait pour Manzoni de donner au roman une tonalité moderne, avec l'usage comme point de repère. La seconde version de *I promessi sposi* (*Les Fiancés*) parut en 1840 au terme d'une révision linguistique effectuée pendant un long séjour florentin destiné à « sciacquare i panni in Arno ». Cette étape de rapprochement entre langue littéraire et langue de l'usage franche, la présence des différents parlers italiens⁴³⁸ se multiplia dans la littérature nationale (parfois par mégarde, sinon à des fins réalistes ou stylistiques), y compris dans les œuvres romanesques.

La publication d'écrits bruts dans l'édition contemporaine italienne

En Italie, les années de l'après-Seconde Guerre mondiale virent l'efflorescence de témoignages de première main émanant d'une large frange de population dont la parole n'avait été que peu relayée : les classes les plus modestes et les plus marginalisées de la société. Elles éveillèrent un grand intérêt chez le public. L'ouvrage de Danilo Montaldi, *Autobiografie della leggera*, eut beaucoup d'influence en la matière. Ce recueil précédé d'une introduction de l'auteur fut publié pour la première fois en 1961 chez Einaudi. Fort de son succès, il connut plusieurs réimpressions jusqu'à aujourd'hui⁴³⁹. Le livre reproduit les écrits ou rapporte les paroles, selon les cas, de marginaux de la plaine du Pô : petits délinquants, prostituées. Plusieurs ouvrages parurent dans son sillage, dont ceux de Danilo Dolci sur les conditions de vie en Sicile. Certains étaient uniquement constitués de témoignages enregistrés et retranscrits, d'autres accompagnés par des textes de Dolci. Le premier, *Banditi a Partinico*⁴⁴⁰, était consacré aux conditions de vie misérables, facteur de délinquance, à Partinico, dans la province de Palerme. Suivit *Inchiesta a Palermo*⁴⁴¹, qui se concentrait sur

⁴³⁸ Ce que Manzoni ne recherchait pas puisqu'il s'était fondé uniquement sur le florentin.

⁴³⁹ La plus récente eut lieu en 2012 chez Bompiani.

⁴⁴⁰ Paru en 1955 chez Laterza.

⁴⁴¹ Paru en 1956 chez Einaudi.

les habitants du chef-lieu sicilien, puis, dans la même veine, *Spreco*⁴⁴², dédié aux zones rurales de la Sicile occidentale. Dans sa note liminaire à *Racconti siciliani*⁴⁴³, rassemblant des récits contenus dans les différents recueils cités ci-dessus, Danilo Dolci précisait :

Ho scelto i meglio leggibili badando a non sforbiciare lyricizzando, temendo soprattutto che la scoperta critica, il fondo delle reazioni di chi legge, rischino di dissolversi in godimento estetico: tanto sono espressive, belle direi, alcune di queste voci, nel lumeggiare dal di dentro i loro problemi⁴⁴⁴.

Ces quelques mots problématisent la position du médiateur confronté à des voix brutes : la question de la lisibilité sans intervention, la tentation de retravailler le texte et de surdimensionner sa nature lyrique (en d'autres termes, la tentation de « domination esthétisante » que Meschonnic reproche à beaucoup de traductions⁴⁴⁵) là où se manifeste une beauté brute, dans le sens où elle n'est pas policée selon les canons de la langue en vigueur. Toutefois, si Dolci soulignait la valeur esthétique de ces voix, sa principale préoccupation était d'ordre social : ses enquêtes avaient avant tout une visée informative et dénonciatrice. Comme le livre de Montaldi, ceux de Dolci sont encore sources d'intérêt puisque Sellerio les a tous réédités au cours de la dernière décennie. D'autres ouvrages de référence vinrent s'ajouter à ces précurseurs : par exemple, les travaux de Benvenuto Revelli⁴⁴⁶ et, plus récemment, de Giacomo Mameli⁴⁴⁷.

Ce goût pour la voix des classes populaires donna lieu à plusieurs publications brutes en Italie. L'une d'elles nous intéresse en particulier. Il s'agit de *Mi richordo anchora*⁴⁴⁸, l'autobiographie de Pietro Ghizzardi, paysan né en 1906 dans la province de Mantoue. L'auteur, qui fréquenta un peu l'école, ne s'en tint pas à son autobiographie, puisqu'il publia également un autre texte, *A Lilla quattro pietre in immortalate*⁴⁴⁹. Outre son activité

⁴⁴² Paru en 1960 chez Einaudi.

⁴⁴³ Paru en 1974 chez Einaudi.

⁴⁴⁴ « J'ai choisi les plus lisibles, prêtant attention à ne pas opérer de coupes les rendant plus lyriques, craignant surtout que l'accueil par les critiques, la réaction de fond des lecteurs se réduise à un plaisir esthétique tant quelques-unes de ces voix sont expressives, belles dirais-je, dans leur façon d'éclairer leurs problèmes de l'intérieur. » DOLCI Danilo, *Racconti siciliani*, Palermo, Sellerio, 2013 [Einaudi, 1974], p. 15.

⁴⁴⁵ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2001 [1973], p. 315.

⁴⁴⁶ REVELLI Benvenuto, *Il mondo dei vinti*, Torino, Einaudi, 1977 ; REVELLI Benvenuto, *L'anello forte*, Torino, Einaudi, 1985. Ces ouvrages sont composés de retranscriptions d'entretiens avec des paysans piémontais, le second étant uniquement dédié à des voix de femmes.

⁴⁴⁷ MAMELI Giacomo, *La ghianda è una ciliegia*, Cagliari, CUEC, 2006. Giacomo Mameli a enregistré et retranscrit les témoignages de Sardes issus de milieux populaires ayant participé à la Seconde Guerre mondiale.

⁴⁴⁸ Parue en 1976 chez Einaudi, rééditée en 2016 chez Quodlibet. En voici l'incipit : « ora voglio shrivero tutto il passato della mia vita e di tutto quéllo che mi richordo a farsi a letá di 2 anni », GHIZZARDI Pietro, *Mi richordo anchora*, Macerata, Quodlibet, 2016 [Einaudi, 1976], p. 29.

⁴⁴⁹ Paru All'insegna del Pesce d'oro en 1980.

d'écrivain, Pietro Ghizzardi fut également un peintre brut⁴⁵⁰. Son autobiographie, rédigée dans un italien fortement marqué par la prononciation et le dialecte locaux, fait écrire à Jacopo Canterini qu'il s'agissait d'un auteur ingénu, dans le sens étymologique de « naturel, inné, né libre » et, selon lui, « il fascino che Ghizzardi esercita sul lettore deriva proprio da quest'ultima accezione: la sua è una voce libera dai condizionamenti della cultura dominante⁴⁵¹ ». Le texte, scandé par les syntagmes « mi richordo apena » et « mi richordo ancora », qui donne son titre à l'ouvrage, forme une mosaïque⁴⁵² empreinte de nostalgie de souvenirs bucoliques d'une enfance et d'une jeunesse rurales. L'auteur semble possédé par une graphorrhée qui le pousse à recomposer le monde paradisiaque de son enfance⁴⁵³ avec un ton frais et beaucoup de sincérité, tout en lui insufflant parfois une affabulation à tendance épique qui peut rappeler Rabito⁴⁵⁴.

La note introductive à l'autobiographie, signée par Giovanni Negri et Gustavo Marchesi, fait état du travail de réduction textuelle qui fut mené sans que l'on sache quelle longueur faisait le manuscrit de Ghizzardi⁴⁵⁵, que l'on retrouvera dans des mesures plus ou moins importantes pour tous les textes déviants au regard de la norme, mais aussi. Et cela mérite d'être signalé du strict respect de la graphie du texte en raison la nature également documentaire de cette autobiographie⁴⁵⁶. La note comprend également quelques

⁴⁵⁰ Ses œuvres furent entre autres exposées lors de l'exposition intitulée « Banditi dell'arte » à la Halle Saint-Pierre (Paris) en 2012-2013 ou encore de celle intitulée « Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dali, dall'Art brut a Basquiat » en 2013 à Ravenne.

⁴⁵¹ « Le charme que Ghizzardi exerce sur son lecteur provient justement de cette dernière acception : sa voix est une voix libérée des conditionnements de la culture dominante. » CANTERI Jacopo, *A scrivere ho davanti il mondo, Parole e immagini nell'opera di Pietro Ghizzardi*, Palermo, Glifo edizioni, 2014, p. 65.

⁴⁵² Mais peut-être que l'impression de mosaïque découle du travail d'édition qui fut mené sur le texte, ainsi que nous allons le voir.

⁴⁵³ « allora erano bei tempi », GHIZZARDI Pietro, *Mi richordo anchora, op. cit.*, p. 70. Le ton contraste vivement avec celui de Rabito, qui n'a de cesse de rappeler combien les « ebiche » de sa jeunesse étaient misérables.

⁴⁵⁴ « questa è stata un'altra mia avventura », *ibid.*, p. 77.

⁴⁵⁵ « Considerata la mole dell'autografo di Pietro Ghizzardi, e le numerose ripetizioni, che a volte assumono caratteristiche di vera e propria riscrittura, si è creduto opportuno darne un'ampia scelta, mantendone tuttavia integri (salvo pochi casi segnalati con tre punti in parentesi quadra) i blocchi narrativi. » (« Étant donné la longueur du texte autographe de Pietro Ghizzardi et les nombreuses répétitions, qui parfois ont le caractère de véritable réécriture, il nous a paru opportun d'en donner un vaste échantillon, en laissant les blocs narratifs entiers sauf dans de rares cas signalés par trois points entre crochets. ») *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵⁶ « Fedelmente riprodotto è stato invece l'aspetto grafico dello scritto, perché ogni nostro intervento avrebbe travisato o falsificato i caratteri peculiari di un documento che poggia gran parte del suo interesse, oltre che sul contenuto, anche sugli elementi esteriori e formali. Ci siamo perciò limitati a suddividere le sequenze narrative con opportune spaziature, al fine di istituire quelle pause, essenziali e ci è parso per evidenziare il ritmo non sempre perspicuo del racconto. » (« En revanche, l'aspect graphique de l'écriture a été fidèlement reproduit, parce que la moindre intervention de notre part aurait déformé ou falsifié les particularités d'un document dont une grande partie de l'intérêt dépend, au-delà de son contenu, de ses éléments extérieurs et formels. C'est pourquoi nous nous sommes contentés de subdiviser les séquences narratives par des alinéas, afin d'instituer des pauses, essentielles et nous a-t-il semblé pour mettre en relief le rythme pas toujours clair du récit. ») *Ibid.*

considérations sur la langue et sur le texte, qui rappellent à certains égards celles formulées par Evelina Santangelo et Luca Ricci sur Rabito⁴⁵⁷.

L'autobiographie de Ghizzardi, par ailleurs entièrement dépourvue de ponctuation et où l'auteur n'écrit que la première lettre de son nom de famille en capitale, entre pleinement dans notre hypothèse de corpus de littérature brute. Cela est confirmé par les propos de Giovanni Negri, qui rappelle la puissance expressive de la langue déployée par Pietro Ghizzardi, et son identité totale avec la vie : « la lingua si identifica con la vita del parlante rispetto alla quale non è uno strumento di espressione ma l'espressione stessa. L'una è inimmaginabile senza l'altra e dunque l'una finirà con l'altra⁴⁵⁸ ». Le choix des éditeurs de ne pas normaliser la langue⁴⁵⁹ fut souligné et salué :

in *Mi richordo anchora* quello che manca è proprio la revisione, il passaggio correttivo attraverso un livello di classe sociale e di istruzione differente [...]. Quella di Ghizzardi è davvero una voce dal basso, che si svolge indipendente da qualsiasi condizionamento normativo. [...] Scritto in un idioma sorprendente, privo di punteggiatura, contraddistinto da innumerevoli solecismi ed aberrazioni grammaticali ma estremamente efficace dal punto di vista espressivo, il libro stupì la critica⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ « Ghizzardi ha dovuto riscoprire e reinventare una sua personale ortografia, una sua grammatica e una sua sintassi, che, dimenticando vaghi ricordi scolastici, mimano l'italianizzandole o spesso iper-italianizzandole e quelle proprie del dialetto, che sta alla base della sua cultura linguistico-lessicale » (« Ghizzardi a dû redécouvrir et réinventer une orthographe personnelle, une grammaire et une syntaxe propres qui, oubliant les vagues souvenirs scolaires, miment l'italianisant ou, souvent, en les sur-italianisant celles du dialecte, qui est à la base de sa culture linguistique et lexicale »). *Ibid.* « Sul piano morfologico, Ghizzardi realizza un andamento ciclico, iterativo, proprio di una narrazione che non si conclude mai, ma ritorna sempre al punto di partenza, per allontanarsene subito dopo rifacendo il percorso a spirale. Cronista e affabulatore di se stesso, egli è nella condizione di un antico, remoto memorialista che ritrova una scrittura necessariamente espressionistica e, lettore nel contempo di libri gialli e della Bibbia, carica di meraviglioso i fatti più banali della sua grama esistenza e scarica nel banale gli accadimenti più drammatici. » (« Sur le plan morphologique, le mouvement est cyclique, itératif, c'est celui d'une narration qui ne se conclut jamais, mais revient au point de départ pour s'en éloigner aussitôt en refaisant le parcours sous forme de spirale. Chroniqueur et affabulateur de lui-même, Ghizzardi est dans la condition d'un mémorialiste antique qui retrouve une écriture nécessairement expressionniste et, étant lecteur à la fois de polars et de la Bible, charge de merveilleux les faits les plus banals de sa triste existence et traite comme banals les événements les plus dramatiques. ») *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵⁸ « La langue s'identifie avec la vie du locuteur, par rapport à laquelle elle n'est pas un outil d'expression mais l'expression elle-même. L'une est inimaginable sans l'autre et l'une finira donc avec l'autre », Giovanni NEGRI, préface de *Mi richordo anchora*, cité in GUGLIELMI Angelo, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, coll. « Saggi », 2010, p. 271-272.

⁴⁵⁹ En revanche, les notes explicatives sont assez abondantes, y compris dans des cas où le sens était aisément compréhensible. Ainsi, par exemple, p. 31, une note spécifie-t-elle que « la prima classe lo ripetuta » signifie « la prima classe l'ho ripetuta ».

⁴⁶⁰ « Dans *Mi richordo ancora*, c'est la révision qui manque, le passage par la correction effectuée par un niveau de classe sociale et d'instruction différent. [...] La voix de Ghizzardi est véritablement une voix d'en bas, qui s'exprime indépendamment de tout conditionnement normatif. [...] Écrit dans un idiome surprenant, dépourvu de ponctuation, se distinguant par ses innombrables solecismes et aberrations grammaticales mais extrêmement efficace du point de vue expressif, le livre surprit la critique », BARBIERI Francesco, « I ricordi di Ghizzardi », *24Emilia*, en ligne : <http://24emilia.com/Sezione.jsp?titolo=I+richordi+di+Ghizzardi&idSezione=26207> (consulté le 2 novembre 2015).

En effet, sa publication ne passa pas inaperçue : elle reçut en 1977 le prix littéraire Viareggio⁴⁶¹ dans la catégorie « opera letteraria prima ». Les prix littéraires étant un facteur de reconnaissance de la valeur en littérature, cet événement est révélateur du positionnement italien à l'égard de ce type de textes.

Cependant, l'époque se prêtait bien à une réception favorable :

Lo sforzo della letteratura doveva essere teso, dopo il Sessantotto, a dare voce alle classi subalterne, agli oppressi e agli emarginati. È in questa fase che si inizia a parlare di « letteratura selvaggia », intesa come letteratura scritta da « non addetti ai lavori », cioè scrittori non professionisti, estranei all'ambiente letterario ma proprio per questo vicini alla vita reale e alle sofferenze delle persone comuni⁴⁶².

L'inquiétude qui agitait les intellectuels dans les années 1970 quant à leur aptitude à se faire les porte-parole de la classe ouvrière rendit possible l'accueil d'œuvres qui auraient été négligées jusque-là : « Il mondo culturale si stava preparando ad accettare, come vere e proprie opere letterarie, prodotti narrativi che prima non avrebbero mai raggiunto questo statuto⁴⁶³. » Ainsi, les années 1970 virent-elles fleurir plusieurs textes considérés comme *letteratura selvaggia*⁴⁶⁴. Angelo Guglielmi en rassembla certains dans son anthologie *Il piacere della letteratura* dans la rubrique « le parole miserabili », présentée de la sorte : « Infatti le loro opere si differenziano da quelle neorealiste e naturaliste perché non sono né rappresentazioni della realtà costruite intorno a posizioni ideologiche preconcepite, né descrizioni obiettive condotte da un punto di vista esterno⁴⁶⁵. » Dans la même anthologie, Guglielmi précise : « E ciò che li unisce è che si tratta di scrittori-non scrittori (detti anche scrittori selvaggi), cioè scrittori che non operano guidati (e motivati) da un modello letterario, ma da una insostituibile urgenza interna⁴⁶⁶. » Ces quelques lignes sont précieuses car, si des

⁴⁶¹ Fondé en 1929, le prix Viareggio a été décerné à nombre des grands auteurs italiens du XX^e siècle, tels que Gadda, Pratolini, Carlo Levi, Calvino, Pasolini, Moravia, Bassani, Parise, Bilenchi, Manganelli, etc.

⁴⁶² « Après Soixante-Huit, l'effort de la littérature devait tendre à laisser la parole aux classes inférieures, aux opprimés et aux personnes marginalisées. C'est dans cette phase que l'on commence à parler de "littérature sauvage", entendue comme une littérature écrite par des "non-spécialistes", c'est-à-dire des écrivains non professionnels, étrangers aux milieux littéraires mais pour cette raison justement proches de la vraie vie et des souffrances des gens communs. » CANTERI Jacopo, *A scrivere ho davanti il mondo*, op. cit., p. 66.

⁴⁶³ « Le monde culturel se préparait à accepter comme d'authentiques œuvres littéraires des produits narratifs qui auparavant n'auraient jamais atteint ce statut. » *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶⁴ « Littérature sauvage » : une appellation qui confirme les hypothèses émises en introduction de cette première partie.

⁴⁶⁵ « En effet, leurs œuvres se différencient des œuvres néoréalistes et naturalistes car elles ne sont ni des représentations de la réalité construites autour de positions idéologiques préconçues, ni des descriptions objectives conduites depuis un point de vue extérieur. » GUGLIELMI Angelo, *Il piacere della letteratura*, cité in CANTERI Jacopo, *A scrivere ho davanti il mondo*, op. cit., p. 71.

⁴⁶⁶ « Et ce qui les unit est le fait qu'il s'agisse d'écrivains-non écrivains (également appelés écrivains sauvages), c'est-à-dire des écrivains dont l'écriture n'est pas guidée (ni motivée) par un modèle littéraire, mais par une

textes furent rassemblés sous le nom de *letteratura selvaggia*, cette dernière fut peu théorisée. Guglielmi ajoute cependant : « I narratori di questa sezione rifiutano di elaborare la realtà ed il loro vissuto, la loro scrittura si identifica con quello che sono con la massima immediatezza possibile, senza sovrastrutture⁴⁶⁷. » Nous pouvons compléter cette approche par les lignes suivantes : « si intendono come “selvaggi” una serie di testi “irregolari”, a metà fra il documento letterario e il reperto socio-antropologico [...] [il] concetto di “selvaggio” [...] quando era in voga, implicava, sì, un carattere di extraletterarietà ed emarginazione, ma anche una forte carica trasgressiva⁴⁶⁸ ». Ainsi, l'appellation *letteratura selvaggia* est-elle fortement liée à la période des années 1970-1980, avec son corollaire de lecture militante. Placer des textes dans ce corpus signifiait mettre l'accent sur leur nature documentaire, au plus près des souffrances des classes défavorisées. On insistait sur le témoignage plutôt que sur une esthétique, jusqu'à dénier aux textes toute forme d'élaboration préalable, et de littérarité. Si cette catégorie de textes n'est pas tout à fait étrangère à celle que nous définissons comme littérature brute, ces dernières considérations l'en éloignent toutefois.

La collection des « Franchi narratori⁴⁶⁹ », lancée en 1970 par la maison d'édition Feltrinelli, s'inscrit dans cette mouvance, initiée par l'ouvrage de Danilo Montaldi :

Tutto nasce nel '68. Volevamo che a prendere la parola fossero non solo gli scrittori professionisti, ma chiunque avesse qualcosa da dire. Anche i Franchi narratori sono espressione di questo. Si tratta di un'idea che ha attraversato tutti gli anni '70: la costruzione di una storiografia non ufficiale, fatta da chiunque avesse un caso esemplare, una storia rappresentativa da raccontare. In questo caso, poi, le storie erano ancora più forti: erano storie di personaggi irregolari, marginali. Storie dal basso. Se lo ricorda lei il libro di Danilo Montaldi *Autobiografie della leggera?* Ecco, possiamo dire che i Franchi narratori nascono da lì. È come se quel bellissimo libro fosse un franco narratore ante litteram⁴⁷⁰.

urgence intérieure irremplaçable. » GUGLIELMI Angelo, *Il piacere della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 20.

⁴⁶⁷ « Les narrateurs de cette section refusent d'élaborer la réalité et leur vécu, leur écriture s'identifie avec ce qu'ils sont avec la plus grande immédiateté possible, sans structures préétablies. » GUGLIELMI Angelo, *Il piacere della letteratura*, cité in CANTERI Jacopo, *A scrivere ho davanti il mondo*, op. cit., p. 71.

⁴⁶⁸ « On qualifie de “sauvages” une série de textes “irréguliers”, à mi-chemin entre le document littéraire et le document socio-anthropologique [...] [Le] concept de “sauvage” [...] quand il était en vogue, impliquait bien un caractère d'extralittérarité et de marginalisation, mais aussi une forte charge transgressive » SIANI Cosma, compte rendu à propos de MARCHAND Jean-Jacques (dir.), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1991. En ligne (www.rivistadistudiiitaliani.it/filecounter2.php?id=1051, consulté le 5 novembre 2015).

⁴⁶⁹ Sur la collection des Franchi narratori, voir (sauf mention contraire) VADRUCCHI Flavia, *Quando la penna esplose di vita, La collana Franchi narratori – Feltrinelli 1970-1983*, Roma, Oblique studio, 2010.

⁴⁷⁰ « Tout part de 1968. Nous voulions que la prise de parole ne soit plus dévolue aux seuls écrivains professionnels, mais à n'importe qui ayant quelque chose à dire. Les Franchi narratori aussi sont l'expression de cela. Il s'agit d'une idée qui a traversé toutes les années 1970 : la construction d'une historiographie non officielle, faite par tous ceux qui avaient un événement exemplaire, une histoire représentative à raconter. Dans ce cas, les histoires étaient encore plus fortes : c'étaient les histoires de personnages irréguliers, marginaux. Des

La collection naquit donc du croisement entre la réflexion menée à l'époque par la néo-avant-garde littéraire et l'intérêt croissant à l'égard des récits de vie rédigés par des non-professionnels. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier directeur de la collection fût Nanni Balestrini, écrivain appartenant à la néo-avant-garde italienne et membre fondateur du Gruppo 63⁴⁷¹. L'expérience fut relativement ramassée dans le temps : 1970-1983, avec la publication de trente-six titres. Chaque titre de la collection était précédé du texte suivant :

La collana dei Franchi narratori raccoglie quei testi, «irregolari» rispetto ai parametri sia della letteratura pura sia del semplice documentarismo, in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano «spaccati» di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi; testi quindi esemplari, che spesso costituiscono, in senso lato, delle testimonianze di una antropologia «in fieri», di una realtà troppo viva, attuale, complessa, per essere inghiottita in già scontati moduli editoriali⁴⁷².

Là encore, l'accent était mis non pas sur les qualités littéraires des textes, dont le statut oscillait entre documentaire et littérature, mais sur leur valeur testimoniale. Le choix de publier ces manuscrits alla parfois de pair avec un important travail en amont de la publication, malgré l'insistance sur l'effet vérité. Au sujet de *Il previtocciolo*⁴⁷³, de Don Luca Asprea, Nanni Balestrini raconte : « Ci mandò un manoscritto enorme, di una prolissità pazzesca, oltre 500 pagine, che io tagliai di circa la metà. Fu faticosissimo lavorarci⁴⁷⁴. » Aldo Tagliaferri, alors responsable des fictions chez Feltrinelli, qualifie ce travail de « potente lavoro di limatura⁴⁷⁵ », et souligne les difficultés impliquées par la publication d'amateurs : « Spesso, il problema della collana era proprio il tempo e l'energia che la redazione

histoires d'en bas. Vous souvenez-vous du livre de Danilo Montaldi, *Autobiografie della leggera* ? Voilà, on peut dire que les Franchi narratori naissent là. Comme si ce livre magnifique était un Franco Narratore *ante litteram*. » Nanni Balestrini, cité in VADRUCCI Flavia, *Quando la penna esplode di vita, op. cit.*, p. 21.

⁴⁷¹ Fondé à Palerme en octobre 1963, le Gruppo 63 cessa d'exister en tant que tel à la fin des années 1960.

⁴⁷² « La collection des Franchi narratori rassemble ces textes, "irréguliers" par rapport aux paramètres de la littérature pure comme à ceux du simple document, qui racontent des expériences directement vécues par les auteurs eux-mêmes, et qui représentent des "aperçus" de problématiques profondément liées à la réalité socio-historique de la situation culturelle d'aujourd'hui ; des textes exemplaires, donc, qui constituent souvent, au sens large, des témoignages d'une anthropologie "en cours", d'une réalité trop vive, actuelle, complexe, pour être enfermée dans les formules éditoriales classiques. » Cité in VADRUCCI Flavia, *Quando la penna esplode di vita, op. cit.*, 2010, p. 9.

⁴⁷³ Il s'agit du troisième titre de la collection, paru en 1971. Une traduction française de Georges Pâques est parue en 1973 chez Gallimard dans la collection « Du monde entier » sous le titre de *Le petit prêtre de Calabre*. Dans la préface de Franco Cordero, on lit : « L'ouvrage que voici est plus édifiant que mille sermons douceâtres. Il est rude ; il roule comme un torrent d'imprécations dialectales [...] Il s'agit ici d'une autobiographie emportée dans un flot torrentiel. L'éditeur y a choisi des fragments limités aux quinze premières années de la vie du narrateur », *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷⁴ « Il nous envoya un manuscrit énorme, d'une prolissité incroyable, plus de 500 pages, dont je coupai environ la moitié. Ce fut épuisant d'y travailler. » In VADRUCCI Flavia, *Quando la penna esplode di vita, op. cit.*, p. 13.

⁴⁷⁵ « Puissant travail de limage », *ibid.*

impiegava per avere manoscritti pubblicabili⁴⁷⁶ ». Malgré leur authenticité affirmée, les textes publiés dans la collection résultaient donc d'un important travail dicté par la question de la « publiabilité ».

Cette expérience est éloquent à plus d'un titre. Avant tout, elle fut profondément liée à une époque fortement empreinte d'une certaine idéologie⁴⁷⁷. Bien que fondée par des personnes très sensibles à la question de la langue et de la littérature, la collection mit l'accent sur la nature de témoignage-vérité, y compris d'un point de vue linguistique, alors même que les textes publiés avaient été longuement retravaillés⁴⁷⁸. Quelles que soient les limites de l'expérience des Franchi narratori, cette collection contribua sans doute à accoutumer les lecteurs italiens à une langue qui, fruit d'une élaboration éditoriale ou non, n'était pas la belle langue des écrivains.

Enfin, le contexte italien est également caractérisé par le travail de valorisation mené depuis les années 1980 par différentes archives. Leur travail naquit du mouvement qui, dès l'après-guerre, conduisit les chercheurs italiens en sciences sociales et des écrivains à se tourner vers la collecte d'histoires de vie, notamment par le biais d'enregistrements, contribuant à l'élaboration d'une histoire orale des classes populaires⁴⁷⁹. C'est bien entendu le

⁴⁷⁶ « Souvent, le problème de la collection résidait justement dans le temps et l'énergie déployés par la maison d'édition pour obtenir des manuscrits publiables », *ibid.* On retrouve dans ces propos le problème évoqué par Camillo Brezzi, qui est à la source de désaccords entre l'Archivio de Pieve Santo Stefano et les éditeurs désireux de publier des textes qui y sont conservés : il est récurrent quand il s'agit de textes bruts.

⁴⁷⁷ Si elle ne dura pas plus, c'est également en raison du succès commercial mitigé qu'elle connut, à quelques exceptions notables près, dont *Padre Padrone: l'educazione di un pastore*, de Gavino Ledda, qui fut un best-seller traduit dans de nombreuses langues, dont le français : LEDDA Gavino, *Padre Padrone, L'éducation d'un berger sarde*, FRANK Nino (trad. de l'italien), Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1977. Notons qu'à la différence du *Petit prêtre de Calabre*, traduit dans une collection de littérature étrangère, l'ouvrage fut inséré en France dans l'une des collections dédiées aux témoignages qui fleurirent à l'époque dans différentes maisons d'édition : « La mémoire du peuple » chez Jean-Pierre Delarge, « La vie des hommes » chez Stock, « La France des profondeurs » aux Presses de la Renaissance, etc. À ce propos, voir LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, *op. cit.*, 1980.

⁴⁷⁸ Cependant, on retrouve des logiques similaires dans des publications plus récentes, telle que celle des mémoires de Giacomo Bernardi, paysan piémontais qui écrit le récit de sa vie, marquée par son séjour au bagne de Cayenne, dont il s'évada. Sa petite-fille Livia, à l'origine de la publication, se chargea de l'édition du texte. Elle affirme dans un avertissement aux lecteurs : « Questo libro è la fedele trascrizione del manoscritto di Giacomo Bernardi » (« Ce livre est la fidèle transcription du manuscrit de Giacomo Bernardi »), avant de préciser : « La scelta editoriale è stata quella di non intervenire in alcun modo sul testo, se non per correggere gli errori ortografici più vistosi e depurare la stesura di ripetizioni inutili e dalle seppur poche frasi lasciate incompiute o di più difficile comprensione. » (« Le choix éditorial a été celui de ne pas intervenir d'aucune façon que ce soit sur le texte, à part pour corriger les fautes d'orthographe les plus évidentes et de le nettoyer des répétitions inutiles et des rares phrases inachevées ou plus difficiles à comprendre. ») Quoiqu'elle ne le précise pas, ses interventions ont aussi porté sur la ponctuation. BERNARDI Livia, « Avvertimento al lettore », in BERNARDI Giacomo, *Dall'inferno al Monviso. La vera storia di Giacac Cayenna*, Perosa Argentina, LAR editore, 2012, p. 10.

⁴⁷⁹ IUSO Anna, « The role and impact of the *archivi della scrittura popolare* », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, *op. cit.*, p. 243. Voir aussi DI LUCA Patrizia et GORGOLINI Luca, « Testimonianze autobiografiche: archivi della memoria e centri di ricerca. Nota introduttiva alla prima parte », *Storia e futuro* (www.storiaefuturo.eu), n° 34, février 2014.

cas de l'Archivio diaristico nazionale de Pieve Santo Stefano, mais également des archives d'écriture populaire de Trente et de Gênes. Ces archives ont permis d'entretenir en Italie un intérêt durable pour l'écriture populaire. Grâce à elles, un certain nombre d'autobiographies rédigées par des autodidactes ont été publiées, et la plupart des maisons d'édition ont tenu compte, du moins en partie, de la spontanéité des textes et des erreurs linguistiques qu'ils présentent⁴⁸⁰. Les cas sont nombreux, mais le plus marquant en raison de son succès réside dans la publication en 2007 de *Terra matta*, la version réduite du premier tapuscrit de Vincenzo Rabito. Cette parution signala peut-être un point de bascule. Il est encore trop tôt pour en avoir la certitude, car la presse ne négligea pas ses qualités esthétiques. Son succès a d'ailleurs entraîné un regain de publications de ce type ces dernières années. Parmi elles, la réédition d'un texte souvent associé à celui de Vincenzo Rabito pour « la libertà e l'originalità della lingua⁴⁸¹ » : il s'agit du récit autobiographique *La spartenza*, de Tommaso Bordonaro⁴⁸². L'auteur, sicilien, émigra aux États-Unis en 1947, alors qu'il était âgé de presque quarante ans. Il y resta jusqu'à la fin de ses jours et rédigea ses souvenirs dans un italo-américain mêlé de sicilien. Le texte avait remporté le prix de Pieve Santo Stefano en 1990 et avait été publié l'année suivante par Einaudi, sans connaître un grand succès. Il ne fait aucun doute que le succès remporté par *Terra matta* n'est pas étranger à sa réédition récente dans une petite maison d'édition sicilienne.

Ainsi, la contre-littérature émanant de la marge, que celle-ci soit qualifiée de témoignage, d'écriture des semi-lettrés ou de littérature sauvage, a-t-elle bénéficié dans le temps d'une certaine visibilité et d'un certain intérêt en Italie. Cependant, la question de la médiation éditoriale s'est (im)posée de façon systématique et, dans la plupart des cas, ces œuvres ont été

⁴⁸⁰ Pour les publications liées à l'Archivio Diaristico Nazionale de Pieve Santo Stefano, voir <http://archiviodiari.org/index.php/elenco-pubblicazioni.html> (consulté le 29 novembre 2015). Parmi elles, rappelons l'autobiographie de Clelia Marchi (MARCHI Clelia, *Il tuo nome sulla neve, Gnanca na busia*, Milano, Il Saggiatore, 2012), qui doit une bonne partie de son succès à la nature exceptionnelle du support sur lequel elle a été rédigée. En l'absence de papier, l'auteur, bouleversée par la mort de son mari, se mit à rédiger à la main ses souvenirs sur le drap conjugal.

⁴⁸¹ « La libertà et l'originalité de la langue », FOFI Goffredo, « Prefazione », in BORDONARO Tommaso, *La spartenza*, Palermo, Navarra editore, coll. « Memorie del sottosuolo », 2013 [Torino, Einaudi, 1991], p. 8.

⁴⁸² BORDONARO Tommaso, *ibid.* L'édition ne présente aucune précision concernant les interventions effectuées sur le texte. Nous savons seulement que le titre de l'œuvre initialement donné par l'auteur, *La storia di tutta la mia vita da quando io rigordo ch'ero un bambino*, a été modifié pour la publication après approbation de ce dernier. Tel est l'incipit de cette autobiographie, rédigée dans un italien qui semble (mais on ignore dans quelle mesure le texte a été remanié) autrement plus correct que celui de *Terra matta* : « Io sono Tommaso Bordonaro. Sono nato il 4 luglio 1909 in un piccolo paesetto della Sicilia Italia, Bolognetta, nella provincia di Palermo. La mia origine è proveniente della Grecia di famiglia nobile dei primi tempi di Dionisie che governava la Sicilia. Ma nei tempi che io sono nato la mia famiglia erava di bassa contizione povera quasi nella miseria. So che i miei genitore si sono sposate in luglio del 1907 ; » *ibid.*, p. 23.

abordées sous un angle plus idéologique qu'esthétique⁴⁸³. Toujours est-il que le public italien était dans une certaine mesure préparé à recevoir une œuvre comme celle de Vincenzo Rabito, tant par sa situation de diglossie toujours répandue, ainsi que par la réflexion constante sur la langue qui a traversé l'histoire de l'Italie.

c) Le contexte cible : les publications en France

Une répression de la diversité linguistique

Confrontées à des textes de littérature brute, les maisons d'édition peuvent donc adopter différentes attitudes. L'une consiste à les rejeter d'emblée car ils sont considérés indignes d'être publiés, illégitimes dans le champ littéraire en raison de leurs anomalies. C'est par exemple ce qui apparaît dans l'enquête de Pascal Fouché et Anne Simonin sur la politique de sélection des textes menée dans l'édition française. Au cours d'un entretien, un ancien lecteur pour une maison d'édition affirma éliminer sans autre forme de procès les manuscrits à la première erreur rencontrée : « Du reste cela allait assez vite. À la première faute de français... tenez, par exemple quand je rencontrais un "aimer de"... "j'aimais de regarder"... "elle aimait de se promener" au panier⁴⁸⁴ ! » Les chercheurs commentent : « faire des fautes de français, contrevenir aux règles de base de la grammaire est toujours aussi mal toléré. L'édition entérine une pratique de la langue transmise par le système scolaire⁴⁸⁵ ». Un autre parti pris consiste à les publier après avoir effectué une mise aux normes systématique, qui revient à ne retenir d'eux que leur valeur documentaire ou leur message sans se préoccuper de leur éventuelle valeur esthétique, fût-elle divergente, et ainsi à modifier leur nature intrinsèque. Le linguiste Gerhard Ernst, s'interrogeant sur les erreurs des « peu-lettrés », semble approuver cette démarche, déniaut lui aussi *a priori* toute valeur esthétique à ce type de textes :

Comme linguiste, je suis tenté de dire du mal des éditions faites par des historiens ou des spécialistes de la sociologie historique. Mais il faut voir que leurs éditions s'adressent en général à un vaste public, elles sont destinées à servir à la connaissance des conditions de vie de la société des siècles passés. C'est pourquoi ces éditeurs négligent souvent la forme

⁴⁸³ C'est encore le cas aujourd'hui, si l'on en croit la préface à la réédition de *La spartenza*, où la langue des « classes subalternes » est présentée comme « lingua universale che troppi letterati hanno creduto non esistesse che oralmente, che non avesse dignità se non orale : la lingua degli "illetterati" e degli "innalfabeti" che sono stati la massa e il sale del genere umano » (« langue universelle dont trop de lettrés ont cru qu'elle n'existait qu'à l'oral, qu'elle n'avait pas de dignité hors de l'oralité : la langue des "illettrés" et des "analphabètes" qui ont été la masse et le sel du genre humain »), FOFI Goffredo, « Prefazione », in BORDONARO Tommaso, *ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁴ FOUCHÉ Pascal et SIMONIN Anne, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

linguistique des textes, ils les corrigent pour les rendre plus accessibles à un public de non-linguistes⁴⁸⁶.

On pourrait s'étonner de ce que les erreurs des « peu-lettrés » soient seulement lisibles par des linguistes, mais ce serait oublier l'absence presque totale dans le contexte éditorial français de l'erreur linguistique, pourtant très répandue chez les scripteurs. L'erreur est tellement réprouvée qu'il est difficile de trouver des sources publiées, car même lorsque les éditeurs affirment que la mise aux normes effectuée est seulement partielle, celle-ci va en réalité bien plus loin. Gerhard Ernst donne l'exemple de l'autobiographie de Jacques-Louis Ménétra, vitrier du XVIII^e siècle, en commençant par citer l'avertissement de l'éditeur :

« L'orthographe contemporaine a été préférée à l'incertitude d'une restitution de celle du XVIII^e siècle. [...] » Il suffit de lire la deuxième phrase du texte dans l'édition de Roche et dans le manuscrit pour se convaincre du fait que l'éditeur a corrigé beaucoup plus que la seule graphie :

Édition Roche : Mon père était de la classe de ceux qu'on nomme artisans ordinairement.

Manuscrit : *mon père etoit dela clase de ce que lon apelle ordinairement artisan*⁴⁸⁷.

On a affaire à une véritable réécriture, qui dépasse largement l'adoption de l'« orthographe contemporaine ». D'une part les mots agglutinés (« dela », « lon ») ont été séparés et les erreurs (« clase », « ce », « apelle », « artisan ») ont été corrigées. Et, d'autre part, l'éditeur a procédé à des interventions arbitraires, que rien, même d'un point de vue normatif, justifiait : verbe « apelle » remplacé par « nomme » et déplacement de l'adverbe « ordinairement ». Il est difficile de ne pas voir dans cette pratique une libre expression d'une vision personnelle de la langue telle qu'elle doit être, qui semble autorisée par la nature du texte source. Enfin, certaines publications, bien plus rares, ont lieu sans intervention aucune sur les textes. Quel que soit le parti pris adopté, il est révélateur d'un positionnement à l'égard de la norme en littérature et d'une vision de ce qu'est, ou doit être, la langue littéraire. Or, la recherche d'exemples de littérature brute publiée en France ces dernières décennies se révèle presque totalement infructueuse⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ ERNST Gerhard, « Les “fautes” des peu-lettrés Rïdiosyncrasies ou autre ? », *op. cit.*, p. 167.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Mener cette recherche fut malaisé dans la mesure où le concept de littérature brute n'est pas employé. Nous avons donc dû procéder à tâtons, cherchant ici dans ce qui était qualifié de « littérature prolétarienne » ou « populaire », là de « littérature d'en bas » (mais, nous l'avons dit, cela ne signifie pas nécessairement littérature brute), etc. Aussi, sommes-nous conscient que des publications ont sans doute échappé à notre vigilance. Notons qu'ici la recherche ne concerne que les œuvres en langue originale française et que les publications à compte d'auteur ont été écartées puisque nous nous intéressons au traitement éditorial des textes de littérature brute.

Cet échec peut être lu comme l'indice d'une attitude nationale à l'égard de l'erreur, et du caractère fortement normatif de l'institution littéraire française⁴⁸⁹, en vigueur depuis le XVII^e siècle. Ce dernier, après un XVI^e siècle foisonnant et créatif d'un point de vue linguistique, « affiche apparemment un tout autre idéal : celui du mot juste et de la pureté de la langue⁴⁹⁰ ». Influencée par l'entreprise italienne de l'Accademia della Crusca, l'Académie française, créée en 1635, se veut gardienne d'un « bon français » fondé sur la langue pratiquée à la cour et dans les salons. Sa « mission consiste précisément à discuter de la légitimité, du sens et de l'orthographe des mots. [...] Une fois établies, les règles sont observées à la lettre. Par conséquent, il n'y a plus qu'une seule façon de dire, et une manière obligatoire d'écrire⁴⁹¹ ». De plus, en France, la norme fut établie à partir de la langue pratiquée par une minorité qui correspondait aux sphères du pouvoir, et donc fort éloignée de la réalité linguistique de l'écrasante majorité de la population. La *Grammaire* de Port-Royal « pose les formes figurées comme des irrégularités et, par là même, implique qu'une grande partie des textes littéraires se situe dans l'écart et la déviance par rapport aux contraintes prescriptives réglées par le fonctionnement supposé de la raison (il n'est pas question, ici, d'un écart par rapport à l'usage, mais bien par rapport à une norme arbitraire)⁴⁹² ». L'Académie jouit rapidement d'une grande autorité, si bien que les écrivains revirent leurs œuvres en fonction des règles qu'elle édicta. R dont Corneille, qui corrigea *Le Cid* en fonction de cette norme nouvelle. Le mouvement d'épuration de la langue avait été initié par Malherbe⁴⁹³, avec la suppression des archaïsmes, des néologismes, des répétitions, des hiatus, des pléonasmes, le refus du pittoresque, de l'image, de l'hyperbole⁴⁹⁴, etc. Quant au patois⁴⁹⁵, langue maternelle de la plupart des Français à l'époque, la littérature n'en présentait que de rares et vagues

⁴⁸⁹ Rappelons que la France, pays caractérisé par son centralisme, s'est aussi construite. Et ce, très tôt. Et autour d'une langue unique, au détriment des autres présentes sur le territoire.

⁴⁹⁰ HUCHON Mireille, *Histoire de la langue française*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références littérature », 2008 [Librairie générale française, 2002], p. 173.

⁴⁹¹ HAGÈGE Claude, *Le français, histoire d'un combat*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1998 [Éditions Michel Hagège, 1996], p. 67.

⁴⁹² THOMAS Jean-Jacques, *La langue volée. Histoire intellectuelle de la formation de la langue française*, Berne-New York-Paris, Peter Lang, Publications Universitaires européennes, XIII, vol. 149, 1989, p. 68.

⁴⁹³ Le rôle clé de Malherbe et l'orientation qu'il donna à sa tâche sont évoqués par Boileau dans le Chant I de son *Art poétique* : « Enfin Malherbe vint, et, le premier en France, / Fit sentir dans les vers une juste cadence, / D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir, / Et réduisit la Muse aux règles du devoir. / Par ce sage écrivain la langue réparée / N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée. »

⁴⁹⁴ HUCHON Mireille, *Histoire de la langue française*, *op. cit.*

⁴⁹⁵ Entendu comme « un dialecte social réduit à certains signes (faits phonétiques ou règles de combinaison), utilisés seulement sur une aire réduite et dans une communauté déterminée, rurale généralement. Les patois dérivent d'un dialecte régional ou de changements subis par la langue officielle ; ils sont contaminés par cette dernière au point de ne conserver que des systèmes partiels qu'on emploie dans un contexte socioculturel déterminé (paysans parlant à des paysans de la vie rurale, par exemple). » DUBOIS Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 353.

imitations, dans un registre burlesque et à des fins souvent dépréciatives⁴⁹⁶. Au XVII^e siècle, le « bon français » est donc celui d'une classe sociale dominante, qui ne parle pas ou plus le patois.

Au XVIII^e siècle, la grammaire fut érigée en science et la Révolution, dans un idéal jacobin, fustigea les patois. Ainsi trouve-t-on dans une circulaire du Comité de Salut public : « Dans une république une et indivisible, la langue doit être une. C'est un fédéralisme que la variété des dialectes ; il faut le briser entièrement⁴⁹⁷. » Dans la même veine, rappelons l'intitulé éloquent du rapport de l'abbé Grégoire sur les patois en France : *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*⁴⁹⁸.

Si, à partir du XIX^e siècle, avec les explorations du romantisme, la hiérarchie des mots fut remise en question, le français populaire devint source d'intérêt et fit quelques modestes apparitions en littérature, il n'inspira jamais un grand courant littéraire, et resta jusqu'à récemment ignoré par les linguistes⁴⁹⁹. En France, il existe aujourd'hui encore une crispation et un conservatisme important à l'égard du bien-écrire et de l'orthographe, comme le montrent les échecs des réformes orthographiques entreprises à la fin du XIX^e puis du XX^e siècle⁵⁰⁰. Le français s'est fixé et s'est normé en suivant une logique profondément centripète, où s'exprime une « passion du monolinguisme⁵⁰¹ ». D'ailleurs, le fait qu'en langue française le mot « faute », lourd de connotations morales, soit communément employé comme synonyme d'« erreur » est révélateur quant au rapport que la France entretient avec le bien-écrire⁵⁰². L'orthographe française est outil de codification, mais aussi de discrimination. Une

⁴⁹⁶ À ce sujet, on pense notamment au parler des paysans mis en scène dans le *Dom Juan* de Molière. Pour une analyse de la façon dont le dramaturge a procédé, voir RAMASSE Denis, « Le parler paysan dans *Dom Juan* », in *Hamburger Phonetische Beiträge* n° 35, 1981, p. 223-234.

⁴⁹⁷ HUCHON Mireille, *Histoire de la langue française*, op. cit., p. 205.

⁴⁹⁸ Pour une ample réflexion sur la politique de la Révolution à l'égard des patois, voir DE CERTEAU Michel, JULIA Dominique et REVEL Jacques, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1980 [1975].

⁴⁹⁹ À ce propos, voir GADET Françoise, « Français populaire : un concept douteux pour un objet évanescant », *Ville-École-Intégration enjeux*, n° 130, sept. 2012, Paris, CNDP, p. 40-50.

⁵⁰⁰ Il suffit pour s'en assurer de penser au vif débat qui a eu lieu récemment (début 2016) autour de l'application de la réforme de l'orthographe proposée en 1990 dans les manuels scolaires.

⁵⁰¹ Expression employée par Jean-Paul Demoule, spécialiste en archéologie du langage, lors de la table ronde autour du thème « Le petit Nicolas en langues de France », aux Assises de la traduction littéraire, Arles, 8 novembre 2015.

⁵⁰² Le poids écrasant de la norme concerne également le français parlé, ainsi que le montrent les travaux du sociolinguiste Philippe Blanchet sur la « glottophobie », c'est-à-dire la discrimination fondée sur l'usage considéré incorrect du français : « L'idéologie sur la langue est si forte dans notre pays que les gens ne s'en rendent même pas compte. [...] C'est très français. Je ne connais aucun autre pays où la norme de la langue est aussi pesante sur la population [...] En France, on considère les différences dans les manières de parler comme des déviances » (Philippe Blanchet : « Rejeter un accent, c'est toucher à l'identité de l'être », entretien avec

discrimination que les maisons d'édition mettent en acte lorsqu'elles refusent de publier des textes rédigés avec des erreurs.

La publication d'écrits bruts dans l'édition contemporaine française

Dans ce contexte, il est finalement peu étonnant que nous n'ayons trouvé qu'un seul cas de publication où les interventions des éditeurs sur la langue brute sont limitées au strict minimum. Il s'agit des *Carnets de campagne* de Michel Millet⁵⁰³, un tailleur de pierres qui écrivit au jour le jour le récit de son expérience de soldat en Nouvelle-Calédonie en 1878. La façon dont son texte est présenté dans la préface de l'ouvrage est une parfaite illustration de notre définition de la littérature brute :

son auteur [du manuscrit], comme happé par un besoin irrépressible de laisser trace de son expérience en Nouvelle-Calédonie, ne semble pas se soucier outre mesure de sa faible maîtrise de l'orthographe et de la grammaire. Il avance sans presque jamais aller à la ligne dans une sorte d'urgence qui plie les moyens aux fins, et emporte pêle-mêle des scories de la langue parlée et des exigences d'écriture tout à fait incongrues. Au mépris des manuels de littérature mais avec le souci de s'exprimer dans une langue distincte de l'oralité, il s'invente la rhétorique dont il croit avoir besoin pour raconter son histoire par écrit. [...]

Le travail de Millet est donc vraiment littéraire au sens où il espère s'affranchir de la parole pour s'exprimer dans une écriture qui se dote de règles spécifiques, sans pour autant négliger de restituer la réalité d'une expérience forte⁵⁰⁴.

On y retrouve l'urgence d'une écriture pratiquée en dépit d'une langue écrite mal maîtrisée, qui aboutit à un flux chaotique fortement expressif, régi par ses propres règles. La présentation est suivie d'une courte note liminaire où les éditeurs explicitent leur parti pris :

Pour rédiger ses carnets, Michel Millet s'est inventé sa propre littérature. Son écriture, singulière, est le fruit d'une intention littéraire. C'est cette intention que nous avons voulu respecter, et la respecter signifiait donner Millet à lire *dans le texte*.

Autant que possible, nous avons scrupuleusement conservé ses écrits en l'état, en intervenant uniquement dans la mise en page, les alinéas et les sauts de ligne⁵⁰⁵.

Marie Piquemal, *Libération*, 24/04/2016). Il a consacré un ouvrage à la question : BLANCHET Philippe, *Combattre la discrimination : la glottophobie*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2016.

⁵⁰³ MILLET Michel, *1878. Carnets de campagne en Nouvelle-Calédonie*, Toulouse, Anacharsis, 2004. Ainsi commence le texte, p. 51 : « Partie de Nouméa le 2 Octobre à 6 heures pour embarquer à bord du bateau la Vire, pour être transporté à Bourail, arriver à la rade de Bourail à 6 heures du soir le 3 octobre, le commandon du navire nous donne ordre de débarquer, il faut vous dire que nous étions une seul pièce de canon et six hommes, le navire était à peu près à un kilomètre de terre, en nous fait descendre dans un canote avec notre pièce, et quatre matelots pour nous conduire à terre, après avoir fait quatre ou cinq cent mètres nos marin échoués sur des récifs de corail cause de la marée descendente, impossible a marché plus long, cependant nous avon un ordre de débarqué en nous attendaient car le poste ou nous alion avait était ataqué la veille. »

⁵⁰⁴ *Ibid.*, présentation d'Alban Bensa, p. 42 et 45.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 49. Ce sont les auteurs qui soulignent. En outre, les éditeurs ont normalisé la ponctuation.

Nous n'avons pas repéré d'autres cas de respect aussi scrupuleux du manuscrit original ni une telle volonté de mettre en lumière les enjeux esthétiques présents dans un texte brut⁵⁰⁶. Le manuscrit est présenté comme une entrée « en littérature par effraction » sur la quatrième de couverture. Cette expression apparaît comme un complément sémantique approprié pour situer la littérature brute vis-à-vis de l'institution littéraire : elle l'intègre en faisant sauter les verrous supposés garder le bastion du bien-écrire à l'abri de toute intrusion. Mais cette effraction repose sur le bon-vouloir des éditeurs, qui décident si tel texte est publiable ou non, et dans quelles conditions. Par leur position de médiateur, leur rôle est fondamental dans la définition de la norme et de la marge littéraire.

Un autre cas, qui présente une mise aux normes partielle, révèle une position plus ambiguë et plus proche de celle adoptée lors de la publication du premier manuscrit de Vincenzo Rabito en Italie. Il s'agit de l'autobiographie de Jean-Jacques Esmieu, colporteur au XVIII^e siècle, intitulée *La vie pénible et laborieuse du colporteur Esmieu*⁵⁰⁷. Le parti pris des éditeurs réside dans un entre-deux frayé entre respect du manuscrit original et inquiétude quant à sa lisibilité. Il est pris pour acquis que les lecteurs ne toléreraient pas la présence de « fantaisies orthographiques » en grand nombre :

La transcription littérale du texte d'Esmieu serait difficilement lisible [...]. De plus, ses fantaisies orthographiques ne présentent pas toutes un intérêt et, si l'on voulait vraiment ne rien perdre des particularités de ce document, il faudrait aller jusqu'à sa reproduction en fac-similé. Mais l'intérêt d'une telle opération ne compenserait pas la perte, dès lors, de l'immense majorité des lecteurs potentiels de notre manuscrit⁵⁰⁸.

Par la suite, les curateurs de l'ouvrage expliquent que seules les erreurs ne relevant pas d'occitanismes furent corrigées. Mais ils signalent également qu'ils n'ont pas toujours pu s'assurer que la déformation de certains mots provient de l'influence du parler régional ou non, ce qui laisse entendre qu'une part d'aléatoire a présidé à la mise aux normes du texte. Par ailleurs, le fait de conserver seulement les erreurs témoignant de l'origine géographique de l'auteur révèle une approche documentaire régionaliste du texte d'Esmieu, qui néglige les aspects linguistiques indépendants des facteurs géographiques.

Le manuscrit d'Esmieu est en son état d'origine un texte impubliable. Il est rare que l'édition ait à affronter un texte aussi brut, d'un seul jet, affranchi de la plupart des conventions de rédaction et de présentation. Son auteur n'a

⁵⁰⁶ Signalons cependant que l'ouvrage n'a pas été publié dans une collection de littérature, mais dans « Famagouste », une collection dédiée aux sources historiques présentant un intérêt littéraire.

⁵⁰⁷ ESMIEU Jean-Joseph, *La vie pénible et laborieuse du colporteur Esmieu*, Mane / Barcelonnette, Les Alpes de lumière / Sabeça de la Valeia, 2002.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, ROYER Jean-Yves, « Note sur la transcription du récit d'Esmieu », p. 26.

d'ailleurs apparemment envisagé aucune forme de publication et n'indique nullement à qui il destinait le récit de ces fragments de vie. [...]

Le texte d'Esmieu est surtout impubliable par le plus inavouable des péchés : son orthographe à la fois provençalaisante et phonétique ; attentat à la pudeur linguistique et « faute » impardonnable dans l'édition française aujourd'hui encore, tant la publication des textes d'antan dans leur approximation originelle désacraliserait la langue nationale en la ravalant au rang de simple véhicule d'expression, mise sur le papier utilitaire et personnelle de l'oralité avec les moyens du bord. Pierre Dubois [...] ne le publia qu'après l'avoir presque totalement réécrit, au prix de modifications, de suppressions et parfois de contresens comme si l'élévation de la prose d'Esmieu à la dignité éditoriale avait pour préalable impératif son travestissement dans une langue dont la banalité littéraire et l'orthodoxie grammaticale seraient seules jugées digne de l'imprimé⁵⁰⁹.

Par ces lignes, tout en la soulignant et en la critiquant vivement, Régis Bertrand prend acte de la norme souveraine en vigueur dans l'édition française et l'applique, bien qu'il tente de la minimiser : le texte d'Esmieu est publié avec des erreurs, mais pas toutes. On se demande toutefois si les textes « aussi bruts » sont aussi rares qu'il l'affirme ou bien s'ils sont systématiquement négligés ou mis au pas par les éditeurs. D'autre part, il semble oublier que l'orthographe approximative n'est pas uniquement une caractéristique du passé. En somme, ses propos paraissent refléter une démarche militante à l'égard de l'institution littéraire sans pourtant envisager de la remettre en question⁵¹⁰.

Enfin, pour illustrer le panorama des positions possibles des éditeurs à l'égard de la littérature brute, un dernier cas a retenu notre attention. Ce sont les *Mémoires d'un paysan bas-breton*, de Jean-Marie Déguignet⁵¹¹. Publiées en 1998, elles rencontrèrent un succès notable. Jean-Marie Déguignet, né en 1834, rédigea son autobiographie à la fin de sa vie, donnant un aperçu saisissant de ce que pouvait être l'existence d'un miséreux à son époque. Il

⁵⁰⁹ *Ibid.*, Régis BERTRAND, « Les années d'apprentissage de Jean-Joseph Esmieu », p. 154.

⁵¹⁰ Pour illustrer la différence entre le manuscrit original et le livre publié, voici les premières lignes du livre : « À peine j'eus reçu le jour que je fus signalé pour être doué d'une vie très pénible. Je fus présenté avec précipitation aux foinds baptismales de la part de mes parents. On ne me donnait pas demi-hure de vie. Et finalement je recouvre le souffle », *ibid.*, p. 36, et une retranscription à la lettre des mêmes lignes du manuscrit : « apoinne j'eus reçu le jour que je fut signalé pour être Doué D'une vie Tres penible, je fut presenté avec precipitation aus foinds Batismales de lapard De mes parents, on ne me Donnet pas Démi hure De vie, Et finalément je recouvre le souffle », *ibid.*, p. 32. Une démarche d'entre-deux a également présidé à l'établissement du texte de l'autobiographie de Jacques Étienne Bédé, un ouvrier du XIX^e siècle. Dans ce cas, le curateur, Rémi Gossez, a opté pour une publication intégrale, avec une normalisation de l'orthographe mais un maintien de la syntaxe de l'auteur. Voici la première phrase du texte : « Une petite ville située sur le bord de la Loire, département du Loiret, à six lieues d'Orléans, nommée Chateauf-sur-Loire, est le lieu qui me vit naître et le berceau de mes malheurs. Mon père Bédé Jacques prit naissance au même endroit, il vit dans son bas âge périr son père malheureusement », BÉDÉ Jacques Étienne, *Un ouvrier en 1820*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 72.

⁵¹¹ DÉGUIGNET Jean-Marie, *Mémoires d'un paysan bas-breton*, Paris, Pocket, 2008 [An Here, 1998]. L'immense succès de cette publication (300 000 exemplaires vendus en France, traduction en tchèque, italien et polonais) a conduit les éditeurs à publier en 2001 une version intégrale du manuscrit, sous le titre : *Histoire de ma vie. L'intégrale des mémoires d'un paysan bas-breton*.

effectua tour à tour toutes sortes de métiers pour échapper à la famine et son parcours le conduisit à participer à des événements historiques, tels que la guerre de Crimée. Analphabète et de langue maternelle bretonne, c'est d'ailleurs à cette occasion qu'il apprit quelques rudiments de l'écriture et de la lecture du français, lors d'une convalescence. Les parallèles avec Vincenzo Rabito sont nombreux, d'autant plus que le texte de Déguignet, rédigé sur des cahiers d'écolier, atteint les 2 584 pages⁵¹². De plus, l'auteur confia son manuscrit composé de vingt-quatre cahiers de quarante pages en 1897 à Anatole Le Braz, qui en publia le début, fort édulcoré, dans la *Revue de Paris* en 1905. Comme il avait perdu tout contact avec le dépositaire de son texte, Déguignet se remit à la tâche et rédigea un deuxième manuscrit, sur vingt-six cahiers de cent pages. La première version fut perdue, c'est donc de la deuxième que furent tirées les publications contemporaines. Ajoutons enfin que Déguignet entreprit une troisième mouture de ses mémoires, qu'il suspendit finalement. À ces informations, on s'attendrait à trouver une sorte de pendant linguistique français de Rabito. Ce n'est absolument pas le cas, du moins dans la publication qui en a été faite⁵¹³. Sa langue et son écriture sont ainsi décrites par les responsables de la publication :

Le français de l'autodidacte Déguignet est surprenant, cousu de bretonismes, émaillé de citations en latin, en italien, en espagnol, truffé de digressions, mais riche de quantité d'expressions populaires dans son savoureux parler de Cornouaille. [...] Ses écrits sont alourdis par des considérations anticléricales, par des digressions sur la vie politique locale et nationale, par des anathèmes contre ses ennemis, le tout au fil de la plume dans un désordre indescriptible. Ces circonvolutions permanentes à partir du neuvième cahier rendent le récit tortueux⁵¹⁴.

Cela leur permet de justifier leur choix :

C'est pourquoi nous avons décidé de proposer aux éditions An Here une continuité d'extraits des aventures du citoyen Déguignet, de façon à rendre le récit cohérent et facilement accessible, sans trahir l'esprit ni la lettre de l'auteur.

Car le témoignage reste d'une force inégalée. C'est un document unique sur la société rurale bretonne du dix-neuvième siècle⁵¹⁵.

Au terme de l'introduction, le lecteur est donc informé qu'il a affaire à un témoignage exceptionnel, sans savoir si celui-ci présente des qualités littéraires. La masse du texte original et les difficultés qu'il présente expliquent que seuls des extraits soient proposés. Une

⁵¹² Pour des informations plus complètes sur la vie, l'œuvre et la publication de Jean-Marie Déguignet, voir www.deguignet.eu (consulté le 25 mai 2016).

⁵¹³ Nos recherches d'extraits du manuscrit original se sont avérées infructueuses. Nous sommes donc dans l'impossibilité de proposer ici quelques phrases originales à lire, et sommes contraint de nous reposer sur le paratexte des éditeurs pour mesurer les interventions en amont de la publication.

⁵¹⁴ « Introduction », in DÉGUIGNET Jean-Marie, *Mémoires d'un paysan bas-breton*, op. cit., p. 16.

⁵¹⁵ *Ibid.*

contradiction apparaît dès ces lignes : on parle d'une fidélité à « l'esprit » et à la « lettre ». Pourtant il a été annoncé qu'une sélection drastique a été opérée dans le manuscrit, que les « circonvolutions permanentes » ont été supprimées et que de l'ordre a été mis dans le « désordre indescriptible ». L'introduction est suivie d'un avertissement non signé qui réaffirme le respect à l'égard du manuscrit et accroît la perplexité du lecteur :

Nous avons fait le choix de respecter scrupuleusement le texte de Déguignet, qui se retrouve intégralement dans ce livre. Quelques oublis nous ont obligés à rajouter un mot entre crochets [...]. De même, certains termes illisibles ont été signalés dans le corps du texte par un point d'interrogation entre deux crochets [?]. Les puristes de la langue française s'irriteront des formes incorrectes et des bretonismes. Nous avons pris le parti de respecter le texte, témoignage extraordinaire d'un autodidacte qui aspirait à maîtriser une langue qui n'était pas la sienne⁵¹⁶.

On se demande comment le texte peut figurer « intégralement » dans le livre, puisqu'il a bien été signalé que l'original faisait 2 584 pages. D'ailleurs, à la lecture, le morcellement excessif du texte, organisé en unités très brèves, est assez fastidieux. Aucune mention n'est faite du traitement de l'orthographe, que l'on peut imaginer approximative au vu du parcours de l'auteur⁵¹⁷. Dans les faits, seules de rares fautes figurent dans le livre, si rares que l'on ignore si elles sont imputables à la distraction des éditeurs ou au respect « scrupuleux » du texte annoncé dans l'avertissement. Ainsi, malgré des apparences scientifiques et une fidélité à l'original insistamment proclamée, le texte publié demeure une adaptation effectuée dans le sens des attentes imaginées du public.

Ces différents exemples permettent de voir combien les éditeurs se trouvent pris dans une tension difficilement soluble. Ils contribuent à la norme littéraire, mais celle-ci est si forte que, lorsqu'ils voudraient l'éviter, ils sont contraints de trouver une solution de compromis, sans quoi les lecteurs risqueraient de s'effarer. Quels que soient leurs partis pris, et l'on a vu qu'ils

⁵¹⁶ « Avertissement », in *ibid.*, p. 21-22.

⁵¹⁷ Il en va de même pour les mémoires de l'ouvrier Norbert Truquin, né en 1833, qui effectua divers métiers : la présentation raconte qu'il fut placé pour travailler dès l'âge de sept ans, et qu'il fut analphabète jusqu'à l'âge de quarante ans environ. Il n'est mentionné nulle part que la langue a été retravaillée et l'orthographe a été normalisée pour la publication du texte, bien qu'on puisse le supposer car aucune erreur ne figure dans le récit, qui commence de la sorte : « Le lendemain, de bonne heure, le Belge me fit prendre un panier, m'emmena en ville avec lui et acheta pour cinq sous de retailles. On désigne ainsi les petits morceaux de viande qui restent adhérents aux crochets et sentent généralement mauvais. Les bouchers vendent ces débris à raison de cinq sous la livre ; on n'en trouve que dans les quartiers bourgeois. » (TRUQUIN Norbert, *Mémoires et aventures d'un prolétaire, 1833-1887*, Paris, L'Harmattan, 2004 [Gilles Tautin, 1974], p. 5.) La curatrice, Paule Lejeune, qui considère que le texte est « emblématique de ce que l'on appellera plus tard la littérature prolétarienne », fait seulement allusion au travail de réduction textuelle sans en préciser les modalités : « Nous ne pouvons publier l'intégralité du livre de Norbert Truquin dans le cadre limité au point de vues [sic] des pages de la collection "Le peuple prend la parole". Mais nous donnons le plus souvent de larges extraits sur les périodes essentielles de la vie de Norbert Truquin, les reliant par de brefs résumés » (*ibid.*, p. 3). La longueur initiale de l'autobiographie n'est pas précisée, le livre publié est long de 66 pages.

différent considérablement, tous se réclament d'un respect et d'une fidélité, et cette affirmation semble dans certains cas n'être qu'une forme de caution morale aux interventions effectuées. Notons également que, dans deux cas sur trois, la publication a eu lieu dans une maison d'édition régionaliste : l'intérêt des textes n'est alors perçu qu'au prisme de l'origine géographique de leurs auteurs. Si les éditeurs de 1878 ont fait un choix plus audacieux, n'oublions pas qu'il s'agit d'un texte relativement bref (moins de cent pages) et efficace (pas d'enlisement de la narration). Par ailleurs, il est précédé d'une longue présentation du récit, de son contexte d'écriture et de sa langue⁵¹⁸. Avec la littérature brute, la question de la médiation éditoriale, valable pour tout texte, se trouve redoublée dès le moment de la publication en langue originale. La réponse qu'y apportent les éditeurs, au cas par cas, est révélatrice du rapport qu'ils entretiennent avec la norme littéraire, mais aussi avec l'horizon d'attente des lecteurs. Leur audace, qui consisterait à ne pas intervenir sur les irrégularités présentes dans les textes bruts, pourrait déboucher sur un échec commercial cuisant. Mais si, par prudence, ils interviennent trop abondamment sur la prose parfois déroutante des textes, ils les privent de leur identité propre, de leur intérêt esthétique, et ces derniers se retrouvent ramenés au rang de simples témoignages. Dans les cas étudiés, les interventions découlent d'une lecture subjective appliquée au texte, et aboutit à une forme de traduction, qui n'est pas sans rappeler les « Belles infidèles⁵¹⁹ ».

La réflexion menée dans *Je est un autre* par Philippe Lejeune, dans un chapitre consacré à « l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », apporte un complément intéressant à notre réflexion sur la médiation des voix subversives d'un point de vue linguistique⁵²⁰. Le titre antithétique de ce chapitre concerne en fait ceux dont on estime qu'ils n'écrivent pas, car les écrits émanant des classes populaires se sont multipliés dès le XIX^e siècle. Philippe Lejeune y présente une des manières dont le champ littéraire s'est élargi pour intégrer une « contre-littérature » manifestant la « différence du dedans », pour reprendre l'expression de Bernard Mouralis :

Le relatif échec des témoignages d'autodidactes écrits depuis 1900 contraste avec le succès que connaissent actuellement les témoignages transcrits (ou réécrits) de paysans et d'artisans. C'est que depuis une dizaine d'années en France la parole populaire s'est trouvée récupérée par le circuit officiel.

⁵¹⁸ Sur le rôle du paratexte dans des textes qui dépassent l'horizon d'attente du lecteur, voir *infra*, in « La réception : une autre subjectivité à prendre en compte », p. 397-399.

⁵¹⁹ Ce n'est pas un hasard si le phénomène des traductions taxées de « Belles infidèles » est né et s'est développé en France au XVII^e siècle. Si elles sont aujourd'hui bannies, elles ont toutefois laissé un héritage, comme celui de la hantise des répétitions. À ce sujet, voir MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, dans la partie : « Le classique et le néo-classique comme génie de la belle infidèle ».

⁵²⁰ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, *op. cit.*

Aujourd'hui, pour remplir la fonction d'enquête, ou pour construire un fantasme, on peut obtenir la collaboration du modèle, et tenir un discours *sur* lui en lui donnant la parole, et en ayant l'air de citer un discours *de* lui⁵²¹.

Au témoignage brut sous la forme de récits autographes, auxquels on se garda de donner le nom d'« autobiographies »⁵²², se substitua la transcription d'enregistrements au magnétophone, abondamment retravaillée pour la mettre aux normes. Celle-ci préside à toutes les étapes du travail : « L'enquêteur littéraire est guidé, dans le choix du modèle, dans ses procédures de travail, par la nécessité d'aboutir à un texte lisible et vendable, donc par l'attente et les exigences du lecteur qu'il vise⁵²³. » Lejeune synthétise ces pratiques avec des termes marquants, qui dévoilent leurs enjeux sous-jacents et la condescendance du champ littéraire à l'égard de ses marges :

Ce qui caractérise ces documents, c'est leur origine indirecte et double. Il y a toujours un intermédiaire (journaliste, romancière, etc.) appartenant à la classe qui produit et consomme les livres, qui a interrogé un individu qui appartient à un autre milieu [...]. On est dans une situation ethnologique : une civilisation en questionne une autre. Le paysan (l'artisan, etc.) est en position non d'auteur, mais d'informateur indigène⁵²⁴

Les problématiques soulevées par les pratiques ici décrites ne sont pas si éloignées de celles présentes dans certaines publications, qui ne résultent pas d'un passage par le filtre de l'enquêteur, mais par le filtre de l'éditeur.

d) La médiation de la traduction

Si la médiation des maisons d'édition pose de sérieux problèmes dans la publication de la littérature brute en langue originale, ces derniers se trouvent démultipliés en cas de traduction. Par essence, cette dernière résulte d'une médiation : l'existence d'une œuvre dans une nouvelle langue est tributaire du truchement d'un traducteur. Cette dimension a été souvent soulignée. Mais nulle part dans nos recherches nous n'avons rencontré de réflexions portant sur la traduction de textes rédigés dans une langue source déviante. Pourtant, l'enjeu est particulier. Il s'agit de donner à lire dans une autre langue un texte jugé inacceptable comme tel en langue originale, un texte dont la dimension poétique se caractérise par la présence

⁵²¹ *Ibid.*, p. 261. C'est l'auteur qui souligne. On pourrait estimer que cet ouvrage datant des années 1980 est trop ancien pour le prendre comme point de référence, mais la situation en France ne semble guère avoir évolué depuis, si ce n'est que l'intérêt pour les témoignages des classes modestes a apparemment décliné.

⁵²² « L'horizon d'attente scientifique exclut-il la réception littéraire ? [...] Cette hésitation sur le statut du texte, entre témoignage et littérature, a poussé la sociologie à préférer la désignation de "récit de vie" pour les textes qui l'occupent, celle d'autobiographie étant trop connotée littérairement. » ZANONE Damien, *L'autobiographie*, *op. cit.*, p. 55.

⁵²³ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 277.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 222-223.

d'innombrables scories linguistiques. De plus, notre cas concerne la traduction vers le français, langue qui, comme on l'a dit, tolère très mal les écarts linguistiques. C'est donc un chemin nouveau qu'il faudra frayer dans le domaine, d'autant plus que le corpus de littérature brute publié en langue française est presque inexistant.

La réflexion sur la traduction de la littérature brute peut prendre comme point de départ un constat fait par Lawrence Venuti au sujet de la traduction en général :

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original"⁵²⁵.

Venuti souligne là une position paradoxale mais très répandue à l'endroit de la traduction, de laquelle on attend une grande fluidité quel que soit le texte concerné. Lorsqu'un traducteur s'essaie à rendre un style qui ne répond pas aux attendus, son travail est critiqué : « over the past fifty years the comments are amazingly consistent in praising fluent discourse while damning deviations from it, even when the most diverse range of foreign texts is considered⁵²⁶ ». C'est que la traduction, dont on aimerait pouvoir se passer, est toujours suspecte : « translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy⁵²⁷ ». Ces remarques font état d'une vision dualiste de l'écriture et de la traduction. Là où l'auteur, son texte et sa démarche sont l'objet du plus grand respect, on soupçonne au contraire le traducteur, avec sa médiation, d'en éloigner les lecteurs en langue cible. L'injonction de fidélité adressée au traducteur doublée d'une exigence de fluidité est paradoxale. En effet, elle incite le traducteur à introduire de la clarté et de la fluidité dans le texte cible même quand elles étaient absentes dans le texte source, et à effectuer ainsi une traduction mensongère. Mais s'il ne le fait pas, on jugera sa

⁵²⁵ « Un texte traduit, que ce soit de la prose ou de la poésie, de la fiction ou non, est jugé acceptable par la plupart des éditeurs, critiques et lecteurs, quand sa lecture est fluide, quand l'absence de toute particularité linguistique ou stylistique le fait paraître transparent, donnant l'apparence qu'il reflète la personnalité de l'auteur étranger ou la signification essentielle du texte étranger. En d'autres termes, l'apparence que la traduction n'est en fait pas une traduction, mais "l'original". » VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1997 [1995], p. 1.

⁵²⁶ « Sur les cinquante dernières années, les commentaires qui font l'éloge d'une langue fluide et en condamnent les déviations sont incroyablement nombreux, même en prenant en considération des textes d'une très grande diversité. » *Ibid.*, p. 2.

⁵²⁷ « [La] traduction est définie comme une représentation de deuxième ordre : seul le texte étranger peut être l'original, authentique, fidèle à la personnalité de l'auteur ou à son intention, tandis que la traduction est un dérivé, une imitation, potentiellement un faux », *ibid.*, p. 6.

traduction mauvaise. C'est pourquoi Antoine Berman qualifie la traduction d'« ancillaire ». Elle sert deux maîtres, qui sont l'œuvre originale, son auteur et la langue étrangère dans laquelle elle a été écrite, mais aussi son public et sa langue propre. Elle se trouve écartelée dans cette double fidélité, où erre forcément le « spectre de la double trahison⁵²⁸ ». Pris sous un autre angle, le problème semble reposer sur le fait que, quoiqu'il soit un intermédiaire indispensable, le traducteur n'est pas l'auteur⁵²⁹, et son intervention inévitable est considérée comme un écran. On perçoit son travail comme une zone d'ombre sur laquelle tous les soupçons se cristallisent, et on tente de l'oublier en lui imposant de paraître transparent.

Antoine Berman identifie dans cette attente d'une traduction fluide, répondant aux exigences de sa propre langue, la présence d'une pensée ethnocentrique, qui donne la priorité au sens :

fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler. Il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit acclimaté, que l'œuvre étrangère apparaisse comme un « fruit » de la langue propre⁵³⁰

De là, il résulte que l'exigence normative est supérieure à l'égard d'une traduction qu'à celui d'une œuvre en langue originale : « la traduction doit être écrite dans une langue *normative* plus normative que celle d'une œuvre écrite directement dans la langue traduisante ; qu'elle ne doit pas *heurter* par des "étrangetés" lexicales ou syntactiques⁵³¹ ». Si l'on applique ces considérations au contexte français, pour être bonne, une traduction doit se faire oublier en recourant au « bon français » : « Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en "bon français", c'est-à-dire en français classique⁵³². » En définitive, les enjeux que nous avons identifiés dans la publication d'œuvres brutes en France réapparaissent lors de la traduction.

Cette complexité est renforcée par le fait que les traducteurs eux-mêmes ont intégré ces exigences de « lisibilité » et les anticipent dans leur travail. Il existe en traduction une forme

⁵²⁸ BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007 [1984], p. 61.

⁵²⁹ On ne réussit pas à se défaire de cette distinction, qui pèse lourd dans le jugement porté sur les traductions bien qu'auteurs et traducteurs aient le même statut juridique en France et que les traducteurs touchent donc des droits sur les ventes des titres qu'ils ont traduits. La reconnaissance juridique ne suffit pas à faire disparaître la suspicion, développée par Venuti, qui pèse sur la traduction, œuvre seconde, produit dérivé qui ne peut atteindre la qualité de l'original.

⁵³⁰ BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999 [Trans-Europ-Repress, 1985], p. 34.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵³² *Ibid.*

d'autocensure, qui s'explique par la crainte de la réception du public⁵³³, et par le contexte dans lequel les traducteurs évoluent : « il y a l'inconscient du traducteur, mais il y a aussi le surmoi de la langue qui le traverse. En français, ce surmoi est particulièrement fort⁵³⁴ ». Non seulement ce sur-moi est fort, mais souvent les traducteurs prennent pour acquis qu'il est nécessaire de mettre de l'ordre en traduction dans des textes source jugés trop déviants par rapport à la norme. Henri Meschonnic cite à cet égard l'avant-propos du traducteur Marc Chapiro à sa traduction en 1968 des *Frères Karamazov* :

La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu. D'autre part la transposition « en clair » de sa pensée en vue d'une version française correcte et lisible présente le gros inconvénient de négliger des éléments très riches. Afin de limiter le danger, il convenait de se garder d'une simplification excessive. C'est ce que nous avons essayé de faire dans notre traduction, sans être sûr d'avoir toujours réussi⁵³⁵.

Meschonnic assimile cette forme de traduction, héritée de la préférence accordée au texte original. Révisé en opposition avec la traduction Révisé, à l'application d'un « patron idéologique⁵³⁶ ». C'est pourquoi il enjoint les traducteurs, s'ils souhaitent écrire des traductions qui soient de véritables textes elles-mêmes, à travailler sur leur représentation du langage : « C'est donc autant sur ses propres idées du langage que sur le texte que doit travailler le traducteur. C'est elles qu'il inscrit dans sa traduction autant, sinon plus, que sa compréhension du texte⁵³⁷. » Cette réflexion préalable leur permettra d'œuvrer à rebours de l'idéologie en vigueur et d'instaurer un rapport poétique entre texte et traduction :

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (l'« élégance » littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature Révisé qui caractérise la production des traducteurs comme production idéologique⁵³⁸.

⁵³³ Et aussi par celle de n'avoir plus de travail si une traduction trop audacieuse est mal reçue. Car, souvent, les réflexions sur la traduction ne tiennent pas compte de l'impératif de réputation dont les traducteurs sont tributaires. Les audaces en tout genre, peu compatibles avec la fidélité et la transparence demandées, ne sont acceptées que de la part de ceux installés sur le marché depuis longtemps et jouissant d'une visibilité médiatique. Ainsi, si André Marcowicz est salué pour avoir traduit des poèmes chinois sans connaître le chinois, et si son éditeur en fait son principal argument commercial, rares sont les traducteurs qui pourraient se le permettre sans être vilipendés : <http://www.inculte.fr/catalogue/ombres-de-chine/> (consulté le 1^{er} mars 2016).

⁵³⁴ QUILLIER Patrick, « Qu'est-ce que la critique d'une traduction ? », in AA. VV., *Actes des Vingt-cinquièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2008)*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 240.

⁵³⁵ Cité in MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II, op. cit.*, p. 317.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 310.

⁵³⁷ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 124.

⁵³⁸ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II, op. cit.*, p. 315.

Certains choix en traduction sont instinctifs, guidés par la lecture que le traducteur a faite du texte source et par sa propre sensibilité. Cependant, l'acte traductif dans ses grandes lignes est un acte sciemment construit par des personnes qui sont au fait des règles de leur langue et pétries de la culture littéraire de leur pays, et de celles de la langue qu'elles traduisent. Aussi, la traduction étant filtre et médiation par essence, la « traduction brute », parfaite antithèse, n'existe-t-elle pas. Comment, dès lors, le traducteur peut-il se comporter lorsqu'il est confronté à un texte de littérature brute⁵³⁹ ?

Deux grandes tendances semblent se dégager de prime abord. La première consisterait à produire en français un texte qui réponde aux attendus traditionnels : un texte fluide, où toutes les aspérités du texte source auraient été gommées. Seul le contenu de l'œuvre serait pris en compte, si tant est qu'on puisse le séparer de la forme dans laquelle il est exprimé. Il ne nous paraît pas nécessaire de nous attarder sur cette éventualité, dans la mesure où ce déni de l'étranger ne serait pas tant une traduction qu'une adaptation uniquement fondée sur la valeur documentaire éventuelle des textes concernés. Quand bien même elle pourrait sans doute trouver sa place dans le paysage éditorial français où, y compris pour les textes écrits en langue française, les éditeurs interviennent largement dans le sens d'une mise aux normes linguistiques, elle n'en est pas moins inenvisageable car elle reviendrait à ne reconnaître aux textes de littérature brute que leur caractère factuel. Ce serait une traduction aseptisée

⁵³⁹ Nos recherches dans la combinaison linguistique italien-français se sont révélées infructueuses pour l'heure, à l'exception des traductions de Tommaso Di Ciaula (*Tuta blu*, Arles, Actes Sud, 1982, trad. de Jean Guichard) et de Luigi Di Ruscio (*La neige noire d'Oslo* et *Palmiro*, Toulouse, Anacharsis, 2014 et 2015, trad. de Muriel Morelli), pour la force poétique et créative traversée d'urgence de ces auteurs issus de milieux populaires se souciant peu de l'avant-garde. Cependant, bien que, sans doute en raison de leur parcours, ces deux auteurs pratiquent une « écriture du cancre », libre et fantaisiste, il s'agit néanmoins d'auteurs maîtrisant la langue écrite, à la différence de Vincenzo Rabito. Si nous désirons voir comment des traducteurs ont composé avec la littérature brute, il faut explorer d'autres domaines linguistiques : par exemple, le domaine anglo-saxon, avec, pour ne citer qu'eux, WHITELEY Opal, *La rivière au bord de l'eau. Journal d'une enfant d'ailleurs*, WEIL Antoinette [trad. de l'anglais], Paris, La cause des livres, 2008 [2006] ou encore, dans une moindre mesure, DARGER Henry, *Histoire de ma vie*, HOMASSEL Anne-Sylvie [trad. de l'anglais], Paris, Les Forges de Vulcain, 2014. Selon la traductrice, « les textes de Darger peuvent probablement être considérés comme de la littérature brute. Non pas tant du fait de l'auteur (qui était allé à l'école, qui lisait énormément et avec ardeur) mais parce qu'il s'est sans doute très peu retravaillé et relu et que ses romans et textes autobiographiques ont donc une qualité non filtrée assez impressionnante » (échange de courriels avec Anne-Sylvie Homassel, 25 novembre 2015). Notons que ce dernier fut lui aussi, à côté de son autobiographie, l'auteur d'une œuvre fictionnelle gigantesque : *The Story of the Vivian Girls*, une saga de 15 143 pages illustrée par ses soins. L'on pense aussi à l'immense production textuelle (45 000 pages) étendue sur vingt ans d'Adolf Wölfli, l'un des artistes bruts les plus célèbres, dont le récit hybride évolue de l'autobiographie à l'autofiction au testament et à la composition musicale. Néanmoins, Wölfli semblait maîtriser la langue écrite ou, en tout cas, ses lacunes en la matière n'ont pas retenu l'attention : « La langue de Wölfli est celle du paysan mais elle associe passages en dialecte avec le Haut-allemand (*Hochdeutsch*). S'y conjuguent de la poésie et une sorte de langage d'une administration mégalomane. On y trouve le journaliste, le chroniqueur, le poète et le chanteur. Toute une série de langages se mêlent en vue d'inventer une nouvelle enfance romantique au petit Adolf. » BAUMAN Daniel, « À propos de Wölfli », in BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine (dir.), *Art brut : une avant-garde en moins ?*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2011, p. 219.

puisqu'elle prendrait le bien-écrire comme seule aune à laquelle juger le texte, ignorant par là même ses qualités esthétiques et son expressivité propre. Qui plus est, elle s'inscrirait pleinement dans ce qu'Antoine Berman a défini comme une traduction « ethnocentrique », c'est-à-dire une traduction « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci l'Étranger comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture⁵⁴⁰ ».

À l'extrême opposé, le traducteur, soucieux d'être fidèle à la lettre et de recréer le trouble occasionné par la lecture de l'original, pourrait entreprendre de reproduire de façon systématique l'incorrection de la langue source. Corseté par sa connaissance de sa langue et de sa culture du bien-écrire, il est difficile pour le traducteur d'écrire de façon erronée, car il n'a pas idée des erreurs que font des personnes qui ne la maîtrisent que de façon lacunaire. S'il souhaite faire apparaître des fautes d'orthographe dans le texte cible, elles ne résulteront que d'une étude profonde et quelque peu hasardeuse des fautes que font les francophones, appliquées à la place de celles du texte source. Dans ce cas, il devrait procéder à leur classement en fonction de leur origine (que celle-ci soit par exemple la méconnaissance des règles en vigueur ou bien l'accent de l'auteur qui lui fait écrire les mots d'une certaine façon...) afin de trouver une équivalence pour chacune d'elles. Or, nous l'avons vu avec la publication de Rabito en Italie, il arrive parfois qu'un doute subsiste quant à leur nature. S'il procédait de la sorte, le traducteur se trouverait pris dans la situation paradoxale de rechercher l'erreur juste. Là où l'auteur a écrit en laissant libre cours à une inspiration marquée par la liberté à l'égard de la langue, le traducteur s'emprisonnerait dans un carcan paradigmatique lui laissant peu de marge de manœuvre. La traduction, qui par essence est une forme d'écriture sous contrainte, doit toutefois autant que possible recréer, sur la trame donnée par le texte source, une inventivité ou, à tout le moins, une illusion d'inventivité. Si, pour traduire la littérature brute, le traducteur s'applique à une reproduction systématique de l'erreur linguistique, le carcan devient tel que toute la traduction lui est subordonnée. À une langue que le lecteur source sait authentique, et qui le séduit pour cela, se substituerait une langue artificielle et suspecte, car le lecteur cible saurait qu'il a affaire à une traduction, qui est un texte second, une reproduction. On peut alors se demander si les lecteurs s'amuseraient de ces pirouettes qui, aussi adroites soient-elles, entraveraient sa lecture. Car, en langue cible, l'effort du lecteur ne sera pas récompensé par l'exaltation d'être confronté à un merveilleux document linguistique. Tout au plus pourra-t-il saluer la prouesse savante du traducteur, ou bien, s'il en

⁵⁴⁰ BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 29.

a les moyens théoriques, entreprendre une analyse critique de la traduction. Dans les deux cas, la verve propre du texte source acquerra un statut secondaire pour le lecteur qui ne verra que les fautes et s'interrogera sur leur légitimité, et le traducteur aura échoué à transmettre la poésie du texte original. Avant de s'engager dans la traduction d'un texte de littérature brute, il importe de déchiffrer les mécanismes linguistiques de l'auteur, pour des exigences d'analyse qui permettront au traducteur de maîtriser le texte. En revanche, vouloir reproduire chaque erreur coûte que coûte, quelle que soit la rationalité des critères adoptés, tue le souffle libre du texte source et, *in fine*, le diminue : on ne le voit plus qu'au prisme de son caractère fautif, qui devient son seul intérêt. Aussi, pour des raisons d'ordre à la fois technique (l'étroitesse de la marge de manœuvre du traducteur, rendu esclave de l'erreur juste) et idéologique (ramener les textes de littérature brute vers leur seul caractère fautif), cette voie n'apparaît pas comme la plus pertinente. L'option de la création d'un système d'erreurs ou de distorsions équivalent ne semble valable que dans le cas d'auteurs qui ont sciemment, rationnellement, joué avec la langue dans une visée d'expérimentation linguistique⁵⁴¹. Par ailleurs, les auteurs bruts sont dans un effort de construction linguistique. Ils mettent en œuvre toutes leurs connaissances et les dépassent, même s'il en résulte une écriture déviante quant à la norme. En essayant de traduire en faisant des erreurs, le traducteur s'inscrirait dans une démarche opposée, fondée sur la déconstruction de son savoir. Là encore, il n'est jamais question pour le traducteur de se trouver dans la même situation que l'auteur. Un objectif à la fois irréaliste et peu souhaitable, mais s'il veut donner à lire un texte qui entraîne les lecteurs par sa créativité, comme le texte source, il lui faut dans une certaine mesure laisser libre cours à sa créativité propre. C'est d'ailleurs ce que souligne Yves Bonnefoy lorsqu'il insiste sur l'importance de la « spontanéité du traducteur⁵⁴² », qui ne doit pas être réprimée par une tentative de reproduction formelle trop serrée : « Traduire n'est pas singer ! Questionnement d'une liberté, c'est le droit, c'est même le devoir d'être soi-même tout aussi libre, et avec bonne conscience⁵⁴³. »

⁵⁴¹ À cet égard, nous pensons par exemple au *Riddley Walker*, de Russell Hoban, dont l'auteur écrit : « Le langage d'Enig n'est au fond qu'une version effondrée et tordue du langage, si bien qu'en prononçant à voix haute et avec un peu d'imagination le lecteur devrait être capable de comprendre. » (HOBAN Russell, *Enig Marcheur*, RICHARD Nicolas [trad. du riddleyspeak R Anterre], Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2012, p. 285). Ainsi commence la traduction française du roman, p. 3 : « Le jour de mon nommage pour mes 12 ans je suis passé lance avant et j'ai oxi un sayn glier il été probab le dernyè sayn glier du Bas Luchon. » Nicolas Richard a reçu en 2013 le prix Maurice-Edgar Coindreau pour cette traduction, refusée par d'autres traducteurs chevronnés.

⁵⁴² BONNEFOY Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 36.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 78.

Les écueils des deux options présentées ci-dessus, l'une procédant de l'annexion linguistique, l'autre fort hasardeuse voire vouée à l'échec, nous orientent vers une troisième voie. En effet, chacune des deux premières possibilités ne se concentre que sur un aspect : le sens ou la lettre. Or, tout texte est un alliage indissociable de l'un et de l'autre, la traduction ne peut les traiter séparément, le fond joue sur la forme et réciproquement. En cela, il nous semble juste de suivre les enseignements d'Henri Meschonnic, selon qui : « La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature⁵⁴⁴. » La recherche d'une manière adéquate de traduire la littérature brute coïncidera donc certainement avec celle d'une troisième voie, où sens et lettre chemineront ensemble.

La recherche d'une tradition littéraire où insérer l'œuvre de Vincenzo Rabito a mis en lumière que cette œuvre ne pouvait être située qu'aux marges de l'institution littéraire établie, en raison du caractère hermétique et conservateur de cette dernière. Nous avons proposé d'adopter le terme de « littérature brute », en écho avec l'art brut, pour désigner l'œuvre de Rabito et, avec d'autres déjà existantes, lui aménager une place où l'aspect esthétique prime sur la nature subversive. Un balayage du contexte source et du futur contexte cible de la publication de Vincenzo Rabito permet de mettre en évidence des différences manifestes entre les deux pays dans le rapport à la langue, qui ne seront pas sans conséquence sur la traduction. Là où l'italien naquit d'une longue hésitation et de débats dans les milieux littéraires sur les sources auxquelles il devait puiser, même si en fin de compte le florentin domina *de facto* dès le XIII^e siècle, le français se forgea assez tôt par l'imposition politique d'une langue formée d'un mélange des patois d'oïl, puis fixée et sévèrement codifiée à partir du parler de l'Île-de-France : la langue du roi et de la cour. Il ne fait aucun doute que ces facteurs ont pesé lourd dans la plus grande présence et la plus grande acceptation en littérature italienne de voix divergentes de l'italien codifié. Le fait que le milieu éditorial italien soit aujourd'hui polycentrique en découle probablement aussi, là où en France l'écrasante majorité des maisons d'édition se trouvent à Paris et où les auteurs ont plus de chances d'être publiés s'ils sont issus d'une classe sociale favorisée et sont Parisiens ou installés à Paris depuis

⁵⁴⁴ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 71.

longtemps⁵⁴⁵. Ainsi, en Italie, on trouve un filon d'écrits déviants dans l'édition tandis qu'il est singulièrement maigre en France.

Cela révèle combien le champ littéraire français reste attaché aux normes littéraires et linguistiques et se montre circonspect à l'égard de textes émanant de sa marge et porteurs de subversion linguistique. Le traitement réservé aux rares œuvres brutes publiées en France nous montre que la médiation éditoriale passe la plupart du temps par un effacement, si ce n'est un déni, des caractéristiques stylistiques propres à ces textes, en vertu d'une vision très normée du « bon français » héritée de l'histoire littéraire et linguistique du pays. Seuls les auteurs reconnus comme tels seraient donc en droit de déroger à cette norme.

Avec la confrontation, en langue originale même, à la « différence du dedans », les problèmes qui se posent dans la publication ne sont pas étrangers à ceux de la traduction. Et, justement, ils sont décuplés lorsqu'on les envisage sous l'angle de la traduction. Les traducteurs eux-mêmes sont imprégnés d'une vision de la langue telle qu'elle doit être, normée, qui est aussi celle que l'on attend d'eux et ils se plient à cette exigence de fluidité à tout prix. Toujours valable en littérature et en traduction, cette réflexion prend un relief tout particulier dans le cas de la littérature brute, peu explorée et rarement acceptée en tant que telle dans l'édition française. Confronté à ce type de texte, le traducteur doit repenser son travail, afin de pouvoir donner à lire la puissance évocatrice et le rythme oral impétueux qui habite le texte source.

Conclusion

Le fil conducteur de la triade sauvage/médiation/domestication que nous envisagions comme une hypothèse en introduction de cette partie se confirme à toutes les étapes. Elle trouve son origine dans la délimitation du champ littéraire, qui a de lourdes conséquences sur la traduction.

La nécessité d'une domestication apparut d'abord chez l'auteur, semi-lettré, dans son effort constant de s'appropriier et de dominer l'écriture et, par là, sa vie même. Dans un deuxième temps, Giovanni Rabito entreprit de policer la prose de son père dans l'espoir de voir le texte de ce dernier publié. Puis, des années plus tard, après un retour au tapuscrit source, un nouvel effort de domestication, quoique partielle, fut mené par Luca Ricci et

⁵⁴⁵ À ce sujet, voir SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 72.

Evelina Santangelo et déboucha sur la publication de *Terra matta* chez Einaudi. Après sa parution, les tentatives récurrentes de la part de la presse visant à associer Vincenzo Rabito à des grands noms de la littérature témoignent également d'une démarche vouée à rapporter ce texte sur un terrain connu, tout en lui reconnaissant le statut de « *controcanone letterario*⁵⁴⁶ ». Pourtant, nombreux sont ceux qui se sont félicités de sa nouveauté sans que jamais le travail de domestication partielle menée par Einaudi soit mis en question.

En cherchant à situer l'œuvre de Rabito dans le champ littéraire, nous avons vu que celui-ci fonctionne par exclusion et qu'il laisse peu de place à des textes déviants d'un point de vue linguistique R à moins qu'ils ne résultent de l'expérimentation d'un écrivain reconnu comme tel R, sinon à ses marges ou dans des textes dont on ne tient compte que de la valeur documentaire. Afin de mettre en lumière les spécificités de l'œuvre de Rabito sans l'exclure *a priori* du champ littéraire, nous l'avons qualifiée, ainsi que celles qui s'y apparentent, de « littérature brute », par analogie avec l'art brut. Si les « écrits bruts » ont déjà été étudiés, quoique assez peu, ce fut dans une démarche radicale, qui exacerbait leur marginalité en s'intéressant à leur subversion plus qu'à leur éventuelle valeur littéraire. Notre approche est, quant à elle, plus nuancée quant à la subversion, et surtout plus attachée au fait littéraire, dont on émet l'hypothèse qu'il puisse surgir par d'autres moyens que ceux communément admis. Plusieurs éléments permettent d'identifier un corpus de littérature brute tel que nous l'envisageons. Il s'agit de textes qui émanent de personnes étrangères à l'institution littéraire et à ses règles et n'ont pas été écrits à des fins majoritairement pragmatiques ou dans un objectif de publication. Ils résultent d'un élan intime d'écriture qui dépasse les obstacles d'une maîtrise lacunaire de la langue, laquelle devient au contraire facteur de créativité linguistique, et des normes du bon usage. Leurs qualités esthétiques vont donc au-delà de l'intérêt documentaire qu'ils peuvent par ailleurs présenter. Cependant, l'appellation de littérature brute n'est pas sans poser de problème, car à la différence des autres domaines artistiques, la littérature va de pair avec l'intervention préalable d'un médiateur sur l'œuvre, en la personne de l'éditeur. Le travail de domestication linguistique effectué par ce dernier est tel que le texte source en devient la plupart du temps méconnaissable, notamment en France. On trouve des pistes d'explication probantes à ce fonctionnement dans l'histoire linguistique et littéraire de l'Italie, État polycentrique marqué par une importante culture plurilingue et par une unité tardive, et de la France, État ancien et fortement centralisé où la langue nationale fut imposée comme arme politique sur l'ensemble du territoire depuis fort longtemps et

⁵⁴⁶ « Contre-canon littéraire », in DI GESÙ Matteo, « L'esproprio letterario », *op. cit.*

sévèrement codifiée. Cette histoire se traduit donc par une attitude particulièrement normative en France, et par une difficulté considérable à tolérer la différence linguistique en littérature, sinon de la part des avant-gardes. En raison de l'intervention d'un médiateur, des questions proches de celles de la traduction se posent en amont de la publication des textes bruts en langue originale. Et le travail opéré par les maisons d'édition qui privent les textes de littérature brute de leur poésie chaotique pourrait être considéré comme une forme intralinguistique de ce qu'Antoine Berman jugeait comme une « mauvaise traduction » : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère⁵⁴⁷. » Lorsqu'on passe à la traduction interlinguale, les questionnements sont démultipliés. En effet, à la médiation de l'éditeur du texte source s'ajoute celle du traducteur, pris entre une injonction collective de transparence impossible et de fidélité jamais vraiment définie et la réalité subversive quant à la norme du texte qu'il traduit. Dans ce contexte, on ne s'étonne guère que les exemples de littérature brute traduite soient singulièrement rares.

Le corpus de textes que nous avons identifiés comme bruts se caractérise par une langue libérée du carcan normatif de la langue écrite, qui semble fondée sur l'écoute d'une voix fortement individualisée plutôt que sur une application des conventions de l'écriture. On y trouve souvent une présence notable de l'oralité, mais aussi nombre d'analogies et de lapsus qui poétisent la langue de façon surprenante, lui faisant emprunter des chemins inusuels. Aussi nous paraît-il plus approprié d'aborder la littérature brute non pas sous l'angle de l'erreur en soi, mais de l'esthétique qui s'en dégage. De fait, cette approche vaut aussi pour la traduction de ces textes. Si le traducteur doit mener une réflexion sur les procédés de déformation courants chez ces auteurs, il doit aussi interroger leurs figures de style, ce qui fait voix dans leur texte. Cela lui permettrait de sortir de l'impasse de l'erreur d'orthographe, aussi réprochée dans le contexte français que terriblement artificielle en traduction.

Ces bases théoriques posées, il s'agit à présent de nous plonger dans les ressorts spécifiques du texte de Rabito afin de vérifier la validité des hypothèses que nous venons de recenser. Parcourir d'autres textes qui présentent des points communs avec le sien fut indispensable pour cerner les caractéristiques générales de ce type de littérature et son traitement éditorial. Dorénavant, nous nous concentrerons uniquement sur le manuscrit au cœur de notre recherche. Nous envisageons l'étape suivante de notre travail comme une mise en lumière des ressorts essentiels du texte de Vincenzo Rabito afin de pouvoir réfléchir à des

⁵⁴⁷ BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p. 17.

moyens de les reproduire en français. Elle prendra en considération les aspects purement linguistiques de l'écriture de Rabito mais aussi, en cohérence avec les premières conclusions tirées de la réflexion sur la littérature brute, les procédés stylistiques et les dynamiques qui la traversent. Son objectif est de rendre possible le rapport intertextuel invoqué par Henri Meschonnic en traduction : « On construit et on théorise un rapport de texte à texte, non de langue à langue. Le rapport interlinguistique vient par le rapport intertextuel, et non le rapport intertextuel par le rapport interlinguistique⁵⁴⁸. »

⁵⁴⁸ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, op. cit.*, p. 314.

Deuxième partie

DE L'ORDRE ET DU CHAOS : L'ÉCRITURE DE VINCENZO RABITO

Introduction

Cette deuxième partie de la recherche sera tout entière consacrée à une analyse de la langue et de l'écriture de Vincenzo Rabito. D'une certaine manière commence ici le travail de traduction, car non seulement les choix à venir pour la construction du texte cible reposeront sur les conclusions tirées de cette étude, mais encore l'orientation de l'analyse dépendra d'une lecture subjective, première étape de toute traduction :

Une activité, la lecture, mais également, et c'est tout aussi important à souligner, une activité qui doit savoir qu'elle est quelque chose de *subjectif*, le fait d'un individu assumant toute sa différence. Pourquoi ? Parce que les chemins praticables pour l'exploration de l'épaisseur textuelle sont nombreux, pour ne pas dire sans nombre, on ne peut espérer en dresser la carte, il faut donc bien que l'exploration en soit confiée aux moyens propres de l'interprète, moyens de son intellect ou tendances de son désir qui ne peuvent qu'être déterminés, plus qu'il ne peut le savoir, par les composantes de son « équation personnelle »⁵⁴⁹.

L'œuvre de Rabito est habitée par une tension entre l'ordre et le chaos, que l'on peut approcher de diverses manières. Pour commencer, elle se manifeste dans l'acte de fixation codifiée par l'écriture, expression de l'ordre, qui vient répondre au chaos d'une vie mouvementée. Mais, dans le cas de Rabito, cette tension gagne l'écriture même, qui devrait *a priori* être le lieu de l'ordre. Elle provient du double paradoxe de l'entreprise de l'auteur, qui écrit alors qu'il n'avait jamais véritablement appris à le faire et, qui plus est, dans une langue qui n'était pas sa langue maternelle. Il en résulte un texte que l'on peut supposer

⁵⁴⁹ BONNEFOY Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 21. C'est l'auteur qui souligne. Voir aussi : « Or, une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. [...] une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques. » SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 80.

chaotique eu égard aux conventions d'écriture, ce que confirme la fortune du premier tapuscrit, longtemps refusé parce qu'on craignait qu'il fût illisible, puis publié au terme d'un travail éditorial considérable. Enfin, l'allure même de ses pages est une expression de cette tension : au désordre d'un texte qui se déroule en flux continu, sans capitales ni phrases ni paragraphes, s'oppose la séparation maniaque de tous les mots par des signes de ponctuation. Dès lors, il est peu productif d'aborder cette œuvre selon les règles habituelles d'écriture et de composition d'un texte, mais on ne peut pas exclure qu'elle réponde malgré son aspect chaotique à un autre type d'ordre : quitter les voies habituelles de l'analyse et du jugement est un prérequis indispensable dans le cas de la littérature brute.

L'analyse proposée, menée en gardant donc à l'esprit les notions d'ordre et de chaos, qui nous paraissent fructueuses dans notre cas d'étude, est conditionnée par notre objectif de traduction. Elle tâchera de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qui caractérise l'écriture de Vincenzo Rabito ? Quels sont les procédés les plus marquants auxquels il recourt ? Quelle vision d'ensemble délivre le tapuscrit, et que peut-on en retenir ? Il s'agit de saisir l'intérêt et la force du texte, pour ensuite effectuer des choix de traduction aussi conscients et rationnels que possible, à même de restituer la lecture que l'on a eue de l'œuvre : autrement dit, de poser les bases du « rapport intertextuel⁵⁵⁰ » entre texte source et texte cible.

Plusieurs remarques préalables sont nécessaires. La première, d'ordre à la fois méthodologique et idéologique, est que nous aborderons ce texte de littérature brute comme nous aurions abordé n'importe quel texte, en cherchant à explorer son « écriture dans sa spécificité⁵⁵¹ » : que l'auteur ait été semi-lettré ou que son écriture ne soit pas conforme aux normes établies ne débouche pas sur le recours à des outils d'analyse spécifiques, valables pour les seuls textes divergents quant à la norme. Contrairement à ce que certains critiques italiens ont pu avancer au sujet de *Terra matta*, il n'y a pas selon nous une « difficoltà di maneggiare questo testo avendo a disposizione la consueta attrezzatura con la quale di solito si tratta la narrativa contemporanea o finanche la Letteratura tout court⁵⁵² ». Considérer que cette œuvre résiste à l'analyse classique est peut-être une manière de souligner son originalité, mais aussi d'en faire une œuvre marginale, que l'on ne peut pas vraiment traiter comme de la

⁵⁵⁰ MESCHONNIC Henri, *Pour la poésie II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2001 [1973], p. 314.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 317.

⁵⁵² « Difficulté à manipuler ce texte en ayant à disposition les outils avec lesquels on aborde d'habitude la fiction contemporaine ou même la Littérature tout court », DI GESÙ Matteo, « L'esproprio letterario », *Giudizio Universale*, 30/09/2012.

littérature. La deuxième, d'ordre méthodologique, est qu'il était impensable d'envisager une analyse de l'intégralité du tapuscrit en raison de sa masse textuelle. Aussi, avons-nous dû choisir un extrait suffisamment long pour que les mouvements du texte soient perceptibles, mais assez bref pour pouvoir en proposer une lecture approfondie. Cela ne devrait pas influencer sur les résultats de la recherche, car la lecture de la totalité du tapuscrit nous indique que les procédés narratifs et la langue employée sont sensiblement les mêmes tout du long. Nous avons écarté la possibilité d'étudier un extrait du L1, que l'auteur ne considérerait certainement pas comme une version aboutie, puisqu'il le reprit intégralement dans le L1 bis. Cependant, en travaillant sur le L1 bis, la tentation eût été grande de faire une analyse comparée avec le L1, ce qui n'est pas l'objet de notre recherche. Aussi, avons-nous préféré prendre pour support le premier ensemble narratif de taille adéquate se présentant dans le L2. Notre choix s'est porté sur le récit de la deuxième bataille du Piave, ou *Battaglia del solstizio*, qui se déroula du 15 au 24 juin 1918. Empruntant le syntagme à la prose de Rabito, nous l'intitulons « la crante esanquinusa bataglia ». Son récit, qui couvre treize pages du tapuscrit⁵⁵³, s'inscrit dans le récit plus vaste de la Grande Guerre et forme une unité narrative bien délimitée. Cette bataille a profondément marqué le jeune homme de dix-neuf ans qu'était alors Rabito. Par conséquent, l'intensité avec laquelle elle est relatée se prête bien à l'analyse. La troisième et dernière remarque préalable, d'ordre terminologique, vise à apporter des précisions sur certains termes employés. Bien que, en l'absence de ponctuation normée, le texte soit dépourvu de phrases au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire de « frase grafica (con maiuscola iniziale e punto finale)⁵⁵⁴ », il ne contient pas moins des unités textuelles avec un début et une fin, porteuses d'une idée distincte et presque toujours signalées par des mots pivots. Ce sont elles que nous appellerons « phrases ». Dans ses travaux sur le français parlé⁵⁵⁵, Françoise Gadet parle quant à elle de « séquence ». Nous y préférons le terme de « phrase » car le texte au cœur de notre réflexion est un texte écrit, même s'il contient des marques notables d'oralité. D'autre part, nous emploierons aussi bien le terme d'« auteur », de « narrateur » ou de « personnage » pour désigner Rabito, dans la mesure où la nature autobiographique du texte nous y autorise. Enfin, dans cette partie, nous préférons généralement le terme de « destinataire », emprunté au schéma de la communication proposé

⁵⁵³ L2, p. 111-124.

⁵⁵⁴ « Phrase graphique (avec majuscule initiale et point final) », HANS-BIANCHI Barbara, *La competenza scrittoria mediale. Studi sulla scrittura popolare*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005, p. 30.

⁵⁵⁵ GADET Françoise, *Le Français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992.

par Roman Jakobson, à celui de « lecteur », en vertu de l'ambiguïté entre oralité et écriture chez Rabito.

La réflexion se déroulera en trois temps. Le premier chapitre sera dédié à une analyse linguistique des deux premières pages entières de l'extrait choisi⁵⁵⁶. À partir d'un relevé systématique, nous nous intéresserons aux spécificités de la langue écrite de Rabito, tant du point de vue de la graphie que du système phonétique, de la conjugaison et de la morphosyntaxe. Il s'agira de dégager une vue d'ensemble et d'identifier les éventuelles tendances dominantes afin de pouvoir par la suite réfléchir à la pertinence de recourir à la recreation de certains de ces procédés linguistiques lors la traduction en français.

De cette plongée dans le détail linguistique, on passera dans le deuxième chapitre à une analyse des ressorts de l'écriture de Rabito, fondée sur l'extrait choisi dans son intégralité. Celle-ci s'arrêtera d'abord sur la structuration du propos, cherchant à mettre en lumière la façon dont l'auteur articule et fait progresser son récit. Ensuite, on étudiera divers procédés stylistiques qui, à différentes échelles du texte, confèrent l'impression de se trouver face à un texte saturé.

Une fois que certaines des dynamiques majeures dans la construction du texte et de l'écriture auront été analysées, on pourra s'interroger dans le troisième et dernier chapitre sur le sillage dans lequel elles s'inscrivent, sur leur signification et l'effet qu'elles produisent. Il s'agira donc de rattacher le texte de Vincenzo Rabito à l'ensemble plus vaste d'une culture et d'une tradition, orale et écrite, et de voir comment ces dernières sont exploitées. On s'appuiera à cette fin sur des exemples tirés de l'ensemble du tapuscrit. Dans ce cadre, on s'intéressera en particulier au rôle du récit et à la teneur de ce dernier, puis aux différentes marques génériques que l'on peut y déceler, pour enfin réfléchir à la nature du projet narratif de l'auteur.

En somme, on propose ici un panorama qui partira de l'analyse linguistique et textuelle pour arriver à l'effet sémantique global délivré par le tapuscrit. Chacune des conclusions qui en sera tirée préparera en creux la construction future de la traduction.

⁵⁵⁶ C'est-à-dire les p. 112 et 113.

Chapitre 1

Le *rabitese*

Le titre de ce chapitre est une reprise du néologisme *rabitese*, forgé par Evelina Santangelo pour désigner la langue de Vincenzo Rabito⁵⁵⁷. La thèse selon laquelle Vincenzo Rabito avait inventé une langue nouvelle dans son autobiographie fut plusieurs fois employée par la presse. Cependant, des spécialistes ont démontré que dans son cas il est impropre de parler de langue inventée : il s'agit en réalité d'une forme d'italien populaire⁵⁵⁸. Nous faisons tout de même le choix d'employer le substantif *rabitese* dans notre travail pour désigner l'idiolecte⁵⁵⁹ de l'auteur en tant qu'exemple singulier d'italien populaire et régional.

Avant d'entreprendre l'analyse de la langue de Rabito, il est nécessaire de faire le point sur trois notions étroitement liées, qui serviront de fil rouge à la réflexion : italien populaire, italien régional et italien des *semicolti*. L'italien populaire trouva sa première définition dans un texte de Tullio De Mauro⁵⁶⁰ qui accompagnait la publication en 1970 des *Lettere da una tarantata*, échange épistolaire entre Annabella Rossi, anthropologue, et Anna, paysanne peu cultivée des Pouilles⁵⁶¹. Le linguiste définit alors l'italien populaire comme le « modo d'esprimersi d'un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che, ottimisticamente, si chiama la lingua "nazionale", l'italiano⁵⁶² ». Cette formulation, appelée à être reprise un grand nombre de fois dans la littérature sur ce sujet, fut revue par Manlio Cortelazzo en 1972, qui proposa une définition différente du concept : « tipo

⁵⁵⁷ Au cours d'un entretien, Evelina Santangelo définit le *rabitese* de la façon suivante : « È l'invenzione di una lingua originale, che non somiglia a nessuna altra sperimentata prima » (« C'est l'invention d'une langue originale, qui ne ressemble à aucune autre expérimentée auparavant »), in GULLO Tano, « Il romanzo popolare dello scrittore contadino », *La Repubblica Palermo*, 15/10/2006.

⁵⁵⁸ Voir notamment RUFFINO Giovanni, « Fontanazza e la scrittura popolare in Sicilia », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *I luoghi di Rabito, dal manoscritto a Fontanazza a Terra matta* (actes du colloque tenu à Chiaramonte Gulfi, 18-20 janvier 2008), en cours d'édition et AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *ibid.*

⁵⁵⁹ C'est-à-dire le « langage particulier d'une personne, ses habitudes verbales ; le langage en tant qu'il est parlé par un seul individu », selon la définition du linguiste André Martinet reprise dans le *Centre national des ressources textuelles*, entrée « idiolecte », <http://www.cnrtl.fr/definition/idiolecte> (consulté le 28 août 2017).

⁵⁶⁰ DE MAURO Tullio, également in « Per lo studio dell'italiano popolare unito », in CORTELAZZO Michele et RENZI Lorenzo (dir.), *La lingua italiana oggi: un problema scolastico e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1977.

⁵⁶¹ ROSSI Annabella, *Lettere da una tarantata*, Roma, Squilibri, 2015 [Bari, De Donato, 1970].

⁵⁶² « Façon de s'exprimer d'une personne inculte qui, poussée par l'envie de communiquer, manipule sans entraînement ce qu'on appelle avec optimisme la langue "nationale", l'italien », DE MAURO Tullio, « Per lo studio dell'italiano popolare unito », in CORTELAZZO Michele et RENZI Lorenzo (dir.), *op. cit.*, p. 149.

di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto⁵⁶³ ». Ces deux approches, l'une abordant l'italien populaire en rapport avec la langue nationale, l'autre insistant sur son substrat dialectal, susciterent de nombreux débats, que nous ne reproduirons pas ici⁵⁶⁴. Toujours est-il qu'avec le temps il est apparu de façon de plus en plus évidente que l'on ne pouvait étudier l'italien populaire sans tenir compte de sa part dialectale et, en fin de compte, la définition proposée par Cortelazzo a semblé la plus adéquate. La prise en considération du dialecte dans l'italien populaire nous conduit vers une autre notion, celle d'italien régional. À la différence de l'italien populaire, ce dernier, qui est par définition une expression de la variation diatopique, n'est pas nécessairement révélateur d'une variation diastratique. Il fut d'abord défini par Giovan Battista Pellegrini en 1960, qui le considérait comme une forme expressive médiane située à l'intersection « tra i due poli opposti della lingua letteraria e del dialetto schietto⁵⁶⁵ ». Depuis, de nombreux travaux ont été menés à ce sujet, ce qui conduisit Paolo D'Achille à proposer en 2002 la définition suivante de l'italien régional : « quella varietà di italiano usata in una determinata area, che denota sistematicamente, ai diversi livelli di analisi, caratteristiche in grado di differenziarla sia dalle varietà usate in altre zone sia anche dal cosiddetto italiano standard⁵⁶⁶ ». À ces deux notions vient s'ajouter celle d'italien des *semicolti*⁵⁶⁷, qui « pur essendo alfabetizzati, non hanno

⁵⁶³ « Type d'italien imparfaitement acquis par ceux qui ont le dialecte pour langue maternelle », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1976 [1972].

⁵⁶⁴ L'appellation « italien populaire » désigne la langue écrite ou la langue orale selon les chercheurs, comme le rappelle Francesco Bruni : « intendiamo per italiano popolare una produzione scritta direttamente dal semicolto [...]. Ma la varietà delle opinioni a questo proposito resta notevole : L. Vanelli scrive che l'italiano popolare [...] “acquista lo statuto di lingua prevalentemente orale e colloquiale” » (« nous entendons par italien populaire une production directement écrite par le semi-lettré [...]. Mais la diversité des opinions à ce sujet est notable : L. Vanelli écrit que l'italien populaire [...] “acquiert le statut de langue essentiellement orale et familière” »). Bruni signale toutefois que Vanelli tient ce propos alors que l'objet de sa note linguistique concerne un corpus écrit (les lettres de prisonniers italiens rassemblées et étudiées par Leo Spitzer). BRUNI Francesco, « Traduzione, tradizione e diffusione della cultura: contributo alla lingua dei semicolti », in BARTOLI LANGELI Attilio et PETRUCCI Armando (dir.), *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Quaderni Storici*, n° 38, anno XIII, fascicolo II, maggio-agosto 1978, Bologna, il Mulino, note 35 p. 552. Pour notre part, sans entrer dans le débat, il nous paraît évident, vu la nature du texte de Rabito, qu'il existe un italien populaire écrit qui a d'ailleurs parmi ses caractéristiques un lien étroit avec la langue orale, et c'est uniquement à lui que nous nous intéresserons.

⁵⁶⁵ « Entre les deux pôles opposés de la langue littéraire et du dialecte pur », PELLEGRINI Giovan Battista, « Tra lingua e dialetto in Italia », *Studi mediolatini e volgari*, VIII, Pisa, Pacini editore, 1960, p. 137-153, cité in ORIOLES Vincenzo, « La formazione di varietà linguistiche regionali », http://www.orioles.it/materiali/pn/Italiano_regionale.pdf (consulté le 12 janvier 2015), p. 1.

⁵⁶⁶ « La variété d'italien utilisée dans une région déterminée qui dénote systématiquement, à tous les niveaux de l'analyse, des caractéristiques qui la différencient à la fois des variétés employées dans d'autres régions et de ce qu'on appelle l'italien standard », D'ACHILLE Paolo, « L'italiano regionale », in CORTELAZZO Manlio *et al.* (dir.), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, Utet, 1991, p. 26-42, cité in ORIOLES Vincenzo, « La formazione di varietà linguistiche regionali », *op. cit.*, p. 1.

⁵⁶⁷ Nous souhaitons conserver le terme spécifique italien dans cette première occurrence. Par la suite, *semicolti* sera traduit par « semi-lettrés » dans le corps du texte. Cela nous semble le moyen le plus probant de rendre ce

acquisito una piena competenza della scrittura e pertanto rimangono sempre legati alla sfera dell'oralità⁵⁶⁸ ». Le terme fait donc référence à des groupes « per i quali la scarsa padronanza del mezzo finisce per annullare o ridurre nell'uso della lingua scritta gli effetti della variabile diamesica⁵⁶⁹ ». De ces deux citations, il apparaît clairement que l'écriture des semi-lettrés se signale entre autres par un amalgame entre langue orale et langue écrite, ou plus précisément par une application de certains procédés de l'oralité à l'écriture. Cette caractéristique est loin d'être la seule de leur écriture, par ailleurs indissociable de l'italien populaire, ainsi que le rappelle Rita Fresu dans sa synthèse sur la question : « la definizione *italiano dei semicolti* è stata considerata come alternativa a quella di *italiano popolare* e gran parte degli studi si sono serviti delle due espressioni in modo equivalente e interscambiabile⁵⁷⁰ ». De même, comme nous l'avons signalé plus haut, les notions d'italien populaire et d'italien régional sont elles aussi entremêlées :

Una rigida contrapposizione fra italiano regionale e italiano popolare non pare in effetti possibile: entrambe le varietà derivano fondamentalmente dall'incontro fra italiano e dialetto, e quindi presentano indubbiamente caratteristiche comuni, dovute appunto a fenomeni di « interferenza » [...] bisogna [...] considerare l'italiano popolare come una varietà diastratica dell'italiano regionale⁵⁷¹.

Les trois notions sont donc indissociables, et ce qui les rassemble avant tout tient au rapport qu'elles entretiennent avec le dialecte, mais aussi avec l'oralité, notamment dans le cas de l'italien des semi-lettrés. L'italien régional, variante diatopique de la langue nationale, a pour

terme en français, puisque la question porte spécifiquement sur le niveau d'alphabétisation, et non pas sur la culture en général.

⁵⁶⁸ « Bien qu'alphabétisés, n'ont pas acquis une pleine compétence de l'écriture et restent donc toujours liés à la sphère de l'oralité », D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », in SERIANNI Luca et TRIFONE Pietro (dir.), *Storia della lingua italiana, vol. III, Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, p. 41.

⁵⁶⁹ « Pour lesquels la faible maîtrise du moyen finit par annuler ou réduire les effets de la variante diamesique dans l'usage de la langue écrite », MONTANILE Milena, *L'italiano popolare*, Salerno, Edisud, 2002, p. 18.

⁵⁷⁰ « La définition d'*italien des semi-lettrés* a été considérée comme une définition alternative à celle d'*italien populaire* et une grande partie des études se sont servies des deux expressions de façon équivalente et interchangeable », FRESU Rita, « Scritture dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *Storia dell'italiano scritto III. L'italiano dell'uso*, Roma, Carocci editore, coll. « Frece », 2014, p. 196. L'affirmation de Rita Fresu trouve confirmation dans les propos du linguiste Giovanni Ruffino : « i linguisti italiani (me compreso) alternano le formule "italiano popolare" [...], e "italiano dei semicolti" » (« les linguistes italiens Ré moi y compris Ré alternent les formules "italien populaire" et "italien des semi-lettrés" »), RUFFINO Giovanni, « Fontanazza e la scrittura popolare in Sicilia », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.* Ajoutons que, y compris dans des textes consacrés à la question, on trouve indifféremment, aux côtés du terme de *semicolti*, les termes d'*incolti* et de *semincolti*. C'est par exemple le cas dans MOCCIARO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti. Testi documentari del XVIII secolo*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, coll. « Osservatorio linguistico siciliano », 4, 1991.

⁵⁷¹ « Une opposition rigide entre italien régional et italien populaire paraît en fait impossible : ces deux variétés dérivent fondamentalement de la rencontre entre italien et dialecte, et présentent donc indubitablement des caractéristiques communes, justement dues à des phénomènes d'"interférence" [...] il faut [...] considérer l'italien populaire comme une variété diastratique de l'italien régional. » D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », *op. cit.*, p. 48.

variante diastratique l'italien populaire, qui comprend lui-même l'italien des semi-lettrés, envisageable à son tour comme une sous-variante diastratique de l'italien populaire.

Avec le concept d'« interférence », Paolo D'Achille place la tension entre langue nationale et dialecte au cœur de l'italien populaire et de l'italien régional⁵⁷². Chez les semi-lettrés, la recherche d'une expression correcte dans la langue nationale passe bien souvent par des hypercorrections : « La maggior parte degli studi riconduce l'ipercorrettismo a parametri diastratici, annoverandolo tra i fenomeni tipici di produzioni, sia orali, sia scritte, di parlanti scarsamente acculturati, definibili come semicolti⁵⁷³ ». La production de Vincenzo Rabito ne déroge pas à la règle, et ce chapitre s'attachera tout particulièrement à l'étude de l'hybridité du *rabitese*, qui découle de la volonté de l'auteur de rédiger dans la langue nationale malgré son alphabétisation très rudimentaire et sa langue maternelle dialectale. Les spécificités du *rabitese* seront passées au crible à l'aide d'une analyse essentiellement normative R donc fondée sur les canons de la langue standard R, qui permettra de mettre en lumière les différentes déclinaisons linguistiques de l'*arrangiarsi* (la débrouille) chez l'auteur, et son élaboration d'un système d'écriture gouverné par une double logique contradictoire. D'une part, celle d'écrire en italien et d'être compris et, d'autre part, une écriture dictée par une forme d'urgence et très peu relue, qui entrave l'intelligibilité du propos.

Nous prendrons comme support principal les deux premières pages entières (112 et 113) de l'extrait du second tapuscrit dont nous observerons la graphie, le système phonétique, la conjugaison et, enfin, la morphosyntaxe⁵⁷⁴. Étant donné la longueur du tapuscrit original, notre analyse ne pourra pas faire état de la totalité des particularités linguistiques de l'auteur. Notre objectif ici n'est pas de produire un compte rendu exhaustif sur la langue de Rabito, mais de cerner ses spécificités dans les grandes lignes afin de disposer d'un aperçu suffisamment riche pour réfléchir à sa traduction.

⁵⁷² Leo Spitzer avait déjà formulé ce constat en d'autres termes : « si può dire che la lettera popolare non dà tanto un'immagine del dialetto quanto piuttosto della lotta del dialetto con la lingua scritta » (« On peut dire que la lettre populaire ne donne pas tant une image du dialecte que, plutôt, une image du combat entre le dialecte et la langue écrite »). SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani*, 1915-1918, SOLMI Renato (trad. de l'allemand), Torino, Boringhieri, coll. « Saggi », 1976, p. 14.

⁵⁷³ « La plupart des études relient l'hypercorrection à des paramètres diastratiques, la mettant au nombre des phénomènes typiques des productions, orales comme écrites, de locuteurs peu acculturés, définissables comme *semi-lettrés* », FRESU Rita, « ipercorrettismo », in *Enciclopedia Treccani*, 2010 : [http://www.treccani.it/enciclopedia/ipercorrettismo_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ipercorrettismo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consulté le 3 juillet 2016).

⁵⁷⁴ Étant donné que le dialecte sicilien se décline en différentes catégories (sicilien occidental, central et oriental), elles-mêmes subdivisées en une série de variantes, nous nous sommes attaché, dans la mesure où les ressources documentaires à notre disposition le permettaient, à fonder nos recherches sur la variante sud-orientale du sicilien et, plus précisément, hybléenne. Quand cela n'était pas possible, nous nous sommes référé à des formes valables pour l'ensemble de l'île.

1. Extrait étudié : deux pages de la *crante esanquinusa bataglia*⁵⁷⁵

1 [112] dovevamorire opuremesso fuorecompatemento poie che magare queste austriece
2 etedesche cheavevino fatto questo sbarco dipassare il piave ciavevino unaltra armaprecolosa
3 che ciavevino una ponca carrecata sopra lisparle comelipompe che cianno licontadine
4 pernafiare lasua vigna per non cifarevenire laprenostica allavigna efare una buona racota
5 diuva racina che inquellepompe dellecontadine usceva acqua incelistrada mentre conquiste
6 pompe che avevino lisoldate austriece usceva una vamba difuoco chedidovepassavino bruciava
7 magare tutte lierbe come fossero seche quinte didovepassavino queste soldate
8 austrieconquiste pombe bruciavino soldate ebochese ealbre quinte bruciavino tutto ecosi
9 diverse migliaia disoldate anno muorto abruciate vive quintesocesse lafinedelmonte ilciorno
10 16 ciugno del 1918 iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere lialcinedelpiave sianno reimpiato
11 tutto disaque certo cheliaustriece vercheanno passato ilpiave veroera che anno conquista 4 5
12 chilometri diterra diqua dellapartenostria dovecerimo ammazzate tutte lisoldate della 3 armata
13 chesicuro cheremo comdicevino liofeciale ecomedice lastoria del piave piu di500 milasoldate
14 ditutte licorpa diartiglieria dimitragliere e tantaltremezze precolose vero era cheliaustriece
15 avevino passato ilpiave vero era che avevino butato queste precolose gasse che nellealcinedel
16 piave eatuornoalpiave cerino piu di 200 milamorte eferite ma linostrecorazate li nostre a
17 pareche italiane aeamericane einchelsefranchese elinostre tutte licanno neche cerino vicino
18 alpiave sianno messo abutare milionedibompe iquesto piave che liaurieche etedesche in quella
19 intementecabile ciornata del 16 ciugno del 1918 io mirecordo sempredetto dellofeciale
20 dalleciornalista che ilnemico aveva pasato ilpiave con300 mila uomini tutte bearmate mapero
21 anno passato piu quelle 300 mila mapoie soldate tedesche eaustriece noniammo potuto passare
22 piu perche tutte limezzecheaveva litalia sianno messo abompardiareilpiave equinte alliaustriece
23 remporze noncineanno potuto venrepiu quitechipassavo passavo echinonpote passare
24 restaro difessa poieche magare licomantante avevino tutte campiato cheilceneralecadorna lann
25 mantato impizione equinte ilceneralissemo comantante soprena era questo valiroso
26 generalediezze ricordo che questa crante bataglia chesiafatto nelpiave nonastato fatta
27 datantesoldate anziane checerino soldate vecchie che avevino fatto 2 3 anne diquerra
28 chemagarecenereno cheavevino fatto laquerra ditripole del 1911 12 che erino assaie furbe

⁵⁷⁵ L2, p. 112 et 113. Le numéro de page du tapuscrit est indiqué entre crochets. Nous avons adopté dans la transcription de cet extrait le même parti que lorsque nous citons le tapuscrit dans le corps de notre travail : une reproduction du texte à l'identique du point de vue des agglutinations, fautes de frappe, etc. mais dépourvue de ponctuation afin de ne pas entraver la lecture.

29 esapevino come il soldato in guerra si doveva nascondere per poter essere salvato ma questa crante
30 esanguinosa battaglia stata fatta più assai delle ciovotte della valisosa chilassa delle
31 ciovotte de 99 che tante cinerino che ancora erano senza sapere che volere essere morire
32 epoi magari senza essere ad estrade quante senza essere assai furbe tanto che quant'altre
33 volevano ancora passare tutte queste ciovotte del 99 anno creduto a queste dannose nemiche
34 che cianno detto di qui non zipassa equante il nemico più non passato che non lodico io che stavo
35 scrivendo questo libro per fare bello malodice la storia della guerra 15 18 che le ciovotte nel
36 1899 anno creduto di qui non zipassa certo che di queste ciovotte del 99 nella battaglia del piave
37 cianno ammazzato assai che cianno ammazzato quanto e come si ammazzano liagnelle feste
38 della santapascua ma però questa vittoria stata vinta delle ciovotte del 99 che lo dice la storia
39 quante ricordo che quante austriache che anno passato di qua del piave noie italiane tante foreno
40 stato ammazzate etante prese precipuamente atante foreno ferite epoi che queste 4 5
41 chilometri ch'altre di terra che avevino occupato ricordo che si occupato casa per casa che
42 di questa casa e di queste piccole paese la guerra era imposta così che per 4 ore il piccolo paese
43 era delletalia e e per 4 ore era nella austriache quante si occupava casa per casa tirato tirato quante
44 ricordo che non ci faciammo persovase più noie soldate e neanche li ufficiali si facevino
45 persovase dove era la nostra linea dove era la nostra difesa e neanche si sapeva più a chi dovevamo
46 sparare che in queste paese dove c'era questa sanguinosa battaglia non potevamo sapere dove era
47 il nostro nemico [113] poiche cerino magari tutte le famiglie nelle loro case che sparavano
48 magari perché dovevino difendere la sua casa perché ci si ordinava che non dovevino
49 scappare nessuno di terra occupata nell'austriache per lo scopo che veduto scappare alliborchese li
50 soldati che venivano a rinforzare annoie soldate veduto che liborchese scappavano si perdevino
51 di coraggio e non avanzavano si potevano e quante l'ordine era così di non scappare nessuno e
52 tutte morire nella terra piena di catavire ediferite edisunque poicheneanche li ferite ce ratempo
53 prendere e per non avere aiuto dovevino morire non solo li ferite italiane ma magari non venivano
54 prese e curate liaustriache quante quante dovevamo morire tutte poiche magari che a 5
55 chilometri della battaglia cerino assai etante batagli di carabinieri che se vedevino uno soldato
56 uno borchese scappare e magari una donna scappare di questa sanguinosa battaglia
57 questi carabinieri avevino l'ordine non fare scappare che avevino l'ordine di sparare [nessuno]
58 quante i questa crante battaglia del piave antare ci potevano scappare niente così ricordo che
59 non zine capitò niente più che ci abbiamo immeschiato tutte austriache e italiane e
60 magari la popolazione dell'uoco epoi tutte le massarizze erano li in questa crante battaglia cerino
61 vacche cerino cavalle cerino maiale cerino galline e magari tutto quello che possedevano

62 liborchese chenesuno aveva potuto scapare econzarbare niente quinte licaseerino tutte
63 fracerlate tuttesenzatetto liportetutte aperte poie che iquesta terradelvenito cerino assaie
64 spieieaustriece chesapevino parlare italiano etedescho eaustriece emagare cerino tantevenite
65 che ciavessepiaciuto di adeventare austriece seperdevino laquerra litaliane chespeciamente
66 livechie nonne che 70 anne prima ilvenitoera dellaustria equinte questevechie
67 ciavessepiaciuto che avesseno diventato unaltravolta austriece equinte questa popolazione
68 delvenito nonera tutta italiana che sicompateva perlamore dipatria quinte cerino tante traditure
69 ricordo chetante austriece oficiale comevedevino auno oficiale italiano muorto lospogliavino
70 e lo commiliavino conunacoperta e queste vestite che aveva loficiale italiano muorto
71 silometeva loficiale austriece equinte persubito annoieche nonsapiammoniente soldate
72 emagareoficiale sifaceva questo crante sbaglio che questo traditore cipareva uno ofeciale
73 italiano emagare cipoteva fare il saluto mentrequestoeraunaspia ricordo unopartecolarecaso
74 cheilciouno 17 sempre iquesto mese diciugnodescraziato erimo io e uno miocompagnio [che
75 sichiamava strano ciovanne] che sempre camminammoinziemme che abiammotrovato auo
76 nostoro maggiore ferito che era uno bravo daiepiu brave oficialecheavemmo del
77 nostroreggimento 69 che era ferito crave checomelabiammo visto subito cilabiammo
78 carrecato pervedere seciavessemo potutodareuno aiuto perportele porare inquanto recovero
79 perpoiepoterlo midecare ma comenilabiammo carecato persubito ciastatounaltro maggiore
80 medeco che poie era questo uno farso maggiore medeco che era unaspia austriaca vestito
81 dimedeco italiano ecerto cheio elamicostrono che abiammovisto questo farso maggiore
82 chepoie ciladettoquesto farso maggiore posatolo che lomedecammoellosalviammo ecosi
83 labiammo posto sempreallordinediquesto maggiore traditore equintefarso maggiore
84 invecedisalvalla lafatto morire checiadato unapicolabocetina adorare questotraditore maggiore
85 cheastato unamedicina perfarepiu presto morire infatte comequesto farso maggiore ciadato
86 questabocetina adorare poieciadetto amme ea strano non lo smovete lasciato riposare fermo
87 cheora coquesta midecina cheio ciodato reposa enonmuore equinteperdavero io estrano
88 labiammo lasciato eciabiammo allontanato pedidietro auna casa per metereseinzarbo ioestrano
89 cosiil maggiore doppo5 minotemorio e questo traditore maggiore labiammovisto antare
90 immienzo allisoldate austrieceche se avessemo saputo che questo avesssestato uno maggiore
91 nemeco lavessemo ammazato eio conqueto amico strano ciavesseno dato una midaglia
92 peruno avaloremilitare ma povere noie descraziante emagare sfortenante checosa nipotiammo
93 sapere chequesto era uno maggioreaustriaco checoquestacrante esanquinusa battaglia non
94 zicicapeva niente dove erail nemico edove erano lisoldate italiane che erimo tutte

95 ammischiate chesisparava sempre avante alladerezione delpiave senza sapere dove
96 sisparavaeachisparava checistapiammo ammazanto uno contralaltro quinte ilmaggiore sinan
97

2. La graphie

a) La ponctuation, les signes diacritiques et les capitales

Dans son ouvrage dédié à l'écriture populaire en Italie, la chercheuse Barbara Hans-Bianchi s'arrête sur le rôle de la ponctuation : « Nata storicamente dal bisogno del lettore di coniugare la modalità di decodifica visiva con l'esigenza della lettura ad alta voce, la punteggiatura è andata acquisendo man mano le sue caratteristiche odierne di un sistema di segni autonomi, parte integrante delle norme di scrittura⁵⁷⁶. » De signes qui visaient à reproduire les intonations de l'oral, les signes de ponctuation sont également devenus des marqueurs syntaxiques obéissant eux aussi à certaines normes qui permettent au lecteur d'interpréter le texte : le point sépare des phrases, les deux points indiquent un lien avec ce qui suit, les guillemets introduisent une citation, etc. Le scripteur qui souhaite en faire un usage pertinent est donc tenu de connaître ces codes. L'enquête menée par Hans-Bianchi met entre autres en évidence une corrélation déterminante entre la maîtrise de la ponctuation et le niveau de scolarisation.

Il en découle que le recours à une ponctuation anormale compte parmi les caractéristiques des auteurs écrivant dans un italien populaire : « L'uso approssimativo della punteggiatura è un tratto comune alle scritture dei semicolti che, in preda alle incertezze normative, ne riducono al minimo i segni o ne abusano⁵⁷⁷. » Vincenzo Rabito s'inscrit indubitablement dans la seconde catégorie, dans des pages par ailleurs dépourvues de tout alinéa⁵⁷⁸. Ainsi, l'extrait sur lequel repose notre analyse commence-t-il de la sorte :

⁵⁷⁶ « Historiquement née du besoin du lecteur de conjuguer la décodification visuelle avec l'exigence de la lecture à haute voix, la ponctuation a progressivement acquis ses caractéristiques contemporaines de système de signes autonomes devenu partie intégrante des normes d'écriture. » HANS-BIANCHI Barbara, *La competenza scrittoria mediale. Studi sulla scrittura popolare*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005, p. 142. La chercheuse a d'ailleurs travaillé sur un corpus de textes trouvé dans l'Archivio de Pieve Santo Stefano dans l'objectif de répondre à la question : « Come scrive chi ha un basso livello di istruzione scolastica? » (« Comment écrivent les gens qui ont un bas niveau d'instruction scolaire ? »), *ibid.*, p. 1.

⁵⁷⁷ « L'usage approximatif de la ponctuation est un trait commun aux écritures des semi-lettrés qui, en proie à des incertitudes concernant la norme, en utilisent le moins possible les signes ou bien en abusent. » AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.* Nous renvoyons à ce même article pour une réflexion plus ample concernant les différents signes de ponctuation utilisés par Rabito.

⁵⁷⁸ Si l'effet visuel est frappant, le phénomène est courant dans les écritures de semi-lettrés, y compris dans une dimension diachronique. Cf. le travail de Sonia Branca-Rosoff et Nathalie Schneider sur les écritures de « peu-

dovevamorire; opuremesso; fuorecompatemento; poie: che magare; queste; austriece: etedesche: cheavevino; fatto; questo; sbarco; dipassare; il piave, ciavevino; unaltra; armaprecolosa; che; ciavevino; una: ponca: carrecata; sopra; lisparle; comelipompe: che: cianno; licontadine; pernafiare; lasua: vigna;⁵⁷⁹

L'usage systématique des signes de ponctuation au lieu des espaces, que ce soit pour séparer les mots ou bien pour opérer des césures dans la chaîne sonore telle que l'auteur l'entendait, produit un impact visuel notable tout en gênant considérablement la lecture. La ponctuation hypertrophiée distingue le texte de Rabito des autres textes rédigés en italien populaire. Les critères qui présidèrent à sa façon de procéder restent mystérieux, si bien que Luisa Amenta conclut qu'il s'agit de « qualcosa che sovrasta e supera qualsiasi ricerca di criterio⁵⁸⁰ ». En l'absence d'explication de la part de Rabito, on ne peut en effet qu'émettre des hypothèses quant à cette ponctuation hypertrophiée.

Giovanni Rabito, le fils cadet de l'auteur, a avancé deux théories à ce sujet. La première figure dans un entretien publié dans le *Giornale di Sicilia* le 17 septembre 2000 :

per convincersi che con la macchina da scrivere stava facendo a modo suo una cosa letteraria, e avendo della letteratura l'idea che la letteratura sia soprattutto ortografia, sigillava ogni parola con il punto e virgola, che oltretutto è bello. [...] Credo proprio che per lui il punto e virgola fosse qualcosa di più, qualcosa che riuscisse a trasformare la sua cultura orale in una scrittura simile ai pochi giornali e libri letti⁵⁸¹.

Il paraît en effet probable que l'auteur ait voulu conférer à son tapuscrit l'allure d'un texte littéraire, et qu'à cette fin il ait abusé de la ponctuation, laquelle exerçait peut-être une certaine fascination esthétique sur lui. On peut donc imaginer que pour Rabito une plus grande quantité de ponctuation équivalait à une plus grande littérature. Cependant, quoique son expérience de la lecture fût limitée, elle n'était pas pour autant négligeable (Dumas, lecture des journaux, etc.), et en tout cas suffisante pour qu'il remarquât que la ponctuation

lettrés » à l'époque révolutionnaire : BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, Paris, Klincksieck, 1994.

⁵⁷⁹ L2, p. 112, l. 1-4.

⁵⁸⁰ « Quelque chose qui dépasse et se situe au-delà de toute recherche de critère », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

⁵⁸¹ « Pour se convaincre qu'avec la machine à écrire il faisait, à sa façon, quelque chose de littéraire et vu qu'il avait une conception de la littérature selon laquelle la littérature est surtout orthographe, il scellait chaque mot avec un point-virgule, ce qui en plus fait joli. [...] Je crois vraiment que pour lui le point-virgule représentait quelque chose de plus, qui réussissait à transformer sa culture orale en une écriture semblable à celle des rares journaux et livres lus », RABITO Giovanni, cité in AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *ibid.*

hypertrophiée n'était pas l'usage⁵⁸². C'est pourquoi la seconde hypothèse avancée par le même Giovanni Rabito quelques années plus tard est selon nous plus pertinente dans la mesure où elle semble correspondre à la personnalité de l'auteur telle qu'elle apparaît dans ses écrits :

Aveva infatti un bisogno assoluto di usare tutto lo spazio e il materiale disponibili; la pagina fino ai margini estremi, niente spazi liberi.

Niente andava buttato o sprecato nella sua logica esistenziale, ma non dimentichiamo che questo di non buttare via nulla è un costume antichissimo di tutto il mondo contadino, una regola, una legge fondamentale per chi rischia continuamente di tastare la fame.

Forse anche l'uso abbondante e ossessivo del punto e virgola, dopo ogni parola, dipende da questo stesso bisogno. Non solo un espediente per separare le parole, quindi, ma anche un modo per riempire gli spazi vuoti e usare dei segni che altrimenti resterebbero inadoperati⁵⁸³.

En effet, il serait peu étonnant qu'un homme issu de la culture paysanne, ayant lutté sans trêve contre les privations et manifestant d'autre part un rapport obsessionnel à l'écriture, ait appliqué dans son rapport à la page et à la machine à écrire le principe d'exploitation maximale des ressources à disposition qui avait gouverné sa vie. En dernier lieu, on ne peut totalement écarter l'hypothèse selon laquelle ce remplissage répondrait à un penchant pathologique de l'auteur, nous rapprochant alors de l'art brut comme art des fous en proie à l'*horror vacui*⁵⁸⁴.

Si la présence démesurée de ponctuation contribue indubitablement à l'impact visuel produit par les tapuscrits de Vincenzo Rabito, elle constitue un véritable handicap pour la

⁵⁸² D'autre part, nous préférons nous méfier de ce type d'assertions subjectives, qui n'auraient pu être étayées que par des entretiens effectifs de l'auteur avec son fils sur sa conception de la littérature, des entretiens auxquels Giovanni ne fait allusion nulle part.

⁵⁸³ « Il avait en effet un besoin absolu d'utiliser tout l'espace et le matériel disponibles ; la page jusqu'à ses marges extrêmes, aucun espace libre.

Rien ne devait être jeté ou gaspillé dans sa logique existentielle, mais n'oublions pas que cette habitude de ne rien jeter est une habitude très ancienne dans tout le monde paysan, une règle, une loi fondamentale pour ceux qui risquent continuellement de souffrir de la faim.

Peut-être que l'usage abondant et obsessionnel du point-virgule après chaque mot répond aussi à ce besoin. Ce n'est donc pas seulement un expédient pour séparer les mots, mais aussi une façon de remplir les espaces vides et d'employer des signes qui, sinon, resteraient inutilisés. » RABITO Giovanni, « Come è nato Terra matta. Storia di un insolito memoriale », in CULTRERA Giovanni, *op. cit.*

⁵⁸⁴ Au sujet de la ponctuation excessive, Vincent Capt signale que « d'un point de vue psychiatrique, cette abondance est typiquement maniaque ». CAPT Vincent, *Poétique des écrits bruts*, Limoges, Lambert-Lucas / Collection de l'Art Brut de Lausanne, 2013, p. 187. Plus largement, nous renvoyons à ses réflexions sur les écrits de Justine Python, rédigés lors d'un séjour en hôpital psychiatrique au début des années 1930 : « Justine Python, une poétique du plein », in *ibid.*, p. 185-206. Ses remarques introductives auraient pu être les nôtres au sujet de Vincenzo Rabito : « Lorsque l'on aborde les textes de Justine Python pour la première fois, on est en effet immédiatement frappé par la charge graphique des pages, où l'écriture est si liée, si dense, qu'il est souvent difficile de la déchiffrer. » (Il s'agit là d'écriture manuscrite.) *Ibid.*, p. 185. C'est l'auteur qui souligne. On peut se demander si Vincenzo Rabito aurait pu expliquer son usage de la ponctuation comme Anselme Boix-Vives, artiste brut, expliquait le remplissage des espaces vides de ses tableaux par des motifs végétaux : « pour ne pas perdre de la place et pour faire joli » (cité in DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006, p. 88).

lecture, qu'il est impératif de surmonter pour apprécier la prose de l'auteur. Par ailleurs, elle entre en contradiction avec la dynamique générale du flot puissant constitué par le texte, renforcé par l'absence totale d'apostrophes, de signes diacritiques et de capitales, qui produit elle aussi un impact visuel important sur les lecteurs. Sur les deux pages étudiées, on trouve : « così » (*così*, six occurrences), « piu » (*più*, douze occurrences), « pero » (*però*, l. 20 et l. 38), « poieche » (*poiché* l. 24, l. 47 et l. 54), « perche » (*perché*, l. 22 et deux occurrences l. 48) pour l'absence d'accents, « unaltra » (*un'altra* l. 2), « cerimo » (*c'eravamo*, l. 12), « cerino » (*c'erino*, treize occurrences), *lann* (*l'hanna* l. 24), « cenereno » (*ce n'erano*, l. 28), « lordine » (*l'ordine* l. 48, l. 51 et deux occurrences l. 57), « cera » (*c'era*, l. 46 et l. 52), *labiammo* (*l'abiammo*, six occurrences), « loficiale » (*l'ufficiale*, l. 70 et l. 71), « lamico » (*l'amico*, l. 81), « la » (*l'ha* l. 82 et l. 84), « lavessemo » (*l'avessimo*, l. 91), « alaltro » (*all'altra* l. 96) pour l'absence d'apostrophes et « piave » (Piave, l. 2), « litalia » (l'Italia, l. 22), « venito » (Veneto, l. 63, l. 66 et l. 68), « austria » (Austria, l. 66), « strano ciovanne » (Strano Giovanni, l. 75) pour l'absence de capitales. Le phénomène n'a en soi rien d'original : « l'eliminazione dell'accento ed il suo uso improprio » sont « due tendenze unanimemente riscontrate nelle scritture di semicolti⁵⁸⁵ ». Mais pourquoi Vincenzo Rabito n'en fit-il pas simplement un « uso improprio », comme beaucoup de scribes qui ne disposaient pas de meilleures connaissances linguistiques que lui⁵⁸⁶ ? Quoi qu'il en soit, dans ce cas aussi, sa démarche le rapproche d'autres semi-lettrés, mais son caractère excessif lui confère une place à part.

b) La segmentation des phrases et des mots

L'incertitude dans la segmentation des phrases et des mots constitue une autre caractéristique de l'écriture populaire : « la segmentazione dell'enunciato rivela una imperfetta padronanza della corrispondenza tra produzione verbale e produzione scritta. Questi tratti caratterizzano tutti gli scritti di semicolti odierni e del passato⁵⁸⁷ ». Cette donnée

⁵⁸⁵ « L'élimination de l'accent et son usage impropre » sont « deux tendances rencontrées dans toutes les écritures de semi-lettrés », MOCCIARO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti*, op. cit., p. 20-21. Le livre d'Antonia Mocciano a été pour nous une ressource très riche dans la rédaction de ce chapitre.

⁵⁸⁶ L'hypothèse selon laquelle le phénomène serait dû à sa maîtrise imparfaite de la machine à écrire dont il se servait, une Olivetti Lettera 22, est infirmée par le fait qu'il écrivait par ailleurs les nombres en chiffres et recourait donc à la touche capitale, ce qui semble plutôt démontrer qu'il était somme toute assez à l'aise avec sa machine.

⁵⁸⁷ « La segmentation de l'énoncé révèle une maîtrise imparfaite de la correspondance entre production orale et production écrite. Ces aspects caractérisent tous les écrits de semi-lettrés contemporains et passés », MOCCIARO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti*, op. cit., p. 20. À ce propos, nous renvoyons également aux considérations de Barbara Hans-Bianchi (HANS-BIANCHI Barbara, *La competenza*

se traduit dans notre texte par une omniprésence des agglutinations graphiques. Chez Rabito, les termes agglutinés peuvent atteindre le nombre de cinq (par exemple, « mentrequestoeraunaspia », l. 73). Elle est une caractéristique importante de son écriture⁵⁸⁸ : on en trouve cent soixante-quinze cas environ dans la page 112 et pas loin de deux cents cas différents dans la page 113⁵⁸⁹. Les cas de figure sont si variés qu'il paraît de prime abord difficile d'en tirer des conclusions.

Il apparaît cependant que les agglutinations commençant par une conjonction sont les plus nombreuses, puisqu'elles représentent à elles seules une cinquantaine d'occurrences, soit un quart des cas, également répartis entre les groupes commençant par une conjonction de subordination et ceux commençant par une conjonction de coordination. Les premiers s'expliquent pour bonne partie par l'usage hypertrophié du *che* polyvalent, sur lequel nous reviendrons plus bas. Ensuite, la conjonction de subordination la plus représentée est *se*. Concernant les conjonctions de coordination, *e* représente la quasi-totalité des cas, ce qui n'est pas surprenant au vu de l'importante quantité de polysyndètes dans le texte⁵⁹⁰.

Ensuite viennent les agglutinations commençant par une préposition, environ quarante, dont la plupart concerne le groupe préposition+nom, et la préposition *per* est alors la plus représentée. Dans les agglutinations commençant par un pronom, une trentaine, le groupe

scrittoria mediale. Studi sulla scrittura popolare, op. cit., p. 31-32) et à Leo Spitzer : « la separazione delle parole che s'insegna a scuola non è nulla di originario, ma un prodotto dell'analisi. La grafia ingenua tende quindi a congiungere fra loro, anche nella scrittura, i termini che sono uniti nella coscienza » (« La séparation des mots qui s'apprend à l'école n'a rien d'originel, c'est un produit de l'analyse. La graphie naïve tend donc à lier entre eux, y compris dans l'écriture, les termes qui sont unis dans la conscience. ») SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, op. cit.*, p. 38.

⁵⁸⁸ La quantité d'agglutinations dans le texte est telle que, dans un premier temps, la lecture à voix haute est un recours précieux, comme si l'on se trouvait confronté à une forme de *scriptio continua* fort anachronique : chez Rabito, le lien entre texte et oralité emprunte décidément des voies diversifiées. Signalons ici que la segmentation approximative des mots est un phénomène récurrent d'un point de vue diachronique chez les scribes depuis le moment où les mots furent séparés à l'écrit (on situe la généralisation des blancs pour séparer les mots au VII^e siècle environ, cf. BALLESTRO Catherine, « Le blanc », *BNF, l'aventure des écritures*, <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/ponctuation/05.htm#contenu> [consulté le 15 mars 2017]). Si, dès le développement de l'imprimerie, la séparation des mots fut normée, le regard porté sur les productions comportant des segmentations erronées a évolué avec le temps. Autrefois, savoir écrire, même s'il s'agissait d'une écriture fautive, était l'apanage de peu de gens et le signe d'une appartenance à une forme d'élite. Depuis la scolarisation généralisée de toutes les classes sociales, la segmentation imparfaite des énoncés est jugée négativement et aussitôt associée à l'analphabétisme.

⁵⁸⁹ Nous avons effectué notre relevé sur cette dernière. Lorsque la même agglutination revenait plusieurs fois, nous ne l'avons comptée qu'une fois, car notre objectif était d'observer la diversité des cas.

⁵⁹⁰ À ce sujet, notons que dans la classe des connecteurs logiques les groupes « ecosi », « equinte » et « emagare », très fréquents, sont presque systématiquement agglutinés. Dans la p. 113 du L2, cinq occurrences d'« equinte » agglutiné (l. 66, 67, 71, 82 et 87), une seule séparée (l. 51). On observe la même tendance pour « emagare » (l. 56, 64, 72, 73 et 92) et « e magare » (l. 59-60 et 61). « Magare » est une italianisation du sicilien *macàri*, qui signifie *anche* en italien (« aussi », « même »). La p. 113 contient également une occurrence d'« ecosi » (l. 82), agglutiné. Ajoutons que l'agglutination du groupe « mapero », absent de la p. 113 (on trouve en revanche deux occurrences dans la p. 112, l. 20 et l. 38) mais très présent dans son écriture en général, est elle aussi quasiment systématique.

pronom+verbe est prédominant, en particulier avec les pronoms personnels compléments. Elles sont suivies par celles commençant par un article, une vingtaine⁵⁹¹. Les autres cas R agglutinations commençant par un nom, un adjectif, un adverbe ou un verbe R sont au nombre d'une dizaine chacun. Concernant les verbes, l'auxiliaire « avoir » et le participe passé sont agglutinés de façon systématique au passé composé lorsqu'il s'agit de la première et de la troisième personne du singulier : « nonzineacapito » l. 59, « ciastato » l. 79, « ciladetto » l. 82, « ciadato » l. 84 et l. 85, « cheastato » l. 85, « ciadetto » l. 86, « ciodato » l. 87.

Un autre phénomène courant chez les auteurs semi-lettrés italiens originaires du centre et du Sud de la Péninsule réside dans le redoublement syntaxique. Dans la prononciation, le redoublement syntaxique consiste en la gémiation de la consonne initiale d'un mot précédé par un mot oxyton ou bien par un morphème monosyllabique ou bisyllabique. Ce fait n'apparaît pas dans la graphie, sauf dans les cas où les deux mots s'unissent pour en former un seul (*cosiddetto, soprattutto*, etc.)⁵⁹² Ainsi, la présence du redoublement syntaxique dans un texte est-elle une des façons de déceler le parlé dans l'écrit. Chez Vincenzo Rabito, le phénomène apparaît (« annessuno » l. 57, « amme » l. 86, « annoieche » l. 71, etc.) sans être en rien systématique (« aremporzare » l. 50, « ecerto » l. 81, « edove » l. 94, etc.) La plupart du temps, les mots sont agglutinés sans que leur graphie s'en trouve modifiée. Est-ce à dire qu'ils ne formaient pas toujours une chaîne continue dans l'esprit de l'auteur, mais que leur abondance est essentiellement due à une urgence de l'écriture ? Cela ne peut être qu'une hypothèse.

Les agglutinations sont si nombreuses chez notre auteur qu'il est malaisé de s'y repérer et de savoir à quoi les imputer. Notre tentative d'y déceler des récurrences systématiques s'est avérée infructueuse. On peut donc tirer de cette analyse des conclusions *a minima*. D'abord, que chez Rabito comme dans les écritures de semi-lettrés siciliens étudiées par Antonia Mocciano, les agglutinations commençant par une conjonction, un pronom, une préposition ou un article sont les plus nombreuses⁵⁹³. Ensuite, que certains groupes précis apparaissent très souvent agglutinés. Enfin, qu'il vaut mieux chercher à identifier des tendances que des règles dans l'écriture de Rabito.

⁵⁹¹ Dans le relevé des agglutinations article+nom, nous n'avons pas tenu compte de celles occasionnées par l'absence d'apostrophe après l'article (« lordine », par exemple), puisque, comme nous l'avons vu, celle-ci est systématique chez Rabito.

⁵⁹² MAROTTA Giovanna, « raddoppiamento sintattico », *Enciclopedia Treccani*, 2011 : [http://www.treccani.it/enciclopedia/raddoppiamento-sintattico_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/raddoppiamento-sintattico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consulté le 26 août 2016).

⁵⁹³ MOCCIANO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti*, op. cit., p. 20.

La segmentation incertaine des mots et des phrases produit un autre phénomène, habituellement très courant chez les semi-lettrés. Il s'agit de la déglutination, qui consiste à diviser un même mot en deux mots distincts, souvent sur la base d'une confusion, entre préfixe et préposition, par exemple. Dans le texte, les cas sont bien rares : « poie che⁵⁹⁴ » (l. 1 et l. 63), « a pareche » (l. 16-17), « licanno ne » (l. 17). On pourrait expliquer le premier exemple de la façon suivante : les deux éléments, qui ont aussi du sens lorsqu'ils sont pris séparément, sont considérés comme indépendants. Le deuxième pourrait provenir du fait que Rabito utilise souvent le syntagme *pare che*, parfois agglutiné, parfois non, et c'est peut-être pour cela que, par distraction, il l'a ici séparé de *a*, confondu avec la préposition. Le troisième pourrait éventuellement provenir d'une confusion entre la dernière syllabe du nom *cannone* et la conjonction *né* ou bien l'adverbe ou le pronom *ne*. Cependant, mieux vaut considérer ces exemples comme des cas d'espèce, car, par exemple, dans l'ensemble du tapuscrit, Rabito écrit plutôt « poieche »⁵⁹⁵. L'observation des déglutinations semble confirmer la conclusion tirée des agglutinations : il est hasardeux de vouloir établir des paradigmes avec la segmentation des phrases et des mots chez Rabito.

c) Sur la présence d'éléments graphiques caractéristiques des semi-lettrés siciliens

Dans le cadre de notre étude de la langue de Vincenzo Rabito, il nous a semblé intéressant de voir si on retrouvait chez lui les « elementi "comuni" del sistema grafico » identifiés chez les semi-lettrés siciliens par Antonia Mocciano⁵⁹⁶.

L'un d'eux est l'un des rares qui se vérifient systématiquement chez Vincenzo Rabito : il s'agit de l'absence du *h* étymologique aux trois personnes du singulier et à la troisième du pluriel de l'auxiliaire *avere* au présent. Il s'agit d'ailleurs d'un phénomène très fréquent chez les scripteurs peu lettrés de toute l'Italie.

En revanche, le phénomène signalé comme récurrent consistant à remplacer le *c* par le digramme *ch* pour former un son dur n'apparaît qu'une fois (« tedescho » l. 64). Les autres cas s'expliquent par l'insertion d'une voyelle épenthique : « inchelise » (*inglesi*, l. 17), « chilassa » (*classe*, l. 30). L'on ne relève pas de digrammes *gh* écrits à la place de *g*. À l'inverse, le digramme *ch* est absent dans plusieurs mots où il aurait dû être présent. Le fait

⁵⁹⁴ Encore que ce cas soit discutable : « poie che » peut être une déglutination de *poiché* ou bien l'adverbe temporel *poi* suivi d'un *che* à valeur explicative ou ponctuant. Nous verrons que « poie che » ou, plus souvent, « poieche » répond surtout à un procédé accumulatif.

⁵⁹⁵ D'ailleurs, sur les seules p. 112 et 113, on en trouve trois occurrences (l. 24, 47 et 54).

⁵⁹⁶ « Éléments "communs" du système graphique », MOCCIANO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti*, op. cit.

s'explique par la prononciation palatale de ce son, spécifique de la Sicile sud-orientale d'où était originaire l'auteur : « La Sicilia presenta qualcosa di particolare: nell'estrema parte sud-orientale dell'isola (Noto, Modica, Ragusa, Terranova, Licata, Giarratana), invece di *ki* si incontra *ć*⁵⁹⁷ ». Ainsi trouve-t-on dans l'extrait « cilomitre » (*chilometro*, l. 41), « mincia » (*minchia*, une occurrence p. 114, trois occurrences p. 119), « inzonniate » (*insonnecchiati*, p. 122) et « aceriato » (*accerchiati*, p. 123). Néanmoins, le digramme *ch* est présent dans la majorité des cas : « chilomitre » (l. 12 et l. 55), « immeschiato » (*mischiato*, l. 59), « chiamava » (l. 75), « ammischiato » (l. 95), etc.

La chute de la nasale préconsonantique, quant à elle, est assez rare : « pizione » (l. 25), « ifatte » (p. 117), « coquesta » (l. 87). Le dernier cas pourrait s'expliquer par un amalgame entre la syllabe initiale et la préposition *con* qui se prête à l'élision dans le discours parlé.

Antonia Mocciano signale également que la graphie du digramme *gn* et du trigramme *gli* fait souvent l'objet d'erreurs, et qu'on les trouve respectivement sous les formes *gni*, *ngn* ou *nn* et *gl*. Chez Rabito, ces cas de figure sont présents mais rares pour le digramme *gn* (« compagno » l. 74, « campagna » p. 115, « bisogno » p. 124), et encore plus pour le trigramme *gli* (« sbaglare », p. 122). Cet hapax ne nous permet d'ailleurs pas d'exclure qu'il s'agissait d'une faute de frappe.

Avant toute chose, le *rabitese* se manifeste par un aspect visuel saisissant, qui confère au tapuscrit une densité matérielle à la fois fascinante et déroutante. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que les caractéristiques graphiques du tapuscrit sont communes à tous les semi-lettrés, mais leur présence atteint des proportions extrêmes. À l'inverse, certains éléments que l'on s'attendrait à trouver en abondance dans le texte de Rabito, dans la mesure où ils sont spécifiques des semi-lettrés de sa région, sont totalement absents. Si quelques traits, tels que l'absence d'apostrophes, d'accents et de capitales ou de *h* dans la conjugaison de l'auxiliaire *avere* apparaissent de façon systématique, l'irrégularité préside la plupart du temps⁵⁹⁸. Et chacun d'entre eux résiste à toute tentative d'élucidation qui aille au-delà de l'identification, au mieux, de tendances générales.

⁵⁹⁷ « La Sicile présente une particularité : dans la partie extrême sud-orientale de l'île (Noto, Modica, Ragusa, Terranova, Licata, Giarratana), au lieu de *ki* [/kj/] on rencontre *ć* », ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica*, PERSICHINO Salvatore (trad. de l'allemand), Torino, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1970 [1966], p. 243.

⁵⁹⁸ C'est entre autres le cas de la graphie des mots. Par exemple, aux alentours de la p. 1223 du L13, on trouve quatre graphies différentes du mot *biglietto* : « bertietto », « beglietto », « belleglietto », « belglietto », témoignant de l'ignorance de l'auteur quant à l'orthographe correcte et de son écriture éminemment phonique.

3. Le système phonétique

a) Le vocalisme

Avant d'entrer dans le détail du vocalisme chez Rabito, une précision concernant le vocalisme sicilien en général s'impose : « Nelle regioni estreme del Mezzogiorno si è avuta la confusione anche di *ō*, *ǔ* ed *ū* nell'unico grado *u*, in corrispondenza con la confusione delle vocali latine *ē*, *ĩ* ed *ī* nell'unico grado *i*⁵⁹⁹. » En sicilien, les voyelles semi-fermées sont donc absentes et le système est pentavocalique (là où l'italien est heptavocalique). Par conséquent, les voyelles *i* et *u* sont bien plus fréquentes en sicilien qu'en italien.

Voyelles toniques

Les voyelles toniques italiennes sont conservées dans la plupart des cas. Les exceptions peuvent s'expliquer d'une part chez Rabito par l'hypercorrection consistant à ouvrir respectivement les *i* et les *u*, considérés comme des marqueurs du sicilien, en *e* et *o*, comme pour « usceva » (*usciva*, l. 5), « minote » (*minuti*, l. 89), « nemeco » (*nemico*, l. 91). D'autre part, elles peuvent s'expliquer par l'influence du sicilien, comme pour « ancora » (l. 33, mais on trouve « ancora » l. 31), « dannuse » (*dannosi*, l. 33, cf. le sicilien *dannusu*), « foreno » (*furono*, l. 39 et l. 40, cf. le sicilien *forunu*), « borchise » (*borghesi*, l. 56, cf. le sicilien *burghisi*⁶⁰⁰), « traditure » (*traditore*, l. 68, cf. le sicilien *tradituri*⁶⁰¹), « sanquinusa » (*sanguinosa*, l. 93). Dans certains cas chez Rabito comme en sicilien, les voyelles *e* et *o* toniques diphtonguent en position entravée : « muorto⁶⁰² » (*morto*, l. 9, 69 et 70, cf. la variante sicilienne *muortu*), « atuorno » (*attorno*, l. 16, cf. la variante sicilienne *ntuornu*), « quielle » (*quelli*, l. 39), « tiempo » (*tempo*, l. 52, cf. la variante sicilienne *tiempu*⁶⁰³) et « mienzo » (*mezzo*, l. 90, cf. la variante sicilienne *mienzu*⁶⁰⁴). Seule la forme « quielle », absente du dialecte, est donc surprenante. Vu la proximité des lettres *u* et *i* sur le clavier, cet hapax dans le récit de la bataille provient sans doute d'une faute de frappe.

⁵⁹⁹ « Dans les régions extrêmes du Mezzogiorno, *ō*, *ǔ* et *ū* se sont fondus en *u*, de même que les voyelles latines *ē*, *ĩ* et *ī* se sont fondues en *i*. » ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica, op. cit.*, p. 96.

⁶⁰⁰ Mais « borchese » l. 49, l. 50 et l. 62.

⁶⁰¹ Mais « traditore » l. 72, l. 83, l. 84 et l. 89.

⁶⁰² Mais « morte » l. 16.

⁶⁰³ L'auteur utilise indifféremment « tiempo » et « tempo ».

⁶⁰⁴ Si Rabito emploie majoritairement la forme « mienzo », on trouve aussi plusieurs occurrences de « menzo ».

Voyelles atones

En sicilien, la voyelle initiale est généralement un *i*⁶⁰⁵. Rabito l'ouvre presque systématiquement en *e* : « vecino » (*vicino*, l. 17), « credato » (*gridato*, l. 33 et l. 36), « vetoria » (*vittoria*, l. 38), « preciuniere » (*prigionieri*, l. 40 ; dans ce cas, le *i* initial est ouvert en *e* mais apparaît un *u* sicilianisant dans la syllabe prétonique), « etalia » (*Italia*, l. 43), « defesa » (*difesa*, l. 45), « defentere » (*difendere*, l. 48), « remporzare » (*rinforzare*, l. 50), « diventato » (*diventato*, l. 67), « descraziato » (*disgraziato*, l. 74), « recovero » (*ricovero*, l. 78), « riposare » (*riposare*, l. 86, et « reposa », l. 87) et « derezione » (*direzione*, l. 95). Quand le *i* est conservé, il semblerait que cela soit par métathèse : « midecare » (*medicare*, l. 79, et « midecina » *medicina*, l. 87). Enfin, dans de rares cas, sans doute sous l'influence du sicilien, le *e* de la voyelle initiale est fermé en *i* : « pizione » (*pensione*, l. 25, cf. le sicilien *pinzioni*), « midaglia » (*medaglia*, l. 91, cf. le sicilien *midagghia*). Des formes plus surprenantes figurent dans l'extrait, comme « tidesche » (*tedeschi*, l. 91, *tudiscu* en sicilien). Le fonctionnement est identique avec le passage du *u* de la voyelle initiale à un *o* perçu comme moins sicilianisant : « ofeciale » (*ufficiale*, l. 13, 19 et 72 mais « oficiale » l. 44, deux fois l. 69, l. 70, l. 71 et l. 72). Là aussi, on trouve des exceptions à la règle : « curaggio » (*coraggio*, l. 51, cf. le sicilien *curaggiu*) et des formes correctes en italien : « usceva » (*usciva*, l. 2).

Les autres voyelles prétoniques subissent presque toutes le même procédé d'italianisation supposée : « compatemento » (*combattimento*, l. 1), « carrecata » (*carricata*, l. 3 et « carrecato » l. 78), « intementecabile » (*indimenticabile*, l. 19), « ciovenotte » (*giovinotti*, l. 31, 33, 35 et 36), « immeschiato » (*immischiato*, l. 59), « adeventare » (*diventare*, l. 65), « partecolare » (*particolare*, l. 73), « reggimento » (*reggimento*, l. 77) pour le passage du *i* au *e* et « ocopato » (*occupato*, l. 41) pour celui du *u* au *o*. On trouve quelques assimilations vocaliques (par exemple, « artigliaria », *artiglieria*, l. 14), peut-être dues à la « certa instabilità di pronunzia [che] caratterizza poi il vocalismo atono, la quale (oltre a favorire fenomeni d'iper-correzione [...]) determina processi di assimilazione (*ballarine, marasciallo, prefessore [...]*)⁶⁰⁶ ». Enfin, certains cas sont plus obscurs, comme « valiroso » (*valeroso*, l. 25 et « valisosa » l. 30), où le *i* ne dépend pas de l'influence du sicilien (*valurusu*) ; si l'on explore la suite de l'extrait, on relève : « valeroso » (deux occurrences, p. 114), puis de

⁶⁰⁵ ROHLFS Gerhard, Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica, op. cit., p. 163.

⁶⁰⁶ « Certaine instabilité de prononciation caractérise le vocalisme atone, qui, (outre favoriser des phénomènes d'hypercorrection [...]) détermine des processus d'assimilation (*ballarine, marasciallo, prefessore [...]*) », LEONE Alfonso, *L'itidiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino, coll. « Studi linguistici e semiologici », 1982, p. 113.

nouveau « valiroso » (p. 123). La graphie de « sfortenate » (*sfortunati*, l. 92) est surprenante au vu de ces procédés : on se serait plutôt attendu à « sfortonate ». Étant donné qu'elle se répète tout au long de l'extrait (« fortenate » p. 114, p. 120, « sfortenata » p. 119, « fortenate » p. 121), il se peut qu'elle reflète la prononciation de l'auteur ou bien que ce dernier ait cru que l'adjectif était un dérivé formé sur l'adjectif *forte*.

L'incertitude est plus marquée encore dans les voyelles postoniques, qui offrent un éventail de variations plus marqué. Hormis les cas d'italianisation erronée (« ceneralissemo », *generalissimo*, l. 25, « medeco », *medico*, deux fois l. 80, l. 81), on relève parfois une influence dialectale, comme pour « chilomitre » (l. 12, cf. le sicilien *chilomitrù*), « linia » (*linea*, l. 45, cf. le sicilien *linia*). D'autres fois, le tâtonnement provient de l'absence d'un mot semblable en dialecte, comme pour « preciuniere » (l. 40, cf. le sicilien *carciaratu*) ; cela pourrait aussi expliquer la métathèse dans « albire » (*alberi*, l. 8), peut-être elle aussi due à une incertitude provoquée par la différence entre sicilien (*arvulu*) et italien (*albero*). À l'inverse, le cas de « venito » (Veneto, l. 63 et 68, italianisation partielle du sicilien *Vènitù*) semble plutôt provenir de la proximité des termes italien et sicilien.

Enfin, le sicilien n'a que trois voyelles finales au singulier *á*, *i* ou *u* *á* et une seule au pluriel, pour le masculin comme pour le féminin *í*. Antonia Mocciano a identifié deux tendances chez les scripteurs : soit celle à mettre un *i* final en toutes circonstances, s'alignant alors sur le sicilien, soit celle à mettre une autre lettre à la place par hypercorrection. C'est indubitablement le cas de Vincenzo Rabito qui, appliquant son procédé d'hypercorrection habituel, ouvre les *i* en *e* et les *u* en *o*. Or, les *i* finaux étant nombreux en italien, le procédé débouche sur une multiplication des pluriels fautifs. Nous n'en donnons ici que quelques exemples, car presque tous les mots sont concernés : « soldate » (*soldati*), « alcine » (*argini*), « cadavere » (*cadaveri*), « chilomitre » (*chilometri*), « mezze » (*mezzi*), « uomine » (*uomini*), « agnelle » (*agnelli*), « paese » (*paesi*), etc. Ainsi, malgré les apparences, des tournures telles que « queste picolepaese » (l. 42) ne sont-elles pas à interpréter comme une incertitude quant au genre des mots.

b) Le consonantisme

L'influence de la prononciation dialectale chez Vincenzo Rabito aboutit d'une part à des phénomènes de sonorisation et, d'autre part, de façon plus massive, à des phénomènes d'assourdissement. Pour les groupes *ls*, *ns* et *rs*, Gerhard Rohlfs explique la sonorisation de la façon suivante : « In questi gruppi accade facilmente che venga inserito un suono di

transizione *t* fra le sonanti *l*, *n*, e la *s* seguente, col risultato che *s* passa a *z* (*ts*)⁶⁰⁷ ». Le procédé apparaît de façon systématique chez Rabito : « nonzipassa » (*non si passa*, l. 34), « conzarbare » (*conservare*, l. 62), « nonzineacapito » (*non si è capito*, l. 59), « inziemme » (*insieme*, l. 75), « inzarbo » (*in salvo*, l. 88).

Par ailleurs, l'on note un assourdissement systématique du groupe *ng* : « sanque » (*sangue*, l. 11 et 52), « sanquinoso » (*sanguinoso*, l. 30, 46 et 56). L'assourdissement à la suite des nasales dans les groupes *nd* et *mb* proviendrait, quant à lui, de l'incertitude de prononciation des Siciliens confrontés à ces groupes, en raison de leur absence dans le dialecte où ils sont toujours assimilés (par exemple, *mondo* se dit *munnu*, *bomba* se dit *bumma*, etc.)⁶⁰⁸ Cette théorie est confirmée par Alfonso Leone : « Un processo di assordimento si verifica specie dopo una nasale: epperò *mb*, *nd*, *ng*, *nv* (piuttosto estranei alle abitudini fonatorie del dialetto) tendono rispettivamente a passare nella pronunzia (e a livelli modesti d'istruzione anche nella scrittura) a *mp* [...], *nt* [...], *nc* [...], *nf*⁶⁰⁹ ». À de rares exceptions près (« vamba », *vampa*, l. 6, peut-être par hypercorrection), chez Rabito l'assourdissement est en effet la règle dans ces groupes⁶¹⁰ : « compatemento » (*combattimento*, l. 1), « quinte » (*quindi*, onze occurrences p. 112 et douze occurrences p. 113), « monto » (*mondo*, l. 9), « bompe » (*bombe*, l. 18, et « bompardiare », *bombardare*, l. 22), « intementecabile » (*indimenticabile*, l. 19), « comantante » (*commandante*, l. 24 et 25), « campiato » (*cambiato*, l. 24), « crante » (*grande*, l. 26, 29, 58, 60, 72 et 93), « nascontere » (*nascondere*, l. 29), « quanto » (*quando*, l. 32 et 37), « scrivento » (*scrivendo*, l. 35), « compatuto » (*combattuto*, l. 41 et « compateva », *combatteva*, l. 43 et 68), « defentere » (*difendere*, l. 48), « vedento » (*vedendo*, l. 49 et 50), « prentere » (*prendere*, l. 53), « antare » (*andare*, l. 58 et 88). L'assourdissement vaut également pour *ng*, absent des deux pages étudiées, mais présent dans la suite de l'extrait (« manciare », *mangiare*, et « piancento », *piangendo*, p. 114, du sicilien *manciar* et *chianciri* ou *ciànciri*). L'assourdissement de la consonne palatale *g* en position initiale, signalé par Giovanni Tropea comme spécifique de l'italien régional de Sicile, est également très présent dans notre texte : « ciorno » (*giorno*, l. 9 et « ciornata », *giornata*, l. 19), « ciugno » (*giugno*, l. 10, 19 et 74), « ciornalista »

⁶⁰⁷ « Dans ces groupes, il arrive souvent qu'un son de transition *t* soit inséré entre les sonores *l*, *n* et le *s* suivant, ce qui a pour résultat que le *s* passe à *z* (*ts*). » ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica, op. cit.*, p. 381.

⁶⁰⁸ Voir TROPEA Giovanni, *Italiano di Sicilia, op. cit.*

⁶⁰⁹ « Un processus d'assourdissement se manifeste notamment après une nasale : c'est pourquoi *mb*, *nd*, *ng*, *nv* (plutôt étrangers aux habitudes phonétiques du dialecte) tendent respectivement à passer dans la prononciation (et, à des niveaux modestes d'instruction, également dans l'écriture) à *mp* [...], *nt* [...], *nc* [...], *nf* », LEONE Alfonso, *L'italiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 112.

⁶¹⁰ Sauf pour *nv*, écrit correctement : *invece* (l. 84).

(*giornalista*, l. 20), « cenerale » (*generale*, l. 24, et « ceneralissemo », *generalissimo*, l. 25), « crante » (*grande*, l. 26, 29, 58, 60, 72 et 93), « ciovenotte » (*giovinotti*, l. 30, 31, 33, 35, 36 et 38), « credato » (*gridato*, l. 33 et 36), « ciovanne » (*Giovanni*, l. 75), « crave » (*grave*, l. 77). C'est également le cas avec la labio-vélaire *gu* initiale : « querra » (*guerra*), toujours orthographié ainsi⁶¹¹. Le phénomène s'étend également aux consonnes intérieures, où le *g* et le *d* s'assourdissent en *c* et en *t*, parfois sous l'influence directe du dialecte, comme avec « catavire » (*cadaveri*, l. 52, cf. le sicilien *cataviri* ou *catafuru*⁶¹²), mais pas toujours, ainsi que le montrent les exemples suivants : « crante » (*grande*, l. 26, 29, 58, 60, 72 et 93, sicilien *granni*), « borchese » (*borghese*, l. 49, 50 et 62, sicilien *burghisi*), « descraziato » (*disgraziato*, l. 74, sicilien *disgraziatu*).

On remarque aussi chez Rabito une tendance marquée au rhotacisme dégéminatif du groupe italien *ll* : « sparle » (*spalle*, l. 3 et p. 114), « fracerlate » (*fracellati*, l. 63) ou encore « fraterlo » (*fratello*, p. 114 et « fraterle », *fratelli*, p. 122), « mirle » (*mille*), « parlotele » (*pallottole*, p. 118), « laperlo » (*l'appello*, p. 122) et « marcerle » (*macelli*, p. 124). Doit-on chercher une explication à cette dissimilation, sans doute influencée par la prononciation, dans une hypercorrection qui viserait à aller à l'encontre de l'assimilation consonantique très fréquente en sicilien ? Nous n'en avons pas la certitude, car on relève également des cas de régressions contraires : « salvalla » (*salvarlo*, l. 197), « nonpalgiammo » (*non parliamo*, p. 116), « carrecalle » (*caricarli*, p. 121), « vorecalle » (du sicilien *vurricari*, « enterrer », p. 124), qui concernent pour l'essentiel les formes verbales avec pronoms enclitiques et sont peut-être eux aussi dus à l'influence de la prononciation. Ces exemples mis à part, les assimilations consonantiques sont rares dans le texte (« miapasso », *mi è parso*, p. 121).

On peut affirmer avec plus de certitude que, par hypercorrection, Vincenzo Rabito s'efforce d'éviter autant que possible les consonnes géminées, considérées comme caractéristiques du sicilien. Les exemples étant très nombreux, nous nous limiterons à quelques-uns : « socesse » (*successesse*, l. 9), « ofeciale » (*ufficiali*, l. 13, 19 et *ufficiale*, l. 72), « bataglia » (*battaglia*, l. 26, 30, 46, 52, 56, 58 et 60), « vechie » (*vecchi*, l. 27 et 66, deux occurrences), « adestrade » (*addestrati*, l. 32), « vetoria » (*vittoria*, l. 38), « picole » (*piccoli*, l. 42), « scapare » (*scappare*, l. 49, 51, 56, 57, 58, 62), « meteva » (*metteva*, l. 71), « bocetina » (*bocettina*, l. 84 et 86). Certains cas sont peut-être influencés par le dialecte : « opure » (*oppure*, l. 1, cf. le sicilien *opuru*), « davero » (*davvero*, l. 87, cf. le sicilien *daveru*).

⁶¹¹ Si bien que, sachant aussi que Rabito assourdit systématiquement le groupe *ng* en *nq*, on peut supposer qu'il fasse une confusion entre les sons [k] et [g].

⁶¹² Mais « cadavere » l. 10.

On relève cependant de rares exemples de gémation en position prétonique : « carrecata » (*caricata*, l. 3, et « carrecato » l. 78 et p. 117) ou « raggione » (*ragione*, p. 114), qui s'explique par le dialecte (*rraggiuni*). On trouve également de rares cas de gémation post-tonique, peut-être dus à la prononciation, comme « inziemme » (*insieme*, l. 75, p. 111, deux occurrences p. 117, deux occurrences p. 122) et/ou à l'influence du sicilien, comme « doppo » (*dopo* en italien et *doppu* en sicilien, l. 89, p. 114, p. 119, p. 120, p. 122, p. 123).

Bien qu'il n'apparaisse que de manière sporadique dans notre extrait, nous mentionnons pour finir un phénomène « spiccatamente popolare⁶¹³ » que Luisa Amenta avait déjà relevé chez Rabito : « Sempre dalla scarsa dimestichezza con le regole dell'italiano dipendono incertezze nella resa dell'occlusiva velare sorda /k/⁶¹⁴ ». Ainsi, trouve-t-on « pascua » (Pasqua, l. 38), et, plus loin, de nombreuses occurrences de « scuadrone » (*squadrone*, quatre occurrences p. 115, également sous la forme « scuatrone » p. 115) et de « scuatra » (*squadra*, trois occurrences p. 117 et p. 118, et « scuatre » au pluriel, p. 116 et 123), qui apparaît également sous la forme « squadra » (onze occurrences de la page 111 à la page 123).

c) Les métaplasmes⁶¹⁵

Certains des métaplasmes dépendent probablement du fait que Rabito a très peu relu son tapuscrit. D'autres sont sans aucun doute imputables au substrat dialectal du texte.

Quelques aphérèses relevées, telles que « volire » (*vuol dire*, l. 31) et « adorare » (*ad odorare*, l. 84), semblent être des croisements entre différents mots (avec *volere* et *adorare* dans les cas présents), mais rien ne nous en donne la certitude. Les deux prothèses « adevntare » (*diventare*, l. 65) et « abruciate » (*bruciati*, l. 9), quant à elles, sont toutes deux le fruit de l'influence du sicilien *addiventari* et *abbruciari*. *A contrario*, l'aphérèse « nafiare » (*annaffiare*, l. 4, en sicilien *arruciari*) provient peut-être d'une hypercorrection visant à réprimer la préfixation sicilienne en a-

Les métaplasmes les plus nombreux sont cependant les syncopes, une vingtaine. La plupart semblent être des fautes de frappe qui témoignent du caractère brut du tapuscrit. Cela est manifeste avec « erno » (*erano*, l. 60), « venre » (*venire*, l. 23), « uo » (*uno*, l. 75) ou

⁶¹³ « Éminemment populaire », LEONE Alfonso, *L'italiano regionale in Sicilia*, op. cit., note 10, p. 113.

⁶¹⁴ « Le peu de maîtrise des règles de l'italien occasionne aussi des incertitudes dans le rendu de l'occlusive vélaire sourde /k/ », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgole: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), op. cit.

⁶¹⁵ Pour effectuer notre recherche linguistique, nous avons toujours pris les p. 112 et 113 de notre extrait comme base. Pour nous assurer de la récurrence (ou non) des phénomènes, nous avons exploré la p. 112 et balayé l'ensemble de l'extrait (p. 111-124) lorsque les résultats étaient rares ou absents sur les deux premières pages observées.

encore avec « porare » (*portare*, l. 78)⁶¹⁶. Pour certains, on peut se demander si la prononciation de l'auteur a joué : « racota » (*raccolta*, l. 4), « bochese » (*borghesi*, l. 8). Pour d'autres, comme « precoloso » (*pericoloso*, l. 2, cf. le sicilien *priculusu*), l'influence du dialecte fait peu de doute. Enfin, certaines syncope, telles que « posto » (*posato*, l. 83) et « lasciato » (*lasciatelo*, l. 86), sont probablement dues à une confusion entre plusieurs mots, ou plusieurs formes verbales, dans une écriture rapide et non relue⁶¹⁷.

Parmi la dizaine de métathèses, certaines semblent provenir d'une difficulté d'élocution due à la hâte (« portele », *poterlo*, l. 78)⁶¹⁸. La dizaine d'épenthèses trouve pour l'essentiel son origine dans le sicilien⁶¹⁹ : « sopera » (*sopra*, l. 3, cf. le sicilien *sùpira*), « meterese » (*mettersi*, l. 88), « inchelise » (*inglesi*, l. 17), « chilassa » (*classe*, l. 30), etc. Le cas spécifique de l'apparition de la voyelle épenthétique dans « chilasse » et « inchelise » chez Rabito est signalé par Luisa Amenta : « ricorre anche una *i* epentetica al fine di evitare il nesso *cl* estraneo alle abitudini dialettali⁶²⁰ ». Dans l'infinifitif réfléchi « meterese », le *e* épenthétique s'explique quant à lui par une tentative d'italianisation, avec une ouverture du *i* en *e*, de l'infinifitif réfléchi sicilien *mettirisi*. Les cas de « persovase » (*persuasi*, l. 44 et l. 45) et de « nostoro » (*nostro*, l. 76) sont plus obscurs.

Certaines pistes déjà proposées peuvent être avancées pour expliquer la dizaine d'apocopes relevées : confusion de mots (« conquesta », *conquistato*, l. 11 ou « bataglio », *battaglione*, l. 55), fautes de frappe dues à l'urgence d'écriture et à l'absence de relecture (« comdicevano », *come dicevano* l. 13, « verche », *vero che*, l. 11) ou bien à l'influence de la prononciation (« bearmate », *bene armati*, l. 20, « lann mantato », *l'hamo mandato*, l. 24-

⁶¹⁶ La graphie « stapato » (p. 120) corrigée par la forme « strapato » dans l'interligne, confirme l'hypothèse selon laquelle nombre de ces erreurs sont dues à une écriture la plupart du temps non relue : quand il relisait, Rabito était en mesure d'apporter ce type de corrections.

⁶¹⁷ La présence de duplications du même mot corrobore le fait que Vincenzo Rabito a assez peu relu son tapuscrit : « quinte quinte dovemmomoriretutte » (l. 54), « mivolite ammazare litaliane litaliane » (p. 119).

⁶¹⁸ Nous sommes influencé dans notre raisonnement par une autre forme, absente des pages 112 et 113, mais fréquente chez Rabito : « straportare » pour *transportare*, dont on trouve d'ailleurs une occurrence dans le récit de la deuxième bataille du Piave R « straportarlo » (p. 118), « palora » (*parola*, p. 119), etc. On peut éventuellement imaginer qu'un procédé d'analogie ait joué dans la forme « straportare ». Auquel cas, Rabito aurait confondu les préfixes tras- et stra-.

⁶¹⁹ « Spesso in un gruppo consonantico difficile ovvero non molto comune viene inserita una vocale, allo scopo di renderlo più facilmente articolabile. » (« On insère souvent une voyelle dans un groupe consonantique difficile ou peu commun afin de faciliter son articulation. ») ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica, op. cit.*, p. 471. On retrouve la même explication chez Alfonso Leone : « Laddove non è possibile slittare verso nesi di più facile pronunzia, il gruppo consonantico estraneo alle abitudini fonatorie dialettali si scinde con l'inserzione di una vocale : Edimondo, Gràmisci. » (« Dans les cas où il n'est pas possible de glisser vers des groupes plus faciles à prononcer, le groupe consonantique est scindé par l'insertion d'une voyelle : Edimondo, Gràmisci. », LEONE Alfonso, *L'indiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 113.

⁶²⁰ « Le *i* épenthétique apparaît pour éviter le groupe *cl*, étranger aux habitudes dialectales », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

25⁶²¹) et influence du sicilien (« restaro », *restarono*, l. 24)⁶²². On trouve également quelques paragoges (« gasse », *gas*, l. 15, « diezze », Diaz, l. 26), qui proviennent probablement de la prononciation de l'italien populaire : « La lingua italiana [...] si oppone fortemente alle finali consonantiche: le parole che terminano per consonante e che in italiano vengono introdotte come imprestite da altre lingue, ricevono perciò una finale vocalica, per la verità soltanto isolatamente per quanto riguarda l'ortografia tradizionale [...] ma piuttosto regolarmente nella pronuncia popolare⁶²³ ». Bien que le cas de figure diffère, on peut se demander si cette explication vaut aussi pour les paragoges d'une voyelle d'appui, très fréquentes dans les mots terminant par une diphtongue (« poie », « noie », « assaie », « spieie », « daie », « suoie », etc.)

Enfin, avec un texte comme celui de Rabito, il est difficile de ne pas faire mention d'un phénomène qui concerne à la fois le consonantisme et le vocalisme même s'il n'est pas lié à des questions de prononciation : il s'agit des fautes de frappe. Les deux pages étudiées en présentent quelques-unes évidentes : « pasato » (*passato*, l. 20), « soprena » (*suprema*, l. 25), « eszre » (*essere*, l. 32), « sroria » (*storia*, l. 38), « cimposta » (*composta*, l. 42), « quanche » (*qualche*, l. 78), « spavava » (*sparava*, l. 93). Il arrive qu'un mélange supposé de fautes de frappe, de croisements de mots et de transcription phonétique nuise considérablement à la compréhension du mot. C'est par exemple le cas de l'eau « incelistrada » (l. 5), probablement une graphie fantaisiste d'*incelestata*, un adjectif néologique désignant l'*acqua celestina* utilisée comme traitement préventif de la « prenostica » (l. 4, c'est-à-dire, sans doute, la *peronospora*).

L'étude du système phonétique chez Rabito ne permet guère de tirer des conclusions plus fermes que celle de son système graphique. À nouveau, on peut tout au plus identifier des tendances (par exemple, celle à l'hypercorrection par l'ouverture très fréquente des *i* en *e* et des *u* en *o*), dont certaines s'expliquent clairement, d'autres beaucoup moins. De plus, chaque phénomène mis en lumière présente des exceptions, parfois nombreuses. En tout cas, les

⁶²¹ Cependant, il y a de fortes chances qu'il s'agisse là d'une faute de frappe, car cet exemple forme un hapax dans notre extrait.

⁶²² C'est l'existence de la forme -àru parmi les différentes formes du passé simple sicilien pour la troisième personne du pluriel des verbes en -are qui nous fait émettre cette hypothèse. FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana*, Caltanissetta, Terzo millennio editore, 2002, p. 88.

⁶²³ « La langue italienne [...] s'oppose fortement aux consonnes finales : c'est pour cela que les mots se terminant par une consonne introduits en italien en tant qu'emprunts à d'autres langues reçoivent une voyelle finale, en vérité assez rarement dans l'orthographe traditionnelle [...] mais assez régulièrement dans la prononciation populaire », ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica*, op. cit., p. 467.

propos d'Alfonso Leone au sujet de l'italien régional de Sicile peuvent parfaitement s'appliquer à Vincenzo Rabito : « possiamo dire che le deviazioni fonetico-grafiche affiorano sempre dietro le due opposte sollecitazioni: la tendenza a ricalcare il dialetto e la sempre emergente spinta ipercorrectiva⁶²⁴ ».

4. La conjugaison⁶²⁵

L'étude des temps verbaux révèle également la tension entre sicilien et italien dans l'écriture de Vincenzo Rabito. Dans la mesure où l'auteur effectue un récit rétrospectif de sa vie, les temps le plus fréquemment employés sont l'imparfait, le passé composé et, plus rarement, le passé simple, qui joue pourtant un rôle important dans la langue sicilienne puisque « spesso fa le veci del passato prossimo [...]; inoltre sostituisce anche il trapassato remoto⁶²⁶ ». Toutefois, le passé simple est rare chez Rabito qui, l'associant sans doute à un trait dialectal, s'efforce plutôt de rédiger au passé composé, un procédé courant chez les locuteurs siciliens lorsqu'ils écrivent en italien⁶²⁷. Il pourrait également expliquer l'absence presque totale de passé antérieur dans le texte, pour des questions de concordance des temps. L'absence presque totale du futur dans le texte, quant à elle, est certes due au fait que le récit se déroule essentiellement au passé, mais aussi au fait qu'en tant que tel ce temps n'est pratiquement pas utilisé en sicilien. Il s'exprime plutôt sous la forme d'un présent accompagné d'un adverbe de temps tel que *dumani* pour indiquer le futur. On en trouve un exemple dans notre extrait, où l'adverbe *poi* joue ce rôle : « ragazze prima lasciammille avvicinare epoiecidefentiammo » (p. 115) ou encore « e poie questoatto divalorecheaiefattotu lomanto alcenerare dibrecata ealcomantante delnostroreggimento tenentecolonellovalentino certo chequanto lieggino questo cheiooscrtoo cideveuscireperte » (p. 123). Il peut aussi s'exprimer à l'aide de la construction suivante : auxiliaire *aviri* conjugué+préposition *a*+verbe

⁶²⁴ « On peut dire que deux mouvements opposés conduisent toujours aux déviations phonético-graphiques : la tendance à reproduire le dialecte et l'effort hypercorrectif, toujours présent », LEONE Alfonso, *L'itdiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 113.

⁶²⁵ Comme pour le système phonétique, la réflexion se fondera avant tout sur les pages 112 et 113 du tapuscrit. La suite de l'extrait ne sera utilisée qu'en l'absence de certaines formes sur ces pages.

⁶²⁶ « Il joue souvent le rôle du passé composé [...] ; de plus, il remplace également le passé antérieur », FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana, op. cit.*, p. 65. En effet, une seule occurrence de passé antérieur apparaît dans l'extrait étudié : « foreno stato ammazate » (l. 39-40).

⁶²⁷ « L'eccessivo prevalere, nel dialetto, del passato remoto sul prossimo induce a sostituire per reazione a questo uso, e quindi indiscriminamente (ipercorrectismo), con passati prossimi i passati remoti dialettali. » (« La prévalence excessive du passé simple sur le passé composé dans le dialecte conduit, par réaction à cet usage, et donc de façon indiscriminée (hypercorrection), à remplacer les passés simples dialectaux par des passés composés. ») LEONE Alfonso, *L'itdiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 128.

à l'infinitif⁶²⁸. Un cas, qui exprime le futur dans le passé, figure dans notre extrait : « siavevino ammazare adevello⁶²⁹ » (p. 118). Cela n'empêche pas Vincenzo Rabito d'utiliser ponctuellement des verbes conjugués au futur en italien. Ainsi, trouve-t-on « faraie » (p. 121), avec le *e* paragogique signalé plus haut : chez notre auteur, la langue nationale et le dialecte sont toujours mêlés.

a) Les temps les plus fréquemment rencontrés dans le tapuscrit

L'imparfait

Dans le texte, la première personne du singulier à l'imparfait apparaît toujours sous la même forme que la troisième personne du singulier : (io) « sapeva » (p. 114), (io) « videva », « dementcava », « aveva », « scriveva » (p. 115), etc. Il s'agit d'un calque de la conjugaison sicilienne, où la première et la troisième personne du singulier sont identiques à l'imparfait⁶³⁰.

À la troisième personne du singulier, la conjugaison de Rabito ne présente aucune spécificité pour les verbes du premier groupe, sans doute car les désinences sicilienne et italienne sont identiques : « chiamava » (l. 75), « sparava » (l. 95). Pour les verbes italiens du deuxième et troisième groupe, l'auteur adopte toujours la terminaison en -eva : « usceva » (l. 5 et l. 6), « capeva » (l. 94), « doveva » (l. 1 et l. 29), « compateva » (l. 43 et l. 68), « meteva » (l. 71), « pareva » (l. 72), « poteva » (l. 73). Cela peut s'expliquer soit par une influence du sicilien, où la désinence en -eva existe parmi d'autres pour les verbes de ces deux groupes soit, au contraire, par une ouverture italianisante du *i* tonique de la désinence en -iva, ou encore par la difficulté de Rabito à faire la distinction entre les deux groupes⁶³¹.

Les formes « eremo » (l. 13) et « erimo » (l. 12, 74 et 94) de la première personne du pluriel du verbe *essere* proviennent sans doute du sicilien, *èramu* (ou *èrumu*), lui-même calqué sur le latin. Pour les verbes en -are, la forme sicilienne prévoit une désinence en -àvamu. Cependant, elle est absente de l'extrait. Peut-être la conjugaison de Rabito résulte-t-elle de l'application d'un modèle hybride entre la désinence sicilienne des verbes en -ire (-emu ou bien -imu) et en -are (-àvamu) : « camminammo » (l. 75), « troviammo » (p. 115), mais rien ne nous l'assure. D'autre part, la première personne du pluriel présente une

⁶²⁸ Comme nous le verrons plus bas, cette construction a aussi le même sens que le verbe « devoir », également absent du sicilien.

⁶²⁹ Peut-être en raison de la hâte, ou de l'absence de relecture, la préposition *a* se retrouve ici confondue avec le début du verbe à l'infinitif, qui commence lui aussi par *a*.

⁶³⁰ FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana, op. cit.* Cet ouvrage sera notre source principale pour l'étude de la conjugaison chez Rabito.

⁶³¹ En sicilien, les trois groupes de verbes sont en -are, -ire (rhizotonique) et -ire (arhizotonique).

gémation du *m*, et ce, également pour les verbes des autres groupes : « faciammo » (l. 44), « dovemmo » (l. 45 et 54), « avemmo » (l. 76). Le seul facteur d'explication que nous ayons trouvé à ce phénomène réside dans une éventuelle résurgence du passé simple sicilien⁶³².

Enfin, à la troisième personne du pluriel, Rabito adopte en toutes circonstances la forme en -vino, qui est une italianisation d'une des désinences sicilienne pour les verbes en -ire (-vinu)⁶³³ : « avevino » (dix occurrences p. 112, deux occurrences p. 113), « passavino » (l. 6 et 7), « bruciavino » (deux occurrences l. 8), « dicevino » (l. 13), « facevino » (l. 44), « sparavino » (l. 47), « dovevino » (deux occurrences l. 48, l. 53), « venevino » (l. 50), « scapavino » (l. 50), « perdevino » (l. 50 et 65), « avanzavino » (l. 51), « vedevino » (l. 55 et 69), « potevino » (l. 58), « possedevino » (l. 61), « sapevino » (l. 29 et 64), « spogliavino » (l. 69), « commiliavino » (l. 70). Antonia Mocchiari explique la tendance des semi-lettrés siciliens à faire systématiquement terminer les verbes à la troisième personne du pluriel par -ino par une influence du sicilien ancien. L'adoption de cette forme expliquerait donc la forme « erino » (six occurrences p. 112 et dix occurrences p. 113), par analogie (car en sicilien moderne, *erano* se dit *eranu*).

En sicilien, outre ses valeurs habituelles, l'imparfait peut avoir valeur de conditionnel passé, et remplacer le subjonctif passé dans la protase des phrases hypothétiques⁶³⁴. Ces valeurs expliquent sa présence dans le cas suivant : « ciavessepiaciuto di adevantare austriece seperdevino la guerra litaliane » (l. 65). En revanche, la formulation « siarrevavaquestolazarone apiazarequesta mitraglia cipoteva ammazare » (p. 114) correspond à l'italien oral, où la présence de l'imparfait dans l'apodose et dans la protase des phrases exprimant l'irréel dans le passé est fréquente.

Les temps composés : le passé composé et le plus-que-parfait

Avant d'entrer dans le détail des formes du passé composé dans le tapuscrit, rappelons que le *h* étymologique est systématiquement omis là où la conjugaison italienne de l'auxiliaire *avere* au présent l'exigerait. Signalons également que Rabito tend à appliquer à son écriture le fonctionnement du passé composé sicilien. Ainsi, utilise-t-il l'auxiliaire *avere* même lorsque

⁶³² Dans la Sicile sud-orientale, la première personne du pluriel au passé simple comporte une gémation du *m*, pour les verbes en -are comme en -ire. Cf. BENINCÀ Paola et DA TOS Martina, « Note sulla morfologia verbale di alcune varietà siciliane », in GARZONIO Jacopo (dir.), *Quaderni di lavoro ASIT*, n° 11, « Studi sui dialetti della Sicilia », Padova, Unipress, 2010, p. 55-68.

⁶³³ La plus forme la plus répandue est celle en -ianu, mais il existe aussi des variantes en -evanu, -ivanu et -evunu, FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana, op. cit.*, p. 92.

⁶³⁴ Cf. TROPEA Giovanni, *Italiano di Sicilia, op.cit.*

l'auxiliaire *essere* serait requis en italien⁶³⁵. Hormis ces faits, on n'observe pas d'irrégularités à la première personne du singulier : « odatto » (l. 87), « ofatto », « ointeso », « opotuto », « odetto » (p. 114). Par ailleurs, à la première personne du singulier, Rabito a généralement un usage correct de l'auxiliaire *essere* : « misono ammatuto » (p. 114), « misono alzato », « minesonoscato » (p. 118), « misono rotto lafacie » (toutefois juste après « ocascato per terra »), « nonmisono scoraggiato », « sonoarrevato » (p. 119), « sonoentrato » (p. 120), « sonostato » (p. 121), etc.

Les seuls cas de deuxième personne du singulier (« aiepreso » p. 121 et « aiefatto » p. 123) présentent le *e* paragogique signalé plus haut dans les mots terminant par une diphtongue.

On ne relève à la troisième personne du singulier aucun phénomène particulier qui n'ait pas été déjà signalé : « sia fatto » (l. 10), « apassato » (l. 34), « siacompatuto » (l. 41), « acapito » (l. 59), « astato » (l. 26, 38, 79 et 85), « adetto » (l. 82 et 86), « adato » (l. 84 et 85).

À la première personne du pluriel, l'auxiliaire *avere* présente un *m* géminé, ce qui n'est le cas ni en sicilien (*avemu*) ni en italien : « abiammoimmeschiato » (l. 59), « abiammotrovato » (l. 75), « abiammo visto » (l. 77), « abiammo carrecato » (l. 77-78), « abiammo posto » (l. 83). On peut supposer qu'il s'agit, comme à l'imparfait, d'une réminiscence de la forme sicilienne du passé simple. Dans les cas où l'auxiliaire *essere* apparaît, par exemple « siammo antate » (p. 114) ou encore « cisiammo allontanate » (p. 115), l'auteur accorde le participe passé *R* en ouvrant le *i* requis au masculin en *e* par hypercorrection⁶³⁶. Il en va de même avec les deux seules occurrences de la deuxième personne du pluriel : « sietestate » et « siateantate » (p. 118). La forme erronée « siate » provient sans doute d'une faute de frappe.

À la troisième personne du pluriel, l'auxiliaire *avere* est souvent utilisé quand l'auxiliaire *essere* serait requis par l'italien : « anno muorto » (l. 9), « sianno reimpito » (l. 10), « anno passato » (l. 11), « anno conquista » (l. 11), « sianno messo » (l. 18 et 22), « anno pututo » (l. 23), « ann mantato » (l. 24-25), « annocredato » (l. 33), « anno detto » (l. 34), « anno ammazato » (l. 37, deux occurrences), etc. Comme précédemment, l'auxiliaire *essere* apparaît dans certaines formes *R* « sono restate » (p. 116), « sonostate » (p. 124), « sinesono scapatate » (p. 116) *R*, notamment quand il s'agit de verbes pronominaux.

⁶³⁵ « In Siciliano, i verbi che in Italiano vogliono l'ausiliare "essere" prendono l'ausiliare aviri = avere » (« En sicilien, les verbes qui requièrent l'auxiliaire "essere" ["être"] en italien se conjuguent avec l'auxiliaire aviri = "avere" ["avoir"] »), FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana*, op. cit., p. 63.

⁶³⁶ Voir *supra*, « Le vocalisme », p. 196-198.

Précisons pour terminer que le plus-que-parfait est souvent employé dans le texte : « *avevino fatto* » (l. 2, 27 et 28), « *erimo ammazzate* » (l. 12), « *avevino passato* » (l. 15), « *avevino butato* » (l. 15), « *aveva pasato* » (l. 20), « *avevino ocopato* » (l. 41), « *erino fracerlate* » (l. 63), « *stapiammo ammazanto* » (l. 96), « *erimo mese* » (p. 114), « *era licata* », « *erino adestrate* » (p. 115), « *avemmo diventate* » (p. 116), etc. Ses formes et son utilisation n'appellent pas de remarques qui n'aient déjà été faites au sujet de l'imparfait et du passé composé.

Le subjonctif imparfait

Le subjonctif présent, absent de la conjugaison sicilienne, l'est aussi chez Rabito. En sicilien, on trouve à sa place le présent de l'indicatif s'il est précédé par les conjonctions *chi* (« qui ») et *ca* (« que »)⁶³⁷ ou bien le subjonctif imparfait. À la première comme à la troisième personne du singulier, ce dernier apparaît avec la désinence *-esse* chez Rabito comme, généralement, chez les semi-lettrés siciliens⁶³⁸ : « *siavessauto unapestola a questo chemidiceva retornaintietro ciavessesparato* » (p. 120). On retrouve là l'hypercorrection habituelle qui vise à éviter les *i*.

Le subjonctif remplace également le conditionnel, lui aussi absent en sicilien. Dans le récit rétrospectif de Rabito, nombreux sont les plus-que-parfaits du subjonctif qui viennent se substituer au conditionnel passé : « *questevechie ciavessepiaciuto che avesseno diventato unaltravolta austrieci* » (l. 66-67). Leur présence est d'autant plus importante que, en sicilien, le subjonctif imparfait ou plus-que-parfait figure à la fois dans la protase et dans l'apodose des phrases hypothétiques : « *l'assenza del condizionale dal dialetto non è senza conseguenze nell'italiano regionale, spingendo o a un abuso di esso [...] o verso forme più popolari con impiego dell'imperfetto indicativo invece del condizionale passato [...]; a livelli assai modesti d'istruzione si conserva l'imperfetto congiuntivo del dialetto*⁶³⁹ ». Or, les phrases exprimant l'irréel sont très abondantes chez Rabito. Un exemple typique figure dans notre extrait : « *se avessemo saputo che questo avesssestato uno maggiore nemeco lavessemo ammazato eio conquisto amico strano ciavesseno dato una midaglia peruno avaloremilitare* » (l. 90-92), qui se poursuit et se conclut à la page 114 : « *avessemofatto unocrante valore eche ciavesseno preveleciateamiammo fattoquestamincia chelamiammo lasciato scapare chelavessemo*

⁶³⁷ FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana, op. cit.*, p. 65.

⁶³⁸ MOCCIARO Antonia, *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicoltivi, op. cit.*

⁶³⁹ « L'absence du conditionnel dans le dialecte n'est pas sans conséquences sur l'italien régional, conduisant soit à un abus de celui-ci [...] ou, à des formes plus populaires, à l'emploi de l'imparfait de l'indicatif au lieu du conditionnel passé [...]; à des niveaux très modestes d'instruction, on conserve le subjonctif imparfait du dialecte », LEONE Alfonso, *L'italiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 128.

potutoammazare ». Cet usage du plus-que-parfait du subjonctif apparaît comme un réflexe chez Rabito, au point de parfois remplacer l'imparfait : « subito cilabiammo carrecato pervedere seciavessemo potutodareuno aiuto » (l. 77-78). À l'inverse, sous la double influence du sicilien et de l'italien populaire, des verbes sont employés à l'indicatif plutôt qu'au subjonctif⁶⁴⁰ : « licaseerino tuttepienedi ferite sempreinatisa che feneva questa crante esanquinusa bataglia » (p. 116).

b) Les autres temps employés dans le tapuscrit

Le passé simple

Nonobstant l'effort manifeste de l'auteur pour éviter l'emploi du passé simple, quelques formes figurent sur ses pages, sans doute par mégarde. Les cas à la première personne du singulier sont les plus nombreux : « entraie » (p. 114), « scapaie » (p. 118), « penzai » (p. 121), « ebe » (p. 122, et « ebbe » p. 123), « partie » (p. 122) et « restaie » (p. 123). Pour les verbes du premier groupe (ici, *entrare*, *scappare*, *pensare* et *restare*), on retrouve la terminaison en -ai, qui est à la fois celle de l'italien et du sicilien. Dans trois occurrences sur quatre, Rabito ajoute un *e* paragogique, comme cela a déjà été signalé plus haut. Étant donné que la terminaison du seul verbe du troisième groupe, *partire*, où italien et sicilien présentent une désinence en -ii, voit son *i* final transformé en *e*, on peut se demander si Rabito n'était pas réfractaire à toute finale en *i*, peut-être aussi parce qu'il tendait à les prononcer comme des *e*. Enfin, la forme « ebbe » plutôt que *ebbi* pour le verbe *avere*, s'explique probablement par le rejet du *i* considéré comme sicilien.

À la troisième personne du singulier, la situation diffère quelque peu avec les occurrences relevées : « potte » (l. 23), « morio » (l. 89), « sinanto » (*se ne andò*) et « volle » (p. 122). Avec le verbe *potere*, l'auteur essaie d'italianiser la forme sicilienne *potti*. Il en va de même pour *morire*, avec la forme *murìu*. En revanche, si ce n'était l'absence d'accent dans son texte, Rabito utiliserait correctement la forme italienne du verbe *andare*. C'est aussi le cas avec le verbe *volere*, où il emploie la forme italienne *volle*, pourtant éloignée du sicilien (*vosi* ou *volìu*), correctement orthographiée.

L'extrait ne présente que quatre cas de première personne du pluriel au passé simple : « puotimo » (l. 46), « fuommo », « ebimo », « entrammo » (p. 114). Le premier et le deuxième semblent procéder d'une italianisation des formes *pottimu* et *fòmmu* ou *fummu*, doublée d'une diphtongaison. Le deuxième « ebimo » s'explique par une application de la

⁶⁴⁰ MOCCIARO Antonia, *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti*, op. cit.

conjugaison sicilienne (où la première personne du pluriel est *àppimu*)⁶⁴¹ à la forme italienne *ebbi*, sans déroger à la dégémination qu'il applique fréquemment. Pour la dernière *Ė* « *entrammo* » *Ė*, dont la forme ne diffère pas de celle employée par Rabito à l'imparfait, c'est le contexte qui nous indique qu'il s'agit d'un passé simple (« *cosi come entrammo dentra a questacasa comeioentraie* »), ici correctement conjugué en italien.

À la troisième personne du pluriel, « *restaro* » (l. 24), « *passareno* » et « *comenciareno* » (p. 121), qui ne concerne ici que des verbes du premier groupe, deux cas de figure se présentent. Le premier semble calqué sur une des formes de la troisième personne du pluriel au passé simple en sicilien, où le radical est suivi de la désinence -àru. Les deux autres sont plus mystérieux : le passé simple sicilien présente aussi une forme de la troisième personne du pluriel avec la désinence en -àrunu, mais son italianisation aurait dû donner « *passarono* » et « *comenciarono* ». Reste donc l'hypothèse que la graphie ait ici été influencée par la prononciation.

Le présent

Dans ce récit rétrospectif, le présent apparaît essentiellement en trois occasions : dans les dialogues, lorsque l'auteur prend ses lecteurs à parti et dans certains passages d'action, où il bascule sur le présent avant de revenir aussitôt ou presque à un récit au passé. Ce procédé accroît l'intensité dramatique des passages concernés : « Provoquant un effet de rupture par rapport au passé simple, il est généralement interprété comme donnant une plus grande vivacité aux événements évoqués, qu'il rattache à l'actualité du lecteur, celui-ci en devenant le témoin ; c'est pourquoi on le trouve souvent aux moments de tension maximale du récit⁶⁴². »

À la première personne du singulier, toutes les formes sont italiennes, y compris lorsque le sicilien aurait pu induire l'auteur en erreur : « *recordo* » (l. 19, 26, 41, 44, 58 et 73), « *dico* » (p. 114), « *faccio* » (p. 118, alors que la forme sicilienne est *fazzu*), « *sparo* », « *sono* » (p. 119), « *devo* » (p. 121 et « *divo* » p. 123), « *posso* » (p. 121) « *sbaglio* » (p. 122) et « *manto* » (p. 123).

À la deuxième personne du singulier, comme dans tous les mots et dans toutes les formes verbales, l'auteur ajoute la plupart du temps un *e* paragogique, à la suite des diphtongues

⁶⁴¹ « La forma forte è invece mantenuta nella 1^a plurale del passato remoto, che i dialetti in genere coniugano secondo la 1^a singolare » (« La forme forte est au contraire conservée à la première personne du pluriel au passé simple, que les dialectes conjuguent en général en suivant le modèle de la première personne du singulier »), FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana, op. cit.*, p. 127.

⁶⁴² LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Québec / Arles, Leméac / Actes Sud, 2003, p. 256.

(« seie » p. 120 mais « sei » p. 114, « saie » p. 114, « faie » p. 121) mais pas seulement (« avanzie », p. 119).

À la troisième personne du singulier, l'essentiel des formes correspondent à la forme correcte en italien : « dice » (l. 13, 35 et 38), « passa » (l. 34 et 36), « prente », « butta », « ammazza », « deve », « sa » (p. 119), « dorme », « deve » (p. 121), « pare » (p. 122), vuole (p. 123). Concernant la forme « ene » (è, p. 114), elle est calquée sur le sicilien *èni*, dont le -ni paragogique a été ici italianisé en -ne⁶⁴³. Quant à la forme « fenescie » (p. 120), on peut supposer qu'elle résulte d'un croisement entre la forme sicilienne *finisci* et la forme italienne (*finisce*) ou, plus probablement, que Rabito a adjoint un *e* paragogique à un mot se terminant par *i* pour éviter la finale en *i*.

À la première personne du pluriel, on retrouve la gémiation du *m* soulignée plus haut : « medecammo », « salviammo » (l. 82), « troviammo », « dammo », « siammo », « faciammo », « antiammo » (p. 114), « defentiammo » (p. 115), « dovemmo » (p. 116). Lorsque la désinence est « -iammo », cela prouve que Rabito s'efforçait d'écrire en italien, car elle diffère en sicilien (-amu pour les verbes du premier groupe et -emu ou -imu pour les verbes du deuxième).

À la deuxième personne du pluriel : « dovete » (p. 116) « partite » (p. 118), « vedete », « volite » (p. 119), « sapete » et « conoscite » (p. 121), le procédé d'italianisation est partiellement opérant. Il passe, comme d'habitude, par l'ouverture du *i* en *e*. Parfois, le sicilien perce tout de même dans la voyelle tonique, comme avec « volite » ou « conoscite » (*vuliti* et *canusciti* en sicilien). Le verbe *dovere*, quant à lui, est une forme italienne en soi car, en l'absence de verbe équivalent, le sicilien exprime le même sens avec la formule suivante : verbe *aviri*+préposition+verbe à l'infinitif. Absente de l'extrait dans le sens de *dovere*, cette construction figure ailleurs dans le manuscrit, d'ailleurs en alternance avec le verbe italien *dovere*⁶⁴⁴.

Enfin, à la troisième personne du pluriel, on retrouve pour partie la tendance à appliquer une désinence en -ino ainsi que celle à italianiser le dialecte : « ammazino » (l. 37, « ammazzino » p. 114 et « ammazeno » p. 115), « voglino » (p. 114, et « voglio » p. 119 ; en sicilien *vuòlinu*), « posseno » (p. 115, en sicilien *pònnu* ou *pònu*), « lieggino » (p. 123).

⁶⁴³ Le phénomène méridional du -ni paragogique est mentionné dans ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica, op. cit.*, p. 469.

⁶⁴⁴ Ces deux façons d'exprimer le verbe « devoir » peuvent apparaître de façon très rapprochée dans le texte : « io losapeva che miaveva avenire conlatanta sporchezia checera in quello campo che aqualcono cidoveva prentere qualche infetiva malatia », L1 bis, p. 28 ou encore : « tantedebite che aveva apagare [...] poie che io doveva pagare tuttelirobe », L1 bis, p. 32.

Comme souvent, l'hybridation entre l'italien et le sicilien est manifeste. C'est ici frappant avec les formes « voglino » et « posseno », où dans le premier cas l'apparition du g italien et dans le deuxième cas la forme desassimilée qui reprend le radical poss- témoignent d'une certaine familiarité avec l'italien. Notons pour finir que le présent en sicilien peut également remplacer le conditionnel, absent du sicilien : « oficialequinoncinesono che tiposseno fare uno male alzare » (p. 121).

L'impératif

L'impératif chez Rabito, quant à lui, suit le fonctionnement de l'impératif en italien et n'appelle pas de commentaire spécifique : « posatelo » (l. 95), « non lo smovete » (l. 99), « lasciammile » (p. 115), « lasciammo », « prentiammo » (p. 116), « damme » (p. 118), « nonvenire », « non scapare », « vatenne », « retorna », « cammina » (p. 120), « nondormire » (p. 121), « antiammice » (p. 123), sauf dans un cas. Il s'agit de la forme « atasse » (*andasse*), un subjonctif imparfait utilisé dans la situation spécifique du vouvoiement : « se nonvuolecredere amme dquello cheio cioracontato atasse a parlare con questo capitano del 32 fanteria » (p. 123). Elle provient du sicilien : là où en italien on utilise la troisième personne du singulier du subjonctif présent pour le vouvoiement à l'impératif, on emploie en sicilien le subjonctif imparfait, une règle que Rabito applique dans cet exemple⁶⁴⁵.

Gérondif

Le texte de Rabito présente également des gérondifs, dans une quantité moindre que ce que l'on pourrait s'y attendre⁶⁴⁶ : « vedento » (l. 49 et 50), « piancento » (p. 114), « fenentese », « siento » (p. 116), « restanto », « camminanto », « vedentese » (p. 117), « sapento », « credentene » (p. 118), « arevanto », « chiamanto », « trovanto » (p. 122). Leur forme n'appelle pas de remarques qui n'aient déjà été faites sur le vocalisme et le

⁶⁴⁵ À la différence d'autres régions du Mezzogiorno où l'on utilise la deuxième personne du pluriel, en Sicile le vouvoiement s'exprime par la troisième personne du singulier, associée au *vossia*. Ainsi, chez Rabito, trouve-t-on un vouvoiement à la troisième personne du singulier lorsque l'auteur s'adresse avec déférence à des supérieurs hiérarchiques, mais aussi le vouvoiement à la deuxième personne du pluriel lorsqu'il s'agit de personnes à qui il s'adresse avec respect tout en étant dans une relation de familiarité avec elles. C'est notamment le cas dans ses échanges avec sa mère. Sur le vouvoiement en sicilien et l'utilisation de plus en plus répandue du *lei* italien, voir LEONE Alfonso, *Profilo di sintassi siciliana, Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia*, 3, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1995, p. 29-30 et notes 41 et 43 p. 29.

⁶⁴⁶ La présence abondante des gérondifs est une caractéristique du sicilien. Cf. MOCCIARO Antonia, *Grammatica siciliana, op. cit.*, TROPEA Giovanni, *Italiano di Sicilia, op. cit.* et LEONE Alfonso, *L'italiano regionale in Sicilia, op. cit.*

consonantisme, à part pour les gérondifs présentant une enclise (ici, « fenentese », « vedentese » et « credentene »), dont le *o* italien passe à *e*. Ce phénomène s'explique peut-être par une analogie avec les verbes pronominaux à l'infinif qui, en sicilien, requièrent un *i* (devenu ici *e* par hypercorrection) épenthétique : par exemple *lamentarsi* se dit *lamintarisi*.

En revanche, la forme progressive *stare*+gérondif figure souvent dans le texte pour indiquer une action qui dure, au présent comme au passé, là encore sous l'influence du sicilien⁶⁴⁷. Selon les cas, l'empreinte du sicilien apparaît nettement, comme dans « stiao scrivento » (l. 34-35, en sicilien *stàiu*), « stapevino piazanto », « stapeva piazanto » (p. 114), « stapeva passanto » (p. 119), avec la conservation du radical sicilien, où les formes sont *stapianu* et *stapìa*⁶⁴⁸. Dans d'autres cas, elle disparaît, comme dans « stava ammazanto », « staipestando » (p. 114), « stiammo salvanto » (p. 117), « stavadicento » (p. 118).

La tension entre la langue maternelle sicilienne de l'auteur et son effort pour écrire en italien est particulièrement perceptible dans la conjugaison. Il en résulte des phénomènes hétéroclites, certains véritablement proches de l'italien, d'autres dont l'étrangeté provient de l'échec de leur italianisation, d'autres encore manifestement empreints du sicilien, mais qui tous parviennent à remplir l'objectif d'être compréhensibles.

5. La morphosyntaxe

Chez Vincenzo Rabito, le mélange entre idiolecte, sicilien italianisé et langue populaire s'exprime peut-être de façon plus prégnante encore dans la morphosyntaxe. Des éléments variés et parfois contradictoires s'y manifestent, ce qui est souvent le cas dans les écritures de semi-lettrés, ainsi que le rappelle Rita Fresu dans sa synthèse sur la question. Elle signale d'abord « la ristrutturazione, specialmente in termini di semplificazione linguistica, di settori e aree del sistema dell'italiano standard mediante alcuni meccanismi specifici, come l'analogia (e, per reazione, l'iperrettismo), che conducono a una sostanziale riduzione di norme (ma talvolta anche a una loro sovrapposizione)⁶⁴⁹ ». Cependant, elle précise aussitôt : « Accanto alle strategie di riduzione e di semplificazione si registra una tendenza a

⁶⁴⁷ Cf. TROPEA Giovanni, *Italiano di Sicilia*, op. cit.

⁶⁴⁸ Un phénomène relevé par Alfonso Leone, *L'italiano regionale in Sicilia*, op. cit., p. 126.

⁶⁴⁹ « La restructuration, notamment en des termes de simplification linguistique, de secteurs et d'aires du système de l'italien standard par le biais de quelques mécanismes spécifiques, tels que l'analogie (et, par réaction, l'hypercorrection), qui conduisent à une réduction notable des normes (mais aussi parfois à leur superposition) », FRESU Rita, « Scritture dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *Storia dell'italiano scritto III*, op. cit., p. 210. Sur la question spécifique de la simplification dans l'italien populaire, voir l'article de Gaetano Berruto, BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *Vox Romanica*, XLII, 1983, Tübingen, A. Francke Verlag, p. 38-79.

ipercaratterizzare l'enunciato, conferendogli espressivité rafforzativa mediante l'impiego di elementi enfatici e ridondanti⁶⁵⁰. » Ces différentes dynamiques sont à l'œuvre dans l'écriture de Vincenzo Rabito, avec toutefois des spécificités propres à son idiolecte.

a) Les mots variables

Le lexique

La graphie des noms et leur choix même sont souvent influencés par le sicilien chez Vincenzo Rabito, sans pour autant rendre sa prose incompréhensible pour un lecteur seulement italoophone. La question a été synthétisée par Luisa Amenta dans son étude du premier tapuscrit de Rabito :

Anche il livello lessicale presenta molte delle caratteristiche di un testo semicolto: una generale povertà lessicale, che si manifesta anche nelle continue ripetizioni degli stessi lessemi, l'impiego di parole di uso quotidiano, la presenza di malapropismi [...] e una massiccia componente di termini di origine dialettale talora italianizzati, calchi semantici e regionalismi.

Alcuni termini, pur avendo un corrispettivo italiano, ricorrono nel testo nella forma siciliana o per una incapacità dell'autore a renderli in italiano o per una non conoscenza della forma italiana corrispondente [...]. Talvolta, sebbene la forma dialettale ricorra più frequentemente, è presente anche il corrispettivo italiano [...].

Sono presenti anche tentativi di italianizzazione di alcuni termini che attestano lo sforzo compiuto dall'autore di staccarsi dal dialetto [...] ⁶⁵¹.

Dans les premières lignes de l'extrait apparaît un exemple frappant de l'entremêlement entre italien et sicilien : « fare una buona racota diuva racina » (l. 4-5). Le mot italien *uva* (« raisin ») est aussitôt suivi par son équivalent sicilien *racina*. À ce propos, la remarque de Manlio Cortelazzo sur l'italien populaire nous semble tout à fait éclairante : « Non sempre l'adozione del termine dialettale è indice di mancata conoscenza del corrispondente italiano:

⁶⁵⁰ « À côté des stratégies de réduction et de simplification, on enregistre une tendance à surcaractériser l'énoncé, en lui conférant une expressivité renforcée par le recours à des éléments emphatiques et redondants. » FRESU Rita, « Scrittura dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *Storia dell'italiano scritto III, op. cit.*, p. 210.

⁶⁵¹ « Le lexique présente lui aussi un grand nombre des caractéristiques d'un texte semi-lettré : une pauvreté lexicale générale, qui se manifeste aussi dans les répétitions constantes des mêmes lexèmes, l'emploi de mots d'usage quotidien, la présence de mots inappropriés [...] et une présence massive de termes d'origine dialectale parfois italianisés, de calques sémantiques et de régionalismes.

Quoique pourvus d'un équivalent en italien, quelques termes apparaissent dans le texte sous leur forme sicilienne, que ce soit en raison de l'incapacité de l'auteur à les rendre en italien ou de la méconnaissance de la forme italienne correspondante [...]. Parfois, bien que la forme dialectale soit la plus fréquente, l'équivalent italien apparaît aussi [...].

On remarque également des tentatives d'italianisation de quelques termes, qui attestent de l'effort accompli par l'auteur pour se détacher du dialecte », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

anzi questo è ben noto, ma, nello stesso tempo, ritenuto così spento e lontano dalla propria intima esperienza, che lo si accompagna, per una sorta di traduzione rafforzativa, con la parallela, viva voce dialettale (o viceversa)⁶⁵². » Dans un autre exemple, la traduction est même clairement signalée, cette fois de l'italien (*becchini*, « fossoyeurs ») au sicilien (*vurricamorti*) : « questo centile mistiere difare libechine chiamate uorrice muorte » (p. 124). Toutefois, il arrive aussi que le terme sicilien soit employé sans aucune traduction. C'est le cas des verbes *cummigghiari* (« couvrir ») : « lo commiliavino conunacoperta » (l. 83), *stutari* (« éteindre ») : « questo fuoco sidoveva stutare⁶⁵³ » (p. 116), *accurdari* (« calmer ») : « labianno acordato » (p. 117) et *sirrari* (« scier ») : « liossaliserranno colle reracole⁶⁵⁴ » (p. 124) ou encore du participe passé *allazzaratu* (« blessé », « malmené ») : « chiti affatto diventarecosi allazeriato » (p. 120). Le cas du verbe *vurricari* (« enterrer ») diffère quelque peu, puisqu'il est employé en alternance avec son synonyme italien *seppellire* : « dovenoessere sepolite danoiezappatore conqueste sestema comevorecassemmotante animaluzzi » (p. 123).

Notre objectif dans ce paragraphe étant de continuer à cerner la langue de Vincenzo Rabito, et non de procéder à un relevé exhaustif des phénomènes, nous nous contenterons de citer quelques exemples significatifs. Ainsi, parmi les régionalismes mentionnés par Alfonso Leone, trouve-t-on l'emploi d'*orario* à la place d'*ora* (« heure »)⁶⁵⁵, de *lungo* à la place d'*alto* (« grand »)⁶⁵⁶, de *paesano* à la place de *compaesano* (« du même village »)⁶⁵⁷, « pampina » (du sicilien *pàmmina*) à la place de *foglia* (« feuille »)⁶⁵⁸. Un exemple que Leone présente d'ailleurs comme un trait des personnes peu instruites. L'usage que Rabito fait du verbe *intendere* est lui aussi influencé par le dialecte : « Secondo il dialetto *intendere* e *sentire* possono talvolta integrarsi a vicenda⁶⁵⁹ ». Dans notre texte, le verbe *intendere* est souvent préféré à *sentire* (« ointeso unafortevoce » p. 114, « abianno inteso 4 corpedipestola » p. 115),

⁶⁵² « L'adoption du terme dialectal n'est pas toujours l'indice d'une ignorance de son équivalent italien : au contraire, celui-ci est bien connu mais, en même temps, on le considère si fade et si lointain de sa propre expérience intime que, par une sorte de traduction visant à renforcer, on l'accompagne du terme dialectal parallèle bien vivant (ou vice versa). » CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, op. cit., p. 36.

⁶⁵³ Plus loin (p. 122), Rabito utilise le verbe *smorzare* dans le même sens : un nouveau régionalisme, mais cette fois de l'Italie du centre et du Nord, peut-être pris pour un terme du lexique national.

⁶⁵⁴ « Reracole » est d'ailleurs un autre sicilianisme, déformation probable de *sirraculu* (« petite scie »).

⁶⁵⁵ Deux occurrences p. 111 (« precisoallamenzanotte orario pontate orario chenonzepotedentecare »), une occurrence p. 118 (« erino comeorario liore 23 prima dellamenzanotte »).

⁶⁵⁶ « Unosercentemaggiore che era lunco ameno 2 metre » (p. 115).

⁶⁵⁷ « Questo tenente quasepaesano » (p. 117).

⁶⁵⁸ « Tutte lialbire checerino nelvenito nonavevino neancheunapampina » (p. 116).

⁶⁵⁹ « Selon le dialecte, *intendere* et *sentire* peuvent parfois se remplacer l'un l'autre », LEONE Alfonso, *L'itidiano regionale in Sicilia*, op. cit., p. 126.

même si *sentire* apparaît parfois (par exemple « cipotevino sentire lisuoie uommine » p. 117). On perçoit également l’empreinte du sicilien dans des expressions comme « aveva dalciorno 15 che nonzidormeva » (p. 118), très fréquentes⁶⁶⁰ : « Avere è anche usato in frasi del tipo ha tre anni che..., non ha molto, ha dall’inizio del secolo, invece di sono o è⁶⁶¹. » C’est également le cas dans les phrases interrogatives introduites par *che* ou *che fa*, une tournure signalée par Giovanni Tropea comme sicilianisante (« chefainvece di daremeaiuto mistaiepestando collepiede » p. 114, « chefa ora chenonmianno ammazato liaustriece mivolite ammazare litaliane » p. 119)⁶⁶², etc.

D’autre part, plus clairement imputables à la variation diastratique, on relève des phénomènes tels que l’influence du langage bureaucratique, avec par exemple la présentation des personnages dans l’ordre nom de famille+prénom, comme sur un formulaire administratif⁶⁶³ : « sichiamava strano ciovanne » (l. 75). L’usage correct des parenthèses, et quasi systématique, pour préciser la province dans laquelle se situent les villages siciliens cités répond au même réflexe administratif : « questo era seciliano era dauno paese chiamato ciarre (catania) poiechemagare ciabiammo a questo bravo tenente che era umpadre difamiglia che era siciliano magare delpaese dipaterno (catania) » (p. 117). La variation diastratique occasionne également des tautologies comme « questa vetoria astato vinta » (l. 38), « abiammouscito fuore » (p. 114) et des solécismes : « nonvenireintietro » (p. 120).

Pour finir, il faut tenir compte des néologismes involontaires, dus à l’entrecroisement de deux mots, à la méconnaissance du terme précis, à la chute de certaines lettres, ou encore à l’utilisation d’un mot à la place d’un autre formant alors un lapsus. Ils sont source à la fois d’étrangeté et de poésie. Avec le verbe « adorare » (issu d’une aphérèse : *ad odorare*) ou encore *ad orare*, qui trouble dans un premier temps la compréhension du lecteur, s’ouvre un champ poétique surréel. L’apparition du néologisme « moramonto⁶⁶⁴ » à la place de *moribondo* (« moribond »), quant à elle, provient sans doute de l’ignorance du mot exact,

⁶⁶⁰ L’exemple cité est toutefois aussitôt suivi de la tournure italienne : « chenonzidormeva da9 ciorne ». Dans ce cas comme pour tous les phénomènes relevés, l’irrégularité est de mise.

⁶⁶¹ « Avere est aussi utilisé dans des phrases du type *ha tre anni che..., non ha molto, ha dall’inizio del secolo*, au lieu de *sono* ou *è* », LEONE Alfonso, *L’itdiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 127.

⁶⁶² Bien que le cas de figure ne se présente pas dans l’extrait étudié, il faut toutefois signaler que Rabito emploie très fréquemment la reduplication typique du sicilien, dans des expressions telles que : *andare sdrade sdrade*, etc.

⁶⁶³ Ce procédé peut aussi relever d’un effort de s’exprimer en italien, connu entre autres par les voies bureaucratiques, si l’on en croit Alfonso Leone : « dichiarare prima il cognome sembra infatti un modo quasi obbligato per passare dal dialetto alla lingua » (« déclarer d’abord son nom de famille semble en effet une façon de faire presque obligée pour passer du dialecte à la langue »), LEONE Alfonso, *Profilo di sintassi siciliana, op. cit.*, p. 31.

⁶⁶⁴ « avessemo desederato di dareceaiuto alnostromaggiore moramonto » (p. 114).

reconstruit à l'aide du mot *mondo* (« monto » dans la langue de Rabito). La volonté de l'auteur de l'employer malgré son ignorance du mot exact s'explique sans doute par le « fascino della parola inconsueta⁶⁶⁵ ». On en trouve un autre exemple, répandu dans les écrits de semi-lettrés, avec les « autebolanze » (p. 121), utilisé à la place des *autoambulanze* (« ambulances ») : ignorant le mot exact, Rabito le reconstruit approximativement. Ce type de déformations confère indubitablement une étrangeté supplémentaire au texte.

On relève par ailleurs dans son texte des lapsus, lourds de sens, tels que « ammazzate » (« tués ») : « anno conquista 4 5 chilomitre diterra diqua dellapartenostrà doveceterimo ammazzate tutte lisoldate della 3 armata » (l. 11-12). Le contexte indique sans doute possible que Rabito souhaitait écrire *ammassati* (« entassés »). Dans cette description de guerre, le lapsus en question ajoute à l'atmosphère apocalyptique. Enfin, les déformations phonétiques dues à l'influence du dialecte contribuent à faire naître chez le lecteur non sicilien un sentiment de dépaysement troublant. Ainsi, lorsque le narrateur raconte qu'il a entendu « 4 corpedipestola » (p. 115), en raison du rhotacisme (passage de *colpo* italien à « corpo »), on comprend littéralement « 4 corps de pistolets ». Quelle que soit l'origine des déformations, l'effet est toujours le même : la sensation de se trouver confronté à une langue neuve, qui explique pour partie l'invention du terme *rabitese* pour la décrire.

Les articles

| Article indéfini | sicilien | italien | Vincenzo Rabito |
|--------------------|--------------|-----------|-----------------|
| masculin singulier | un/'n, nu | un, uno | [un], uno |
| féminin singulier | na/'na, 'n'' | una, un'' | una, un[...] |

À la lecture de ce tableau, il apparaît de façon évidente que Vincenzo Rabito recourt aux articles indéfinis italiens. Cependant, il n'emploie qu'exceptionnellement l'article *un* : nous en avons trouvé une seule occurrence sur les deux pages choisies : « unaltro maggiore » (l. 79-80). L'article *uno* est employé dans tous les autres cas : « unosoldato » (l. 55), « uno borchise » (l. 56), « uno oficiale » (l. 69), « uno aiuto » (l. 78), « uno maggiore » (l. 90). Ce phénomène a été signalé par Antonia Mocciano, qui a remarqué l'absence fréquente de l'élision des articles indéterminés dans le corpus d'écrits de semi-lettrés qu'elle a étudié. En revanche, au féminin, toutes les formes relevées chez Rabito correspondent aux formes

⁶⁶⁵ « Charme du mot inhabituel », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, op. cit.*, p. 74.

italiennes⁶⁶⁶ : « unadonna » (l. 56), « unaltra » (l. 67), « unacoperta » (l. 70), « unaspia » (l. 73 et 80), etc.

| Article défini | sicilien | italien | Vincenzo Rabito |
|--------------------|------------|-------------|-----------------|
| masculin singulier | lu/'u, l'' | il, lo, l'' | il, lo, l[...] |
| féminin singulier | la/'a, l'' | la, l'' | la, l[...] |
| masculin pluriel | li/'i, l'' | i, gli | li |
| féminin pluriel | li/'i, l'' | le | li |

Ce deuxième tableau montre qu'au masculin singulier Vincenzo Rabito adopte les articles définis italiens : « ilnemico » (l. 20 et 34, « il nemico » l. 94), « lordine » (l. 41, 48 et deux occurrences l. 57), « loscopo » (l. 49). Cependant, l'empreinte du sicilien se manifeste à travers sa tendance à avoir un usage abusif de l'article *lo* (« lorencrazio », *il ringrazio*, p. 121, « locrantefuoco », *il grande fuoco*, p. 122, « locompare », *il compare*, p. 122). Il en va de même pour le féminin singulier, avec un emploi cette fois-ci systématique des articles italiens. En revanche, au pluriel, Rabito n'utilise que l'article sicilien *li*, qui est le même pour le masculin et le féminin : « lisoldate » (l. 6, 12, 90 et 94), « liofeciale » (*gli ufficiali*, l. 13), mais aussi « lisparle » (*le spalle*), « lipompe » (l. 3), « lifamiglie » (l. 47), etc⁶⁶⁷.

Avec les prépositions articulées, au singulier la tendance à préférer l'article *lo* se confirme : « allosapiente capitano » (p. 115), « dello sercente » (p. 117), « dello bravo maresciallo » (p. 122), etc. Au pluriel, le fonctionnement se fait plus irrégulier. On trouve des cas où l'article sicilien *li* l'emporte : « alliaustrice » (l. 22), « alliborchese » (l. 49), etc. Néanmoins, l'hypercorrection consistant à ouvrir le *i* en *e* est fréquente : « dellecontadine » (l. 5), « dalleciornalista⁶⁶⁸ » (l. 20), « delleciovnotte » (l. 30). En raison de ce procédé, on ignore, dans des cas comme « nellelorocase » (l. 47), si l'auteur emploie volontairement l'article féminin pluriel italien ou au hasard, en essayant de masquer son emploi de l'article sicilien. Par ailleurs, quoique rarement, l'article défini pluriel *i* est aussi employé, avec un *e* paragogique : « daiepiu brave ofeciale » (l. 76). Enfin, lorsque le nom commence par une voyelle, l'auteur tend à faire une élision, incorrecte : « dellofeciale » (l. 19), « nellaustiece »

⁶⁶⁶ L'absence d'apostrophe mise à part.

⁶⁶⁷ L'hypercorrection consistant à ouvrir les *i* en *e* est d'ailleurs singulièrement absente dans les articles définis pluriels.

⁶⁶⁸ Dans ce cas, sans doute la terminaison en -a de ce substantif masculin a-t-elle logiquement conduit Rabito à employer un article féminin. Quant à l'emploi du singulier plutôt que du pluriel requis, il se peut que l'auteur ait été dérouté par la terminaison irrégulière du nom.

(l. 43), « nelloreche » (p. 119). À de rares exceptions près (« terra ocopata neliaustrice » l. 49), le système de prépositions articulées adopté par l'auteur est fondé sur le modèle italien car, en sicilien, il n'y a pas de redoublement syntaxique à l'écrit dans ce cas.

Les adjectifs

Pour commencer, les écrits de Rabito présentent des adjectifs démonstratifs en surabondance : plus de quarante occurrences sur les seules pages 112 et 113.

| Adjectif démonstratif | sicilien | italien | Vincenzo Rabito |
|------------------------------|-------------------------------------|-------------------|------------------------|
| masculin singulier | chistu/stu/'stu, chiddu/ddu/'ddu | questo, quello | questo, quello |
| féminin singulier | chista/sta/'sta, chidda/dda/'dda | questa, quella | questa, quella |
| masculin pluriel | chisti/sti/'sti, chiddi/ddi/'ddi | questi, quelli | queste, quella |
| féminin pluriel | chisti/sti/'sti, chiddi/ddi/'ddi | queste, quella | queste, quella |

Vincenzo Rabito applique la règle italienne au singulier, ce qui, avec un mot d'usage aussi fréquent, démontre l'effort notable d'italianisation qu'il fournit : « questo sbarco » (l. 2), « quella intementecabile ciornata » (l. 18-19), « questa casa » (l. 42), « questo amico » (l. 91)⁶⁶⁹. La terminaison du pluriel est influencée par le sicilien, où les mêmes adjectifs démonstratifs sont employés pour les deux genres. Sauf que, ici, c'est la forme finissant par *e* qui prévaut. En adéquation avec le rejet du *i* manifeste dans l'ensemble du texte quel que soit le genre des substantifs concernés. De ce fait, les formes *questi* et *quelli* sont totalement absentes : « queste soldate » (l. 7), « queste dannuse nemice » (l. 33), « queste picolepaese » (l. 42), etc.

Un trait caractéristique de l'écriture des semi-lettrés consiste dans l'utilisation de l'adjectif possessif de la troisième personne du singulier (*suo*) à la place de celui de la troisième personne du pluriel (*loro*)⁶⁷⁰. On le relève dans la prose de Rabito : « comelipompe

⁶⁶⁹ Les exceptions sont très rares. L'une d'elles figure p. 116 : « quintecheste tutte chesparavino ».

⁶⁷⁰ FRESU Rita, « Scrittura dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *op. cit.*, p. 213.

che cianno licontadine pernafiare lasua vigna » (l. 3-4), « tuttelifamiglie nellelorocase chesparavino magare perche dovevino defenterelasuacasa » (l. 47-48). L'auteur semble induit en erreur par le nombre du déterminant et du nom qui encadrent le sujet.

Le même procédé conduit aux « accords logiques » ou *ad sensum*, signalés dans tous les ouvrages sur l'italien populaire. Ils consistent à accorder un adjectif ou un verbe en fonction non pas du genre et du nombre effectifs du sujet, mais de son sens. Trois exemples chez Rabito illustrent bien ce phénomène. Les deux premiers portent sur le nombre : « echinonpotte passare restaro » (l. 36) repose sur le sens collectif de *chi*, et il en va de même avec « non dovevino scapareneseuno » (l. 48-49), qui repose sur le sens collectif de *nessuno*, entendu comme « aucune de toutes les personnes ». Le troisième, qui porte sur le genre, « unaspia austica vestito » (l. 80), repose sur le fait qu'*una spia*, nom féminin, désigne ici un homme.

Un autre phénomène considéré à la fois comme populaire (Cortelazzo et Mocciaro) et régional (Tropea) consiste dans l'utilisation adverbiale de l'adjectif, dans des cas qui ne sont pas prévus par l'italien standard : « era ferito crave » (l. 77).

Le fonctionnement des superlatifs, quant à lui, oscille entre les formes italiennes et siciliennes. Le seul exemple présent sur les pages 112 et 113 est un superlatif relatif, exprimé par la forme italienne *più*+adjectif : « uno bravo daiepiu brave oficialecheavemmo » (l. 76). D'autres cas apparaissent plus loin dans l'extrait : « astato piu sfortnato dinoie » (p. 114), « prima anno ammazato al luieche era lopiulunco » (p. 115), etc. La configuration est différente pour le superlatif absolu : dépourvue d'équivalent direct en sicilien, la forme italienne du superlatif absolu en *-issimo* n'apparaît qu'une fois (« bellissime loce di luna » p. 120). Cela ne signifie pas que le texte ne contienne pas de superlatifs absolus, tant s'en faut. On trouve en effet des occurrences de la forme italienne *molto*+adjectif : « molto precoloso » (p. 116) et « molto coraggioso » (p. 120). Cependant, Rabito lui préfère des formes plus siciliennes, comme *veru/troppu/assai*+adjectif⁶⁷¹ : « assaie furbe » (l. 28), « fuommo ferefertenate » (p. 114), « assaieforte » (p. 117), « troppo pesante et troppo lunche » (p. 117), « io era uno soldato daievero fortenate » (p. 120).

Enfin, ainsi qu'on pouvait le subodorer, les règles spécifiques de fonctionnement des adjectifs *bello* et *quello* ne sont pas appliquées : c'est toujours la terminaison en *-lo* qui figure dans le texte (« quello trenciato » p. 118, « quello amico » p. 119, « quello soldato » p. 119, « bellolucediluna » p. 120, etc.)

⁶⁷¹ Voir SCALABRINO Mario, « Dialecto siciliano, cenni di etimologia & peculiarità », *Poien*, http://www.poiein.it/autori/2006/2006_07/14_SDcalabrinoDialecto.htm (consulté le 3 octobre 2016).

Les pronoms

Le pronom *ci* figure très souvent dans les pages de Rabito. Cela s'explique de diverses manières. L'une d'elles consiste en « la sovraestensione del clitico dativo *ci*, che assume anche il valore di “a lui”, “a lei” [...] e “a loro”⁶⁷² », que Gaetano Berruto classe parmi les cas habituels de simplification dans l'italien populaire⁶⁷³. Les occurrences suivantes en sont des exemples : « annocredato a queste dannuse nemice checianno detto » (l. 33-34), « lordinedispararece [a tutti] » (l. 57), « cerino tantevenite che ciavessepaciuto » (l. 64-65), « pervedere seciavessemo potutodareuno aiuto [all'ufficiale] » (l. 77-78), « checiadato unapicolabocetina [all'ufficiale] » (l. 84). Si cette extension de l'usage de *ci* est caractéristique de l'italien populaire, dans le cas de notre auteur le dialecte a sans doute été également influent, puisque *ci* est le pronom datif sicilien pour les troisièmes personnes du singulier et du pluriel⁶⁷⁴. D'autre part, le pronom clitique *ci* peut aussi être employé de façon désémantisée. Auquel cas, il s'agit d'une expression emphatique plutôt que d'une simplification :

ci vedrei piuttosto (essendo in effetti dallo scrivente stesso spesso fuso col verbo), in questo pronome proclitico, un elemento desemantizzato, con generico valore enfatico rafforzativo, probabilmente per estensione da forme come *ci sono*, *ci vedo*, ecc, ove il valore locativo di *ci* è sempre più labile e tende a diventare prevalente un valore, intensificato emotivamente⁶⁷⁵

C'est le cas des occurrences suivantes, où l'auteur semble conjuguer respectivement les verbes *averci*, *farci*, *poterci* et *caricarci* : « queste austriece etedesche [...] chiavevino unaltra armaprecolosa che chiavevino una ponca [...] comelipompe che cianno licontadine per non cifarevenire laprenostica allavigna » (l. 1-4), « alliaustrice remporze noncineanno potuto

⁶⁷² « La surextension du pronom clitique datif *ci*, qui prend aussi le sens de “à lui”, “à elle” [...] et “à eux” », D'ACHILLE Paolo, entrée « italiano popolare », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consulté le 17 septembre 2016). La seule source citée pour cet article est justement le *Terra matta* de Rabito paru chez Einaudi.

⁶⁷³ « Le riduzioni di paradigmi con relativi conguagli su una forma estesa a più significati (ove il recupero del referente corretto è evidentemente garantito dal contesto, e la proforma ha il semplice valore di anafora o catafora non specificata) sono un classico esempio di semplificazione (con la perdita di sfumature inessenziali, quali la marcatezza di genere/numero del sintagma nominale cui rimanda la proforma) » (« Les réductions de paradigmes, avec leur concentration sur une forme étendue à plusieurs significations où la récupération du référent correct est évidemment assurée par le contexte, et la proforme a une simple valeur d'anaphore ou de cataphore non spécifiée sont un exemple classique de simplification avec la perte de nuances superflues, telles que l'indication du genre et du nombre du syntagme nominal auquel la proforme renvoie »), BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *op. cit.*, p. 48-49.

⁶⁷⁴ FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁷⁵ « Je verrais plutôt dans ce pronom proclitique (vu qu'en effet le scripteur lui-même l'associe souvent avec le verbe) un élément désémantisé, chargé d'une valeur générique d'emphase et d'insistance, probablement par extension de formes comme *ci sono*, *ci vedo*, etc., où la valeur de locatif de *ci* est de plus en plus faible et où une valeur émotivement intensifiée tend à prévaloir », BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *op. cit.*, p. 48.

venrepiu » (l. 22-23), « subito cilabiammo carrecato » (l. 77). Alfonso Leone apporte un complément d'information sur la nature à la fois populaire et dialectale de *ci*, cette fois-ci dans sa valeur adverbiale : « espressioni come *Ci avevano il cuore stretto in una morsa* (Verga) o *Noi ci abbiamo tre figli* [...] sono regionali in quanto ricalcano il dialetto; ma rispondendo all'esigenza tutta popolare di un'espressione meno sguarnita e più piena, appartengono anzitutto all'intera area nazionale⁶⁷⁶ ».

L'empreinte dialectale apparaît plus clairement lorsque Rabito utilise *ni*, pronom personnel sicilien pour la première personne du pluriel, ici pronom réfléchi : « comenilabiammo carecato » (l. 79). Cependant, la forme italienne *ci* domine largement, que ce soit comme pronom réfléchi ou complément indirect : « noncifaciammo persovasepiu noiesoldate » (l. 44), « ciabiammoimmeschiato tutte austriece e italiane » (l. 59), « poiciadetto amme ea strano » (l. 86), « ciavesseno dato una midaglia » (l. 91), etc. D'autre part, quelle que soit la fonction de *ci*, il ne prend jamais la forme *ce* devant *lo*, *la*, *li* et *ne*. C'est une autre empreinte du sicilien : « remporze noncineanno pututo venrepiu » (l. 23), « tantecinerino » (l. 31), « cilabiammo carrecato » (l. 77-78), « ciladetto » (l. 82). À la troisième personne du singulier, l'utilisation du pronom réfléchi sicilien *si* à la place du *se* italien apparaît également par mégarde dans un cas : « silometeva lofficiale austriece » (l. 71).

Le sicilien se manifeste également à travers l'emploi de *ni* plutôt que du pronom italien *ne*, comme dans les cas suivants : « soldate tedesche eaustriece noniammo potuto passare piu » (l. 21-22), « nianno ammazato quanto » (l. 37), « checosa nipotiammo sapere » (l. 92-93). Néanmoins, l'auteur utilise également la forme italienne : « remporze noncineanno pututo venrepiu » (l. 23). Certaines formulations peuvent prêter à confusion, telle que « diqueste ciovenotte del 99 [...] cianno ammazato assaie chenianno ammazato quanto ecome siammazzino liagnelle » (l. 36-37). Dans ce cas, on pourrait croire que le premier *ci* correspond à un usage impropre de ce pronom clitique, dont l'usage est excessif en italien populaire. Le *ni* qui suit peut quant à lui être interprété comme la forme sicilienne de *ne*. Pourtant, il semblerait plutôt que l'on ait ici affaire à une alternance entre les pronoms italien et sicilien de la première personne du pluriel, puisque Rabito était l'un de ces jeunes soldats. À propos de l'usage de *ci* chez Rabito, on trouve également dans les pages 112 et 113 une occurrence d'un phénomène signalé par Giovanni Tropea comme étant distinctif de l'italien régional de

⁶⁷⁶ « Des expressions telles que *Ci avevano il cuore stretto in una morsa* (Verga) ou *Noi ci abbiamo tre figli* [...] sont régionales dans la mesure où elles sont calquées sur le dialecte ; mais comme elles répondent à l'exigence toute populaire d'une expression moins dégarnie et plus complète, elles appartiennent avant tout à l'ensemble du territoire national », LEONE Alfonso, *L'itidiano regionale in Sicilia, op. cit.*, p. 78.

Sicile⁶⁷⁷, mais que Paolo d'Achille et Antonia Mocciano considèrent plutôt comme un marqueur diastratique. Il consiste à dire ou écrire *si ci* au lieu de *ci si* : « non zicicapeva niente » (l. 93-94).

Le texte présente de très nombreux cas de redondance pronominale, caractéristique de l'italien populaire. Ils prennent parfois la forme d'une cataphore pronominale, comme dans les cas suivants : « non cifarevenire laprenostica allavigna » (l. 4), « dovecerimo ammazzate tutte lisoldate » (l. 12), « ciadetto amme ea strano » (l. 86), « eciabiammo allontanato [...] per metereseinzarbo ioestrano⁶⁷⁸ » (l. 88). Ils peuvent aussi prendre la forme d'une anaphore pronominale : « alliaustrice remporze noncineanno pututo venrepiu » (l. 22-23), « ilceneralecadorna lann mantato impizione » (l. 24-25), « questevechie ciavessepiaciuto che » (l. 66-67), « queste vestite [...] silometeva lofficiale⁶⁷⁹ » (l. 70-71), « questo traditore maggiore labiammovisto antare » (l. 89), etc.

Enfin, on note une présence importante du pronom personnel, dont l'expression n'est pas nécessaire dans la mesure où il est sous-entendu par le verbe : il s'agit donc d'un procédé d'insistance. Le phénomène est particulièrement prégnant chez Rabito, surtout avec le pronom personnel de la première personne du singulier : « io mirecordo sempredetto dellofeciale » (l. 19), « coquesta midecina cheio ciodato » (l. 87), « cosi come entrammo dentra a questacasa comeioentraie » (p. 114), « equinte io nonciopotutodire niente » (p. 114), etc. Il témoigne entre autres d'un ancrage de la narration. En effet, les déictiques sont omniprésents dans le texte, ainsi que les très nombreux adjectifs démonstratifs et la prépondérance marquée des articles définis sur les articles indéfinis nous l'ont montré. Le pronom *questo* en est une autre manifestation : « mentrequestoeraunaspia » (l. 76), « che poie era questo uno farso maggiore » (l. 80), « se avessemo saputo che questo avesssestato » (l. 90), « checosa nipotiammo sapere chequesto era uno maggioreaustro » (l. 92-93). Il s'agit d'une caractéristique des écritures de semi-lettrés : « I testi dei semicolti [...] hanno uno spiccato riferimento al contesto. I deittici sono dunque prevalentemente "esoforici", legano cioè l'enunciato alla situazione⁶⁸⁰ ».

⁶⁷⁷ À ce sujet, voir aussi LEONE Alfonso, *Profilo di sintassi siciliana*, op. cit., p. 58.

⁶⁷⁸ Dans ce cas, Rabito emploie le pronom réfléchi de la troisième personne du singulier alors que la première personne du pluriel aurait été requise : il s'agit d'un procédé de simplification classique dans la langue populaire.

⁶⁷⁹ Ici, plutôt que d'employer le pronom complément direct pluriel, Rabito emploie le pronom complément direct singulier, peut-être influencé par le nombre du sujet.

⁶⁸⁰ « Les textes des semi-lettrés [...] présentent des références prononcées au contexte. Les déictiques sont essentiellement "exophoriques", c'est-à-dire qu'ils relient l'énoncé à la situation », D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », in SERIANNI Luca et TRIFONE Pietro (dir.), *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, op. cit., p. 76.

Et, comme l'a souligné Rita Fresu, la déixis est une des manifestations du lien étroit qui unit les écritures des semi-lettrés à l'oralité⁶⁸¹.

Les verbes

Concernant le traitement des verbes, on remarque un phénomène sur lequel Luisa Amenta a travaillé en s'appuyant notamment sur le premier tapuscrit de Rabito⁶⁸². Il s'agit de la tendance à recourir à une périphrase analytique plutôt qu'à l'emploi d'un terme précis, soit par ignorance de ce dernier, soit parce qu'il ne vient pas à l'esprit assez vite. Le phénomène est redoublé chez Rabito par l'influence du dialecte, familier de ce genre de procédés⁶⁸³, et d'une « maggiore ricerca di espressività⁶⁸⁴ ». Ainsi trouve-t-on : « avevino fatto questo sbarco » (l. 2), « sia fatto tutto pieno » (l. 10), « noncificiammo persovasepiu » (l. 44), « siperdevino dicuraggio⁶⁸⁵ » (l. 50-51), « dareuno aiuto » (l. 78).

Avec une forme comme « queste vestite [...] silometeva lofficiale austriece » (l. 70) ou encore « nilabiammo carecato » (l. 79) se manifeste la tendance typique de l'italien régional de Sicile à utiliser les verbes transitifs sous forme réflexive, qu'Alfonso Leone qualifie d'« adeguamento meccanico ai modi dialettali⁶⁸⁶ ».

Enfin, on trouve chez Rabito quelques formes d'analogie verbale, qui s'expliquent elles aussi par l'influence du dialecte et marquent la langue populaire⁶⁸⁷. « Avesseno » (l. 67 et 91),

⁶⁸¹ « Riporta al parlato l'uso di deittici » (« L'utilisation des déictiques renvoie à la langue parlée »), FRESU Rita, « Scritture diemicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *op. cit.*, p. 216.

⁶⁸² AMENTA Luisa, « Fare lingua: locuzioni individuali e comunitarie nelle scritture deiemicolti », in MARCATO Gianna (dir.), *Dialetto, memoria e fantasia*, Padova, Unipress, 2007, p.409-414. Ce même phénomène est également signalé par Gaetano Berruto, qu'il décrit comme « l'espressione analitica del significato, con scomposizione di significati complessi » (« l'expression analytique du sens, par la décomposition de sens complexes »), et qu'il qualifie de « processo tipico di semplificazione linguistica » (« procédé typique de simplification linguistique »), BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *op. cit.*, p. 64.

⁶⁸³ « Nell'italiano popolare di Sicilia si conferm[a] la tendenza a far uso di costruzioni analitiche al posto degli equivalenti lessemi sintetici » (« Dans l'italien populaire de Sicile, la tendance à recourir à des constructions analytiques plutôt qu'aux lexèmes synthétiques équivalents se confirme »), AMENTA Luisa, « Fare lingua: locuzioni individuali e comunitarie nelle scritture deiemicolti », in MARCATO Gianna (dir.), *op. cit.*, p. 411.

⁶⁸⁴ « Plus grande recherche d'expressivité », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

⁶⁸⁵ Dans ce cas, l'équivalent périphrastique italien existe et il est très usité (*perdersi d'animo*). Rabito préfère la tournure périphrastique au verbe plus synthétique : *scoraggiarsi*.

⁶⁸⁶ « Adaptation mécanique aux tournures dialectales », LEONE Alfonso, *L'itidiano regionale di Sicilia*, *op. cit.*, p. 124. Rappelons à cet égard que « alcuni verbi assumono in dialetto una forma riflessiva che non hanno in lingua » (« quelques verbes ont en dialecte une forme réfléchie qu'ils n'ont pas en italien »), LEONE Alfonso, *Profilo di sintassi siciliana. Materiali*, *op. cit.*, p. 48. L'auteur explique l'emploi de certains d'entre eux par la volonté de « sottolineare la viva partecipazione del soggetto all'azione » (« souligner la vive participation du sujet à l'action »). Les cas sont nombreux dans le texte de Rabito.

⁶⁸⁷ « La coniugazione del verbo lascia non di rado trasparire (in misura inversamente proporzionale al grado d'istruzione del parlante) influenze analogiche [...] che sono proprie del dialetto e della lingua popolare in genere » (« La conjugaison du verbe laisse souvent transparaître (dans une mesure inversement proportionnelle

utilisé au lieu d'*avessero*, en est un exemple avec l'application de la désinence de l'imparfait de l'indicatif à l'imparfait du subjonctif. Un autre exemple classique se situe plus loin dans l'extrait, avec « *dasse* » (p. 121) au lieu de *desse*. Dans ce cas, la désinence régulière du subjonctif imparfait est appliquée à un verbe irrégulier.

b) Les mots invariables

Les prépositions

Italien standard, sicilien et italien populaire s'entremêlent également dans le système des prépositions chez Vincenzo Rabito. Le sicilien apparaît de façon évidente avec l'adverbe *supra* utilisé à la place de la préposition *su*⁶⁸⁸ : « *carrecata sopera lisparle* » (l. 3). Mais cela n'est pas systématique, ainsi qu'on peut le voir dans une formulation semblable à celle de l'exemple précédent : « *questo portava sollesuoiesparle* » (p. 114).

Fréquemment, on remarque une confusion entre les prépositions *di* et *da*. Là aussi, la source se trouve dans la langue maternelle sicilienne de Rabito, où les prépositions italiennes *di* et *da* s'expriment toutes deux à l'aide de la préposition *di*. Ainsi, l'auteur peut-il employer les deux prépositions à la suite, une fois de façon erronée, une fois correctement (« *io mirecordo sempredetto dellofeciale dalleciornalista che ilnemico aveva pasato ilpiave* », l. 19-20). Il peut également employer *da* à bon escient (« *nonastato fatta datantesoldate anziane* », l. 26-27). Il arrive aussi qu'il emploie *da* par hypercorrection, sans doute perçu comme plus conforme à l'italien standard (« *era uno bravo daiepiu brave oficialecheavemmo* » l. 76, « *una daqueste crantespia* », p. 114). Cependant, la préposition *di* prédomine, y compris dans sa forme articulée : « *astata fatta piu assaie delleciovenotte* » (l. 30), « *questa vetoria astato vinta delle ciovenotte* » (l. 38), « *non dovevino scaparenesuno di terra ocopata* » (l. 48-49), « *unaspia austrica vestito dimedeco italiano* » (l. 80-81). La préposition *di* apparaît parfois comme une préposition polyvalente en l'absence de la préposition correcte, comme dans « *diquesta casa e diqueste picolepaese laquerra eracimposta cosi* » (l. 42), où l'on s'attendrait plutôt à la préposition *per* ou *in*. Enfin, dans le cas de « *uno bravo daiepiu brave oficialecheavemmo del nostroreggimento* » (l. 76-77), l'emploi de *del* plutôt que *nel* semble provenir du croisement entre deux formulations occasionné par la tournure cumulative de

au niveau d'instruction du locuteur) des influences analogiques [...] propres au dialecte et à la langue populaire en général. ») *Ibid.*, p. 126.

⁶⁸⁸ « La preposizione italiana "su" in siciliano è espressa con l'avverbio *supra* = *sopra* » (« La préposition italienne "su" est exprimée en sicilien avec l'adverbe *supra* = *sopra* »), FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana*, op. cit., p. 29.

l'auteur : « un bravo ufficiale del nostro reggimento » et « un ufficiale che avevamo nel nostro reggimento ». Comme d'habitude, on trouve des contre-exemples dans ce cas aussi : « liciovenotte nel 1899 » (l. 35-36), qui s'explique très probablement par une distraction de l'auteur.

À plusieurs reprises, la préposition *in* remplace la préposition *da* : « terra ocopata neliaustrice » (l. 49). Selon Antonia Mocciaro et Giovanni Tropea, il s'agit d'une marque de l'italien de Sicile, dans laquelle Mocciaro voit une connotation populaire. *In* peut aussi être utilisé à la place de *su* : « questa crante bataglia chesiafatto nelpiave » (l. 26), « tutte morire nellaterra » (l. 52). Selon Tropea, le même constat vaut pour l'usage de *con* à la place de *in* : « inquellepompe dellecontadine usceva acqua incelistrada mentre conqueste pompe che avevino lisoldate austrice usceva una vamba difuoco » (l. 5-6). Dans cet exemple aussi, l'emploi de la préposition italienne et de celle influencée par le sicilien se succèdent. Elles sont d'ailleurs toutes deux incorrectes, puisque la construction de la phrase demanderait plutôt l'emploi de la préposition *da*. On relève également l'usage de *in* à des endroits où l'adverbe *durante* aurait été plus adapté : « inquella intementecabile ciornata » (l. 18-19), « come siammazino liagnellenellefeste dellasantapascua » (l. 37-38). Il serait hâtif d'en conclure que cela s'explique par le manque de ressources linguistiques de l'auteur, puisque *dorante* apparaît à plusieurs reprises plus loin dans le texte : « sempredorantequesta sanquinosa bataglia » (p. 114), « dorante lacorsa » (p. 119, deux occurrences), « dorantequesta bataglia » (p. 121). L'influence du sicilien, comme l'a souligné Giovanni Tropea, transparaît aussi dans l'usage de *senza* au lieu de *non* : « senza eszre assaie furbe » l. 32 (*non erano molto furbi*) ; « erino senza sapere che volire essere morire epoiemagare senza essereadestrate⁶⁸⁹ » l. 31-32 (*non sapevano quel che vuol dire morire [?] e poi non erano neanche adestrati*).

Un fait notable et récurrent réside dans la présence de l'accusatif prépositionnel qui, comme le rappelle Luisa Amenta, « è uno dei tratti che connotano in modo più evidente le scritture dei semicolti di area centro meridionale⁶⁹⁰ », et dont l'usage reste très répandu en Sicile : « vedento scapare alliborchese li soldatechevenevino aremporzare annoiesoldate » (l. 49-50), « comevedevino auno oficiale » (l. 69), « abiammotrovato auo nostoro maggiore » (l. 75-76).

⁶⁸⁹ Ici comme toujours chez Rabito, « magare » est une déformation du *macari* sicilien, qui signifie *anche*.

⁶⁹⁰ « Est l'un des aspects qui signalent de la façon la plus évidente les écritures des semi-lettrés issus de l'aire centre-sud », AMENTA Luisa, « Parole tra punti e virgola: un'analisi della lingua di Rabito », in CULTRERA Giuseppe (dir.), *op. cit.*

Dans une autre occurrence, la préposition *al*, utilisée à la place de *a*, peut éventuellement être interprétée comme une hypercorrection. Rabito semble appliquer aux distances la règle italienne qui veut que les années soient toujours précédées de l'article défini : « al 20 metre piuavante » (p. 117)⁶⁹¹. Cependant, ces cas restent trop rares pour qu'on en tire des conclusions définitives, d'autant plus que l'on relève aussi « laveva a 20 metrelontano » (p. 117).

Enfin, les prépositions dans des syntagmes comme *per subito* (« persubito » dans le texte, l. 71 et l. 79, p. 115, p. 117, deux occurrences p. 119, trois occurrences p. 121) ou *all'impiedi* (« allimpiede » dans le texte, p. 114, p. 115, p. 120 et p. 122), sont des marqueurs de l'italien de Sicile, comme le signalent Giovanni Tropea et Alfonso Leone dans leurs ouvrages respectifs sur le sujet.

Dans son étude sur l'italien populaire, Manlio Cortelazzo signale que « le sostituzioni di preposizioni, sfuggenti ad ogni apparente norma, sono innumerevoli⁶⁹² ». L'incertitude quant à la préposition à utiliser se manifeste plusieurs fois dans l'extrait, occasionnant soit des changements de préposition en cours de phrase (« per 4 ore il piccolo paese era delletalia e e per4 ore era nellaustiece » l. 42-43), soit l'emploi d'une préposition inappropriée (« cistapiammo ammazanto uno contralaltro » l. 96). Le dernier exemple présente à la fois une préposition erronée et une combinaison de plusieurs prépositions. Comme les précédents, il faut le relier à la tendance soulignée par Rita Fresu dans l'écriture des semi-lettrés : « Frequentissimo è l'uso irregolare [...] delle preposizioni, omesse [...], ridondanti [...], scambiate [...] e talvolta in sovrabbondanza e accumulo⁶⁹³. » Certains cas sont plus difficiles à expliquer, comme « dauntratto » (p. 114) : s'agit-il de l'emploi erroné de *da* ou d'une faute de frappe, *da* ayant par mégarde été écrit à la place de *ad* ? L'auteur tend aussi à recourir à des formules prépositionnelles pour éviter des tournures complexes, comme dans « lordine era cosi dinonscapare nessuno » (l. 51). Il s'agit d'un procédé de simplification, lui aussi caractéristique de l'écriture des semi-lettrés. Il peut enfin arriver que la préposition soit absente d'un syntagme (« avevino lordine nonfare scapare », l. 57), mais nous attribuons ce cas à une absence de relecture plutôt qu'à une simplification.

⁶⁹¹ En revanche, lorsqu'il écrit « al5 chilomitredellabattaglia » (l. 54-55), il croise peut-être par mégarde les formulations *al chilometro 5 della battaglia* et *a 5 chilometri della battaglia*.

⁶⁹² « Les remplacements de prépositions, échappant à toute norme apparente, sont innombrables », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, Lineamenti di italiano popolare, op. cit.*, p. 115.

⁶⁹³ « L'usage irrégulier [...] des prépositions, qui sont omises [...], redondantes [...], confondues [...] et parfois surabondantes et accumulées est très fréquent. » FRESU Rita, « Scrittura dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *op. cit.*, p. 213-214.

Les conjonctions

On remarque chez Rabito une préférence marquée pour la conjonction temporelle *come* à la conjonction plus habituelle *quando*. Ainsi, sur les deux pages étudiées, *quando* n'apparaît qu'une fois (« quantoliaustriecce volevino ancora passare », l. 32-33), alors que *come* est utilisé quatre fois : « comevedevino auno oficiale italiano muorto » (l. 69), « checomelabiammo visto » (l. 77-78), « comenilabiammo carecato » (l. 79), « comequesto farso maggiore ciadato questabocetina adorare » (l. 85-86).

La présence du *che polivalente*, caractéristique de l'italien populaire relevée dans l'ensemble de la péninsule italienne, est notable dans l'écriture de Vincenzo Rabito. Chez lui comme chez la plupart des scripteurs semi-lettrés, la conjonction *che* assure une large palette de fonctions qui sous-tend un déficit de précision linguistique. Prenons quelques lignes :

persubito ciastatounaltro maggiore medeco che [1] poie era questo uno farso maggiore medeco che [2] era unaspia austriaca vestito dimedeco italiano ecerto cheio elamicostrono che [3] abiammovisto questo farso maggiore che [4]poie ciladettoquesto farso maggiore posatolo che [5] lomedecammoellosalviammo ecosi labiammo posto semprealliordinediquesto maggiore traditore equintefarso maggiore invecedisalvalla lafatto morire che [6]ciadato unapicolabocetina adorare questotraditore maggiore che [7]astato unamedicina perfarepiu presto morire⁶⁹⁴

Gaetano Berruto identifie trois sous-types de *che* polyvalent. Le premier est l'« introducteur generico, non-marcato, di una proposizione dipendente⁶⁹⁵ ». C'est le cas de [5] et [6], qui substituent *perché*, le premier dans un sens final, le second dans un sens causal. Le [1] semble substituer *il quale*, encore que la présence de *questo* rende l'hypothèse douteuse, et le [7] remplace *la quale*, ce qui place ces deux *che* dans la deuxième catégorie élaborée par Berruto, celle du « *che* come elemento, proforma, generale di formazione della frase relativa⁶⁹⁶ ». Ce cas est très fréquent chez Rabito, si bien que son texte est totalement dépourvu de conjonctions telles que *cui*, *di cui* ou *il quale*, etc. Ainsi, trouve-t-on par exemple « la valisosa chilassa delle ciovenotte de 99 che tantecinerino cheancora erino senza sapere che volire essere morire » (l. 30-31). Enfin, Berruto mentionne le *che* « come rafforzativo di una congiunzione subordinante⁶⁹⁷ ». Ce cas de figure ne se manifeste que de façon sporadique

⁶⁹⁴ L2, p. 112, l. 79-85.

⁶⁹⁵ « Introduttore générique, non marqué, d'une proposition dépendante », BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *op. cit.*, p. 53. Manlio Cortelazzo précise quant à lui que ce *che* peut prendre une valeur causale ou consécutive selon les cas, CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁹⁶ « *Che* comme élément proforme général de formation de la phrase relative », BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹⁷ « Comme élément qui renforce une conjonction de subordination », *ibid.*

chez notre auteur : « mentrechecorreva » (p. 119). Cependant, les cas [2], [3] et [4] ne correspondent pas aux catégories établies par Berruto, malgré l'impression que [2] pourrait donner de remplacer un pronom relatif et [3], éventuellement, une conjonction de subordination temporelle. En fait, ils sont certes des introducteurs génériques, mais de propositions indépendantes.

Cela nous conduit à supposer que leur valeur est surtout celle de marqueurs, qui permettent au narrateur de relier ou d'introduire ses différentes phrases. Ils s'apparentent donc plutôt à des « ponctuants de la langue⁶⁹⁸ », c'est-à-dire des éléments « désémantisés », reconnaissables « à leur caractère automatique et à la fréquence d'émission⁶⁹⁹ ». Daniel Luzzati et Françoise Gadet les appellent « appuis du discours ». Daniel Luzzati part du constat que « cette spécificité [du discours oral spontané] se trouve plutôt dans l'absence complète de phrase et dans la présence de structures d'une autre nature⁷⁰⁰ ». Les « appuis du discours » permettent donc de déceler la « structure interne » de la suite de « fragments » qui constitue le discours oral. Françoise Gadet, elle, définit les appuis du discours comme des « éléments, spécifiquement parlés, [qui] peuvent être omis sans que le sens change⁷⁰¹ ». Elle ajoute qu'ils peuvent être placés soit en début de séquence, soit en position d'articulation : « En ce cas, ils peuvent être purement démarcatifs, rôle où ils sont comparables aux pauses et aux ruptures d'intonation⁷⁰² ». D'autres locutions, telles que la plupart des *certo che* qui émaillent le texte, jouent ce rôle dans la narration de Vincenzo Rabito. Le recours aux recherches sur le discours oral spontané pour comprendre certains traits du fonctionnement de son écriture montre combien la dimension orale de l'écriture de Rabito est importante.

c) La syntaxe

Nous terminons notre panorama de la langue de Rabito par quelques considérations sur la syntaxe, sans toutefois nous appesantir, dans la mesure où la structuration de l'écriture sera étudiée dans le chapitre suivant de notre recherche. L'extrait étudié est truffé de processus mis en lumière dans toutes les études sur l'italien populaire. Par exemple, il présente

⁶⁹⁸ « Le terme “ponctuant” a été utilisé à maintes reprises pour identifier des catégories de marqueurs qui ont une faible signification référentielle, mais qui interviennent dans la structuration des discours », VINCENT Diane, *Les ponctuants de la langue et autres mots du discours*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Langue et pratiques discursives », 1993, p. 18.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰⁰ LUZZATI Daniel, « Recherches sur la structure du discours oral spontané », *L'information grammaticale*, n° 27, Louvain, Peeters, 1985, p. 40.

⁷⁰¹ GADET Françoise, *Le Français populaire*, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰² *Ibid.*

d'innombrables propositions simplifiées, où les ellipses, notamment d'articles, de prépositions ou de pronoms personnels compléments sont fréquentes : « neanche liferite ceratiempo prentere » (l. 52-53), « sevedevino unosoldato uno borchise scapare emagareunadonna scapare [...] questecarabiniereavevino lordine nonfare scapare » (l. 55-57), etc. À ce propos, Manlio Cortelazzo avance une explication qui nous paraît tout à fait probante : un « affollamento dei pensieri da esprimere, cui le parole faticano tener dietro⁷⁰³ ».

Des changements de projet dans le déroulement de la phrase, que ces derniers soient dictés par une difficulté linguistique pour mener le projet initial à bien ou par les bifurcations caractéristiques du discours oral, aboutissent à des propositions grammaticalement et syntaxiquement incorrectes : « eio conquesto amico strano ciavesseno dato una midaglia » (l. 91), « non zicicapeva niente dove erail nemico » (l. 93-94). Les anacoluthes sont parfois provoquées par l'irruption du narrateur ou par des brusques changements de sujet⁷⁰⁴ : « liaurieche etidesche inquella intementecabile ciornata del 16 ciugno del 1918 io mirecordo sempredetto dellofeciale dalleciornalista che ilnemico aveva pasato ilpiave con300 mila uomini tutte bearmate mapero anno passato piu quelle 300 mila » (l. 18-21), « quintechipassavo passavo echinonpotte passare restaro difessa poieche magare licomantante avevino tutte campiato cheilceneralecadorna lann mantato impizione » (l. 23-25). Dans ce dernier cas, comme presque toujours chez Rabito, le changement de sujet vise à apporter des précisions, à tendre vers l'exhaustivité, ce qui n'est pas sans causer de dommages d'un point de vue syntaxique. Dans certains cas, les réorientations successives et le souci de délivrer plus d'informations font de la phrase un charabia peu compréhensible :

ma linostrecorazate li nostre a pareche italiane aeamericane
eincheliseefranchese elinostre tutte licanno neche cerino vecino alpiave
sianno messo abutare milionedibompe iquesto piave che liaurieche etidesche
inquella intementecabile ciornata del 16 ciugno del 1918 io mirecordo
sempredetto dellofeciale dalleciornalista che ilnemico aveva pasato ilpiave
con300 mila uomini tutte bearmate mapero anno passato piu quelle 300 mila
mapoie soldate tedesche eaustriace noniammo potuto passare piu⁷⁰⁵

Ainsi que nous l'avons signalé dans notre étude des pronoms, on remarque également une dislocation presque systématique de la syntaxe, là encore fréquente dans l'italien populaire, où le sujet logique est mis au premier plan : « alliaustriace remporze noncineanno potuto venrepiu » (l. 23-24), « tante austriace oficiale comevedevino auno oficiale italiano muorto lospogliavino » (l. 69), etc. En revanche, là où les ouvrages portant sur la question signalent

⁷⁰³ « Bousculade de pensées à exprimer, que les mots peinent à suivre », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, Lineamenti di italiano popolare, op.cit.*, p. 155.

⁷⁰⁴ Ces phénomènes aussi ont été soulignés par Manlio Cortelazzo, *ibid.*, p. 140.

⁷⁰⁵ L. 29-34.

tous une prédilection de l'italien populaire pour la parataxe⁷⁰⁶, elle est souvent masquée chez Rabito par le *che* polyvalent, qui donne une apparence factice d'hypotaxie.

Pour finir, citons quelques éléments de style significatifs de l'italien populaire cités par Manlio Cortelazzo, que l'on retrouve tous en abondance chez Rabito qui seront traités en détail dans la suite de notre travail : « la coazione a ripetere⁷⁰⁷ » qui peut « costituire altresì un tentativo di coesione in un discorso » dont « la debole concatenatura logica » est « posta in pericolo dalle divagazioni⁷⁰⁸ » ; « le abbondanti comparazioni, un modo rapido e consolidato per richiamare qualità e azioni particolari⁷⁰⁹ » ; le « gusto tutto popolare per il sentenzioso, l'apodittico, il perentorio⁷¹⁰ » ; les hyperboles⁷¹¹.

Malgré tout ce que ce panorama sur le *rabitese* peut avoir de lacunaire et de frustrant vu l'ampleur de la question, il nous permet de tirer quelques conclusions précieuses. Pour le lecteur, la première rencontre avec l'écriture de Rabito est une rencontre avec une altérité linguistique. La plongée dans le *rabitese* s'apparente à une entrée au royaume de l'étrangeté et de l'irrégularité : malgré les efforts de l'auteur dans ce sens, son écriture ne respecte pas les conventions établies et présente de multiples exceptions à ses propres règles. Cependant, une fois la surprise initiale passée, on s'aperçoit que nombre des procédés mis en œuvre trouvent une explication logique.

Pour commencer, la langue de Rabito présente de très nombreux points de contact avec celle des semi-lettrés, et avec l'italien populaire en général, dans sa déclinaison régionale sicilienne. Le *rabitese* en forme une illustration démesurée, par la taille du tapuscrit et par la radicalité de certains phénomènes, ce qui fait d'ailleurs de ces écrits une source documentaire formidable d'un point de vue linguistique. Toutefois, toutes les caractéristiques de l'écriture

⁷⁰⁶ Cependant, cette remarque, que l'on trouve également au sujet du français populaire, est contestée par l'une des spécialistes en la matière, Françoise Gadet : « L'idée répandue selon laquelle le français populaire se distinguerait du français standard par une grande simplicité de ses structures trouve une application privilégiée dans le domaine de la phrase complexe : on y trouverait plus de parataxes que de coordinations, et plus de coordinations que de subordinations. Or, l'observation ne révèle rien de tel. » GADET Françoise, *Le Français populaire, op. cit.*, p. 85. Une remarque d'ailleurs partagée au sujet du français parlé R souvent associé, dans la représentation commune, au français incorrect R par une autre spécialiste, Claire Blanche-Benveniste : « Un préjugé bien connu a fait croire que la grammaire de la langue parlée serait peu complexe, et qu'elle aurait peu de subordinations. [...] Il s'avère que c'est une vue très réductrice sur le parlé et l'écrit. » BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches du français parlé*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1997, p. 58-59.

⁷⁰⁷ « La répétition compulsive », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, op. cit.*, p. 144.

⁷⁰⁸ « Constituer aussi une tentative de cohésion dans un discours », « le faible enchaînement logique », « mis en péril par les divagations », *ibid.*, p. 145.

⁷⁰⁹ « Les comparaisons abondantes, moyen rapide et solide pour évoquer des qualités et des actions particulières », *ibid.*, p. 153.

⁷¹⁰ « Le goût bien populaire pour le sentencieux, l'apodictique, le péremptoire », *ibid.*, p. 156.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 166.

des semi-lettrés sont loin de figurer dans l'écriture de Rabito et, réciproquement, certaines des spécificités du *rabitese* échappent à toute explication rationnelle. Enfin, la plupart des mécanismes linguistiques identifiés ne se présentent pas de manière systématique : si la vie de l'auteur s'est déroulée sous le signe de l'*arrangiarsi*, la débrouille, il faut croire qu'il en est allé de même pour son écriture.

D'autre part, et cela découle de la nature populaire du texte, l'étrangeté ressentie à la lecture du *rabitese* provient pour bonne part de son hybridité. En premier lieu, celle entre l'italien et le sicilien. La tension constante entre dialecte et langue nationale ne se résout pas toujours de la même manière : formes siciliennes et formes italiennes se côtoient, environnées par de nombreuses formes siciliennes mâtinées d'italien, ou de formes italiennes parées d'oripeaux dialectaux. Cette entreprise de l'auteur, à rebours de ses habitudes dialectales, est d'ailleurs plutôt réussie étant donné que sa prose est globalement intelligible pour les lecteurs non siciliens. En deuxième lieu, le *rabitese* est formé d'une hybridation entre langue orale et langue écrite : des procédés de la langue parlée sont appliqués à la page, aboutissant à la fois à des distorsions syntaxiques, mais aussi au double tour de force de faire entendre la langue écrite tout en donnant une labilité insoupçonnée à la frontière entre oralité et écriture. Enfin, les diverses déformations et créations dues à l'écriture à l'oreille, à l'effort d'italianisation, à l'urgence de l'écriture ou à l'ignorance du mot juste confèrent l'impression de se trouver face à une inventivité foisonnante et provoquent une fascination sans doute proche de la « jubilation baroque » mentionnée par Roland Barthes lorsqu'il envisageait la possibilité d'une orthographe « libre », où « la physionomie écrite du mot pourrait acquérir une valeur proprement poétique »⁷¹².

Cependant, l'intérêt de l'autobiographie de Rabito ne tient pas seulement à la nature du *rabitese*. Aussi, quoique ce dernier soit indubitablement une déclinaison de l'écriture des semi-lettrés, ne partageons-nous en rien l'assertion de Paolo D'Achille selon laquelle « un primo aspetto comune a tutte le scritture semicolte è dato dall'assenza della dimensione letteraria »⁷¹³. Indépendamment de la difficulté à établir ce qui répond ou non au fait littéraire sans se fonder sur un jugement de valeur subjectif, il apparaît nettement que le *rabitese* se fait le vecteur d'une puissance narrative fortement individualisée, dont nous allons à présent étudier les modalités de la mise en œuvre.

⁷¹² BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1984], p. 58.

⁷¹³ « Un premier aspect commun à toutes les écritures semi-lettrées est donné par l'absence de dimension littéraire », D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », in SERIANNI Luca et TRIFONE Pietro (dir.), *op. cit.*, p. 52.

Chapitre 2

Le mouvement du texte, entre progression et saturation

Le tapuscrit de Vincenzo Rabito se caractérise visuellement par son allure monolithique, qui paraît peu compatible avec l'existence d'un texte structuré. Par ailleurs, étant donné la langue hybride de l'auteur et ses difficultés dans la manipulation de l'écriture, on peut se demander si le discours développé est cohérent ou s'il correspond plutôt à une forme de fatrasie. C'est à ces doutes que ce chapitre cherchera de répondre en étudiant la composition du texte ainsi que les dynamiques qui le traversent à travers un extrait choisi⁷¹⁴. Il nous importe donc ici de comprendre la manière dont l'auteur articule ses souvenirs, et, pour cela, d'identifier les pivots sur lesquels repose son texte, voire la cohésion de ce dernier. Comme ce chapitre est envisagé comme une première approche des ressorts du récit, il s'attachera également à mettre en lumière les tendances et les figures les plus remarquables de l'écriture de Rabito. À cette fin, il s'appuiera dans les grandes lignes sur les catégories de la rhétorique grecque : dans un premier temps, on s'intéressera à la *taxis* du discours à la manière dont le texte est composé et, dans un second temps, à sa *lexis* et les figures qui le composent.

Notre première analyse de l'extrait sera donc dédiée à la structuration. Étant donné qu'elle est menée dans la perspective d'une traduction, nous procéderons de façon linéaire plutôt que thématique, afin de saisir comment le texte se construit pas à pas et de pouvoir le reconstruire à notre tour, au moment de traduire. Nous porterons une attention particulière aux pivots sur lesquels le récit s'articule, car l'articulation révèle la « construction de sens à l'intérieur de chacune [des] unités et entre elles⁷¹⁵ ». Elle nous permettra ainsi d'entrer dans l'intelligence du texte tout en délimitant ses contours et la logique de sa progression. Nous tiendrons également compte des facteurs de structuration constitués par les réseaux anaphoriques⁷¹⁶, ainsi que des champs sémantiques et des isotopies⁷¹⁷. Nous nous

⁷¹⁴ C'est-à-dire le récit de la deuxième bataille du Piave, en juin 1918, présenté dans l'introduction de cette partie.

⁷¹⁵ ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2011 [2005], p. 66.

⁷¹⁶ Sauf mention contraire, nous utilisons les termes « anaphore » et « anaphorique » dans leur sens stylistique (et non pas linguistique), c'est-à-dire comme « procédé visant à un effet de symétrie, d'insistance, etc., par répétition d'un même mot ou groupe de mots au début de plusieurs phrases ou propositions successives », *Centre National des Ressources Textuelles*, <http://www.cnrtl.fr/definition/anaphore> (consulté le 3 avril 2017).

⁷¹⁷ C'est-à-dire « un champ ouvert par la redondance d'unités linguistiques (manifestes ou non) du plan de l'expression ou du plan du contenu », ADAM Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Paris, Librairie Larousse, coll. « L », 1976, p. 97.

intéresserons ensuite aux divers procédés qui, à l'inverse, ralentissent ou suspendent la progression du récit et conduisent à la saturation du texte. Dans ce cadre, une attention particulière sera portée aux différents modes de répétition, d'explication et de justification. L'étude partira de la plus petite échelle, la phrase, pour ensuite explorer les procédés dans l'extrait entier, recourant lorsque cela s'avèrera nécessaire à des exemples tirés d'autres endroits du tapuscrit.

1. Extrait étudié : *La crante esanquinusa bataglia*⁷¹⁸

1 [111] ricordo che ilciorno 15 del 1918 che precisoallamenzanotte orario pontate orario
2 chenonzepotedentecare maieperquellle cheniciabiammotrovate cheaciornava ilciorno 16
3 ciugno sempre nel 1918 che il nostro nemico aforza di tante varcuna fatte ditavole etante
4 passarelle emagare annuoto anno passato ilpiave aforza diabutare gasse emoriretutte soldate e
5 borchese soficate avelinate che questo sbarcata astato allimprnzata
6 poiechemagarequesteuostriece selitalia aveva chiamato alliragaze del 99 liaustriece avevano
7 chiamato inziemme collacermania alliragazze del 1899 queste questa bataglia delpiave
8 siadellaustriece esia dellitaliane esia ditedesche sidoveva fare tutta di soldate
9 cioveneincosciente e quinte ligasse cheanno botato erino queste che comeilsoldato resperara
10 epoie per subito sibotava aterra acobato poiecerino unaltra spicialitadicasse chiamate gasse
11 lacremose che ilsoldato diventava cieco e poieancora cineraunaltraspecialitadigasse che
12 alsoldato cicompiavino licoglione checiadeventavino come palle crosse come unoarancio
13 equinte ilsoldato perforza doveva [112] dovevamorire opuremesso fuorecompatemento poie
14 che magare queste austriece etedesche cheavevino fatto questo sbarco dipassare il piave
15 chiavevino unaltra armaprecolosa che chiavevino una ponca carrecata sopra lisparle
16 comelipompe che cianno licontadine pernafiare lasua vigna per non cifarevenire laprenostica
17 allavigna efare una buona racota diuva racina che inquellpompe dellecontadine usceva acqua
18 incelistrada mentre conquiste pompe che avevino lisoldate austriece usceva una vamba difuoco
19 chedidovepassavino bruciava magare tutte lierbe comefossero seche quinte didovepassavino
20 queste soldate austriecheconquiste pombe bruciavino soldate ebochese ealbire quinte
21 bruciavino tutto ecosi diverse migliaia disoldate anno muorto abruciate vive quintesocesse
22 lafinedelmonto ilciorno 16 ciugno del 1918 iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere
23 lialcinedelpiave sianno reimpito tutto disanque certo cheliaustriece vercheanno passato ilpiave
24 veroera che anno conquista 4 5 chilomitre diterra diqua dellapartenostica dovecerimo

⁷¹⁸ L2, p. 111-124.

25 ammazzate tutte le soldate della 3 armata che sicuro ch'eremo com' dicevino lo ufficiale e com' dice
26 la storia del piave più di 500 mila soldate di tutte le corpi di artiglieria di mitragliere e
27 tant' altre precolose vero era che l' austriaca avevino passato il piave vero era che avevino
28 bruciato queste precolose gasse che nelle ceneri del piave e tuorno al piave c'erino più di 20
29 mila morti e feriti ma le nostre a parecchie italiane e americane
30 e anche le francesi le nostre tutte le cannoni che c'erino vicino al piave si sono messi a bruciare
31 milioni di bombe in questo piave che le arie e tedesche in quella intemperabile giornata del
32 16 giugno del 1918 io mi ricordo sempre detto dall' ufficiale dalle ceneri che il nemico aveva
33 passato il piave con 300 mila uomini tutte le armi ma per l' anno passato più quelle 300 mila
34 armi e soldate tedesche e austriache non siamo potuti passare più perché tutte le mine che aveva
35 l' Italia si sono messe a bruciare il piave e le quinte alle austriache le mine non ce le hanno potute
36 venire più le mine che passavano e non potevano passare restavano difese poiché magari
37 il comandante avevino tutte le mine che il generale Cadorna l' anno mandato in prima linea
38 il generaleissimo comandante Soprena era questo valoroso generale dicevo ricordo che questa
39 cruenta battaglia che si è fatta nel piave non è stata fatta dai nostri soldati anziani che c'erino soldati
40 vecchi che avevino fatto 2-3 anni di guerra che magari c'erino che avevino fatto la guerra
41 di Tripoli del 1911-12 che erano assai furbi e sapevano come il soldato in guerra se doveva
42 nascere per poter essere salvato ma questa cruenta battaglia è stata fatta più assai
43 delle ceneri della valisusa ch' è la ceneri del '99 che tant' ce ne sono che ancora
44 erino senza sapere che volere essere morti e poi magari senza essere addestrate le quinte senza
45 essere assai furbi tanto che quant' l' austriaca volevano ancora passare tutte le ceneri del
46 '99 non credano a queste dannose notizie che ci sono dette di qui non si passa le quinte
47 il nemico più non è passato che non lo dico io che stavo scrivendo questo libro per fare bello
48 malodice la storia della guerra 15-18 che le ceneri nel 1899 non credano di qui non si passa
49 certo che di queste ceneri del '99 nella battaglia del piave ci sono ammazzati assai che ci sono
50 ammazzati quanto come siamo ammazzati nelle feste della Sant' Apasqua ma per questa
51 vittoria è stata vinta dalle ceneri del '99 che lo dice la storia le quinte ricordo che quelle
52 austriache che l' anno passato di qua del piave noi italiane tante foreste sono state ammazzate e tante
53 prese precipuamente e tante foreste e poi anche queste 4-5 chilometri che l' austriaca di terra
54 che avevino occupato ricordo che si è occupata casa per casa che di questa casa e di queste
55 piccole paesi la guerra era impostata così che per 4 ore il piccolo paese era dell' Italia e per 4 ore
56 era dell' austriaca le quinte si occupavano casa per casa tiravano le quinte ricordo che
57 non ci siamo persi più uomini e soldati e neanche l' ufficiale si facevano persi dove era

58 lanostra linia dove era lanostradefesa eneanchesisapeva piu achidovemmo sparare che
59 inqueste paese dove cera questa sanquinosa bataglia nonpuotimo sapere dove era ilnostro
60 nemico [113] poieche cerino magare tuttelifamiglie nellelorocase chesparavino magare perche
61 dovevino defenterelasuacasa perche ciralordineche non dovevino scaparenesuno di terra
62 ocopata neliaustrice per loscopoche vedento scapare alliborchese li soldatechevenevino
63 aremporzare annoiesoldate vedento che liborchesescapavino siperdevino dicuraggio e
64 nonavanzavino sicompotevino e quinte lordine era cosi dinonscapare nessuno e tutte morire
65 nellaterra piena dicatavire ediferite edisanque poicheneanche liferite ceratiempo prentere e
66 peronavereaiuto dovevino morire nonsololiferiteiltaliane mamagare nonvinevino prese
67 ecurate liaustrice quinte quinte dovemmomoriretutte poieche magare che al5
68 chilomitredellabataglia cerino assaie etante batagliodicarabiniere che sevedevino unosoldato
69 uno borchise scapare emagareunadonna scapare diquesta sanquinosa bataglia
70 questecarabiniereavevino lordine nonfare scapare cheavevino lordinedispararece (annessuno)
71 quinte iquesta crantebatagliadelpiave antarecipotevino mascapare niente cosirecordo che
72 nonzineacapito nientepiu che ciabiammoimmeschiato tutte austriece e italiane e
73 magarelapopolazione delluoco epoietutte limassarizze erno li in questa crante bataglia cerino
74 vachecerino cavalle cerino maiale cerino galline e magare tuttoquello chepossedevino
75 liborchese chenesuno aveva potuto scapare econzarbare niente quinte licaseerino tutte
76 fracerlate tuttesenzatetto liportetutte aperte poie che iquesta terradelvenito cerino assaie
77 spieieaustriece chesapevino parlare italiano etedescho eaustriece emagare cerino tantevenite
78 che ciavessepiaciuto di adeventare austriece seperdevino laquerra litaliane chespeciamente
79 livechie nonne che 70 anne prima ilvenitoera dellaustria equinte questevechie
80 ciavessepiaciuto che avesseno diventato unaltravolta austriece equinte questa popolazione
81 delvenito nonera tutta italiana che sicompateva perlamore dipatria quinte cerino tante traditure
82 recordo chetante austriece oficiale comevedevino auno oficiale italiano morto lospogliavino
83 e lo commiliavino conunacoperta e queste vestite che aveva loficiale italiano morto
84 silometeva loficiale austriece equinte persubito annoieche nonsapiammoniente soldate
85 emagareoficiale sifaceva questo crante sbaglio che questo traditore cipareva uno ofeciale
86 italiano emagare cipoteva fare il saluto mentrequestoeraunaspia recordo unopartecolarecaso
87 cheilciouno 17 sempre iquesto mese diciugnodescraziato erimo io e uno miocompagnio (che
88 sichiamava strano ciovanne) che sempre camminammoinzieme che abiammotrovato auo
89 nostoro maggiore ferito che era uno bravo daiepiu brave oficialecheavemmo del
90 nostroreggimento 69 che era ferito crave checomelabiammo visto subito cilabiammo

91 carrecato pervedere se ci avessimo potuto dare un aiuto per portele porare in qualche recupero
92 per poi poterlo midicare ma comen labiammo carecato per subito ciastato un altro maggiore
93 medeco che poi era questo uno farso maggiore medeco che era una spia austriaca vestito
94 di medeco italiano certo che io el amico strano che abiammo visto questo farso maggiore
95 che poi el ciadetto questo farso maggiore posatolo che lo medecammo ello salviammo e così
96 labiammo posto sempre all'ordine di questo maggiore traditore equivo farso maggiore
97 invece di salvarlo lo fatto morire che ciadato un piccol bocetina adorar questo traditore maggiore
98 che stato un medicina per fare più presto morire infatte come questo farso maggiore ciadato
99 questo bocetina adorar poi ciadetto amme ea strano non lo smovete lasciato riposare fermo
100 che ora co questa medicina che io ciadato reposita e non muore equivo per davvero io estrano
101 labiammo lasciato e ciabiammo allontanato per dietro a una casa per meterese in zarbo io estrano
102 così il maggiore dopo 5 minuti morio e questo traditore maggiore labiammo visto andare
103 in mezzo alle soldate austriache che se avessimo saputo che questo avessimo stato uno maggiore
104 nemico lo avessimo ammazzato e io con questo amico strano ci avessimo dato una medaglia
105 per un valore militare ma povere noi disgraziate emagare sfortunate che cosa nipotiammo
106 sapere che questo era uno maggiore austriaco che con questo crante e sanguinosa battaglia non
107 zicapeva niente dove era il nemico e dove erano le soldate italiane che erimo tutte
108 ammischiate che si sparava sempre avanti all'azione del piave senza sapere dove
109 si sparava e chi sparava che ci stappiammo ammazzando uno con l'altro quante il maggiore sinan
110 [114] tavo e noi IO e questo amico strano ciavanne ciabiammo fatto prendere perfessa che
111 ciabiammo avuto questa crante fortuna di prendere a una di queste crante spia che avessimo fatto
112 un crante valore e che ci avessimo prevenute e ciabiammo fatto questa mincia che labiammo
113 lasciato scappare che lo avessimo potuto ammazzare io e questo ciavanne strano e poi ricordo che
114 questo maggiore dopo fare queste parte di prendere perfessa e noi e fare morire magare
115 al nostro bravo maggiore labiammo visto venire all'ora che era proprio alle 3
116 sue e compagnia austriache che questo portava sulle sue spalle una mitraglia che labiammo
117 piazzato vicino della casa dove erimo mese io estrano che non erimo io estrano solo ma erimo
118 qualche 40 soldate italiane ben armate ma erimo per nascoste piazzate
119 che si sparava questo l'azarone e piazzare questa mitraglia ci poteva ammazzare a tutte 50 soldate
120 che erimo ma ricordo che io estrano non erimo la fortuna di poter ammazzare a questo
121 traditore maggiore ma questo stato più sfortunato di noi che benno che stapeva piazzato
122 la mitraglia sianno trovato a passare 4 soldate nostre di queste ardite della compagnia di morte che
123 portavano la ciacca con una tasca piena di bombe ammano chiamate per tarde che come anno visto

124 a questo traditore che stava piazzando la mitraglia un di questi arditi prete una di queste
125 micidiale bombe chiamate pedarde e cila butta nella testa a questo traditore
126 che poi non c'è anno butato una sola di queste bombe macianno butate 4 equite
127 certo che questo aveva preso perfessa annoie ingnurante perche ci pareva che era uno
128 maggiore italiano che avessimo desiderato di dare aiuto al nostro maggiore moramonto di
129 non lo fare morire e in questo conquellabocetina che ci fatto adurare la fatto morire ma
130 il prove biodice che chiammazza deve essere ammazzato e per davvero a stato che questa spia maggiore
131 ammazzato al nostro bravo maggiore equite valere arditi anno ammazzato equite maggiore
132 che bella soddisfazione a stata questa quante io estrano se non era per queste valere ardite
133 ci avessimo trovato ammazzate ma fuomo fere fortenate che per un miracolo questo maggiore
134 non ci stava ammazzando a tutte ricordo un altro miracolo per me sempre durante questa
135 sanguinosa battaglia che una notte io equite amico estrano avemmo fame
136 non potevamo stare piu all'impiede perche rancio in quelle ciorna non viveva quante cercammo
137 mangiare nella tasca panedai morte eda i ferite equite se come li ferite tutte si portavano
138 case case ferite sia austriace sia italiane sempre alloscopo che poi quanto si avesse finito questa
139 battaglia si avessero medicate quante cinesiammo anta dentro a una casa rotta che era piena
140 di ferite che io sapeva che in questa casa ci avesse stato qualch sacco di mane che li sempre
141 c'erano cosi come entrammo dentro a questa casa come io entrava certo che era all'ubio
142 equite misono ammatuto a uno di questi poveri ferite che ci fatto piu male
143 di quello che questo aveva equite o inteso una forte voce alla siciliana che mi detto crantecornuto
144 e crante figlio di crante butana che fa invece di dare aiuto mi sta e pestando colle piede
145 che descraziato sei mi detto ma questo mi poteva magari spodare perche ci aveva tantaraggione
146 equite io non ci potevo dire niente ma perocci detto io fraterlomio stammocercanto pane che
147 solo troviammo il dammomagareate maluie piancento mi detto che non voleva mangiare
148 ma voleva essere portato al ospedale fraterlomio magari noi siamo ferite ma per questo
149 momento non c'è nessuno aiuto quante ricordo che il panelabiammo trovato
150 che ci labiammo preso ma perocci abiammo il coraggio di manciaranirlo dentro a quella casa
151 di ferite perche c'era una puzza che si poteva morire equite abiammo scito fuore e ci abiammo
152 messo a manciare ma da un tratto abiammo inteso che nell'astada c'erano 2 ufficiali superaiure
153 che tutte 2 erano comandante di battaglia che uno comandava un battaglione di fanteria
154 e l'altro comandava un battaglio di fanteria e tutte 2 queste maggiore un diceva che con il suo
155 battaglio ne voleva andare avanti mentre l'altro diceva di andare indietro quante non ci potevamo
156 mettere d'accordio equite abiammo inteso che si avevamo ammazzare a livello quante ricordo

157 chestrado ciovanne che siapreso dipaura piu dime miadettotabito losaiehecosa tidico
158 faciammo meglio chequesto pane ciluantiammo ammanciare lontano diqueste lazzarone che si
159 voglino sfedare enonnonziamazzino epoie invece diammazerese loro ammazzino [115]
160 annoie equinte sempre inzelenzio e accaminareacarpone perdavero cisiammo allontanate
161 equeste forse chesianno ammazato fra dilorochehabianno inteso 4 corpedipestola certo che
162 erino ciorne che avemmo diventate tutte pazze perchesisparava comeallicieche ricordo
163 cheilciorno 18 sempre iquesto mesediciugno io vonquestostrano citroviammo apostate inuna
164 recatura che era unocranteporta acqua cheera profonto 2 metreforse piu che
165 inquelciornateconavemmo ilnostro reparto chesidoveva compattere in qualunque reparto che
166 compgniasitrovava ilnecesarioche ilsoldato sparava sempre alladerazione de piave fiume
167 chepoienonzisapeva acheammazava quinte ilnecesariche sisparava in quella crantebataglia
168 delpiave quinte comeio oscritto prima cheio estrano citrovammodentraquesta recatura
169 pienadiacqua messecollepiede nellacqua licera una sezione di 25 soldate chiamata unasezione
170 beteca che erino armate conlilanciafiamme chequestasezione lacomantava
171 unosercentemaggiore che era lunco ameno 2 metre licheremo in quellofosso altre 200 soldate
172 chequesto fossopienodiacqua annoiecifaceca comeunatrencia quinte abiammovissto che
173 venevino 300 diqueste ciovenotte soldate austrieche venireche vomevino venire allevarene
174 questa nostra trencia pienadiaqua equinte ilcapitano che doveva dareilcomanto percredare
175 avantesavoia nonladitto avantesavoiea percheciadetto ragazze prima lasciammile avecinare
176 epoiecidefentiammo quinte tutteabiammo ascortato allaparola delcapitanonma invece
177 quellocitrolosecente maggiochecomantava queste 25 soldate della sezionebeteca nonafatto
178 cosi comedicevailcapitano maafatto dellasua testazza cretina cheaveva checome avisto
179 avicenare alliciovenotte austriece per volere fare losperduto ciadetto allisuoie 25
180 uommineavantesavoia quelle soldate anno ubedito a questo lunco sercentemaggiore ecosi
181 liaustrice prima anno ammazato al lui che era lopiulunco eche facevapiu bersaglio epoieanno
182 ammazato allipovere 25 suoiesoldatepoverette checomanto sbagliato mentreiostrano
183 abiammo ascortato allosapiente capitano liabiammo lasciato avicenare a queste tutte e diqueste
184 200 ragazzi austriece mita liabiammo ammarazo e ferete emita labiammo prese precioniere
185 chebellafecura checuafatto questo furbo capitato eche brutta fecura checiafatto
186 ilsercentemaggiore certocheio tutte questecose chevideva nonmiledementcava chepoieio
187 chiaveva uno quaterno eliscriveva almodomio ricordo che il ciorno dicesivo diquesta
188 sanguinosa bataglia chea dorato dalciorno 15 per fina alciorno 25 sempre
189 inquestomesediciugno astato questo ciorno 18 che io covisto unacrante bataglia che

190 lapossenofaresolo nelcinema che uno scudrone di cavalleria austrieca eunaltro scudrone
191 dicavalleria italiana chetutte 2 scudro siano incontrado inquesta crante bataglia che tutte
192 2scudrona erino della cavalleria pesante emagare lanciera quinte siano incontrato
193 immienzouna campagna piantata avegnito certo che eratutta licata allialvere tuttaaprevolite
194 licata magare co filospentato checome ilcomantante delle 2 scudrone chequello italiano
195 acredato avantesavoia chelicavalle erino adestrate comeallisoldate che credantoavantesavoia
196 significava antare verso ilnemico ecome lostesso comantate delloscudrone austriace acridato
197 urraurra chesignificava antare contra allitaliane quinte dognie scudro erino piu di 100 cavalle
198 equinte come siano incontrado questa cavalle conquiste cavalire anno impazito anno
199 empirocito poie chelicavalle nonerino innneuna terra libira maerino immienzo aquestaterra
200 piantata avegnito ecosilicavalle siano improgliato eanno cascato tutte licavalire perterra
201 elicavallemagare cosiciastato uno fine monto li mitragliatrice che sparavino a queste cavalle
202 liapareche dellario che butavino bombe lisoldate sia noie esia liaustriace chesparammo
203 equintediqueste 200 cavalle allimpiere non niannorestato nemmeno 25 perscuatrone poieche
204 dognicavallo pallotele conquella crante rebosteza cheavevino dognie cavallo lopiu poco
205 prenteva 40 50 pallotele e quinte non cile levanto queste pallotele a questa cavalle persubito
206 cifacevino cancarena e per subto impracitevino equinte cardo che faceva e facevino una
207 cranteputza epoie morevino quinte certo che poteva scopiare una crante [116] malattia dipeste
208 inquesta terra del venito certo chenoncisiento tempo dicurare liferite soldate eborchese come
209 potevino dareaiuto allicavalliequinte tralapuzza chefacevino limuerte eferitecavalle e muorte
210 eferite soldate eborchse poeva scopiare ilqualera equinte unoche si a trovato inquesta
211 crantebataglia perforza doveva morire chesenonmoreva couna pallotela opurecouno
212 corpodibaionetta doveva morire conlantapuzza checeraintutte liparte ricordo cheinquesta
213 bataglia delpiave inquesto ciorno 18 ciugno di quanto apareche checerino nellario tantevolte
214 paremmo messe sutta uno umprella parasole certo checerino lapareche italiane inchelse
215 efrancese eamirecane dalla nostraparte edellapartedelnimico cerino liapareche austriace e
216 liapareche tedesche quintecheste tutte chesparavino collemetraglie che tutte lialbire checerino
217 nelvenito nonavevino neancheunapampina livegnite era tutto senza una pampina
218 certochetuttoera abruciato magare lerba checera nelleterreera tutta secca poi nonpalgliammo
219 delleterre siminateacrano eacaturco unaspicanoncera eratutto distrutto licaserino
220 tuttepienedi ferite sempreinatisa che feneva questa crante esanquinusa bataglia chepoie
221 fenentese questo fuoco certochequeste ferite chiaveva lafortuna diarestarevive sidovevino
222 raccogliere portarleallospedale e magare raccogliere li muorte esepelirle pernonsoocerere

223 unamalattia di peste macerato che questa crante battaglia doveva venire il giorno che si doveva finire
224 macera un crante speranza che più rinforzò più all'austrica più non ci potevano venire
225 (che tutte le lime bombardavano il fiume del piave) equite questa crante battaglia i cominciarono
226 adire che noi italiani abbiamo vinto perché rifornimento all'attrice più non ci si arretrava
227 equite per forza questo fuoco si doveva studiare ricordo io un altro particolare ricordo che
228 non lo possiamo dimenticare che alla sera del giorno 23 sempre in questo mese di giugno il mio
229 tenente del mio reparto zappatore ci chiamò a tutte quelle del suo reparto che uno era io che era
230 ancora vivo senza nessuna ferita che del reparto zappatore che eravamo tutte 70 che si avevano perso
231 40 tra morti e ferite e magari precipitò cinque eravamo 30 equite di queste 30 zappatore
232 non abbiamo fatto 2 squadre di 15 per ogni squadra e poi ci addetti picciotti alla cantina che questo
233 tenente sparpagliera del paese di Paternò (Catania) che ci addetti picciotti e i tre zappatore
234 questa notte dovettero fare 2 piccole reparti di artigiani reggimentale che il comando di battaglia
235 addetti li ordinò così che lo zappatore dovettero fare questo servizio equite non ci dovevamo rifiutare
236 e per davvero il nostro tenente ci divise in 2 squadre una che andava a destra del piave e una
237 che andava a sinistra di questo fiume piave ma però ricordo che quella sera non c'era tutto quello
238 fuoco che ci aveva dato la crante battaglia si aveva studiato che l'austrica quelle che sono restate
239 vive si sono scappate cinque quella avanzata che avevano fatto quella terra che avevano
240 conquistato l'anno abbandonato (piena di morti) perché non ci avevano potuto venire più
241 rinforzi (cinque l'austrica si avevano stancati) e magari si diceva che il comandante che aveva
242 ordinato questa crante avanzata questo fanatico generale austriaco che aveva queste 24
243 divisioni ben armate che voleva conquistare tutto il Veneto con tanta rabbia che a perso tutto
244 si sparò lui stesso (con la sua pistola) perché aveva fatto questa crante malcomparsa certo
245 che nel Veneto tutto sappiamo contante spie che ce ne erano unavoce e portò all'altro si sapeva tutto e
246 cinque la vittoria era per noi italiani perché questa è stata la battaglia più decisiva di
247 tutta la battaglia che si avevano fatto di quanto aveva cominciato la guerra che tutte si diceva
248 che questa battaglia la vincevano l'austrica l'italiana perdeva la guerra e l'austrica vincevano
249 questa battaglia del piave l'austrica e l'italiana vinceva la guerra
250 specialmente che conquistavano tutto il Veneto perfino al punto che pretendevano il manciare magari per
251 potere fare ancora un altro anno di guerra perché sempre si vedeva che l'austrica e la Germania
252 si perdevano la guerra la perdevano perché più non ci avevano manciare ma lasciammo stare
253 a tutte queste ragioni e pretendiamo quella descrizione che il nostro bravo tenente
254 sparpagliera ci addetti che noi zappatore dovevamo fare il servizio di artigiani questa notte che
255 allentomane al giorno 24 di giugno certo che questo lavoro era molto pericoloso che che

256 dovemmo andare a solbegliare il fiume piave ma ricordo che erimosempre che a fiatare che [117]
257 con questo strano giovane che camminammo sempre insieme e magari quanto
258 ci comantavano di servizio avemmo il piacere di farlo insieme poiché questo era siciliano era
259 da un paese chiamato Ciarre (Catania) poiché magari ci abbiamo a questo bravo tenente che
260 era un padre di famiglia che era siciliano magari del paese di Paterno (Catania) equinte
261 anche questo giovane strano ci aveva un occhio particolare che sediciammo signore tenente
262 vogliamo fare il servizio anziché farlo fare cinque ci faceva sempre contento equinte
263 io questo strano ci siamo andati con una di questa squadra di 15 zappatore che andava
264 a solbegliare questo fiume piave tanto per sapere se l'austrice ancora facevano resistenza ma
265 questo strano ci siamo sempre perché ci avevamo questo tenente quasi paesano equinte
266 per quella notte veramente non abbiamo fatto il nostro vero dovere che con questa squadra
267 non ci siamo andati ma cercammo di infoccare per quella notte disastrosa specialmente
268 per me questo poveraccio giovane cercammo qualche riparo per non ci fare ammazzare e infatti
269 abbiamo preso un cranio di nome che come ci abbiamo allontanato 25 metri parliamo
270 di non ci fare vedere del 90% che poi ci abbiamo preso un trenchia certo che sappiamo che
271 l'austrice si sono scappati dal del piave senza pensare che in quella trenchia c'era ancora
272 l'austrice infatti camminato sempre al buio di notte nella trenchia io con un solo piede sopra a uno
273 che era un cranio uomo ferito gravemente che come ci messolipiede questo affatto una voce
274 assai forte che io estrano ci siamo spaventati questo addetto o disastrosa italiane
275 invece di dare aiuto mimeteci sotto il piede certo che questo era un maresciallo austriaco ferito
276 che era trapanese e parlava italiano meglio dell'italiano che comantava una squadra
277 che la sua squadra lavava a 20 metri lontano più avanti di lui che lavava fatto a posta
278 di rimanere intanto 20 metri lontano dalle sue soldate che questo furbo capo si trattava bene
279 licente che restava intanto veniamo in Italia e ci avremmo potuto uccidere che ci avremmo potuto
280 salvare infatti come ci abbiamo inteso credere ci parso un ufficiale italiano ma il addetto
281 lui che era un capo squadra austriaco che era ferito gravemente voleva essere dato aiuto
282 che il addetto lavava i vestiti che il addetto che a 20 metri più avanti c'era un suo uomo ma
283 certo che se avremmo avuto la possibilità di ucciderlo ma non ci siamo fatti perché era un
284 trapanese così abbiamo visto dove era ferito poiché doveva essere questo c'era una lavanda
285 perché questo aveva un'ancora che ci abbiamo visto e abbiamo visto che
286 in un'occasione aveva incastrato un pezzo di ferro di cranio che se non ci avremmo scappato
287 per subito questo pezzo di ferro che aveva appeso questo cranio uomo che era lungo 2 metri
288 avrebbe senza dubbio l'avesse morto ma noi eravamo comunque eravamo nemici con questo ci abbiamo

289 medegato chenoiesoldate quantoerimo in querra lavemmo sempre unaborsetina checiavemmo
290 che potiammo medegare a qualche soldato ferito e poie che questa forsetina di medegazione
291 poteva servire pe quanto erimo ferite noiesoldate stesse ma dognimoto sempre in silenzio
292 chemagare ciladetto lui stesso dino farebano checi potevino sentire lisuoie uommine equinte
293 liabiammo desompitato conquella bocitina ditentura dioglio cheportiammo e poie per volerlo
294 anora piu despetare ciabiammo fatto unaprova di volerlo caricare e poie posarlo vicino
295 alla strada di doveavemmo partito checosi seciavesse domantato qualche offiale
296 ciavesse detto che era unotaliano che lostiammo salvato tanto questo parlava bene italiano
297 e poie che labiammo adosato noiedico medovera dire equinte per davvero io estrano ciabiammo
298 caricato ma se come era troppo pesante e poie che licampeliaveva troppo lunche camminando
299 licampe listrecava nellatrencia si faceva male lacranterita checiabiammo medecato ecerto
300 cheio estrano conquiste uceche se faceva male questo io estrano ciabiammo preso di paura che
301 con questo dolore che faceva questo abiammo pensato checi potevino sentire li uommine
302 della scuatra che aveva questo abiammo pensato che ciavesse fatto questo qualche trucco che
303 avesse stato come il farso maggiore medeco che avesse stato un traditore come al maggiore
304 medeco ciabiammo fermato e questo maresciallo ciabiammo detto che non erimo capace
305 di trasportarlo equinte ciabiammo detto che ora anciammo cercare una barella oppure
306 cercammo una scala ecosi nilo caricammo ello portammo alluoco salvo e quinte questo
307 vedente se posato si creduto che luabantiommo esiammo apprezzare ciadato magari una
308 bella scatola citrenciato pe faresicarette siammesso magari a piacere sempre allo scopo
309 di potere dare aiuto ma noieoramai che abiammo prnzato al male ciabiammo ciurato che
310 cometrovammo la barella loveniammo a sentire ma labianno acordato e sempre con la paura
311 cinesiammo scapate che cine [118] nesiammo antate propria di dove avemmo parti
312 che pare che checiavemmo antate per noantare al piave che quella notte ci potevino annzare
313 liautrice e invece ciabiammo conzato la forza collenostre mane che pare cheio equesto
314 amico estrano quella notte anti ammocercanto la morte colla lanternache ciusto ciusto
315 liabiammo trovato l'altra scuatra che cera il nostro tenete patornise checiadetto rabito
316 estrano sempre li solite (sietestate) disobidiente perche non vinesiate antate conquella squadra
317 che avete stato assegnata ma ora partite questa altra scuatra che cene presente che enelostesso
318 servizio della prima squadra manoi che cosa nipotiemmosapere chiera la piu preciosa squadra
319 quella notte che dovesiantava e antava cera di trovare la morte infatte io estrano cinesiammo
320 antate co questa squadra che erino tutte 17 cheerimo 15 soldate ricordo che cera un caporale e
321 uno sercente cosi il sercente e il caporale sianno messo li prime 2 per davante uno adestra e uno

322 asenistracheerimo mese in 2 afileintiana e ciabiammo messo acammenare nellepasseggiatore
323 dellasdrada ricordocheio e questo soldato strano erimo alleultime 2 checamminammo piano
324 piano colifocile abrciamme collabauinetta ingastata eilpognale nellemane e
325 iltascodamanepieno di bpmbe ammano pitarde chiamate certo cheio estrano e magari tutte 15
326 soldate sapentocheperdavantecerino ilsercente eilcaporale certo che dovevino farelopiuassae
327 attenzione queste 2 fessa checomantavino questa squadra ma forze silanno dementecato che
328 erimo inquesta zone precolosa propia a 4 chilometre lontano delpiave e poie magari era uno
329 momento che sessuno sparava poiechemagare erimo mortestanche che aveva dalciorno 15 che
330 nonzidormeva chenonzidormeva da9 ciorne equinte forse chequeste2 camminavino
331 edormievino ricordo cheio sempre camminanto constrano io avevaunasicaretta nellemane
332 chemilaveva fattoio conquello treciato che ciave recalato il caposcuatra che ciabiammo
333 terato ilpezzo diferro dellacoscia io questa sicaretta milaveva fomare pernonmifare
334 venireilsuonno malicerine sianno trovato umite bagnate e nonvolevino acentere e io inquello
335 mimento che erino comeorario liore 23 prima dellamenzanotte cistavadicento allamicostrano
336 dammeuno cirino daietuoieche suno piuascitte quanto mifacciouna fomata ma questo stro
337 nonebetiempo didareil ceruno chequanto abiammovisto piudi 100 austriece che erino nascoste
338 adestra esenistra necampocanale che inciugno lerba e li(s)pine erino pualto dellesoldate
339 poiecheinquellaterra nonciavinostato soldate colle lanciafiamme cometante terrecheavevino
340 stato abruciate chepropia questo pernoie descraziato punto nonavevastato abruciato equinte
341 comesianno alzato queste piudi 100austriece annocominciato acredare urraurra chesignificava
342 avante savoia initaliano cosi ricordoche dognie soldato dinoie ciabiammo visto 5 6 diqueste
343 chesianno messo adarece tante corpedifocile certo chenoievedentene prese nonabbiammo
344 detto neancheuna parola che abiammosubito botato liarme emetrene colle mano inarto
345 comesalame ecolifessa cjeerimo chese avessemoreacito ciafessino fatto immirlepiezze perche
346 noierimo uno e eloro 6 7 chedavino bastonate quinte (ciavessemo ammazato)
347 nonceranienteachepoterefare che erimostate (tutte 17) prese precioniere quinterecordo che il
348 mioamicostrano conuna bastonata con ilcarcio delfocile acascato perterra e io conuna mano
349 messa inarto ecounaltramano cidiceva a questo ciovanne che pianceva eio pianceva
350 piuassaiediciovanne napaura ciovannesiammoprecioniere nonpiancere che pernoie laquerra
351 efenita chesiammo precioniere ma quelledesoneste cechine nonanno capito quello checidiceva
352 io aciovanne cheforse anno capito al contrario ilfattostache unodiqueste miadato uno
353 copodifocile nellespalle chequeste anno pensato cheio fosse ciamorto quinte cianno lasciato
354 stare credentene chefossemotutte 2 muortmentreio arrabiato eindolirito comeuna libere

355 misono alzato senza penzarece cheioera preso precioniere che oreschiato difareme ammazare
356 come liagnellecheammazeno perlifeste dipascua poiecheio aveva 19 anne poicheliautrice
357 miavevinosptaparo laciacca elacammicia equinte era libiro cosi vedento che dietro
358 dimenoncera nessuno minesonoscapato adioelafurtuna della strada cheio aveva venuto certo
359 checomescapaie queste caneaustriace mianno sparato sicuro 30 corpe difocile masecome
360 liparlotele camminavino diritte metrio lasdrada che faceva era corbe curbe equinte diqueste 30
361 40 corpedi [119] fucile dorante lacorsa lisenteva fischiare nelloreche ma nonmianno preso
362 neancheuna diqueste parlotele perche forse cheancora nonaveva arrevato lura dimorire opure
363 cera lamiamadre che ci pregava perme percheiostesso tradimediceva mentrechecorreva
364 cheeracollabocca piediscuma che era come unalepere quanto astato sparata ferita elicane
365 (dacaccia) la voglio prendtere elalepere nonzivoleva fareptere ecosi era io chepoie dorante la
366 corsa miaincotratounaltra descrazia che atraverso dellasdrada cera uno filo deltefeno licato
367 nellepale esiatro vato messo allartezza della miafaccia e quinte ocascato pertera emisono rotto
368 lafacie eilsano quente misono tutto pieno di sanque ma ricordo che nonmisono scoraggiato
369 chemisono arzato persubito eo presolacorasa desperatamente ricordo chequesta contrada
370 diquestaò mia sventora sichiamava sdrada fornace fossa alta che erino 2 picolepaese che lopiu
371 assaie 1000 abiante nonfacevino certocheio questa sfortenata notte nonmila
372 potevamaiedementegare mapera io lavolevachiamare unanotte sportenata ma perme era
373 staunanotte forte nata cheno mianno ammazato metrequelloamicoastro ciovanne e tuttialtre
374 16 compagni chilosa começantavo afenire che perlarabia cheio minesono scapato perventetta
375 lanno ammazato atutte certo cheio nonlopottesapere come cianta afenire recodoancora
376 chedorantquesta corsa miaincontradounaltra descrazia che comesonoarrevato
377 nellaprimaliniaitaliana chefaceva servizio unoreggimento del 32 fanteria checerino magare
378 pontate magare mitragliatrice adirezione della sdrada chevinevaio misentodire dellasentenella
379 diquesta primalinia chivola paloradordine chequesta paroladordine siavevausato sempre nella
380 qurra che questa parola dordonesenifiava seavanzie tisparo maio allasiciliana ciorespoto
381 sempre di corsa ciodettoaquesta sentenella mache non lovedete cheio sono unoso(l)dato
382 italiano chefa ora chenonmianno ammazato liaustriece mivolite ammazare litaliane litaliane
383 esecomeio nonarraggionava piu miauscito dallaòmiabocca che minciasiete allavevasiciliana
384 metrecheio ancorapianceva elafacciapienadisanguaveva ma quelloso(l)dato chemiadetto
385 chivola altela nonlacapito quellaparola che miciasiete maciastato uno caporale che
386 eradespezione che forseera della provincia disiraqusa cosi socesseunacomposizione che
387 arracantomagareilcapitano che io ciodetto che minciasiete tutteanno capito cheioera siciliano

388 cosi miannopreso mianno fatto parlare e io cioracontato tutta lamia brutta notata che stapeva
389 passanto cosiilcapitano diquestacompagnia diquesto regge mento del 32 fanteria
390 comemiainteso parlare pesubito acredato larlame (dscorsione) liafattoalzareatutte
391 lisuoiesoldate cheforse chesistapevino reposanto perche avevina 9 ciornechenondormeveno
392 ecerasbeglialasolasentenellachemiaveva detto chivola amme pero mispreso ilnomeamme
393 dicome michiamava e cherepartoera equinteammemiallasatoantare eluie arratonato tutte
394 liso(l)dateche cerino esinesonantate dove io ciavevadetto che liaustriece miavevino preso
395 precioniera nellacontrada fossa alta eforname che io doppo ointeso unactante focilaria
396 cheforsequesteaustriece chemiannopreso precioniera conquista venuta diqueste soldatedel 32
397 fanteria anno passato come ciantato afenire dila delpiave chesinesono scapate che forse
398 cheestata unafortuna lamiascapatata perchequeste tanteaustriece cheavevino
399 prespprecionieamme eallizapatore potevino avanzare acora verso questa copagnia del 32
400 fantaria eciusto chesiareposavino potevino prentere magareprecioniera queste
401 compresoilcapitano quinte ancora perme nonera fenuta (perpoteremorire) cherecordo ancora
402 chementrechecorreva come aunopazzo cheaveva 2 orechecorreva perche mianno fatto
403 fermaresolo10 minute questa compagnia del 32 fantaria mapoieiresto io semprecorreva
404 comeunodesperato perche miparevache liaudtriece erino sempre a
405 pressodimechemivolevinoammazare certoche ioera preso diuna crantepaura mortale quinte
406 miaincontrado unaltradeszczazia che cerauno capitano daiecarrabiniere conuna trentina
407 dicarabiniere chefacevino servizio pevedere chescapava diquesta sanquenusabatagliadelpiave
408 chechivoleva scapare licarabiniere cisparavino chequesta bataglialiordine erino cosi
409 chenondoveva antareintietro nessuno magareche era [120] unadonna magareche erauno
410 piciriddo licarabiniereavevino lordinedisparare e volrvino sparare magareamme cheio
411 nonpareva ne un unosoldateneancheuno borchese eneancheunadonna per cheeratutto nudo
412 tutto pienodisanque tuttostapato (strapato) cheaveva lisole (sole) pantalona e liscarpe magare
413 tutte rotte cheparevauno scapato dellacammera acasso cosi miointedire nonvenireintietro non
414 scapare soldato tradetoredellapadria vatenneadefentere lanostraterra come la
415 stapiammodefentento tutte vigliacco soldato tradetore cheio comeointeso che queste
416 chemidicevino tradetore dellapadria che io perquesta padria ara tutto (pieno disanqueque)
417 indolirito etutto pienodesanque colarabiacheioaveva che erasenza fiato che era
418 tuttoinsanquinato conlafaccia eilnaso rotto siavessauto unapestola a questo chemidiceva
419 retornaintietro ciavessesparato checiavessedetto chesiavesseto luie dituttoquello che
420 miavevaincontrato inquella bruttanotte a questora avessepotuto morire delle

421 bastonate che io aveva auto della austriaca perché delle tante corse che io avevo fatto non avesse
422 potuto resistere perché io sono stato molto coraggioso e resistente perché io
423 sicuro che io avevo fatto più assai di lui e malavita estrada stra pazze ma mi sono cavata bene
424 che in quello momento c'era un altro soldato che correva come correvo io che questo era uno
425 portavordine che questo capitano daie carrabiniere che era sempre col capo della impugna
426 per sparare anche non voleva andare al fronte e cercava di scappare quindi il capitano a questo che
427 ciadetto che era uno portavordine e il capitano voleva il documento di questo che ciadetto
428 a questo ora non voglio sapere di portavordine ritornare indietro perché tesparò quindi io
429 o profetato di queste raggiunamente e senza avere nessuna paura di questo carrabiniere mi sono
430 scappato lo stesso e preso la strada di corsa senza avere nessuna paura ma però io non pareva
431 soldato che era nudo e tutto insanguinato quindi forse che ci ho fatto compassione e mi hanno lasciato
432 andare perché mi avevano guardato come un lamparina tascabile che ci ho fatto pagare piata oppure
433 io era uno soldato da vero forte e tenace che bell'è ricordo che io non mi posso mai dimenticare
434 che bellavita che io ho passato e quindi come mi sono liberato di questa altra mala occasione ricordo
435 che ho fatto altre 3 volte di corsa che ora mi è più era allungata che non aveva arma
436 da camminare più non poteva né camminare e correre quindi comprese che erano lì ore 2
437 passate sempre dopo la mezzanotte o visto che c'era un altro trencerone fatto con sacchette
438 piene di terra che io ho visto perché c'era un bellissimo cielo e quindi mi sono infelato dentro
439 questo trencerone sempre allo scopo di voler riposare ma come sono entrato e decco un altro
440 rompe scatele che lì dentro a questo trencerone trovato un vecchio maresciallo che poteva
441 avere 50 anni che questo maresciallo di carriera che lo tenevano nell'entro vie e perché
442 non era cosa di fare la guerra ma cosa di mandarlo in pensione certo che io lo guardavo che aveva
443 un'operazione come una maiala che doveva partorire con 8 maiali dentro la pancia certo che io
444 lo guardavo perché c'era quello bellissimo cielo di luna perché altrimenti di notte io
445 non l'avesse potuto guardare quindi la prima cosa che io ho fatto come sono entrato in questo
446 trencerone di andare per terra che all'improvviso non potevo stare e mi sento pretere per un
447 braccio di questo vecchio maresciallo sempre amantissimo e com'è che mi ha detto tu cosa sei ridotto
448 così nudo così pieno di sangue figlio mio chiti affatto diventare così allazzeriato ma io non aveva
449 neanche la forza di potere parlare e quindi anche di poter raccontare tutto quello
450 che mi aveva successo ma ricordo che così vecchio che era questo maresciallo mi ha detto
451 ciao venuto ora ma è la cruenta battaglia si è venuta che l'austriaca se sono reterate ad andare al fronte
452 quindi figlio mio la guerra finisce presto perché l'austriaca sono stanche certo che questo
453 vecchio maresciallo sapeva assai e lì giorno lì liceva tutte perché il tempo lo aveva perché

454 erasempre chefaceva servizio lontano delfronte chesilafaceva sempre nelleintietro vieie
455 sempre nellecomantecenerale certo chequesto maresciallo neltutte lidescorsionte chefaceva
456 miavefa fatto ilcuore chemidicevache laquerra feneva poiemiadetto cammina figlio mio hiqui
457 a 5 metrelontano daqui li difronteceneuna casaterrena lareca una ventina di metrequatrade che
458 enepiena diferite inaspetatina divenire liauto bolanze per poie [121] carrecalle
459 portarleallospedale cammina che licisono tantezaie diqueste feritte checisono tantecoperte
460 niprentemmo 4 5 diquestecoperte liportiammo qui e cosi cicorchiammo beddecomite tufiglio
461 mio tifarai 4 5 6 oredisuonno percheoficialequinoncinesono che tiposseno fare uno male
462 alzare certo cheio mirecordava sempreche esento intrenceia nonzipoteva dormire percheio
463 unavolta che aveva (dorantequesta bataglia) livato liscarpe nonperdormire mapercheaveva 6
464 ciorne che nonmilivava liscarpe chelicarzette miavevino impiccato conipiede quinte
465 miavevalivato liscarpe per tanto pera ventiareme lipiede ma passavo uno in questo fratepo
466 siatrovato apassare uno capitano dispezione esubito come mia vistosenza scarpe
467 esenzaquasette miadatouno colpodi bachelta (neiepiede) cheio orevolato
468 chemiavessecontentato uno cuorpo dinervo nellespalle enon uno copo dibachelta neiepiede
469 certo checomeio orevolato impazie solmomento miaparlo cheavessestato uno soldato che
470 miavessedetto rabito nondormire eivece siatrovato ilcapitano despezione eio collarabia [cio]
471 didetto aquestochemiavevatoquesto corpo dibachelta descraziatoecornuto quinte questo
472 capitano checamminavasempre collapestola nellemanosubito miadetto bravorabito questoene
473 lorencrazio che mifaie che io nontidovevadareuno corpodibachelta matedoveva sparare
474 perche quantosiammovecino annemico nonzidormequinte io tidovevasparare e tu invece
475 miaiepreso percornuto alloraio ricordo che persubito comeooapitoche erailcapitano torde
476 ciodetto signore capitano mideveperdonare chemiapasso cheavessestatouno soltato
477 chemiadato questo colpodibachelta ma sonostato magari fortinato chequesto capitano era
478 dalleparte dicatania emiconosceva mase nonmiavesseconosciuto miavesssparato (perche
479 intiempo querra ene cosi chenonzidorme) ma io tutto ilpasato nonmilodimentecava maie
480 lotenevasempresenteperchela memoria laveva piu che buona quinte cosiperdavero io
481 equesto bravoevchiomaresciallo cinesiammo antate inquella crantecasa piena diferite
482 checomeabiammo entrato cera uno crantelamento chi silamentava diqua chpianceva dila
483 dicento madremia stαιο morento nonciesserenesuno che cidasseumpodiaiuto che bastemiava
484 allesante prodettoredeisuoiepaese eche bastemiava alle quelledesoneste cheavevino fatto
485 questa maledetta querra macomeentriammo noie questeferite volevino esseredateaiuto
486 mailmaresciallo cideceva aquesteferite racazzepacienza che orache ilfuoco sia carmato

487 vencheno liautebolanze evicarecono eviportenoallospedale dipadova ma certchequalchedono
488 chepoteva parlare diqueste ferite cirespoteva ecediceva che ilsignore noncera
489 perchesechiavessetato aquestecheanno fatto laquerra lavesse formenato poieunaltrodiceva che
490 seprima noncvedeno morire dentra aquestacasa non civencono alsalvare che lanostra
491 salvezzaene ilcemitorio certo cheio che era nudoeinzaquinato cilodiceva aqueste ferite
492 vedetecomeseono allazariato io sapetequanto bastonate auto io epure devofarepacienza ecosi
493 dovetefare vialtre ma tantemidicevino che siavessenodesederate comeamme chepoteva
494 camminare quinte io cilodetto a questo maresciallo vediammo se cipotiammo prentere
495 licoperte ecinantiammo perchealtremente io conqusto lamento maresciallo nonposso stareche
496 nonpossoareggereimpiere certo cheio era stanco muorto dequella crantecorsa che io
497 avevafatto che magari aveva butato tanto sanquiedelnaso cosi ciabiammo carecato 5 coperte
498 io ealtre 4 coperte ilmaresciallo ecinesiammoantate dequellacasa dimuorte eferiti ecosi
499 cinesiammoantate dentra aquello crante trencerone io quellecopertemilomesso 3 desotta che
500 servevino di materazzo e 2 coperte percapizzo ecosi misono corcato macomepassareno 10
501 minute di quella crante trencia comenciareno apassare soldate sbantate checercavino il 69
502 reggimento fanteria chequeste checercavino erino soldate del 69 che erino propria soldate
503 delmio reggimento certocheio persubito immese di areposareme edormire misonomesso
504 a parlare conqueste soldate dicentoce che compagniasiete euno diquesto miareposto cheerino
505 dellaprima compagnia sempre delreggimento 69 cosiiio penzaiche inquesta compagnia
506 ceraunomio paesano che dinomesichiamava prestecarmelo eciodomantato chefalocono
507 scitealsoldato preste carmelo erespondeunaltro diqueste soldate che persubito miareconosciuto
508 che mi ade [122] miadetto evoiechisietecomparevincenzo rabito che bellasopresa cheastato
509 questa chequestoera propria ilmio compare preste carmelo cheioconquesto achiaramonte
510 avemmoantato atravagliare inziemme chebella sodesfazione cheio aprovatato trovare a questo
511 mio copare preste carmelo inquesta brutta notata cheio atrovatoquesto parecheavessetrovato
512 auno daiemieiefraterle cosicisiammo bacciate che magari conlatanta impressione quase
513 quaseche ciabiammo messeapiancere ceto cheioconquesto aveva partito per soldato inziemme
514 eora avevauno anno chenoncivediammo equinte piucontente dime emagare pequesto
515 comparecarmelo altresoldate noncinerino poiechemagare aveva uno anno chenoncivediammo
516 equinte io nonebebisognidello bravomaresciallo chequellosiameseadormire eio coquesto
517 camparemeno (io opreso tanto coraggio) siammantate nellacrantecasa dovecera quello
518 crantequantetadiferite eciaiammo presoaltre4 coperte e poieabiammo visto
519 senellezaiechecerino dentra aqueccacasa secerino scatolette dicarne ecallette ma

520 liabiammotrovato quelleche cercammo ecosi cisiammoantate nella trenceia eabiammo
521 manciato eciabiammo messo adormiresopera quelle coperte che comecia venuto il suono
522 ricordo che ciabiammo corcato all'ore 4 dimatina che prima ciabiammo raccontato linostre
523 quai che avemmo incontrado inqueste cione di questa sanguinosabataglia epoi cisiabiammo
524 messo adormire che dalle 4 dimatina ciabiammo resbegliato all'ore 5 disera doppo mezzogiorno
525 quante ciabiammo fatto tutta a unatirata 13 ore di suono che come cisiabiammo resbegliate
526 che ciabiammo guardate nelle faccie avemmo lio che compie che non potiammo neanche guardare
527 dicome erimo in zonnate certo che il mare sciallo non cera piu ma a fatto una buona azione che
528 ci lasciato dormire esinantato cosii e questo comparemo ciabiammo preso la strada
529 per andare a fossalta el fornace sempre adere cione del fiume piave per non sbagliare
530 e andare a cercare il nostro reggimento 69 fanteria che pensammo che la crante bataglia del piave
531 si aveva smozato tutto lo crante fuoco che cera equante il quellacior nata del giorno 24 verso sera
532 pare che cera venuta la pace che ricordo che non zisente vapiu ne un corpo di cannone
533 e neanche un corpo di facile quante tutto eravamo quante tutte le bandate soldate
534 ci dovevamo presentare allinostre compagnie io dovevamo andare a cercare il mio reparto zappatore e
535 lo compare prestes doveva andare a cercare la sua prima compagnia de 69 equante camminando
536 camminando sempre della strada che io aveva fatto nellanotata di corsa non mi sono sbagliato
537 compure che l'aveva fatto di notte equante come sonorevato a fossalta e all' fornace propianella
538 immienzo a queste 2 piccole paese che non parevino piu paese ma parevino che ciavevato
539 un terremoto come il terremoto che ciavevato a mesina nel 1908 che mesina era voltato
540 tutto sotto a opera ecosierino queste piccole paese che cerino nel piave che aveva una casa
541 all'impiede tutto era butato per terra dalle canne nate non solo dalle cannonate nemiche ma dagli
542 dalle cannonate italiane perche sempre siaveva sbagliato perche in queste 9 cione di bataglia
543 non siaveva saputo maie dove era il nemico siaveva spattato cosiacasaccio cosi
544 arevato a un certo punto che cerino tante soldate mio inteso chiamare dauno che ci diceva al mio
545 tenente patornise che famisbaglio signore tenente che un di quelle 2 soldate mi pare il soldato
546 rabito e per davvero era io cosiciabiabbo abbracciate co questo compare carmelo
547 rencraziammo al signore che erimo ancoravivo lui esinanto a cercare la sua compagnia perche
548 chiamantolo per lo e non lo trovavo presente volevino sapere il motivo se era ferito o pure morto
549 o pre precioniere ma se era ancoravivo e non siaveva prese tato lo dichiaravano desarture
550 quante io come sonorevato nel mio reparto zappatore che ciusto ciusto era il momento che
551 stapevino distribuento il rancio che il tenente chiamava l'apello per vedere delli 30
552 suoi zappatore quanto cinereno presente ed i 30 ciabiammo cavino unamita voldire 15

553 tramuorte eferite e preciniere certo che ora ilranciaveva venuto per 30 soldate equinte
554 ciatucato dopio manciare checiabiammosaziato divino e e dpastae carne e pane emagare
555 doppiesicarette cosi comeabammo fenuto dimanciare il mio tenente sparpaglia vollesapere
556 lamia squadra cheio partie cherestaieio solo doveantato a fenire equinte io ciora contato tutto
557 quello chemiaveva socesso nella [123] cioracontato che tutteerimo 17 chesiammoantate a
558 dove leiesignoretenente chiaveva mantato ecomesiammoarrevate trailpaese di
559 fossaalcheefornave cianno acerciato piu dimille diquesta canazziaustrice ecianno
560 presoprevioniere certo che noie 17 che erimo defronte a 1000 nonabiammo potuto
561 fareresistenza chedognunodinoie cinabiammo apezatesopera dinoie 10 11 e ammemiannodato
562 unabastonata conilcarciodel focile che vedesse nellespalle che ancora pareisignale poie
563 questecretine austriace sianno creduto cheio fossemorto e inveceioera ancoravino e
564 ebbeicoraggio io signoretenente scapareminne che poiequeste cechine miannosparato ma non
565 mianno pututoammazare poiecioracontato che magare mivolevino sparare lisoldate del 32
566 fanteria e milasonocavata benelostesso quintecioracontato cheilcapitano de 32 fanteria
567 miapreso ilmio nomeecognome equinte signoretenente se nonvuolecredere amme dquello
568 cheio cioracontato atasse a parlare conqueto capitano del 32 fanteria epoiechmagare io a
569 questo miotenente patorsiseciodetto che io loportava dove io aveva stato presoprecioniere
570 cheperdavero luie miadetto rabitoantiammice eciasiammoantate eabiammotrovato
571 propiainquello descraziato luoco doveio aveva scapato e abiammo trovato tuttelifocila
572 cheavemmo noie litascapanepiuene dibombecheavemmonoie che nesuna laveva tocato
573 quinteilmiotentente siapresolamstita eascritto tuttoquello cheaveva apurato
574 quintemiadettorabito sieunosoldato valiroso che orαιο tutte queaponte peroprivadivoparlare
575 conilcapitano del 32 reggimento fanteria e poie questoatto divalorecheaiefattotu lomanto
576 alcenerare dibrecata ealcomantante delnostroreggimento tenentecolonellovalentino certo
577 chequanto lieggino questo cheiooscrtoo cideveuscireperte rabito qualche incomiosoleno
578 ecosi siafenuto questastoria diquesta tracicanotte che miacapitato ammevincenzorabito
579 descrazia cheio mentrechesonno almonto nonmilipossomsiedementagare quinterecordo che il
580 ciorno 25 sempre inquesto mesediciugno del1918 comesiafenitoquesta crante battaglia
581 sidoveva fareunaltro servizio unaltroprecolosa lavoro cheora sidovevino raccogliere tutte
582 libombeche nonavevino scopiato sisidovevino raccogli tutteliferite eportarleallospedale quinte
583 tantesodate foreno fatte come portaferite enoie delreparto zappatore che erino remaste
584 unamita DI 30 15 il nostro reparto dovevaessere 70 quinte anno venuto altre 55 soldate nuove
585 e siammodeventate unaltravolta 70 zappatore piu altre 4 cratovate caporale e 2 sercente

586 equinte abiammodeventato 76 e tenente patornise equinte abiammo diventato 77
587 repartozappatore cmpleto ecosi abiammpreso tutte liatrezze che abiammo ilreparto zappatore
588 equinte cianno fatto 4 scuatre di 18 perogniscuadra quinte arreparto completo e via antare
589 terreterre acercare dove cerino tutte queste muorte cheavevino stateammazate inquesta
590 ofenziva delpiave che nondovemmosipolire li muorte italiane sole madovemmo sepolire
591 magare limuorte austrice e magare limuorte amirecane francse e inchilise emagare limuorte
592 borchise e quinte senza fonerale esenza nesuno fiore e nessuno daiefamigliare
593 diacompagnanmento dovenoessere sepolite danoiezapatore conqueste sestema
594 comevorecassemmotante animaluzzi servaggiechesifaceva uno luncofosso di 30 metre lunco e
595 larecouno metro poieuna coperta disotta eunaltra disopera epoieterra disopera enqueste erino
596 lisuoiefonerale certo checiavemmo preso ilpiastrino di riconoscimento perasaper come
597 sichiamava questo soldato sepolito perpoie farlo sapere allafamigliadelmorto una crocetta
598 diferro apezatata nellaterra equesto erino chiamate li picolecemitere diquerra
599 poiceraunaltrescuadra di borchese diquellepicolepaesedelpiave chesepolevino alli borchese
600 chetradiloro siconoscevano e quinte questo era illavorochesidoveva fare doppo questa
601 sanqinusabataglia che dorò 9 ciorne ciorne notte poiechecherino diracoglire tutte liarmale
602 muorte cavalle emulemuorte e tutte correccammo li vache e li buoie elicapere muorete certo
603 che nonciavevastato iltempo dipoteraserlemanciare perche inquelle 9 ciorne cerastato linferno
604 aceso inquesto terretorio per 8 chilometre sia piave dallaòparet dellaustriece esiaò
605 dallaparetenostra italiana [124] dellaparte diladelpiave dovecereno liaustrice e
606 siadellapartediqua dveceremonioe delpiave cero chediqueste macerle noncinavevino
607 statomaie permentre cheavevaasestoto il monto che neanche nelfirme lavesseno potuto fare
608 afairevederetuttequesta quantetadimuote perche nonciavesscreduto nesuno
609 perchechiavessevisto questo cinema avessedetto cheavessestato una pellicola difantasia epuro
610 astato tuttovero quellocheio staiscrivento poie per sepolirealli animale speciamente
611 quellecavalle dellacavallaria sia dellaustriece cavalle e siadellitalianecavalle eramorto
612 defecotuso a vorecalle percheubo cavallo era per4 5 6 voltepiu crante dausoldatoe quinte
613 ilfuosso dovevaessere per6 voltepiucrante equinte fortunachecherino divese crantebuca
614 cheavevino fatto licrosse cannonate elicrosse bombarde chedognifuosso cipotia sepolire
615 unodiquellecrossecavalle poiechequestecrosseanimale avevino compiato cheavevinodeventato
616 il doppio perchedognicavallo avevapreso sicuro 30 40 pallotele peognicavallo equinte
617 lacrantepuzzachefacevino poieche magare era ilmese diciugno che faceva morto cardo quinte
618 nonpotiammoresistere della crante puzza ricordo chelimedice dicevino didesompitarece tutte

619 e ditenire magare nelnasoe nelaboca pezzidicotonefinicato desompitato pernoproentereiltifo
620 opure lapeste equinte perfarepiu presto aborecarle noiezapatore avemmo tanteacette reracole
621 quintealloracoquestescude lifaciammo pezzipezzecome taglio lacarnelimaceie e
622 liossaliserranno colle reracole ecosisolopotemo vorrecarequeste animale muorte cocquesta
623 maledettaquerra epoierraabutata disopera certo che liarmale noncradi bisogno di sapere
624 chiarnimaleera che abiammo vorrecatoquinte ricordo che questo lavoro di fare questo centile
625 mistiere difare libechine chiamate uorrice muorte adurato tutto ilmese diluglio voldire quise
626 36 37 ciorne perfna cheabiammo vorrecato animale esoldate etutte li bombe precolose
627 checerino racorte checerinostato li pexadette cheerno soldate spializzateadennte magare venute
628 dalle frabiche che avevino costroietoqueste esplosive pernonsozdzerealtre muote epuro che
629 perracogliere queste splosive cianno state ancoraaltre muorte everite cero che con questa
630 bataglia delpiave lipiu assaieche anno muorte sonostate lipicole soldate della chilassa del
631 1899 percheavevino 18 anne enonerino soldate mature eforbe chenesuno siaveva saputo
632 nascontere come sinascontevino lisoldate anziane che nonlopotiammo saperenoiesoldate
633 malosapevino quantoniavevino muruto quelleche poi loscrivevino quelle chefacevino
634 lacontabilita diqua niavevino muorte eciaresoltava che quelle dellachilassadel 99
635 ciannoresoltato piuassaie edera perquesto che la crantebataglia delpiave lavittoria ò astata
636 vinta delle ciovetotte del99

2. Structuration et cohésion du récit

Avant de nous engager dans l'analyse, il nous a paru utile de nous munir de termes permettant de désigner les différentes unités narratives contenues dans le texte. Nous avons donc décidé de nommer les ensembles narratifs les plus longs « tableaux », eux-mêmes composés de différents « épisodes », à leur tour subdivisés en unités plus courtes, les « scènes ». Le tapuscrit de Vincenzo Rabito se présente comme une succession de tableaux, entendus comme des unités narratives thématiques occupant plusieurs pages, centrées sur un événement spécifique et dont les limites sont assez nettement définies⁷¹⁹. Le tableau ici analysé est celui de la *crante esanquinusa bataglia*⁷²⁰, récit de la deuxième bataille du Piave, ou bataille du Solstice, qui se déroula entre le 15 et le 24 juin 1918 et dont la victoire italienne

⁷¹⁹ Si l'on peut donc identifier des tendances générales dans la structuration du récit, il n'y a pas plus de règles systématiques dans ce domaine que dans les autres : nombreux sont les passages qui, formés de considérations variées – bien que souvent concentrées sur une thématique spécifique – ne s'intègrent pas véritablement dans des tableaux.

⁷²⁰ À des fins de clarté, nous prenons le parti de donner pour titre au tableau une citation du tapuscrit qui nous paraît représentative. Nous procéderons de la même façon avec les épisodes.

contre l'Autriche marqua un tournant de la guerre. Ce tableau vient après de longues pages qu'il serait plus malaisé d'inscrire dans une unité bien définie⁷²¹, si ce n'est celle de l'ensemble narratif plus large formé par le récit de la Première Guerre mondiale⁷²². De même, il est suivi par une vingtaine de pages consacrées aux différentes tâches effectuées par Rabito après la bataille, elles aussi entrecoupées de nombreuses autres considérations, avant que ne commence un nouveau tableau clairement identifiable : celui de sa permission à Chiaramonte Gulfi. Les épisodes comme les scènes présentent à leur tour une structuration nette : les fréquents connecteurs logiques⁷²³ ainsi que le syntagme « *recordo che* » forment des points de repère dans le flux continu de l'écriture, et peuvent servir de base pour effectuer un découpage du texte. Néanmoins, comme ils sont trop nombreux pour que leur présence soit toujours synonyme d'un pivot de la narration⁷²⁴, les changements de thème et les apparitions de nouveaux personnages⁷²⁵, parfois complétés par des informations temporelles, sont de bons adjuvants pour déterminer le passage d'une unité narrative à l'autre.

a) *iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere*

Constitué d'un enchaînement d'informations sous forme de souvenirs, le premier épisode du tableau narratif de la *crante esanquinusa bataglia* décrit la traversée du Piave par les troupes autrichiennes, les forces en présence et les conséquences de la traversée du Piave⁷²⁶.

Épisode 1 : *iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere* (l. 1-86)

| articulations | protagonistes |
|---------------|---------------|
|---------------|---------------|

⁷²¹ Ces pages, ponctuées de parenthèses diverses, sont essentiellement consacrées à la relation entre Vincenzo Rabito et le soldat Antonio, sa famille et, en particulier, sa sœur, sur fond de préparation à la bataille : p. 78 du L1 bis (et p. 96 du L1) à la p. 108 du L2, les p. 109 et 110 étant plus spécifiquement concentrées sur la préparation de la bataille.

⁷²² Si l'on considère que le récit de la Grande Guerre débute le jour de la mobilisation de Rabito et termine le jour de l'armistice, il couvre pas loin de deux cents pages : de la p. 26 du L1 (p. 12 du L1 bis) à la p. 202 du L3.

⁷²³ Étant donné que notre analyse porte désormais sur l'organisation du discours et non plus sur son analyse linguistique, nous recourons souvent aux termes génériques de « connecteur » et de « pivot », quelle que soit leur nature (conjonction, adverbe, etc.)

⁷²⁴ La difficulté à identifier l'organisation du texte a été rencontrée lors d'autres travaux sur les écritures de personnes peu alphabétisées : « les niveaux d'organisation du texte sont parfois très difficiles à distinguer. Le même joncteur assure souvent des enchaînements à l'intérieur de la proposition et la progression d'une proposition à l'autre », BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, op. cit., p. 107.

⁷²⁵ L'arrivée d'un nouveau ou de nouveaux protagonistes étant lue comme le passage à une nouvelle scène.

⁷²⁶ Les tableaux placés au début de l'analyse de chaque épisode visent à embrasser la progression globale en un coup d'œil. Y sont seulement indiqués les connecteurs qui introduisent les différentes scènes et les différents temps de chaque scène, ainsi que les protagonistes en jeu. Lorsque de nouveaux protagonistes viennent s'ajouter à ceux déjà présents, nous faisons précéder leur nom du signe +. Seuls les personnages agissants sont pris en considération.

| | | |
|------------------------------|---|--|
| scène 1 (l. 1-38) | « recordo che » (l. 1) « ma » (l. 29) | troupes autrichiennes et italiennes |
| scène 2 (l. 38-53) | « recordo che » (l. 38) | <i>i ragazzi del 1899</i> |
| scène 3 (l. 53-86) | « epioieche » (l. 53) « poie che » (l. 76) | troupes autrichiennes et italiennes, civils + espions |

La première scène se déroule en deux temps : d’abord, le passage du Piave par les troupes autrichiennes, leurs armes et les ravages qui en découlent puis la contre-offensive. L’embrayeur⁷²⁷ à la première personne du singulier de la première scène, « recordo che », introduit la thématique principale : la traversée du Piave par les troupes ennemies, avec date, heure et moyens employés. Un nombre important de connecteurs logiques instaurant une addition⁷²⁸ occupe les premières lignes, suivi par des connecteurs logiques indiquant une conséquence⁷²⁹. Ils s’insèrent dans un dense tissu anaphorique, qui souligne tour à tour l’acharnement des troupes autrichiennes⁷³⁰, l’égalité des différentes nations engagées du point de vue de l’âge des troupes⁷³¹ et la quantité de moyens employés⁷³². Une autre anaphore sous forme de polysyndète sous-tend la conséquence logique de l’énumération : la mort en masse des hommes et la destruction des végétaux alentour⁷³³, réitérées⁷³⁴. Le narrateur utilise le même procédé pour reconnaître l’avancée effective des Autrichiens⁷³⁵.

Le retournement de situation (*ma*, l. 29) dû à la contre-offensive italienne et alliée, dont les forces sont mises en relief par une polysyndète qui crée un effet d’accumulation⁷³⁶, fait l’objet du second temps de la scène. Le passage est sous-tendu par des connecteurs indiquant l’opposition⁷³⁷, puis des connecteurs indiquant la conséquence⁷³⁸ suivis des verbes *passare* et

⁷²⁷ Nous empruntons le terme à la traduction de Roman Jakobson, qui nomme ainsi les indices de l’énonciation (*shifters* en anglais). Cf. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, RUWET Nicolas (trad. de l’anglais), Paris, les éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2013 [1963].

⁷²⁸ « emagare » (l. 4), « poiechemagare » (l. 6 et l. 13-14), « epioie » (l. 10), « poie » (l. 10), « e poieancora » (l. 11).

⁷²⁹ « quinte » (l. 19, 20 et 21), « ecosi » (l. 21).

⁷³⁰ « a forzadi » (l. 3 et l. 4).

⁷³¹ « sia [...] esia [...] esia » (l. 8).

⁷³² « poie [...] epioieancora [...] poie che magare » (l. 10-14).

⁷³³ « e [...] e » (l. 20).

⁷³⁴ « quinte bruciavino » (l. 19-20 et l. 20-21).

⁷³⁵ « certo che [...] verche anno [...] veroera che anno [...] vero era cheliaustriece avevino [...] vero era che avevino » (l. 23-27).

⁷³⁶ « malinostre [...] li nostre [...] e [...] e [...] eli nostre » (l. 29-30).

⁷³⁷ « mapero » (l. 33) et « mapoie » (l. 34).

⁷³⁸ « equinte » (l. 35 et l. 37), « quinte » (l. 36).

venire à la forme négative⁷³⁹, qui insistent sur le changement soudain de situation. Ainsi, tant les anaphores que la nature des connecteurs contribuent-elles efficacement à délivrer au lecteur d’abord l’idée d’une bataille massive et meurtrière, puis d’une riposte alliée efficace. La scène se termine sur une conclusion introduite par « quinte » (l. 36) : « chipassavo passavo echinonpote passare restaro difessa ».

La deuxième scène⁷⁴⁰ est consacrée à la présence et au rôle fondamental des *ragazzi del 99* dans cette bataille et, de fait, dans la victoire italienne. Également introduite par « recordo che », elle oppose méticuleusement, à l’aide du pivot adversatif *ma* (l. 42), l’expérience des soldats plus âgés à la fougue imprudente des jeunes soldats inexpérimentés dont Rabito faisait partie, soulignée par « epoiemagare »⁷⁴¹. Sur ces prémices, la conjonction adversative redoublée (« mapero », l. 50) introduit une conclusion inattendue : c’est pourtant grâce à l’inconscience des conscrits de 1899 que les Autrichiens ont cessé de traverser le Piave. Comme dans la scène précédente, les derniers connecteurs introduisent des conséquences, et l’ultime « quinte » (l. 51) permet au narrateur de faire le bilan de la scène. Reposant sur l’anaphore de « tante » (l. 52 et l. 53), il confère lui aussi l’idée de pertes massives : « quielle austriece che anno passato di quadelpiave noieitaliane tante foreno stato ammazate etante prese preciuniere atante forenoferite⁷⁴² ».

La troisième et dernière scène de l’épisode⁷⁴³ rend compte du chaos qui a suivi la traversée des Autrichiens. Comme la première scène, elle est fondée dans un premier temps sur une alternance de connecteurs additifs et consécutifs⁷⁴⁴. Le désordre, rendu par l’accumulation, est redoublé par la multiplication des présentatifs⁷⁴⁵ : la confusion due à la présence des soldats des deux camps, des civils, de leurs bêtes et de leurs biens sur un

⁷³⁹ « mapero anno passato piu [...] mapoie [...] noniammo potuto passare piu [...] noncineanno putuo vnrepiu [...] » (l. 33-36).

⁷⁴⁰ De « recordo che » (l. 38) à « tante prese preciuniere atante forenoferite » (l. 52-53).

⁷⁴¹ « recordo che questa crante bataglia [...] nonastato fatta datantesoldate anziane che [...] che [...] che [...] e [...] ma [...] astata fatta piu assaie [...] delle ciovenotte de 99 che [...] erino senza [...] epoiemagare senza [...] quinte senza [...] » (l. 38-44).

⁷⁴² La formulation confuse de la phrase ne permet pas de comprendre le propos avec certitude. On ne sait si l’auteur parle des Autrichiens ou des Italiens, bien que l’on tende à pencher pour la première hypothèse en raison du contexte.

⁷⁴³ De « epioiechequeste 4 5 cilomitrecheliautre diterra cheavevino ocopato recordo » (l. 53-54) à « mentrequestoeraunaspia » (l. 86).

⁷⁴⁴ « epioieche » (l. 53) / « quinte » (deux occurrences l. 56), « poieche [...] magare » (l. 60) / « quinte » (l. 64), « poiche » (l. 65) / « quinte quinte » (l. 67), « poieche magare (l. 67), « e magare » (l. 69) / « quinte » (l. 71), « cosi » (l. 71), « e magare » (l. 72-73 et l. 74) « epoie » (l. 73) / « quinte » (l. 75).

⁷⁴⁵ « ciabiammoimmeschiato tutte [...] e [...] e magare [...] epoietutte [...] cerino [...] cerino [...] cerino [...] cerino [...] e magare tutto » (l. 72-74).

territoire restreint devient palpable. Dans ces mêmes lignes, le narrateur insiste également sur l'impossibilité de fuir, tant pour les civils que pour les militaires, avec huit occurrences du verbe « scapare » entre les l. 61 et 75, où les formes positives du verbe suivies de sa forme négative mettent en relief le contraste entre les tentatives de fuite et le barrage qui les empêche. Enfin, commence dans ces lignes une isotopie de l'ignorance et de l'incompréhension elle aussi exprimée par des verbes à la forme négative⁷⁴⁶, qui marque la perte de repères. Une thématique par ailleurs essentielle dans le tableau.

Le second temps de la scène, introduit par « poie che » (l. 76), fait état de la présence d'espions et de l'impossibilité de les identifier. Il se construit sur une série de connecteurs consécutifs⁷⁴⁷, qui soulignent la confusion produite par les espions. De ce cadre général, avec « recordo che » (l. 82), Rabito passe au cas particulier des officiers ennemis déguisés en officiers italiens. Ce verbe peut être lu à la fois comme l'introducteur d'une transition narrative et d'un bilan de la scène. Par un glissement thématique, le narrateur prépare l'épisode suivant, qui compte parmi ses protagonistes un officier autrichien qui se fait passer pour un officier italien : « equinte persubito annoieche nonsapiammoniente soldate emagareoficiale sifaceva questo crante sbaglio che questo traditore cipareva uno ofeciale italiano emagare cipoteva fare il saluto mentrequestoeraunaspia » (l. 84-86).

b) *cistapiammo ammazanto uno contraltro*

Le deuxième épisode du tableau de la *crante esanquinusa bataglia* est dédié à diverses (més)aventures de l'auteur avec son ami Giovanni Strano et à leurs errances durant les jours de la bataille. On passe donc du cadre général de la bataille proposé dans le premier tableau à une illustration singulière de cette dernière à travers l'expérience du personnage.

Épisode 2 : *cistapiammo ammazanto uno contraltro* (l. 86-227)

| | articulations | protagoniste(s) |
|--------------------------------|---|--|
| scène 1 (l. 86-134) | « recordo unopartecolarecaso » (l. 86) « epoierecordo che » (l. 113) | Rabito, Strano, officier autrichien + <i>arditi</i> |
| scène 2 (l. 134-162) | « recordo unaltro miracolo » (l. 134) « madauntratto » (l. 152) | Rabito, Strano + deux officiers |

⁷⁴⁶ « noncifiammo persovasepiu [...] e neanche [...] sifacevino persovase dove era lanostra [...] dove era lanostra [...] nonpuotimo sapere dove era ilnostro » (l. 57-59), « nonzineacapito nientepiu » (l. 72), « nonsapiammoniente » (l. 84), « questo crante sbaglio » (l. 85).

⁷⁴⁷ « equinte » (l. 79 et l. 80), « quinte » (l. 81).

| | | |
|--------------------------------|--|--------------------------------|
| scène 3 (l. 162-187) | « recordo che » (l. 162-163) | Rabito, Strano, deux officiers |
| scène 4 (l. 187-227) | « recordo che » (l. 187) « recordo che » (l. 212) | Rabito |

La première scène montre comment Rabito et son ami Giovanni Strano (« erimo » l. 87) furent dupés par un officier autrichien déguisé en médecin italien, puis comment ce même officier fut tué par des *arditi*. Elle fait d'abord état des projets d'assistance de Rabito et Strano à l'égard d'un de leurs officiers blessé, à l'aide de l'anaphore de la préposition *per*⁷⁴⁸. Ces projets avortent aussitôt avec l'arrivée d'un major autrichien déguisé en médecin italien (*ma*, l. 92). Le champ lexical de la trahison est alors déployé pour désigner le major. Il est amplement développé dans les lignes suivantes⁷⁴⁹, qui se terminent avec la reprise de l'isotopie de l'incompréhension : « non zicapeva niente » (l. 106-107) et « senza sapere » (l. 108). Cette première partie de la scène se conclut par une parenthèse amère (« quinte », l. 109), qui repose sur des verbes exprimant l'irréel⁷⁵⁰ suivis d'un retour brutal à la réalité (« am » – *ma* –, l. 112). Un dernier verbe à l'irréel⁷⁵¹ traduit le regret tenace de Rabito : son ami et lui avaient l'occasion de se faire valoir en tuant un espion, mais ils n'ont pas su s'en emparer.

L'officier autrichien joue un rôle central dans la seconde partie de la scène aussi, annoncée par le verbe *ricordare* (« epoierecordo che » l. 113). Celle-ci est axée sur le danger qu'il représente lorsqu'il vient installer une mitrailleuse à proximité des deux camarades⁷⁵², puis sur sa mort grâce à l'intervention des *arditi*, la conjonction adversative *ma* (l. 120 et l. 121) anticipant le retournement de situation. L'officier autrichien continue jusqu'à sa mort d'être désigné par les syntagmes de la trahison⁷⁵³. Par ailleurs, la récurrence de l'expression *prendere per fessi*⁷⁵⁴ lorsque le narrateur ressasse le tour que l'Autrichien leur a joué laisse supposer que Rabito est plus affecté de s'être fait berner que par la mort de leur officier italien. Le bilan (« quinte », l. 132) revient sur le danger auquel Strano et Rabito ont échappé

⁷⁴⁸ « pervedere se [...] perportele porare [...] perpoiepoterlo » (l. 91-92).

⁷⁴⁹ « farso maggiore medeco » (l. 93), « spia austrica vestito di » (l. 93-94), « farso maggiore » (l. 94, 95, 96 et 98), « maggiore traditore » (l. 96), « traditore maggiore » (l. 97 et 102).

⁷⁵⁰ « avessemofatto unocrante valore eche ciavesseno preveleciate » (l. 111-112).

⁷⁵¹ « lavessemo potutoammazare » (l. 113).

⁷⁵² « cipoteva ammazare » (l. 119).

⁷⁵³ « crantespia » (l. 111), « tradetore maggiore » (l. 121), « questo tradetore » (l. 124 et 125), « questaspiamaggiore » (l. 130).

⁷⁵⁴ « ciabiammo fatto prentere perfessa » (l. 110), « queste parte diprentereperfessa annoie » (l. 114), « questo aveva preso perfessa annoie » (l. 127).

de peu : « ioestrano senonera perquestevalerose ardite ciavessemo trovato ammazate mafuommo ferefortenate che perunomiracolo questo maggiore non cistava ammazanto atutte ».

La scène suivante⁷⁵⁵ se décompose aussi en deux parties. Le terme « miracolo » qui figure dans la phrase introductive (« recordo unaltro miracolo ») est très probablement dicté par le « miracolo » qui concluait l'anecdote précédente (l. 133). On peut dès lors supposer que l'accumulation de souvenirs procède aussi par association de pensées, même si le narrateur semble évoquer les faits dans un ordre chronologique. D'ailleurs, aucune date ne figure au début de cette scène, alors que le tableau commence avec la date du 15 juin 1918, et qu'il a été précisé que la rencontre de l'Autrichien déguisé en médecin italien s'est déroulée le 17 juin. La première partie de la scène décrit la recherche de nourriture des deux soldats dans une maison où les blessés sont rassemblés (jusqu'à « messoammanciare » l. 152). Elle est caractérisée par une isotopie de la faim⁷⁵⁶, remplacée, lorsque Rabito et Strano entrent dans la maison, par une isotopie de la blessure et de la demande de soins⁷⁵⁷. Comme si une boucle thématique se refermait, un champ sémantique évoquant la satiété conclut le passage⁷⁵⁸.

La seconde partie de la scène (« madauntratto » l. 152) relate la dispute entre deux officiers à laquelle les deux soldats assistent alors qu'ils sont en train de manger. La fin de la scène revient sur l'omniprésence de la mort, qui parcourt l'ensemble du tableau, ici signalée par le polyptote du verbe *ammazzare*⁷⁵⁹. La conclusion rappelle le chaos de ces journées de bataille : « certo che erino ciorne che avemmo diventate tutte pazze perchesisparava comeallicieche » (l. 161-162) ; si la narration se concentre désormais sur l'expérience individuelle, la cohésion thématique se poursuit avec ce rappel du désordre ambiant.

La troisième scène⁷⁶⁰ de l'épisode est centrée sur un souvenir tragique, en date du 18 juin 1918 : la manière dont vingt-cinq soldats italiens furent tués par les Autrichiens sous les yeux de l'auteur et de son ami Giovanni Strano, à la suite d'une erreur de commandement. Les premières lignes, qui indiquent le lieu où se trouvent les deux protagonistes et leurs

⁷⁵⁵ De « recordo unaltro miracolo » (l. 134) à « perchesisparava comeallicieche » (l. 162).

⁷⁵⁶ « avemmouna fame nonpotiammostarepiu allimpiede » (l. 135-136), « rancio [...] nonniveneva » (l. 136), « cercammo manciare » (l. 136-137).

⁷⁵⁷ « ferite » (sept occurrences entre les l. 137 et 151), « medecate » (l. 139), « invece di daremeaiuto » (l. 144), « volevaessereportato alospedale » (l. 148), « noncenessuno aiuto » (l. 149).

⁷⁵⁸ « ilpanelabiammo trovato » (l. 149), « ciabiammo messoammanciare » (l. 151-152).

⁷⁵⁹ « ammazzare » (l. 156), « amazzino » (l. 159, et « ammazzino » même ligne), « ammazerese » (l. 159), « ammazato » (l. 161).

⁷⁶⁰ De « recordo cheilciorno 18 » (l. 162) à « liscriveva almodomio » (l. 187).

camarades, sont explicatives et descriptives. Le « quinte » de la l. 172 introduit l'élément perturbateur : l'arrivée de soldats autrichiens. Le récit se poursuit avec une mise en opposition, soulignée par « invece » (l. 176), entre la sagesse du « sapiente capitano⁷⁶¹ » (l. 183) et la « testazza cretina » (l. 178) du « citrolosecente maggio » (l. 177), qui, pour avoir voulu « fare losperduso » (l. 179), commet une erreur fatale. Les conséquences de la tactique sont annoncées par « ecosi » (l. 180). La mise en opposition (« mentre », l. 182) est dans ce cas aussi le moyen choisi pour souligner le contraste entre les résultats qui découlent des attitudes opposées du capitaine et du sergent-major⁷⁶². Le procédé est d'autant plus efficace que le verbe *ammazzare* change de sujet en fin de séquence : de sujets, les Autrichiens deviennent compléments du verbe, ce qui démontre l'efficacité de l'ordre du capitaine. Le commentaire final (« certocheio tutte questecose chevideva nonmiledementcava chepoieio ciaveva uno quaterno eliscriveva almodomio » l. 186-187) se présente comme une justification hors contexte : si l'auteur peut faire état de tous ces souvenirs avec autant de précision, c'est qu'il prenait des notes au moment des faits.

Enfin, la dernière scène de l'épisode⁷⁶³, qui se déroule elle aussi le 18 juin 1918, occupe une place à part. Plus qu'une véritable scène, il s'agit d'un intermède dans la mesure où elle repose sur la description d'affrontements spectaculaires dont le narrateur fut spectateur⁷⁶⁴, qui renforce l'impression générale de chaos délivrée par le texte depuis le début du tableau. Dans un premier temps, elle est dédiée à un affrontement entre les cavaleries italienne et autrichienne. Le narrateur s'attache à décrire les forces en présence, puis le lieu de la bataille, une vigne, caractérisé comme un espace clos : répétition de « licata » (l. 193 et 194), « alvere » (l. 193), « aprevolite⁷⁶⁵ » (l. 193) et « filospinato » (l. 194). Sur ces bases, il peut relater les conséquences de l'affrontement, étayées par des connecteurs à valeur consécutive⁷⁶⁶ : emballement des chevaux (souligné par les participes passés « impazito » l. 198, « empirocito » l. 199 et « improgliato » l. 200), chute généralisée, désordre, mort des chevaux, décomposition des carcasses accélérée par la chaleur de ce mois de juin, risques

⁷⁶¹ Ou encore, « furbo capitano » (l. 185).

⁷⁶² « liaustrice prima anno ammazato al luieche era lopiulunco eche facevapiu bersaglio epoeicanno ammazato allipovere 25 suoiesoldatepoverette [...] mentreioestrano abiammo ascortato allosapiente capitano liabiammo lasciato avicenare a queste tutte e di queste 200 ragazzi austriece mita liabiammo ammarazo e ferete emita labiammo prese precioniere » (l. 181-184).

⁷⁶³ De « ricordo che il corno dicesivo » (l. 187) à « sidoveva stutare » (l. 227).

⁷⁶⁴ On repasse d'ailleurs à la première personne du singulier : « io covisto » (l. 189).

⁷⁶⁵ Il est assez probable que Rabito ait formé un néologisme à partir de *pervula* ou *preula* en sicilien, qui signifie *pergola* (« treille ») en italien.

⁷⁶⁶ « equinte » (l. 198, l. 203 et l. 205), « cosi » (l. 201), « quinte » (l. 207 et l. 209).

infectieux. Le « fine monto » (l. 200) dont Rabito fait état est par ailleurs démontré à l'aide d'une structure anaphorique⁷⁶⁷. De la sorte, la conclusion de cette première partie de la scène, introduite par « equinte » (l. 210), paraît irréfutable. En effet, dans ce contexte, la mort est omniprésente et inévitable : « unoche si a trovato inquesta crantebataglia perforza doveva morire chesenonmoreva couna pallotela opurecouno corpodibaionetta doveva morire conlantapuzza checeraintutte liparte » (l. 210-212).

La seconde partie de la scène (à partir de « ricordo cheinquesta bataglia » l. 212-213) s'attarde sur l'atmosphère apocalyptique de la bataille. La structure anaphorique et accumulative employée pour décrire les forces à l'œuvre⁷⁶⁸ amène efficacement la conséquence : une destruction intégrale de la campagne environnante. Celle-ci est rendue par la déclinaison de *tutto* (comme adjectif ou comme adverbe selon les cas, sept occurrences entre les lignes 216 et 220), accompagnés d'un adverbe ou d'une préposition qui marque l'absence⁷⁶⁹. Ce vif contraste permet de dépeindre la désolation régnante. La scène se clôt sur la perspective de la fin inévitable de la bataille⁷⁷⁰, qui fait l'objet du bilan : « equinte questa crantebataglia iacominciato adire chenoieitaliane labiammovinta perchereformimente alliautrice piu nonciniarrevavino equinte perforza questo fuoco sidoveva stutare ».

c) *questa tracicanotte*

S'ensuit un long épisode centré sur la nuit du 23 au 24 juin 1918⁷⁷¹, durant laquelle les sapeurs, mandatés pour une mission d'*arditi*, furent faits prisonniers par des Autrichiens et sur les épreuves que Rabito, ayant réussi à s'échapper, traversa alors.

Épisode 3 : *questa tracicanotte* (l. 227-579)

| | articulations | protagonistes |
|--------------------------------|--|---------------------------------|
| scène 1 (l. 227-256) | « ricordo io unaltro partecolare secordo » (l. 227) « certo che » (l. 255) | Rabito, Strano, leur lieutenant |
| scène 2 | « ma ricordo cheerimo » (l. 256) | Strano, Rabito, officier |

⁷⁶⁷ « limitragliatrice che sparavino [...] liapareche dellario che butavino bombe li soldate [...] che sparammo » (l. 200-202).

⁷⁶⁸ « cerino laparache [...] e [...] e [...] dalla nostraparte edallapartedelnimico cerino liapareche [...] e [...] » (l. 214-216).

⁷⁶⁹ « nonavevino neancheuna » (l. 217), « era tutto senza una » (l. 217), « unaspicanoncera » (l. 219).

⁷⁷⁰ « feneva » (l. 220), « fenentese » (l. 221), « sidoveva finire » (l. 223), « sidoveva stutare » (l. 227).

⁷⁷¹ L'indication, encore, de la date, montre que les souvenirs de Rabito épousent presque jour après jour la durée effective de la bataille, qui se déroula du 15 au 24 juin 1918.

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| (l. 256-319) | « infatte » (l. 268) | autrichien |
| scène 3 (l. 314-365) | « ciusto ciusto » (l. 314) « ricordo che » (l. 331) « ma » (l. 336) « quinterecordo che » (l. 347) « mentre » (l. 354) | Strano, Rabito, sapeurs +Autrichiens |
| scène 4 (l. 365-434) | « io chepoie dorante la corsa miaincotratounaltra descrazia » (l. 365-366) « recodoancora chedorantquesta corsa miaincontradounaltra descrazia » (l. 375-376) « ricordo ancora » (l. 401) | Rabito |
| scène 5 (434-500) | « equinte comemisono liberato diquesta altra malaoccasione recdo » (l. 434) « quinte cosiperdavero » (l. 480) | Rabito, vieux maréchal |
| scène 6 (500-549) | « ma » (l. 500) « cosiio » (l. 528) | Rabito, Carmelo Presto |
| scène 7 (550-579) | « quinteio » (l. 550) « cosi » (l. 555) | Rabito, lieutenant |

La première scène de l'épisode⁷⁷², dépourvue d'action, peut être lue comme une introduction aux vicissitudes des personnages qui vont suivre. Amorcée, comme tous les épisodes et de nombreuses scènes, par le verbe *ricordare* conjugué à la première personne du singulier, elle relate d'abord le moment où le lieutenant informa les sapeurs de leur mission spéciale. Le pronom *ci* ainsi que les verbes conjugués à la première personne du pluriel indiquent la dimension collective de la scène⁷⁷³. Le narrateur détaille la composition numérique de la section, comptabilise les pertes, puis rapporte les propos du lieutenant. Ce cadre posé, il conclut (« certo che ») sur le péril de la mission qui leur a été assignée : « questo lavoroera molto precoloso » (l. 255).

La conjonction adversative *ma* (l. 256) marque le passage à la deuxième scène en plaçant au centre la relation entre Strano et Rabito, car les verbes conjugués à la première personne du

⁷⁷² De « ricordo io unaltro partecolare secordo » (l. 227) à « ilfiume piave » (l. 256).

⁷⁷³ Trois occurrences du pronom *ci* (l. 229, puis l. 232 et 233), deux occurrences du verbe à la première personne du pluriel : « erimo » (l. 230) et « ermo » (l. 231).

pluriel désignent ici les deux soldats⁷⁷⁴. L'accent mis sur leur relation est redoublé par différents marqueurs, dont la répétition de l'adverbe « inziemme⁷⁷⁵ », souligné dans la première occurrence par l'adverbe « sempre », qui accompagne également le participe passé « affiatate » (*affiatati*, l. 256), et par les groupes sujets ou compléments rappelant l'identité des deux protagonistes⁷⁷⁶. Après ce premier temps consacré à l'étroite relation entre Rabito et Strano, le narrateur relate leur décision commune de ne pas accomplir la mission⁷⁷⁷, qui vient comme une transition avec les événements à venir, dont la tonalité est anticipée avec les adjectifs « descraziata » et « poveraccio » : « equinte perquella notte veramente nonabiammo fatto il nostro vero dovere checonquesta scuatra noncisiammoantate ma cercammo diinfoscarece per quellanotte descraziata speciamente perme equesto poveraccio ciovanne cercammoqualchereparo pernoncifareammazare » (l. 265-268).

Le second temps de la scène (« einfatte », l. 268) montre comment Strano et Rabito rencontrent un maréchal autrichien blessé, qu'ils commencent à aider avant de l'abandonner par peur qu'il ne leur tende un piège. Après la description de leur rencontre fortuite avec ledit maréchal, le récit de la coopération de Strano et Rabito, qui le soignent, alterne entre ce qui aurait pu être (subjonctif plus-que-parfait) et ce qui a été (passé composé)⁷⁷⁸. La scène est ensuite centrée sur l'autosuggestion de Rabito et Strano, dictée par la peur⁷⁷⁹. Une autre alternance met en regard les faits et les pensées que ces derniers procurent aux protagonistes, influençant leurs propos et leurs actions. Ainsi, trouve-t-on le verbe *pensare* ou *dirsi* suivi du subjonctif plus-que-parfait (ou de l'imparfait), puis, comme conséquence, des verbes d'action à l'indicatif⁷⁸⁰. La conclusion de la scène (*ma*, l. 309), sentencieuse, annonce la fuite de Strano et Rabito, qui s'élancent sans le savoir vers le danger : « ciavemmoantate per noantare alpiave chequella notte cipotevino annazare liautrice invece ciabiammo conzato laforca

⁷⁷⁴ « erimo » (l. 256), « camminammo » (l. 257), « abiammo » (l. 259), « deciammo » (l. 261), « vogliammo » (l. 262), « anosiammo » (l. 265), « avemmo » (l. 265).

⁷⁷⁵ Trois occurrences, l. 257, l. 258 et l. 262.

⁷⁷⁶ « conquesto strano ciovanne checaminammo » (l. 257), « ammeequesto ciovanne strano » (l. 261), « ioequesto strano » (l. 263 et l. 264-265), « me equesto poveraccio ciovanne » (l. 268).

⁷⁷⁷ Ici comme plus loin dans le tableau R lorsqu'ils marchent au fond de la file de soldats, par exemple R le duo formé par Rabito et Strano rappelle celui formé par Giovanni Busacca (interprété par Vittorio Gassman) et Oreste Jacovacci (interprété par Alberto Sordi) dans *La Grande Guerra* de Mario Monicelli (1959) : les deux hommes font tout ce qui est en leur pouvoir pour échapper au massacre, faisant parfois sourire le lecteur malgré le contexte tragique.

⁷⁷⁸ « certo chesederemo senzacuore lavessemopotuto ammazare ma niafatto piata » (l. 283), « se non cilavessimo scepato persubito questo pezzodiferro [...] avessedessanquato eavesse morto ma noie [...] labiammo medegato » (l. 286-289).

⁷⁷⁹ « ciabiammopreso dipaura » (l. 300).

⁷⁸⁰ « abiammopenzato che [...] abiammo penzato che ciavesse fatto [...] che avessetato [...] cheavessetato [...] ciabiammofermato e [...] ciabiammodetto che [...] ciabiammodetto che [...] oramaieche abiammo prnzato almale ciabiammociurato che [...] e [...] cinesiammo scapate [...] cine siammo antate » (l. 301-311).

collenostre mane che parecheio equesto amicostrano quellanotte antiammocercanto lamorte colla lanterna » (l. 311-314)⁷⁸¹. Elle accroît la tension dramatique provoquée par la présence du syntagme « descraziata notte ». D'ailleurs, la répétition de « quella notte » (l. 312 et l. 314) et l'insistance sur le champ lexical de la mort (« morte », « annazare ») stimulent la curiosité : cette nuit est présentée comme tragique, et pourtant rien de fâcheux n'est encore arrivé aux protagonistes à ce moment du récit.

La scène suivante⁷⁸² (« ciusto ciusto », l. 314) narre les retrouvailles fortuites de Strano et Rabito avec l'autre équipe de sapeurs, puis l'arrestation de la troupe par des Autrichiens et la fuite de Rabito. Là encore, les connecteurs nous indiquent que la scène est divisible en différents temps. Le premier est dédié aux sapeurs que les deux protagonistes ont rejoints après s'être fait semoncer pour leur escapade. Le narrateur fait état de la composition et de la disposition de l'équipe envoyée en patrouille, et, dans une énumération⁷⁸³, de ses armes prêtes à l'emploi, qui rappellent le danger de la mission. La présence du caporal et du sergent en tête de la colonne, qui met les soldats en confiance (« certo che », l. 325 et l. 326) est inutile en raison de la fatigue de ces derniers, signalée par les adjectifs « mortestanche » (l. 329) et la répétition de la tournure négative du verbe *dormire* : « nonzidormeva » (deux occurrences l. 330). Or, le thème de la fatigue annonce une transition thématique avec les lignes suivantes du récit.

En effet, avec « recordo cheio sempre camminanto constrano » (l. 331), le récit revient sur Strano et Rabito, qui souhaite se rouler une cigarette, précisément « pernonmifare venireilsuonno » (l. 333-334).

Son geste est interrompu par l'apparition des Autrichiens (*ma*, l. 336). S'ensuit une mise en opposition entre l'agressivité bruyante des Autrichiens⁷⁸⁴ et la passivité forcée et silencieuse des Italiens⁷⁸⁵. Le récit de l'attaque se termine sur un constat d'impuissance (« quinte », l. 347) : « nonceranienteachepoterefare che erimostate [tutte 17] prese precioniere » (l. 347).

⁷⁸¹ Dans ce cas, on peut qualifier la conclusion de Rabito d'« épiphonème », c'est-à-dire de réflexion émise sur un ton vif ou sentencieux, impliquant une généralisation et une leçon, cf. DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Gradus », 2011 [1984], p. 193.

⁷⁸² L. 314-365.

⁷⁸³ « colifocile abrciamme collabuinetta ingastata eilpognale nellemane e iltascodamanepieno di bpmbe ammano » (l. 324-325).

⁷⁸⁴ « siano alzato » (l. 341), « annocominciato acredare urraurra » (l. 341), « siano messo adarece tante corpedifocile » (l. 343), « davino bastonate » (l. 346).

⁷⁸⁵ « ciabiammo visto » (l. 342), « vedetene prese nonabbiammo detto neancheuna parola che abiammosubito botato liarme emetrene colle mano inarto » (l. 343-344).

Après « quinterecordo che » (l. 347), la narration se concentre à nouveau sur Strano et Rabito, brutalement frappés parce qu'ils sont en train de parler, un échange rendu par une focalisation alternée sur les deux amis⁷⁸⁶, et suivi d'une conclusion tragique (« quinte », l. 353) : « lasciato stare credentene chefossemotutte 2 muort » (l. 353-354).

Dans le dernier temps de la scène (« mentreio », l. 354) Rabito reprend une place centrale dans le récit, avec sa fuite sous les balles autrichiennes, scandée par la répétition du pronom personnel de la première personne du singulier, *io*⁷⁸⁷. Commence alors l'isotopie du chemin et de la course⁷⁸⁸, qui occupera une part déterminante de la suite de l'épisode de la *tracicanotte*, laquelle débouche sur une comparaison topique : celle entre Rabito et un lièvre⁷⁸⁹.

Cette scène est comparable à une séquence cinématographique, formée d'une succession rapide de plans plus ou moins rapprochés (ainsi que l'indique l'enchaînement des différents temps de la scène), qui insuffle de la vivacité au texte : plan américain sur Rabito et Strano, plan large sur leur groupe, gros plan sur Rabito, plan large sur l'apparition des Autrichiens, alternance de plans rapprochés sur Rabito et Strano, gros plan sur Rabito, qui part en courant.

La scène suivante est constituée d'une série de mésaventures Rles « descrazia » R de Rabito, désormais seul, durant la *tracicanotte*. La première d'entre elles⁷⁹⁰ se produit lorsqu'il se blesse au visage en se heurtant à un fil téléphonique qui coupe la route. La description de la chute de Rabito et de ses blessures (l. 366-368) permet de mettre en relief le courage et la ténacité du protagoniste qui ne se laisse pas abattre et reprend sa course (*ma*, l. 368-369). Le thème de la malchance occupe les lignes suivantes⁷⁹¹.

La deuxième « descrazia » de Rabito est introduite par une formule qui reprend presque mot pour mot celle de la « descrazia » précédente⁷⁹². Elle se déroule lors de son passage dans les lignes italiennes, où il peine à faire reconnaître son identité de soldat italien. Après avoir rapidement décrit les lignes italiennes où il arrive (l. 377-378), le narrateur reproduit son échange laborieux avec la sentinelle, qui ne le reconnaît pas comme un soldat italien car il ignore le mot de passe. Le quiproquo s'aggrave avec la réponse de Rabito en sicilien, que la

⁷⁸⁶ « il mioamicostrano [...] e io [...] questo ciovanne [...] eio [...] » (l. 347-349).

⁷⁸⁷ Cinq occurrences entre les lignes 352 et 357.

⁷⁸⁸ « scapato » et « strada » (l. 358), « scapaie » (l. 359), « lasdrada » (l. 360), « lacorsa » (l. 361), « correva » (l. 363).

⁷⁸⁹ « era come unalepere » (l. 364).

⁷⁹⁰ « dorante la corsa miaincotratounaltra descrazia » (l. 365-366). L'adjectif *altra* laisse supposer que la première *disgrazia* de Rabito était l'arrestation de son équipe par les Autrichiens.

⁷⁹¹ « desperatamente » (l. 369), « questaò mia sventora » (l. 370), « questa sfortenata notte » (l. 371), « notte sportenata » (l. 372).

⁷⁹² « dorantquesta corsa miaincontradounaltra descrazia che » (l. 376), qui fait écho à « dorante la corsa miaincotratounaltra descrazia che » (l. 365-366). Plus loin, on trouve « miaincontrado unaltradesrazia » (l. 406).

sentinelle ne comprend pas. C'est donc la thématique de la confusion qui réapparaît, cette fois sous l'angle linguistique : « nonlacapito » (l. 385), « composione » (*confusione*, l. 386). Le malentendu, puis sa résolution « tutteanno capito » (l. 387) avec l'intervention d'un caporal lui aussi sicilien, sont introduits par les *ma* des l. 384 et 385. Le dénouement, quant à lui, est annoncé par trois « cosi ». Le premier (l. 386) présente la venue du capitaine, le deuxième (l. 388) le récit de Rabito de l'attaque de sa section par les Autrichiens et le dernier (l. 389) l'envoi de troupes sur le lieu de l'attaque. Par « equinte » (l. 393), Rabito amorce la fin de cette « descrazia » : le voilà de nouveau libre. S'ensuivent des considérations (l. 395-401) sur l'hypothétique arrestation des troupes à peine envoyées sur les lieux ou sur la fuite des Autrichiens, structurées par les *forse* des l. 396 et 397, qui rappellent combien la situation est incertaine.

Le début du récit de sa troisième mésaventure, amorcé par « ricordo ancora » (l. 401), est aussitôt interrompu par une parenthèse qui fait état de la course désespérée et de la peur du protagoniste, avant de véritablement commencer, avec la formule « miaincontrado unaltradesrazia » (l. 406). Le protagoniste rencontre des carabinieri qui le prennent pour un déserteur, mais réussit à s'enfuir à la faveur de la confusion créée par l'arrivée d'un autre soldat. La façon dont la situation est présentée mérite un commentaire : « nondoveva antareintietro nessuno magareche era unadonna magareche erauno piciriddo licarabiniereavevino lordinedisparare e volrvino sparare magareamme » (l. 409-410). De la sorte, le narrateur pose l'impossibilité totale de s'enfuir de la bataille (« nessuno »), sur laquelle il insiste à l'aide de la répétition de « magareche » qui introduit les membres *a priori* les plus faibles du corps social : les femmes et les enfants. Or, voilà que le troisième « magare » introduit non pas, comme on pourrait s'y attendre, un autre groupe de civils démuni, mais le narrateur lui-même, à travers le pronom personnel « me ». En s'insérant lui-même, de surcroît en dernier, dans cette énumération que l'on peut lire comme une gradation, il se présente comme l'élément le plus révoltant de la liste. La description réflexive qui suit, hautement pathétique, est marquée par l'irruption du pronom « io » (l. 410), reprise et précision de « me ». Elle complète le procédé avec une grande efficacité, par une structure anaphorique qui rappelle certains éléments précédemment énoncés : « io nonpareva ne un unosoldateneancheuno borchese enancheunadonna » (l. 410-411). Le narrateur démontre ainsi que les épreuves traversées l'ont privé de son apparence humaine, et conduit le lecteur à se demander à quoi il peut donc ressembler. À partir de ce degré zéro de la description, Rabito explicite son aspect, souligné par les quatre occurrences de l'adverbe *tutto* : « per cheeratutto

nudo tutto pienodisanque tuttostapato [strapato] cheaveva lisole [sole] pantalona e liscarpe magare tutte rotte cheparevauno scapato dellacammera acasso » (l. 411-413). Par touches successives qui disent son état misérable, il amène la comparaison finale, anachronique dans ce récit de la Première Guerre mondiale, qui inspire la pitié et l'horreur sur son état. Le procédé révèle son talent pour conduire le lecteur à s'émouvoir sur son sort, ainsi que la place centrale qu'il occupe dans la narration. Après quoi (« così », l. 413), il rapporte rapidement (l. 413-415) les paroles du carabinier qui l'arrête, aussitôt suivies de sa propre réaction de colère (l. 415-423), martelée par trois occurrences de *io*⁷⁹³ : elles soulignent l'injustice des paroles qui lui sont adressées et lui permettent de redire son état physique. L'impuissance ressentie sur le moment par le protagoniste est comblée dans le récit par un passage dans l'irréel, introduit par « si », où il fait état de la réaction qu'il aurait eue s'il avait été en possession d'une arme (l. 418-426) : un meurtre suivi d'un flot de récriminations. L'arrivée inopinée d'un autre soldat (*ma*, l. 423) met fin à l'incident. Un commentaire à la fois ironique et amer conclut la scène : « chebellerecordo che io nonmipossomaiedementegare chebellavita che io opassato » (l. 433-434).

La scène suivante commence avec la fin de la course de Rabito, qui avait jusque-là fait le lien entre ses différentes « descrazie » : « recdo che ofatto altre 3 colomitre di corsa cheoramaiepiu era allintato chenonaveva arma dicammenare piu non poteva necamminare enecorrere » (l. 434-436). Le récit de la *tracicanotte* ne se termine pas là, mais présente en cet endroit un pivot sémantique : il ne sera plus question ni de course ni de la dialectique chance/malchance qui sous-tendait l'épisode depuis le début. Après la description de la tranchée où, à bout de forces, Rabito s'arrête pour dormir (l. 436-439), la conjonction adversative *ma* (l. 439) annonce l'arrivée contrariante d'un vieux maréchal⁷⁹⁴. Les lignes suivantes (l. 439-445) sont consacrées à sa description, axée sur son âge avancé et sa corpulence. S'ensuit une alternance entre les propos du « vechiomaresciallo » adressés à Rabito, et l'incapacité de ce dernier à répondre en raison de son épuisement, mise en exergue par *ma*⁷⁹⁵.

Sur la proposition du maréchal, les deux hommes vont chercher des couvertures dans une maison remplie de blessés (« quinte cosiperdavero » l. 480). Ce passage commence par une restitution efficace de l'environnement sonore de désolation, où des verbes exprimant la

⁷⁹³ L. 415, 416, 417.

⁷⁹⁴ « endecco unaltro rompe scatele » (l. 439-440).

⁷⁹⁵ « chemiadetto [...] maio [...] ma [...] questo maresciallo miadetto » (l. 447-452).

douleur, la peur et la colère sont reliés par la répétition du pronom indéfini *chi*⁷⁹⁶. L'irruption du maréchal et de Rabito (*ma* l. 485) suscite un dialogue de sourds entre les blessés et eux : les uns réclament de l'aide et les autres leur demandent de patienter. Cette opposition ainsi que le caractère laborieux de l'échange sont soulignés par la répétition de la conjonction adversative *ma*⁷⁹⁷ qui précède chaque fois le verbe *dire*⁷⁹⁸. Rabito finit par couper court (« quinte » l. 494) en raison de sa fatigue. L'adverbe « *cosi* » (l. 497 et 498) signale l'accomplissement de la mission que les deux hommes s'étaient assignée : ils prennent des couvertures et reviennent dans la tranchée. L'isotopie de l'épuisement et de la recherche de repos qui occupait les premières lignes de la scène⁷⁹⁹ est bouclée à la fin de la scène, lorsque Rabito s'installe enfin pour se reposer⁸⁰⁰.

Une nouvelle scène (*ma*, l. 500⁸⁰¹) décrit les retrouvailles fortuites de Rabito avec un autre habitant de son village, Carmelo Presto. Dans un premier temps, le narrateur fait état du passage d'autres soldats en quête de leur régiment, puis de sa propre curiosité⁸⁰² à leur égard et de son espoir de trouver parmi eux l'une de ses connaissances de Chiaramonte, qui appartient à la même compagnie que ces soldats. Les deux hommes se retrouvent (« *cosi* », l. 512), et la narration passe à la première personne du pluriel (« *cisiammo bciate* », l. 512). Quelques lignes sont alors dédiées aux manifestations physiques et psychologiques de l'émotion⁸⁰³. Ensuite, le narrateur évoque leur retour dans la maison pour trouver de la nourriture et des couvertures avant de regagner la tranchée pour partager leur butin et dormir, dans des lignes fondées sur la parataxe⁸⁰⁴. Les dernières lignes de ce premier temps (l. 524-

⁷⁹⁶ « *cera uno crantelamento [...] chi silamentava diqua chpianceva dila [...] che bastemiava alle [...] eche bastemiava* » (l. 482-485).

⁷⁹⁷ On est à un stade assez avancé de l'analyse de l'extrait pour voir combien la conjonction adversative *ma* joue un rôle important dans la structuration du propos.

⁷⁹⁸ « *macomeentriammo noie questeferite volevino esseredateaiuto mailmaresciallo cideceva [...] ma certchequalchedono [...] diquesteferite ciresponteva ecediceva [...] poieunaltrodiceva [...] certo cheio [...] cilodiceva [...] ma tantemidicevino* » (l. 485-494).

⁷⁹⁹ « *chenonaveva arma dicammenare piu non poteva necamminare enecorrere* » (l. 435-436), « *semprealloscopo divoleremereposare* » (l. 439), « *laprima sosa cheio ofatto comesonointrato inquesto trencerone diabutareme perterra cheallimpiede nonpotevastare* » (l. 445-446), « *maio nonaveva neache laforza dipotere parlare* » (l. 448-449).

⁸⁰⁰ « *ecosi misono corcato* » (l. 500).

⁸⁰¹ Dans ce cas, la conjonction n'est pas tant utilisée pour sa valeur adversative que comme simple pivot désémantisé : « *Mais* est très fréquent en début de séquence, sans idée adversative, marquant simplement le début de la prise de parole, de même que d'autres éléments comme *alors* », GADET Françoise, *Le français populaire*, op. cit., p. 87.

⁸⁰² Introduite par « *io* » (l. 503).

⁸⁰³ « *cisiammo bciate* » (l. 512), « *quase quaseche ciabiammo messeapiancere* » (l. 512-513) ; « *latanta impresione* » (l. 512), « *contente* » (l. 514).

⁸⁰⁴ « *equinte [...] eio coquesto camparemeno siammantate [...] eciabiammo preso [...] e poieabiammo [...] ecosicisiammoantate [...] eabiammo [...] e ciabiammo* » (l. 516-521).

528) sont informatives : Rabito et Presto ont dormi très longtemps, et à leur réveil le maréchal n'est plus là.

Le deuxième temps de la scène (« *cosiio* », l. 528) relate le parcours des deux soldats à la recherche de leur compagnie respective. D'abord, le champ sémantique est celui du calme après la bataille, caractérisé par le silence⁸⁰⁵. Il cède la place à une isotopie de la destruction⁸⁰⁶ avant de se conclure sur le thème de la confusion⁸⁰⁷, récurrent dans le tableau. À la suite de « *cosi* » (l. 543), pivot qui introduit la fin de la scène, on apprend que les deux amis se séparent parce que Rabito a retrouvé sa compagnie.

La dernière scène de l'épisode de la *tracicanotte* (« *quinte* », l. 550) raconte les retrouvailles de Rabito avec les autres sapeurs. Au retour du protagoniste, c'est l'heure de l'appel. Si la moitié des effectifs de sa section sont absents, ce n'est pas sur leur disparition que l'accent est mis, mais sur l'aubaine qui en découle (« *ciatucato dopio manciare* », *ci è toccato doppio mangiare*, l. 554), détaillée dans une énumération où la polysyndète accroît la sensation d'abondance⁸⁰⁸.

Le second temps de la scène (« *cosi* », l. 555), dédié au récit que Rabito fait de sa nuit à son lieutenant, est structuré par l'anaphore du verbe *raccontare* à la première personne du singulier⁸⁰⁹. Ensuite, Rabito accompagne son lieutenant sur les lieux où les Autrichiens ont fait son équipe prisonnière. La véracité de son témoignage, attestée par les preuves qu'ils trouvent sur les lieux, est mise en valeur à l'aide d'une polysyndète qui accompagne la répétition du verbe *trovare*⁸¹⁰. Les lignes suivantes se concentrent sur le lieutenant, qui rédige un rapport élogieux à l'égard de Rabito tout en le félicitant dans un discours direct (l. 574-577). La conclusion de l'épisode, clairement signalée « *ecosi siafenuto questastoria diquesta tracicanotte che miacapitato ammevincenzorabito descrazia cheio mentrechesono almonto nonmilipossomsiedementagare* » (l. 578-579) réitère la dimension mémorielle qui se trouve au cœur du texte, étayée par les nombreuses occurrences du verbe *ricordare*. Par ailleurs, l'insistance de l'auteur à signifier qu'il a vécu en personne ces histoires (« *amme* », « *io* ») en rappelant son prénom et son nom le place comme héros. Or, souvent, antihéros de sa

⁸⁰⁵ « *smozato* » (l. 531), « *lapace* » (l. 532), « *carmo* » (l. 533) ; « *nonzisentevapiu ne [...] eneanche* » (l. 532-533).

⁸⁰⁶ « *terremoto* » (l. 539), « *tuttosottaesopera* » (l. 540), « *novera una casa allimpiede tuttoera butato pertzrra* » (l. 540-541).

⁸⁰⁷ « *sempre siavevasbagliato* » (l. 542), « *siavevaspatato cosiacasaccio* » (l. 543).

⁸⁰⁸ « *divino e e dpastae carne e pane* » (l. 554).

⁸⁰⁹ « *ciora contato* » (l. 556), « *cioracontato* » (l. 557), « *poiecioracontato* » (l. 565) et « *quintecioracontato* » (l. 566).

⁸¹⁰ « *ecisiammoantate eabiammo trovato [...] e abiammo trovato* » (l. 570-571).

propre vie. L'épisode forme une boucle : il commence avec l'équipe de sapeurs et finit avec elle, après avoir narré les pérégrinations et les mésaventures du héros Rabito durant cette « descraziata notte ».

d) *questo centile mistiere difare libechine*

Enfin, en une forme d'épilogue, le dernier épisode du tableau⁸¹¹ (« quintercordo », l. 579) décrit la principale tâche confiée aux sapeurs après la bataille : l'enterrement des cadavres. Dans un premier temps, Rabito énumère les différents travaux à accomplir (transporter les blessés, ramasser les bombes) et détaille les renforts venus dans sa section pour compléter les effectifs. Le narrateur se concentre ensuite sur la recherche des morts (« ecosi », l. 587), dont il détaille la nationalité et le statut. La répétition de « magare » à laquelle vient s'adjoindre la polysyndète permet de donner une idée de l'ampleur de la tâche⁸¹². Il s'arrête ensuite sur l'absence de cérémonie, rendue par la répétition de la préposition *senza* et du pronom *nessuno*⁸¹³. S'ensuit une explication de la méthode employée pour enterrer les cadavres, caractérisée par un dense champ lexical des funérailles⁸¹⁴. La description terminée, le narrateur en tire une conclusion (« e quinte », l. 600) : tel est le travail assigné aux sapeurs.

Dans un deuxième temps, le récit s'attarde sur la difficulté à enterrer les bêtes⁸¹⁵. Il se structure de la même manière que la description de l'enterrement des hommes, avec le détail des races scandé par une polysyndète, après un « tutte » indéfini introductif⁸¹⁶. Une parenthèse saisissante⁸¹⁷ revient alors sur les proportions inouïes du massacre⁸¹⁸. Un massacre qui est, selon le narrateur, une première dans l'histoire de l'humanité⁸¹⁹, impossible à représenter, même au cinéma où tout semble pourtant possible⁸²⁰. Après avoir dressé avec force les dimensions de la tragédie, l'auteur assène la conclusion de sa parenthèse. Introduite par « epuro », elle marque une rupture et souligne le contraste entre le caractère inimaginable

⁸¹¹ L. 579-636.

⁸¹² « tutte queste muorte [...] nondovemmosipolire li muorte italiane sole madovemmo sepolire magare limuorte austrice e magare limuorte amirecane francse e inchilise emagare limuorte borchise » (l. 589-592).

⁸¹³ « senza fonerale esenza nesuno fiore e nessuno daiefamigliare » (l. 592).

⁸¹⁴ « vorecassemmo » (l. 594), « fosso » (l. 594), « terra » (l. 595), « fonerale » (l. 596), « sepolito » (l. 597), « morto » (l. 597), « crocetta » (l. 597), « cemitere » (l. 598).

⁸¹⁵ À partir de « poiechecerino diracoglire tutte liarmale » (l. 601).

⁸¹⁶ « tutte liarmale muorte cavalle emulemuorte e tutte correccammo li vache e li buoie elicapere muorete » (l. 601-602).

⁸¹⁷ De « cero che » (l. 602-603) à « staiscrivento » (l. 610).

⁸¹⁸ « inferno aceso » (l. 603-604), « macerle » (l. 606), « tutte questa quantetadimuote » (l. 608).

⁸¹⁹ « noncinavevino statomaie permentre cheavevaesestoto il monto » (l. 606-607).

⁸²⁰ « neanche nelfirme lavesseno potuto fare afarevederetuttequesta quantetadimuote perche nonciavesscreduto nesuno perchechiavessvisto questo cinima avessedetto cheavessestato una pellicola difantasia » (l. 607-609).

des faits et leur réalité⁸²¹. Puis il insiste sur la taille des chevaux en répétant le syntagme « 6 volte piu crante » (l. 612 et 613) et l'adjectif « crosse » (quatre occurrences l. 614-615). La difficulté de les enterrer est accrue par la décomposition (répétition de « crante puzza », l. 617 et l. 618), rapide en raison de la chaleur, qui fait gonfler les carcasses. Rôtre provoquer des risques sanitaires (« tifo » l. 619, « peste » l. 620). Le narrateur poursuit avec la description de l'enterrement des chevaux⁸²² que les sapeurs, devenus bouchers (« maceie » l. 621) après la boucherie (« macerle » l. 606) de la bataille, découpent au préalable. Rabito précise qu'il y eut d'autres morts durant ces travaux, morts dont l'absurdité est mise en relief dans une phrase où la proposition concessive, introduite à nouveau par *eppure*, est fondée sur une symétrie efficace, quoique imparfaite⁸²³.

L'épisode et le tableau se terminent par un hommage (« cero che », l. 629) rendu aux conscrits de 1899, qui furent décimés pendant la bataille. Leurs pertes sont soulignées par le lexique du calcul et de la quantité : « piu assaie » (l. 630 et 635), « quanto » (l. 633), « contabilita » (l. 634), « aresoltava » (l. 634), « resoltato » (l. 635). De la sorte, Rabito donne une forme circulaire à son tableau narratif. En effet, les jeunes de 1899, mentionnés dès la sixième ligne de la *crante esanquinusa bataglia*, sont aussi au cœur de la dernière ligne : « la crantebataglia delpiave lavittoria ò astata vinta delle ciovetotte del99 » (l. 635-636). Habile, Rabito utilise la troisième personne du pluriel, et non pas la première. Ne nous y trompons pas : il a assez rappelé au cours du récit, avant et pendant le tableau étudié, qu'il était de ce nombre pour que l'on comprenne qu'en tant que *ragazzo del 99* il a lui-même joué un rôle important dans cette bataille décisive pour la victoire de l'Italie contre l'Autriche.

⁸²¹ « epuro astato tuttovero quellocheio staiscrivento » (l. 609-610).

⁸²² Laquelle fait également écho à la description de l'enterrement des hommes : « certo che liarmale noncradi bisogno di sapere chiarnimaleera » (l. 623-624).

⁸²³ « soldate spializzate [...] che avevino costroietoqueste esplosive pernonsoezderealtre muote epuro che perracogliere queste splosive cianno state ancoraaltre muorte » (l. 627-629).

3. Un texte saturé

a) Dans le tableau de la *crante esanquinusa bataglia*

La scène de l'officier autrichien blessé

À partir d'un extrait de la deuxième scène de la *tracicanotte*, où Rabito et Strano rencontrent un officier autrichien blessé⁸²⁴, on mettra en lumière certaines dynamiques qui président à l'écriture de Vincenzo Rabito.

infatte camminato semprealbuio dinotte nellatrencia io omessolipiede
sopera auno che era unocrante uomo ferito cravamente
checomeciomessolipiede questo affato una voce assaieforte cheioestrano
cisiammospaventate questo adetto o descraziate italiane invencedidaremeaiuto
mimetetesotta lipiede certo chequestoera uno maresciallo austriaco ferito che
eratrestino eparlava litaliano meglio dellitaliane checomantavaunascuatra
chelasuascuadra laveva a 20 metre lontano piu avante diluie che laveva fatto
aposta diarremarire intietro 20 metre lontano dallesuoie soldate chequesto
furbo capo silatrato bene liconte cherestanto intietro veniammo litalia
ellavessemopotuto midecare chelavessemopotuto salvare ifatte come
ciabiammo inteso credere ciaparlo uno ofeciale italiano ma ciladetto lui che
era uno capo scuatra austriaco che era ferito cravamente evoleva esseredato
aiuto checiadetto lavevavireta checiadetto che al 20 metre piuavante cerino
lisuoieuommine ma certo chesederemo senzacuore lavessemopotuto
ammazare ma niafatto piata tanto era uno treistino cosi abiammovisto dove
eraferito poieche dovecera questo cera una lavadisanque perche questoaveva
unacentesichere che labiammoaceso e abiammovisto che inunacosciaciaveva
incastrato uno pezzo diferro di cranata che se non cilavessemo scepato
persubito questo pezzodiferrocheaveva apezato questocranteuomo che
eralunco 2 metre avessedessanquato eavesse morto ma noiecompureche
erino nemice con questo labiammo medegato chenoiesoldate quantoerimo in
querra lavemmosempre unaborsetina checiavemmo che potiammedegare
a qualche soldato ferito epoiechequesta forsetina dimedegazione poteva
servire pequanto erimo ferite noiesoldate stesse ma dognimoto sempre
inzilenzio chemagare ciladetto lui stesso dino farebacano checipotevino
sentire lisuoie uommine equinte liabiammo desompitato conquella bocitina
ditentura dioglio cheportiammo e poie per volerlo anora piu despetare
ciabiammofatto unaprova divoleranirlo carrecare e poie posarlo vicino
allasdrada didoveavemmo partito checosi seciavesse domantato qualche
offiale ciavessomodetto che era unotaliano che lostiammo salvanto
tantoquesto parlava beneitaliano epoieche labiammo adosato
noiedicomedovera dire equinte perdavero io estrano cilabiammo carrecato
ma secome era troppo pesante epoieche licampeliaveva troppo lunche
camminanto licampe listrecava nellatrencia si faceva male lacranteferita
checiabiammo medecato ecerto cheioestrano conquiste uceche sefaceva
malequesto ioestrano ciabiammopreso dipaura che con questo dolore che
faceva questo abiammopenzato checipotevino sentire liuommine
dellascuatra che aveva questo abiammo penzato che ciavesse fattoquesto

⁸²⁴ L. 272-304.

qualche trucco che avesse stato come il farso maggiore medico che avesse stato
un traditore come al maggiore medico ciabiammo fermato

Ces lignes peuvent être résumées succinctement ainsi : Rabito et Strano rencontrent un officier autrichien blessé à qui ils commencent à porter assistance avant de l'abandonner parce qu'ils craignent que ce dernier ne les ait attirés dans un traquenard.

Trois noyaux d'informations en particulier sont au cœur de ce passage. Le premier est concentré sur la description de l'Autrichien (un officier⁸²⁵ de grande taille⁸²⁶ grièvement blessé⁸²⁷ qui parle parfaitement bien l'italien parce qu'il est triestin⁸²⁸). Le deuxième, quant à lui, dépeint le cadre des faits (les hommes de l'Autrichien sont à proximité⁸²⁹), qui place les deux protagonistes en situation de danger. Le troisième repose sur la peur de Rabito et Strano associée au bruit⁸³⁰, qui pourrait attirer les hommes de l'officier autrichien blessé. La présence à la fois de nouvelles informations, qui permettent la progression du récit (la description de la blessure, du soin, des efforts de Rabito et Strano pour transporter le blessé, etc.), et la répétition des informations susmentionnées, parfois à peine reformulées, nous indique que le texte est pris entre progression et répétition. Il s'agit à présent d'identifier les modalités de cette dernière et d'en comprendre les raisons.

Les discours rapportés apparaissent nettement comme un lieu de redites plus que de nouvelles informations. Ainsi, le discours du blessé (« ciladetto lui eche era uno capo scuatra austrieco che era ferito cravamente evoleva esseredato aiuto che ciadetto lavevavireta checiadetto che al 20 metre piuavante cerino lisuoieuommine ») est-il une reprise presque terme à terme d'informations délivrées plus haut par le narrateur (« questoera uno maresciallo austrieco ferito [...] che lasuascuadra laveva a 20 metre lontano piu avante diluie »).

Par ailleurs, la rareté des pronoms indique d'emblée une difficulté à la synthèse. Chaque nouvel élément introduit, souvent sous la forme article indéfini+nom (par exemple, « unaborsetina », « uno pezzo diferro »), est ensuite repris sous la forme adjectif démonstratif+nom (« questa forsetina », « questo pezzodiferro ») : des reprises qui contribuent à la saturation du texte et au ralentissement du rythme d'ensemble.

⁸²⁵ « capo scuatra austrieco », « uno maresciallo austrieco ».

⁸²⁶ « unocrante uomo », « questocranteuomo che eralunco 2 metre », « licampeliaveva troppo lunche ».

⁸²⁷ « ferito cravamente », « che era ferito cravamente », « ferito ».

⁸²⁸ « eratrestino eparlava litaliano meglio dellitaliane », « era uno treistino », « parlava beneitaliano ».

⁸²⁹ « lasuascuadra laveva a 20 metre lontano piu avante diluie », « laveva fatto aposta diarremarire intietro 20 metre lontano dallesuoie soldate », « al 20 metre piuavante cerino lisuoieuommine ».

⁸³⁰ « questo affato una voce assaieforte cheioestrano cisiammospaventate », « sempre inzilenzio chemagare ciladetto lui stesso dino farebacano checipotevino sentire lisuoie uommine », « cheioestrano conquiste uceche sefaceva malequesto ioestrano ciabiammopreso dipaura che con questo dolore che faceva questo abiammopenzato checipotevino sentire liuommine dellascuatra ».

En outre, l'emploi conjoint du *che polivalente* et de *che* comme introducteur de propositions indépendantes, que nous considérons comme un « ponctuant de la langue » ou un « appui du discours »⁸³¹, joue un rôle de premier plan dans les dynamiques scripturales de Rabito. Il est assez difficile de distinguer ses usages habituels d'usages plus génériques. Par exemple, si certains cas de *che* employé comme conjonction de subordination sont clairs⁸³², d'autres ont un statut ambigu, comme ici : « ciladetto luieche era uno capu scuatra austrieco che era ferito cravamente ». On peine à déterminer si le second *che* est une conjonction de coordination à rattacher à « ciladetto » ou bien un pronom relatif qui se rattache à « capu scuatra austrieco ». De fait, à de rares exceptions près⁸³³, on s'aperçoit que la plupart des *che* que l'on aurait interprétés comme des pronoms relatifs ont en réalité un statut incertain et occupent surtout la fonction d'apporter un lien générique aux différents éléments du récit, se substituant tour à tour à une conjonction de coordination ou bien à la ponctuation traditionnelle (points ou virgules) et, parfois, correspondant à l'usage italien de *che* comme substitut à *perché*. De la sorte, Rabito développe une fausse hypotaxe qui masque une écriture en réalité paratactique. Celle-ci contribue largement à la construction du texte comme flux continu fondé sur une accumulation d'explications enchâssées, qui n'aménage aucune pause à la lecture et, de fait, constitue sa lecture comme une expérience de saturation. Les nombreuses conjonctions de subordination *perché* et « poieche » jouent souvent le même rôle de liant générique.

De la même façon, l'observation des connecteurs logiques révèle que leur usage, souvent désémantisé, est voué à séparer les différentes idées du discours sans que leur emploi corresponde toujours au sens qui leur est normalement associé. À ce titre, le premier *certo che* employé (« certo che questoera uno maresciallo austrieco ferito ») ne souligne sûrement pas une évidence au vu du contexte d'obscurité et de confusion, mais introduit simplement une nouvelle information.

Avec *infatti*, le problème se pose en des termes différents : il semble désémantisé parce que la proposition qu'il introduit n'est pas coordonnée avec la précédente, trop éloignée dans le texte. Pour que la coordination soit claire, il faut faire abstraction de plusieurs lignes : « uno maresciallo austrieco ferito che eratreistino eparlava litaliano meglio dellitaliane [...] ifatte come ciabiammo inteso credere ciaparsu uno ofeciale italiano ». Toutes les considérations

⁸³¹ Cf. *supra*, « Les conjonctions », p. 228-229.

⁸³² « ciladetto luieche », « ciadetto che », « abiammovisto che » ainsi que les *che* dans la locution *certo che*.

⁸³³ « questoera uno maresciallo austrieco ferito che eratreistino », « questocranteuomo che eralunco 2 metre ».

intermédiaires⁸³⁴ sont parenthétiques, et leur nature nous éclaire un peu plus sur la manière dont Rabito construit son propos. En effet, la première partie du propos parenthétique (« *checomantavaunascuatra chelasuascuadra laveva a 20 metrelontano piu avante diluie* ») est plutôt superflue puisqu'on la retrouve quelques lignes plus bas dans le discours rapporté de l'Autrichien. La deuxième (« *che laveva fatto aposta diarremanire intietro 20 metre lontano dallesuoie soldate* ») répond à un souci totalisant de la part de Rabito, qui souhaite expliquer chacune des informations délivrées. La troisième (« *chequesto furbo capo silatrato bene liconte cherestanto intietro veniammo litalia ellavessemopotuto midecare chelavessemopotuto salvare* »), en revanche, est un commentaire axiologique de la part du narrateur, qui non seulement relate les faits, les explique, mais les juge également. On note également que chacune de ces considérations est introduite par un *che* désémantisé, qui confirme sa valeur de lien générique en substitut à la ponctuation traditionnelle.

Ces différents procédés découlent pour grande partie d'une préoccupation pour la précision, l'explication et la justification, lesquelles participent à la cohésion du propos mais aussi, et surtout, à sa saturation. À cet égard, si Rabito prend la peine de redoubler l'information selon laquelle la scène se déroule dans le noir (« *albuio dinotte* »), c'est que cet élément explique qu'il ait pu marcher sur un blessé. De même, s'il prend la peine de préciser que l'homme « *parlava litaliano meglio dellitaliane* », c'est parce que la parfaite maîtrise de l'italien explique d'une part que Rabito et Strano aient pu le confondre avec l'un des leurs, mais aussi que Rabito puisse rapporter précisément ses propos. Chacun des éléments repris contribue à justifier la tournure que prennent les événements. Ainsi, la grande taille du blessé est-elle à l'origine des cris de douleur qu'il pousse lorsque Rabito et Strano veulent le déplacer, et son italien parfait et son origine triestine justifient-ils l'élan de solidarité que Rabito et Strano éprouvent à son égard, mais aussi leur peur qu'il soit un espion et qu'il s'agisse d'un traquenard. On y lit aussi un écho à une mésaventure précédente des deux amis avec un officier autrichien déguisé en médecin italien, à laquelle d'ailleurs Rabito fait clairement référence à la fin de l'extrait⁸³⁵, continuant de la sorte à tisser la cohésion d'ensemble de son récit. Enfin, la proximité de l'équipe du blessé, et donc du danger, justifie leur fuite : la dernière séquence, qui démarre sous l'enseigne du bruit déjà plusieurs fois évoqué au cours de la scène, reprend la thématique de la peur, annoncée dès la première ligne.

⁸³⁴ « *checomantavaunascuatra chelasuascuadra laveva a 20 metrelontano piu avante diluie che laveva fatto aposta diarremanire intietro 20 metre lontano dallesuoie soldate chequesto furbo capo silatrato bene liconte cherestanto intietro veniammo litalia ellavessemopotuto midecare chelavessemopotuto salvare* »

⁸³⁵ « *abiammo penzato che ciavesse fattoquesto qualche trucco che avessetato comeilfarso maggiore medeco cheavessetato untradetorecome almaggiore medeco* »

La scène présente une forte cohésion thématique, puisque des éléments narratifs présents dès les premières lignes servent de fil rouge au déroulement du récit et conduisent à l'issue de la situation narrée.

Enfin, la narration se caractérise par un luxe de précisions, par exemple particulièrement évident lorsque le narrateur explique : « labiammo medegato chenoiesoldate quantoerimo in querra lavemmo sempre unaborsetina checiavemmo che potiammomedegare a qualche soldato ferito epoiechequesta forsetina dimedegazione poteva servire pequanto erimo ferite noiesoldate stesse ». Aucun détail n'est laissé au hasard : d'abord, Rabito informe le lecteur de leur possession d'une trousse à pharmacie, qui leur permet d'assister le blessé, avant de spécifier ce qui est pourtant une évidence : elle sert à soigner les soldats blessés. Enfin, comme incapable de laisser la moindre part à l'esprit de déduction de ses récepteurs, il ajoute qu'elle sert aussi aux soldats pour se soigner eux-mêmes.

Le passage repose donc sur différents noyaux d'informations, sans cesse réexploitées. Les différents détails divulgués au début de la scène vont au-delà du statut de simples informations qu'ils semblent être. Ils permettent en réalité à l'auteur de construire la cohésion et la cohérence de son texte, et sont rappelés en creux jusqu'à la fin de la scène. Mais dans cette caractéristique se trouve une autre clé de l'écriture de Rabito, qui tient dans l'obsession pour l'explication voire la justification : ces dernières suivent toute nouvelle information, et contribuent largement à la nature répétitive du texte. Ce luxe de précisions et/ou d'explications n'est pas sans incidences sur le rythme de la narration, qui se trouve considérablement ralenti par de nombreuses répétitions ou reformulations. À ce titre, l'étude des innombrables conjonctions et connecteurs dont le texte est constellé est éclairante. Ils jouent plusieurs rôles : celui d'introduire une nouvelle proposition, celui d'introduire une explication ou un commentaire ou bien celui de reprendre le fil du récit interrompu par une explication.

Or, ces explications, souvent enchâssées et accumulées dans des séries elles aussi reliées essentiellement par des conjonctions de subordination (*che, perché*) parfois désémantisées, suscitent une quantité de parenthèses ou, en tout cas, de pauses narratives. Elles expliquent pour bonne partie les fréquentes récapitulations, autre constante de l'écriture de Rabito facteur de nombreuses réitérations, qui se présentent sous différentes formes, plus ou moins apparentes, et permettent souvent au narrateur de reprendre le fil de l'action suspendu tout en conférant une certaine circularité à l'écriture. Tous ces procédés, qui ont des conséquences

massives sur le volume textuel, participent de l'identité d'un récit perpétuellement écartelé entre la progression narrative et une suspension de la narration. Aussi, cette autobiographie s'éloigne-t-elle singulièrement de la règle selon laquelle « tout texte R et chacune des phrases qui le constituent R possède, d'une part, des éléments référentiels récurrents présumés connus (par le co[n]texte), qui assurent la cohésion de l'ensemble, et, d'autre part, des éléments posés comme nouveaux, porteurs de l'expansion et de la dynamique de la progression informative⁸³⁶ ». Le souci démesuré de l'auteur pour la précision nuit sérieusement à la « progression informative » du texte, qui ne peut dès lors advenir que sous la forme de reprises auxquelles sont adjoindues peu à peu de nouveaux éléments.

En première instance, il est difficile de ne pas lire dans ces tendances un penchant quelque peu pathologique. Principaux facteurs de saturation du texte, elles peuvent s'expliquer par un rapport obsessionnel de l'auteur au récit et par une volonté totalisante, sur laquelle nous reviendrons plus bas. Elles semblent également répondre à une graphorrhée qui conduit Rabito à aligner les mots dans une logique de remplissage de la page qui dépasse toute vocation informative. Enfin, elles dépendent sans doute aussi de l'insécurité de l'auteur vis-à-vis de l'écriture : sachant que sa maîtrise était lacunaire, Rabito s'assurait peut-être d'être compris par une multiplication des redites, reformulations et explications, et compensait de la sorte son entrée en littérature « par effraction⁸³⁷ ».

L'ensemble du tableau

Le procédé de répétition le plus visible consiste en la répétition lexicale, qu'il s'agisse de la reprise du même mot ou d'un polyptote. C'est le cas avec le verbe *passare* entre les lignes 33 et 36⁸³⁸ puis entre les lignes 45 et 48, cette fois à la forme négative⁸³⁹. Le martèlement du verbe est signifiant dans cette description de la traversée du Piave par les Autrichiens, laquelle détermine le début d'une terrible bataille, puis de la manière dont les *ragazzi del 99* les arrêterent. Il en va de même un peu plus bas avec le verbe *scappare*, dont seul l'infiniif est inlassablement réitéré (sept occurrences entre les l. 61 et 71), souvent sous forme négative lui aussi⁸⁴⁰. Dans ce cas, le polyptote souligne l'impossibilité d'échapper au champ de bataille et au massacre et procure une sensation de claustrophobie et de panique.

⁸³⁶ ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle, op. cit.*, p. 78.

⁸³⁷ Quatrième de couverture, MILLET Michel, 1878. *Carnets de campagne en Nouvelle-Calédonie*, Toulouse, Anacharsis, 2004.

⁸³⁸ « pasato » et « passato » (l. 33), « passare » (l. 34), « passavo passavo » et « passare » (l. 36).

⁸³⁹ « passare » (l. 45), « nonzipassa » (l. 46 et 48), « nonapassato » (l. 47).

⁸⁴⁰ « non dovevino scapareneseuno » (l. 61), « nonscappare nesuno » (l. 64), « nonfare scappare » (l. 70), « scappare niente » (l. 71).

Toutefois, les répétitions n'ont pas toujours une portée sémantique ou stylistique⁸⁴¹. Leur présence récurrente semble pour partie provenir de la difficulté de l'auteur à substituer un mot ou une tournure par un pronom, peut-être par crainte de manque de clarté, ou bien parce qu'il s'agit d'un tic d'écriture. On pourrait aussi y voir la nature brute du texte, écrit d'un seul jet peu relu, où l'auteur n'a cherché que partiellement à supprimer les répétitions. Enfin, il dépend aussi de l'héritage de l'oralité, où « redundancy, repetition of the just-said, keeps both speaker and hearer surely on the track⁸⁴² ».

Paradoxalement, l'introduction de nouvelles informations contribue souvent à la nature répétitive du texte. Cela est surtout dû aux tournures adversatives fondées sur la répétition lexicale : « dove erimo mese io estrano che nonerimoioestrano sole maerimo qualche 40 soladate italiane benearmate marimo peronascoste » (l. 117-118), « chepoienoncineanno butato una sola diqueste bombemacinianno butate 4 » (l. 126). Par cet expédient, l'auteur réussit à dire à la fois ce qui est et ce qui n'est pas, tout en réitérant les mêmes mots.

Ainsi que nous l'avons vu dans la scène de l'Autrichien blessé, le discours rapporté consiste souvent en une reprise ou une reformulation des termes qui ont précédé. Parfois, la reprise peut former un résumé des pages qui précèdent, comme lorsque Rabito raconte à son lieutenant la nuit qu'il vient de passer⁸⁴³. Un autre cas fréquent est celui où le discours rapporté est suivi d'une répétition ou d'une légère reformulation des termes qu'il contient, confirmant (ou infirmant) que les paroles ont été suivies des actes, généralement introduite par « perdavero ». Ainsi, « miadettotabito losaiehecosa tidico faciammo meglio chequesto pane ciluantiammo ammanciare lontano » (l. 157-158) est suivi de « equinte [...] perdavero cisiammo allontanate » (l. 160) ou encore « ciadetto piciottemieie vialtrezappatore questa notte dovete fare 2 picolereparte » (l. 233-234) est suivi de « eperdavero ilnostro tenente ciadiviso in2 squadre » (l. 236).

Le texte contient également de nombreuses répétitions sémantiques. La forme la plus évidente est la synonymie. C'est le cas avec « soldate anziane » (l. 39), immédiatement repris par « soldate vechie » (l. 39-40), ou encore avec la « recatura » (l. 164) où se mettent Rabito

⁸⁴¹ « unamitraglia chelastapevino piazanto » (l. 116-117), « apiazarequesta mitraglia » (l. 119) et « stapeva piazanto la mitraglia » (l. 122 et 124), ou encore, le polyptote concernant cette fois un syntagme, « prima lasciammile avvicinare » (l. 175) puis « liabiammo lasciato avvicinare » (l. 183).

⁸⁴² « La redondance et la répétition de ce qu'on vient de dire assurent au locuteur comme à son auditoire de ne pas perdre le fil », ONG Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 2004 [Methuen & Co. Ltd, 1982], p. 40.

⁸⁴³ L. 556-569.

et Strano, désignée dans les lignes suivantes par six expressions différentes⁸⁴⁴ qui évoquent toutes la notion de lieu creux et, parfois, la présence d'eau. Plus ponctuellement, la synonymie découle de l'emploi indifférencié du sicilien et de l'italien, apposé (« uva racina » l. 17) ou à peu d'intervalle (« fenentese questo fuoco » l. 221 suivi l. 227 de « questo fuoco sidoveva stutare »). D'autres fois, la synonymie passe par des hyponymes ensuite synthétisés par un hyperonyme : « bruciavino soldate ebochese ealbire quinte bruciavino tutto » (l. 20-21) ou encore « liaurieche etidesche » (l. 31), suivi de l'hyperonyme « ilnemico » (l. 32). À l'inverse, il arrive, plus rarement, qu'un hyperonyme soit ensuite décliné en hyponymes : « pervedere seciavessimo potutodareuno aiuto perportele porare inquanto recovero perpoiepoterlo midecare » (l. 91-92), « dareuno aiuto » étant ici l'hyperonyme de « porare inquanto recovero » et « midecare ». Or, le recours fréquent aux hyponymes témoigne d'un souci d'analyse, de pittoresque ou d'exhaustivité tandis que le recours aux hyperonymes signale la portée généralisante du texte⁸⁴⁵. La présence des deux catégories dans le texte permet de supposer que Vincenzo Rabito était animé par cette double ambition lors de la rédaction de son autobiographie. Son souci d'analyse et d'exhaustivité est d'ailleurs confirmé par les fréquentes appositions, avec ou sans reprise d'un élément de la première formulation : « anno impazito // anno empirocito » (l. 198-199)⁸⁴⁶. La récurrence de ce phénomène, assimilable à une forme de métaphore⁸⁴⁷ ou à la périssologie⁸⁴⁸, soulève une interrogation. Faut-il la percevoir comme un procédé accumulatif d'un point de vue lexical ? Ou bien plutôt comme une manifestation d'« insécurité linguistique⁸⁴⁹ » et/ou une recherche du mot le plus juste de

⁸⁴⁴ « cranteporta acqua » (l. 164), « recatura pienadiacqua » (l. 169), « fosso » (l. 171), « fossopienodiacqua » (l. 172), « trenceia » (l. 172), « trenceia pienadiaqua » (l. 174).

⁸⁴⁵ BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2000.

⁸⁴⁶ Mais aussi « sicompateva casa per casa // tiratuetirairo » (l. 56), « non lo smovete // lasciato riposare fermo » (l. 99-100), « di dareciaiuto alnostromaggiore moramonto // di nonlofaremorire » (l. 128-129), « tutte lialbire checerino nelvenito nonavevino neancheunapampina // livegnite era tutto senza una pampina » (l. 216-217).

⁸⁴⁷ « Accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force. » DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, op. cit., p. 284.

⁸⁴⁸ C'est-à-dire la « répétition d'une même idée sus des mots différents », REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2013 [1991], p. 134, ou encore, de façon plus connotée : « Vice d'élocution qui est une espèce de pléonasme et qui consiste à ajouter à une pensée déjà suffisamment exprimée d'autres termes qui sont surabondants. » DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, op. cit., p. 341. En étudiant ce procédé, qu'il a rebaptisé « reduplication synonymique », dans les textes d'ancien français, Michel Quereuil fait remarquer qu'il « apparaîtra naturellement comme maladresse ou négligence au lecteur contemporain » : on retrouve là les problématiques soulevées par la littérature brute. QUEREUIL Michel, « La reduplication synonymique en ancien français et sa résolution dans les traductions en français moderne », in CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain (dir.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 84.

⁸⁴⁹ Entendue comme « la prise de conscience, par les locuteurs, d'une distance entre leur idiolecte (ou leur sociolecte) et une langue qu'ils reconnaissent comme légitime parce qu'elle est celle de la classe dominante [...] ou encore celle de locuteurs fictifs détenteurs de LA norme véhiculée par l'institution scolaire », FRANCARD Michel et al. 1993, p. 13, cité in BULOT Thierry et BLANCHET Philippe, *Une introduction à la*

la part de Rabito ? S'agit-il alors du « mouvement correctif et perfectif⁸⁵⁰ » suggéré par Barthes à propos de la langue parlée ? Cette dernière hypothèse paraît probante pour certains exemples : « pernafiare lasua vigna per non cifarevenire laprenostica allavigna » (l. 16-17) ; l'apposition s'apparente à une recherche de l'expression la plus appropriée pour servir la description. En tout cas, une fois encore, des réflexions sur la parole, la langue orale, sont éclairantes. La prose de Rabito paraît décidément se situer à la croisée de l'oralité et de l'écriture. Le dernier type de reformulation, introduite par *che*, peut être rapproché de ces hypothèses, bien que la répétition y soit parfois moins apparente. Ainsi, dans « erimosempreche aflatate che conqesto strano ciovanne checaminammo sempre inziemme » (256-257), *che* permet-il à l'auteur de reformuler, d'explicitier son propos : « camminammo sempre inziemme » est une reformulation de « aflatate ». Si, de la sorte, le narrateur ne fait pas progresser son récit, il enrichit son expression, souvent sous la forme d'une explicitation ou d'un développement⁸⁵¹.

Une autre figure de la répétition, cette fois de la construction, réside dans les fréquents parallélismes⁸⁵². Leur structure est parfois approximative : « iopiave sia fatto tutto pieno dicadavere // lialcinedelpiave sianno reimpito tutto disanque » (l. 22-23), « li mitragliatrice che sparavino a queste cavalle // liapareche dellario che butavino bombe // lisoldate sia noie esia liaustrice chesparammo » (l. 201-202), etc. L'imperfection de la figure dans ces deux cas peut être abordée de différentes manières selon la position de celui qui les interprète. En effet, par exemple, le parallélisme approximatif en raison de la reformulation de « sia fatto tutto pieno » par « sia reimpito » peut être perçu comme l'indice d'une déficience stylistique si l'on aborde le texte en se référant aux canons académiques. Or, il paraît indispensable d'oublier ces filtres de lecture pour lire la littérature brute. Aussi y voyons-nous plutôt une recherche de précision et, peut-être, d'enrichissement lexical du texte. Ce penchant de l'auteur pour les structures à tendance parallèle lui permet de décomposer une information, d'étendre la longueur du propos. Par exemple, lorsqu'il écrit « 2 ofciale superaiure chetutte 2 erino

sociolinguistique. Pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 59.

⁸⁵⁰ « À la parole, on ne peut que rajouter une autre parole. Le mouvement correctif et perfectif de la parole est le bredouillement, tissage qui s'épuise à se reprendre, chaîne de corrections augmentatives », BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 368.

⁸⁵¹ « cianno ammazato assaie chenianno ammazato quanto ecome siammazino liagnellenellefeste dellasantapascua » (l. 49-50) ; « enanchesisapeva piu achidovemmo sparare che inqueste paese dove cera questa sanquinosa bataglia nonpuotimo sapere dove era ilnostro nemico » (l. 58-60).

⁸⁵² En voici quelques exemples tirés de notre extrait : « comdicevino liofeciale // ecomedice lastoria del piave » (l. 25-26), « questaspiamaggiore ammazato alnostrobravo maggiore // equeste valeroseardite anno ammazato equesto maggiore » (l. 130-131).

comantante dibattaglio cheuno comantava uno battaglione difantaria elantrocomantava unobattaglio difanteria » (l. 152-154), la précision est si superfétatoire que l'on peine à l'imputer seulement à sa manie de l'explicitation. L'auteur apparaît alors comme un graphomane, qui se délecte à employer un maximum de mots dans la logique de remplissage évoquée plus haut. En outre, la graphomanie se double chez lui d'une préoccupation didactique poussée à l'extrême et des réflexes d'un conteur qui conserve à l'écrit les pratiques de la performance orale, car

the public speaker's need to keep going while he is running through his mind what to say next also encourages redundancy. In oral delivery, though a pause may be effective, hesitation is always disabling. Hence it is better to repeat something, artfully if possible, rather than simply to stop speaking while fishing for the next idea. Oral cultures encourage fluency, fulsomeness, volubility⁸⁵³

Très fréquemment, les parallélismes reposent sur une conjonction adversative (*ma*, *mentre* ou *invece*). Alors, la seconde proposition fait écho à la première soit par la même tournure reprise dans une proposition négative (ou l'inverse), comme dans « *avessemo desederato [...] di nonlofaremorire // einquequesto conquellabocetinacheciafatto adurare la fatto morire* » (l. 128-129), ou bien par le recours à l'antonymie : « *unodiceva checonilsuo bataglio ne voleva antare avante // mentre laltrodiceva diantareintietro* » (l. 154-155) ou, de façon plus nette, « *inquellepompe dellecontadine usceva acqua incelistrada // mentre conqueste pompe che avevino lisoldate austrice usceva una vamba difuoco* » (l. 17-18). Dans ce dernier cas, la mise en opposition est totale : éléments (eau/feu), couleur et température (froide/chaude), objectif (vie/mort).

Au vu des phénomènes déjà relevés, il n'y a rien d'étonnant à ce que les anaphores, de plus ou moins grande ampleur, soient très nombreuses dans le texte, et constituent souvent une solide méthode de structuration, ainsi que nous l'avons vu dans l'analyse de la *crante esanquinusa bataglia* : « *cerino vachecerino cavalle cerino maiale cerino galline* » (l. 73-74), « *licaseerino tutte fracerlate tutttesenzatetto liportetutte aperte* » (l. 76), etc. Enfin, parmi les figures de répétition concernant à la fois la structure et le lexique, on relève des tournures proches du chiasme : « *noncifaciammo persovasepiu noiesoldate e neanche lioficiale sifacevino persovase* » (l. 87).

⁸⁵³ « Le besoin que l'homme qui parle en public a de continuer de parler tout en réfléchissant à ce qu'il va dire ensuite encourage aussi la redondance. Dans la communication orale, si une pause peut-être efficace, l'hésitation est toujours malvenue. Il est donc préférable de répéter quelque chose, plutôt que de s'arrêter de parler le temps qu'on trouve l'idée suivante. Les cultures orales encouragent la fluidité, l'excès et la volubilité. » ONG Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, op. cit., p. 40.

Un facteur de répétition aussi fréquent que révélateur tient à la présence de structures circulaires, que celles-ci prennent place à l'échelle d'une phrase ou de passages plus longs⁸⁵⁴. Elles consistent à commencer une phrase ou un passage par un syntagme donné, ensuite développé ou expliqué, pour la terminer par la reprise du syntagme initial, mot pour mot ou reformulé : « perquella notte veramente nonabiammo fatto il nostro vero dovere che conquista scuatra noncisiammo antate ma cercammo di infoscere per quella notte descraziata » (l. 266-267)⁸⁵⁵. Dans certains cas, la boucle permet au narrateur d'avancer dans le récit en rectifiant son projet de phrase ou en s'extirpant d'un de ses enlacements narratifs.

D'ailleurs, sans qu'il s'agisse toujours d'une boucle, l'auteur abandonne souvent une tournure commencée grâce à une reprise, qui lui permet de redresser le cap : « come entrammo dentro a questa casa // come io entraie » (l. 141), « quella avanzata che avevino fatto // quella terra che avevino conquistato l'anno abantonato » (l. 239-240). Dans le premier exemple, la réorganisation de la phrase repose sur un changement de sujet (passage de *noi* à *io*), dans le second, sur un changement de complément d'objet (passage de « avanzata » à « terra », et donc de « avevino fatto » à « avevino conquistato »). Si cette fragmentation du discours n'atteint pas celle qu'elle peut atteindre à l'oral, où le phénomène est bien plus important, elle est néanmoins porteuse de traces d'oralité, dues à la familiarité limitée de l'auteur avec la langue écrite et à son texte rédigé au fil de la plume. Là où l'on ne trouve pas d'habitude de traces des autocorrections dans un texte écrit retravaillé, elles sont apparentes dans ce texte brut, le rapprochant à la fois de son origine orale⁸⁵⁶ et, surtout, d'un avant-texte⁸⁵⁷ dont la planification est réorientée au fur et à mesure : le tapuscrit apparaît non pas comme une réalisation définitive mais comme un texte pris sur le vif de sa création.

⁸⁵⁴ Dans ce dernier cas, on peut qualifier le procédé d'« antépiphore » : « Répétition de la même formule ou du même vers au début et à la fin d'une période ou d'une strophe. » DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁵⁵ Mais aussi « miadetto crantecornuto ecrante figlio dicrante butana chefainvece di daremeaiuto mistaiepestando collepiede chedescraziato sei miadetto » (l. 143-145), « ciavesseno dato una midaglia peruno avaloremilitare [...] ciabiammo auto questa crante fortuna diprentere auna da queste crantespia cheavessemofatto unocrante valore eche ciavesseno preveleciate » (l. 104-112), « tutto sapiammo contante spieiechereno unavoce e portaallaltro sisapesa tutto » (l. 245).

⁸⁵⁶ « Nella produzione del testo scritto ovviamente sono assorbite nel processo di realizzazione, mentre nel parlato emergono e rimangono in superficie, come costitutive del tessuto testuale » (« dans la production du texte écrit elles [les autocorrections] sont évidemment absorbées dans le processus de réalisation, tandis que dans la langue parlée elles apparaissent et restent à la surface, constitutives du tissu textuel »), BERRUTO Gaetano, « Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche », in SOBRERO Alberto A. (dir.), *Introduzione all'italiano contemporaneo, vol. 2: La variazione e gli usi*, Bari-Roma, Laterza, 1999 [1993], p. 45-46.

⁸⁵⁷ Terme forgé par les chercheurs en génétique textuelle, dont la première définition fut « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte » (BELLEMIN-NOËL Jean, *Le texte et l'avant-texte*, cité in CHANQUOY Lucile et FENOGLIO Irène, « La notion d'"avant-texte" : point de rencontre pour une

Les différents procédés de saturation s'inscrivent dans une dynamique accumulative (accumulation d'explications, de justifications, etc.) qui redouble leur effet. À ce titre, les conjonctions les plus fréquentes (*che*, « perche » et « poieche ») sont souvent suivies ou précédées par « magare⁸⁵⁸ », qui permet lui aussi de former des accumulations, qu'il soit employé seul ou qu'il accompagne une asyndète ou bien une polysyndète⁸⁵⁹ : « magare tuttelifamiglie nellelorocase chesparavino magare perche dovevino defenterelasuacasa perche ciralordineche non dovevino scapareneseuno di terra ocopata » (l. 60-62). Souvent, le « poie che magare » initial est suivi d'explications enchaînées amenées par *che*, qui reste la conjonction privilégiée : « poie che magare queste austriece etedesche cheavevino fatto questo sbarco dipassare il piave ciavevino unaltra armaprecolosa che ciavevino una ponca » (l. 13-15). Mais la dynamique accumulative prend aussi d'autres formes. Elle peut se présenter comme une reprise du même nom ou du même syntagme introduisant une information ou une précision supplémentaire⁸⁶⁰ ou encore comme une simple apposition, par asyndète⁸⁶¹. À l'inverse, les polysyndètes sont très fréquentes dans le texte, au service du projet totalisant de l'auteur, qui détaille chacune des informations délivrées⁸⁶². Enfin, l'auteur procède à des accumulations à l'aide de l'adverbe *poi* : « poiecerino unaltra spicialitadicasse chiamate gasse lacremose che ilsoldato diventava cieco e poieancora cineraunaltraspecialitadigasse » (l. 10-11), « ciabiammoimmeschiato tutte austriece e italiane e magarelapopolazione delluoco epoi tutte limassarizze erno li » (l. 72-73). Ce dernier exemple synthétise différents procédés d'accumulation mentionnés jusqu'ici : polysyndète, adverbe (« magare », « poie »), conjonctions. La double obsession justificative et explicative

compréhension de l'écriture en acte », *Langue française* n° 155, 2007, *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle*, Paris, Armand Colin, p. 3-7).

⁸⁵⁸ C'est-à-dire, nous le rappelons, le *macari* sicilien, qui signifie *anche*. Rabito l'utilise sans cesse (plus de soixante occurrences pour le seul tableau de la *crante esanquinusa bataglia*).

⁸⁵⁹ « cerino soldate vechie [...] chemagarecenereno cheavevino fatto laquerra ditripole » (l. 39-41), « cerino magare tuttelifamiglie nellelorocase » (l. 60), « sevedevino unosoldato uno borchise scapare emagareunadonna scapare » (l. 68-69), « cerino assaie spieieaustriece [...] emagare cerino tantevenite che ciavessepiaciuto di adeventare austriece » (l. 76-78).

⁸⁶⁰ « precisoallamenzanotte orario pontate orario chenonzepotedentecare maieperquellle chenicibiammotrovate » (l. 1-2), « liferite tutte siportavino casecase ferite siaaustriece esia italiane » (l. 137-138), « dognicavallo pallottele conquella crante rebostezza cheavevino dogniecavallo lopiu poco prenteva 40 50 pallotele » (l. 204-205). Si nous cherchons à isoler les procédés pour les analyser, ils sont de toute évidence très liés entre eux, et se recoupent bien souvent. Ainsi, les exemples qui suivent avaient également leur place dans l'étude de la précision ou de la répétition en général.

⁸⁶¹ « soficate avelinate » (l. 5), « ditutte licorpa diartigliaria dimitragliere » (l. 26), « dellofeciale dalleciornalista » (l. 32).

⁸⁶² « siadellaustriece esia dellitaliane esia ditedesche » (l. 8), « soldate ebochese ealbire » (l. 20), « tante foreno stato ammazate etante prese preciniere atante forenoferite » (l. 52-53), « piena dicatavire ediferite edisanque » (l. 65), « sapevino parlare italiano etedescho eaustriece » (l. 77).

de Rabito, qui se déploie et s'accumule dans des concaténations d'explications parfois très longues, contribue donc largement à la saturation du texte, qui paraît rebondir de précision en précision et se traduit par d'incessantes parenthèses. La fonction explicative du narrateur⁸⁶³, hypertrophiée, est pour grande partie responsable de la saturation du texte.

Réfléchissant à l'« effet de réel », Roland Barthes disait qu'il tenait selon lui au fait que l'analyse

doive fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet pas de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative⁸⁶⁴

Le propos n'est que partiellement applicable à l'écriture de Rabito, dont la prodigalité de détails semble parfois « inutile » mais ne l'est au fond que bien rarement puisqu'elle est au service du compte rendu totalisant d'une vie Rce qui n'en a pas moins des incidences « scandaleuses » sur la structure. Aussi, réfléchissant à notre tour sur l'effet de réel chez Rabito, dirions-nous qu'il provient plutôt d'une « précision enragée⁸⁶⁵ » qui enfle considérablement le récit et brouille la netteté des contours du texte. L'auteur apparaît en graphomane, dont l'écriture suffoque parfois le lecteur⁸⁶⁶. Celle-ci nous conduit à émettre l'hypothèse que l'écriture de Rabito était peut-être pour partie pathologique⁸⁶⁷, mais que son style propre se trouve justement dans les caractéristiques énoncées ci-dessus. C'est pourquoi l'expression « des manies devenues manières⁸⁶⁸ », employée par Vincent Capt pour conclure son étude sur les écrits de Justine Python, semble également valable pour Rabito. À l'échelle de la phrase comme de la scène, l'écriture de Rabito se fonde donc sur un dense maillage de reprises qui saturent le texte. Or, le ressassement investit également le texte à échelle plus large, faisant de l'ensemble du récit un patchwork de motifs et de schémas inlassablement réinvestis.

⁸⁶³ Elle consiste pour le narrateur à délivrer des informations qu'il juge nécessaires à la compréhension de l'histoire, voir JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. « Campus Lettres », 1997.

⁸⁶⁴ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 108.

⁸⁶⁵ Nous forgeons cette expression à partir de celle d'« exactitude enragée » que Barthes emploie au sujet de Christian Metz, *ibid.*, p. 219.

⁸⁶⁶ Pour illustrer cette affirmation, nous prenons au hasard un exemple dans le tapuscrit, où la compulsion à la « précision enragée » qui anime Rabito est particulièrement évidente : « cidoveva mantare lisolde percompirarese una casa checonlire 6000 nel1939 unacasa silapoteva compirare lamia madre ma invece questa casa nonzilavoluto compirare permotivo che compirantose la casa sifaceva ilconto che » (L7, p. 629). Arrivé à ce stade de répétition, le texte devient littéralement suffoquant.

⁸⁶⁷ Une hypothèse alimentée par son souci constant de la justification.

⁸⁶⁸ CAPT Vincent, *Poétique des écrits bruts*, op. cit., p. 207.

b) Les échos et les reprises dans l'ensemble du tapuscrit

Le texte dans son ensemble présente de fréquents rappels de scènes ou d'événements passés, qui confirment la réticence du narrateur à la synthèse. Par exemple, une cinquantaine de lignes après la scène de l'officier autrichien blessé, il s'attache à rappeler : « io avevaunasicaretta nellemane chemilaveva fattoio conquello treciato che ciave recalato il caposcuatra che ciabiammo terato ilpezzo diferro dellacoscia » (l. 331-333). La phrase s'apparente à une reconfiguration à peine reformulée d'éléments déjà énoncés, voire réitérés⁸⁶⁹.

Une bonne part des descriptions, faits et commentaires contenus dans le tableau de la *crante esanquinusa bataglia* figure à plusieurs endroits du tapuscrit. C'est par exemple le cas des considérations sur le général Diaz, qui apparaissent dans une analepse digressive : « poieche magare licomantante avevino tutte campiato cheilceneralecadorna lann mantato impizione equinte ilceneralissemo comantante soprena era questo valiroso generalediezze » (l. 36-38)⁸⁷⁰. Elles font écho aux commentaires un peu plus abondants de la page précédente du tapuscrit⁸⁷¹, qui insistaient sur l'âge avancé du général Cadorna (« vechio rebampito »), écarté du commandement (« mantato impizione », « mantato areposo », « messofuoreduso »), remplacé par le général Diaz, « ciovine » (il avait 47 ans et Cadorna 58 ans) et, surtout, « valiroso ». De ces deux commentaires assez rapprochés, le second est non seulement superflu, mais aussi hors de propos là où il réapparaît. Il est alors question de la traversée du Piave par les troupes ennemies. En glissant à cet endroit un commentaire qu'il croyait peut-

⁸⁶⁹ « ciadato magareuna bellascatola citrenciato pefaresicarette » (l. 307-308), « uno pezzo diferro di cranata » (l. 286), « inunacoscia » (l. 286), « scepato » (l. 286). Dans ce cas, ainsi que nous l'avons montré plus haut, le dialecte est facteur de répétition sémantique : *scippari* signifie *strappare* et joue donc ici le rôle de synonyme de *tirare*.

⁸⁷⁰ Outre le fait que cette parenthèse n'a aucun sens à cet endroit du texte, elle est anachronique : le général Armando Diaz avait remplacé Luigi Cadorna à la tête de l'état-major depuis l'automne précédent, soit plus de six mois auparavant : précision ne rime pas toujours avec exactitude chez Rabito.

⁸⁷¹ « ora ilceneralecadorna lavevino futto reterare lavevino mantato areposo emessofuoreduso maora ciavevino messopercomantare auno cenerale ciovine percomantare laquerra percheilcenerarecadornaera uno vechio rebampito maora liveroitaliana ciavevino messo alceneralissemo diezze che erauno cenerale vero italiano » (« maintenant le général Cadorna ils l'avaient retraité, ils l'avaient envoyé se reposer, ils l'avaient mis hors d'usage et à la place ils y avaient mis un jeune général pour commander la guerre. Parce que le général Cadorna c'était un vieux gâteux mais maintenant les vrais Italiens ils y avaient mis le généralissime Diaz un général italien un vrai »), L2, p. 111. Avec l'expression « cenerale vero italiano », Rabito fait allusion aux soupçons de trahison qui ont pesé sur Cadorna après la retraite de Caporetto. Des considérations bien plus abondantes sur le sujet, car elles s'étendaient justement sur la retraite de Caporetto et la responsabilité de Cadorna, figuraient déjà L1 bis, p. 31. Elles se terminaient ainsi : « mapero ilcomanto soprema astato campiato cheinvece di comantareacora cadornaannonfatto comantare al ceneralissimo cenerale diezze chemagare era uno cenerale piuciovene dello cenerale cadorna » (« mais cependant ils ont changé le commandant suprême, au lieu du général Cadorna ils ont mis le généralissime général Diaz qu'en plus il était plus jeune »).

être ne pas avoir déjà fait ou qui lui apparaissait comme un élément de contexte nécessaire à la compréhension, l'auteur rompt le fil du récit.

Certaines descriptions reviennent également ponctuer le texte, telle que celle des gaz utilisés par les Autrichiens. Nous en avons relevé trois occurrences :

diqueste bombedicasse cinereno tantente specie cerinospecie dicasse allacrmuse che facevino perdirelavista equinteilsoldato comeliaustriece buttavino questegasse alacrimoso enoncivedeva piu equinte ilsoldato nonpotento guardare sicutavaperterra equinte perliaustriece ilsoldatoera messo fuoreduso paiemagare liaustriece botavino ligasse che ilsofato moreva magare sofocato pie liaustriece magarebutavino casse che facevino compiere licoglione che ilsoldato adodoranto questecasse licoglioneiciadeventacino compiercome 2 pallona checiadeventavino lacrosezza diuno crosso mantarino opurearancio equinte alsoldato compiantoce lipalle nonpoteva camminare equinte era messo fuore combattamento magare⁸⁷²

recordo che casse cinereno di 4 specie che cera una specia dicasse chenoiesoldate moremmo comeloresperammo checeracasso che annoiesoldate cicompriavino licoglione equinte compiantocelicoglione nonpoteva camminare nonzirbevapiu epoicera unaltrocasse chesichiamava casselacrimoso equinte ci piancevino liochie conqueto cassolacrimoso e nonpoteva camminare lostesso quinte ricordo che conquista speciea di 3 casse ilsoldato nonpoteva antare avantepiu⁸⁷³

ligasse cheanno botato erino queste che comeilsoldato resperara epoie per subito sibotava aterra acobato poicerino unaltra spicialitadicasse chiamate gasse lacremose che ilsoldato diventava cieco e poieancora cineraunaltraspecialitadigasse che alsoldato cicompriavino licoglione checiadeventavino come palle crosse come unoarancio equinte ilsoldato perforza doveva dovevamorire opuremesso fuorecombattamento⁸⁷⁴

Les trois descriptions sont d'une longueur décroissante et d'une efficacité croissante. Toutes dressent la typologie des gaz employés, toujours la même quoique l'ordre diffère, mais les deux premières sont plus didactiques, expliquant les effets de chaque gaz⁸⁷⁵. Les trois descriptions proposent les mêmes images, voire les mêmes syntagmes, agencés de différentes manières. Ainsi, le syntagme « sicutavaperterra », associé au gaz lacrymogène dans [1],

⁸⁷² L1 p. 70. Nous désignerons cet extrait par [1] pour faciliter la lecture du commentaire.

⁸⁷³ L1bis p. 52. Nous désignerons cet extrait par [2] pour faciliter la lecture du commentaire.

⁸⁷⁴ L2, p. 111-112, l. 9-13. Nous désignerons cet extrait par [3] pour faciliter la lecture du commentaire.

⁸⁷⁵ Si deux d'entre eux sont facilement identifiables : les gaz lacrymogènes qui irritent les yeux et les gaz suffocants (tel que le chlore) qui asphyxient et provoquent la mort, le troisième R sur lequel Rabito insiste beaucoup dans [1] R est plus mystérieux, étant donné que l'auteur ne mentionne que le fait qu'il fasse gonfler les testicules. On peut supposer qu'il s'agit de l'ypérite, gaz vésicant (et lacrymogène) plus connu sous le nom de « gaz moutarde », qui provoque entre autres des rougeurs et des gonflements, en particulier des régions humides du corps, dont l'entrejambe et les organes génitaux, puis la formation de cloques. <http://www.guerredesgaz.fr/lesgaz/vesicants/vesicants.htm> (consulté le 8 mars 2017).

revient dans [3] (« sibotava aterra »), cette fois associé au gaz asphyxiant. L'incapacité d'agir du soldat ayant respiré les gaz figure dans les trois extraits : « messo fuoreduso » [1], « messo fuore combattamento » [1] et [3], « nonzirbevapiu » [2]. De même, après une hésitation⁸⁷⁶ sur la représentation de la taille que prennent les testicules en [1], l'auteur conserve en [3] la seule image des « palle crosse come unoarancio ». Chaque extrait est structuré par un réseau de répétitions. Une fois annoncée la quantité (indéterminée) de gaz différents utilisés, le [1] repose sur le syntagme « liaustriecce buttavino questegasse », repris trois fois presque à l'identique, suivi de la description de l'effet produit sur les soldats, à l'aide d'un participe présent suivi d'un verbe à l'imparfait exprimant la conséquence physique. Le [2] repose sur une reprise de « cera una specia dicasse » ou d'une tournure proche, suivie de l'effet produit à l'imparfait et de la conséquence, toujours la même : l'incapacité d'avancer pour les soldats⁸⁷⁷. Enfin, le [3] repose sur l'alternance de l'énumération des différents types de gaz et de leurs effets sur les soldats. Quoique présentant quelques différences formelles, les trois extraits reposent fondamentalement sur le même procédé, et semblent réagencer à l'infini les mêmes éléments.

Il en va de même avec la description des lance-flammes, qui réapparaît peu après le tableau de la *crante esanquinusa bataglia*⁸⁷⁸ :

portavino sollespallequa pombe [*ciavevino una ponca carrecata sopra lisparle*] che ammemifacevino limpressione chequestepombe liusavino a vittoria nella provincia di siracusa per piumpare livigne quanto lavigna era ammalata dellaprenosteca [*comelipompe che cianno licontadine pernafiare lasua vigna per non cifarevenire laprenostica allavigna efare una buona racota diuva racina*] e cosi amme mi parevino queste pombe solo ladefedenza checera chequalle pombe perlivegnite cheportavino licontanine sopra lisparle pompiano usceva acqua incelistrada [*che inquellepompe dellecontadine usceva acqua incelistrada*] e invece queste pombe cheavevino portato queste soldate sopra lisparle come premevino usceva unavampa dicuoco [*mentre conquiste pompe che avevino lisoldate austriecce usceva una vamba difuoco*] che questo fuoco doveporava abruciaiva magare lierve tenere tenere [*chedidovepassavino bruciava magare tutte lierbe comefossero seche*]

Si la structure de la description est identique, avec d'abord une analogie entre les lance-flammes et les pompes des paysans qui traitent leur vigne, puis la différence de leur contenu et enfin les effets destructeurs des lance-flammes, la manière de présenter les choses varie.

⁸⁷⁶ « ciadeventacino compiercome 2 pallona checiadeventavino lacrosezza diuno crosso mantarino opurearancio ».

⁸⁷⁷ Dans le sillage de ce que nous avons pu évoquer plus haut, signalons la grande précision de [2], dont l'inexactitude apparaît aussitôt après : de « casse cinereno di 4 specie », l'auteur se corrige par « questa speciea di 3 casse ». Ici comme ailleurs, apparaît le caractère de brouillon du tapuscrit, peu relu.

⁸⁷⁸ L2, p. 170. Dans la citation qui suit, nous intercalons la description des lance-flammes des l. 14-19, p. 111 de la *crante esanquinusa bataglia* entre crochets et en italique afin de faciliter la lecture comparative.

D'une part, la présence du narrateur-protagoniste est beaucoup plus prégnante dans la réécriture⁸⁷⁹. D'autre part, si la référence à la campagne sicilienne était déductible de la première description, elle est explicite dans la reprise⁸⁸⁰. Un léger changement dans la présentation des pompes des paysans apparaît également : dans la première description, leur usage était préventif, dans la seconde, il est curatif⁸⁸¹. Mais, surtout, la reprise souffre d'un enlèvement narratif, dû à la duplication des informations sous la forme de périphrases synonymiques⁸⁸². Dans le laboratoire narratif de Rabito, la réécriture ne signifie donc pas toujours amélioration. Au contraire, dans ce cas, le souci de précision ou la dimension pathologique de la reprise nuit sérieusement à la force de la description, dont toute la dimension terrifiante se déployait très bien dans la première occurrence.

La description de l'enterrement des morts durant la bataille forme un exemple plus frappant encore. En effet, sept versions différentes figurent entre les livres 1, 1 bis et 2⁸⁸³. Les extraits [1] et [4] se rapportent à la fin de la seconde bataille des Melette, durant l'automne 1917. Les extraits [2], [5] et [6] décrivent l'enterrement des morts au printemps 1918, lors du dégel (la neige ayant rendu impossible de terminer cette tâche plus tôt). L'extrait [3] rapporte les pertes consécutives à une attaque aérienne sur la brigade Ancona alors qu'elle s'acheminait pour reprendre le monte Corno, en mai 1918. Enfin, l'extrait [7] fait état, comme nous l'avons vu, des jours qui suivirent la bataille du Solstice, sur le Piave, en juin 1918. Les divergences entre ces différentes descriptions sont peu nombreuses. Elles suivent toutes un schéma précis, généralement dans le même ordre. D'abord, le narrateur précise la taille des tombes individuelles ou des fosses collectives, de façon chiffrée⁸⁸⁴ ou plus générale⁸⁸⁵. Ensuite, il explique que les sapeurs retirent la plaque d'identité que les soldats

⁸⁷⁹ « ammemifacevino limpressione », « amme mi parevino ».

⁸⁸⁰ « a vittoria nella provincia di siracusa ».

⁸⁸¹ « per non cifa'evenire laprenostica » // « quanto lavigna era ammalata dellaprenosteca ».

⁸⁸² « e cosi amme mi parevino » vient redoubler « ammemifacevino limpressione », « qualle pombe perlivegnite cheportavino licontanine sopera lisparle » vient redoubler « portavino sollespallequa pombe », « e invece queste pombe » vient redoubler « solo ladefedenza checera chequalle pombe ».

⁸⁸³ Pour ne pas rendre la lecture trop fastidieuse, nous nous contenterons ici de citer les différents extraits pour mettre en lumière leurs points de convergence, sans les reproduire dans leur entier. Ils seront numérotés selon leur ordre d'apparition dans le texte : [1] pour L1 p. 55, [2] pour L1 p. 69, [3] pour le L1 p. 80, [4] pour L1 bis p. 37, [5] pour L1 bis p. 47, [6] pour L1 bis p. 47-48 et [7] pour L2 p. 123-124, c'est-à-dire le passage extrait de la *crante esanquinusa bataglia*. La multiplication des reprises de l'épisode s'explique ici en partie par le fait que le même épisode figure à la fois dans le L1 et le L1 bis.

⁸⁸⁴ « cidovemmo fare li buche fonto 50 centimetre menzo metro e lareco unaltro menzo metro » [1], « difonto questo fosso era fatto 50 centimetre elareno altre 50 centimetre » [2], « il fuosso era fonto 50 centimetre elarecoaltre 50 centimetrelostesso » [3] ; « faciammo ilfosso magare per10 soldate lungo 10 metre una istanca diuono metreperuno » [3], « sifaveva uno luncofosso di 30 metre lunco e larecouno metro » [7].

⁸⁸⁵ « faciammo ilfosse preciso quantoera muorto di larechizza e delonchizza » [4], « faciammo ilfosso dilonchezza edecrossezza diquanto era ilmuorto » [5].

portent au cou⁸⁸⁶, les informations qui y figurent⁸⁸⁷ et leur finalité : pouvoir prévenir les familles de la perte de l'un de leurs proches⁸⁸⁸. Après quoi, le narrateur raconte que l'on enveloppe les cadavres dans une couverture⁸⁸⁹ puis qu'on les couvre de terre⁸⁹⁰. Enfin, il s'arrête sur l'allure finale de la tombe⁸⁹¹ et sur la croix que l'on y plante⁸⁹² avant de conclure, avec des formules récurrentes⁸⁹³. Ce faisceau de similitudes entre les différents extraits est accru par le recours à des formulations et des images fréquentes, voire systématiques. C'est le cas de la comparaison entre les sapeurs obligés d'enterrer les morts⁸⁹⁴ et les croquemorts, qui

⁸⁸⁶ « primadi sepe l'irle cidovemmo libare che nelcollo tutte ciabiammo unacatella opureuno unopezzetino dilacio checiavemmo messo una piastrina di reconoscimento », « questemuorte prima diseporle cidovemmolivare questo piastrino dereconoscimento [...] quinte cosi ricordo chedoppo livarece queto intrizzo cheloportava nelcollo » [1], « cilivammo quello piastrino direcanoscimento » [2], « cilivammo ilpiastrino delreconoscimnto chetutte lisoldate portiammo » [3], « ciloviammo che nelcollo ilsoldato portiammo uno piastrino direcanoscimento » [4], « certo checiavemmo preso ilpiastrino di reconoscimento » [7]. Dans ce dernier cas, « certo che » suivi du plus-que-parfait nous indique un rattrapage de la part du narrateur : il a oublié de préciser cela dans sa description chronologique et insère donc l'information plus bas.

⁸⁸⁷ « chedentra questo piatrino direconoscimento cera chera ilnome ecognome de questo soldato che moreva checera lintrizzo diquesto moverodescraziato solato chemoreva che ceramesso ilnomedesuo padre elasuamadre emagare il paese dove eranato » [1], « cheinquesto piastrino direcanoscimento cera scritto dichiera figlio comesichiamavino il suo padre elasuamadre eilpaese doveabitava » [3] ; « dentro quaesto piastrino cera scritto tutta lanostra paternita diquesto soldato muorto » [4], « perasaper come sichiamava questo soldato sepolito » [7] : on relève de légères variantes quant aux informations supposément délivrées par les plaques. Les nom et prénom du soldat sont toujours mentionnés, ceux de ses parents ne le sont pas systématiquement, ni son adresse.

⁸⁸⁸ « equintecosilifamigliariceveveno questa conzolanotenotizia cheilfiglioera muorto ilmaritoera muorto » [3], « checosi noie tutte queste poastrina diconnetate liportammoallofficio che ciaveva il comanto chepoie il comanto penzava perscrire allifamiglie perfarece sapere il vostro figlie il vostro marito emuorto nellaltopiano diasaco » [4], « perpoie farlo sapere allafamigliadelmorto » [7].

⁸⁸⁹ « poie prentiammo unacoperta cilametemmo disotta epoie cimetiammo al soldato muorto e poie laltramitadicoperto cilamitiammo disopera » [1], « prima ci metiammouna copertadisotta pernonlosepolire derentamentenellaterra [...] cimetiammo unaltra metadicoperta » [2], « prima prentiammo tuttulecoperte che avevino nellezainaquestemuerte cilamitiammo » [3], « seprenteva una crante coperta che tutte liavevi questesoldate muorte nellozaino cilamitiammo mitadisotta emitadisopera » [4], « epoieunacopertametadisoperaemitadisotta » [5], « poieuna coperta disotta eunaltra disopera » [7].

⁸⁹⁰ « epoieterra abutata disopera » [1], « epoieterra disopera » [2], « e poie terra » [4], « epoieterra disopera » [5], « epoieterra disopera » [7].

⁸⁹¹ « epoiefatto lobordinieddo come allibordenellachefanno libechine nellecemicere datutte lipaese » [2], « epoiecifaciammo ancorauno bordinieddo diterra che libichielofanno neiecemitere checisono niepaese come sisopoliscono lipoveresenza tompa » [3], « chepoiedoppo ilfosso sicifaveva uno uno burdinieddo diterra come quelle chelifacevino allipoveraccie muorte necemitere » [4].

⁸⁹² « cimetiammouna croce tta come quella checimeteno libechine alcampsanto » [1], « epoie una cricetta annomerata erecomaterna » [2], « siciapezzava unapicolacricefatta delamiera che liferraiole soldate lifacevino aposta » [3], « epoi siciapezava unapicola croce conuno numiro adepente diquanto cenerino sepolite » [4], « epoir ciapenzammo una crocetta come cilapizeno allipovere dallecemitere checisono niepaese » [5], « una crocetta diferro apezatata nellaterra » [7].

⁸⁹³ « erequesteimpacie » [1], « erequestete pace equieste erino lifonerale cheiaciammo alli soldate muorteperla desonesta padria » [2], « e quinte cidiciammo noiestesse soldate requestete impace senza checilavesse detto unoprete » [3], « equinte questo era ilsuo fonerale checiatocava aunsoldato chemoreva inquerra » [3], « e queste erno le belle fonerale chesiafacevino allisoldate che morevino per laquerra » [4], « enqueste erino lisuoiefonerale [...] equesto erino chiamate li picolecemitere diquerra » [7].

⁸⁹⁴ « equinte nonie soldate zappatorechedovemmo sepolire » [1], « ilnostro lavoro estato diorecare queste poveresoldate muorte » [4], dovenoesse sepolite danoiezappatore » [7].

exercent le même « métier »⁸⁹⁵, ou encore de la description de la tâche des sapeurs présentée comme « système »⁸⁹⁶. Bien que leur présence soit plus sporadique, certaines informations apparaissent également dans plusieurs extraits : quantité de cadavres à enterrer⁸⁹⁷, effectifs de l'équipe de sapeurs après l'arrivée de renforts⁸⁹⁸, etc. Ces similitudes entre les variantes sur l'enterrement des morts conduisent à supposer que l'écriture de Rabito fonctionnait selon des schémas préétablis, hérités de son habitude du récit oral : « to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence⁸⁹⁹ ». Ce fait, relevé par des chercheurs dans leurs enregistrements de récits oraux⁹⁰⁰, s'applique sans aucun doute à Rabito. Cependant, les différentes occurrences de la même description soulèvent des questions auxquelles il paraît difficile de trouver des réponses : faut-il les prendre comme les indices d'histoires si souvent racontées que l'auteur ne se souvient plus s'il les a déjà écrites ou non dans son tapuscrit ? Ou bien imaginer qu'elles ont été consciemment réitérées par l'auteur pour améliorer leur récit ? Ce qui les rapprocherait dès lors du statut hybride du tapuscrit, entre texte et avant-texte ?

On pourrait aussi imaginer que, sauf exception ponctuelle due à une distraction de l'auteur, l'expérience traumatique est à l'origine du ressassement : la découverte d'armes atroces telles que les lance-flammes et les gaz, dans un environnement dépaysant d'un point de vue géographique et insoutenable d'un point de vue humain et psychologique, a

⁸⁹⁵ « lichechie erimo propia lizappatore » [1], « cheoramaie erimo prateche di fare questo mistiere dibechine » [3], « questo lavoro di farelibichine » [4], « ciabiammo messo allavoro perche libechine erimosemprenoie » [5], « lavora come lavoreno libechine alcimetro perche noie zqppatore ermo a deteaaffare questo magnifico me stiere quasta bellissima professione fareliuorricamuorte » [6], « questo lavoro di fare questo centile mistiere difare libechine chiamate uorrice muorte » [7]. Apparaissent ici de façon évidente certaines techniques de synonymie identifiées plus haut dans l'écriture de Rabito : italien (*becchini*)/sicilien (*vorricamorti*), variantes en italien (*lavoro, mestiere, professione ; magnifico, bellissimo, gentile*).

⁸⁹⁶ « li dobiannosoterare sempreconquellostesso sestema » [3], « noiequeste muorte livorrecammo inquesto sestema » [4], « semprecoccostessosestema » [5], « conquete sestema » [7].

⁸⁹⁷ « muorte cineforeno 1500 a 2000 i quente queste 2000 muorte tocava annoie disepellirle » [1], « noncera uno ciorno non sepoliemmo 30 40 diqueste poveracce soldate ammazate » [4],

⁸⁹⁸ « noiezappatore che avemmoavuto ta ta perdita che di 70 che erimo nianno mancato 30 quinte queste 30 checivolevino lannonfatto venire dalvenito eadeventammo unaltra volta 70 zappature » [1], « enoie delreparto zappatore che erino remaste unamita DI 30 15 il nostro reparto dovevaessere 70 quinte anno venuto altre 55 soldate nuove e siammodeventate unaltravolta 70 zappatore » [7].

⁸⁹⁹ « Pour résoudre dans les faits le problème de la mémorisation et de la récupération de pensées bien articulées, il faut penser selon des canevas mnémoniques, formés pour la récurrence orale », ONG Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, op. cit., p. 34.

⁹⁰⁰ En comparant quatre récits du même conte exécutés par le même conteur, Geneviève Calame-Griaule souligne : « Les quatre variantes montrent une grande constance dans la structure. On trouve çà et là des passages plus ou moins détaillés, des dialogues plus ou moins développées, mais les séquences narratives sont partout les mêmes et s'enchaînent exactement de la même façon. » CALAME-GRIAULE Geneviève, « Variations stylistiques dans un conte touareg », in GÖROG-KARADY Veronika (dir.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, CNRS, 1990, p. 88.

nécessairement frappé de façon durable le jeune homme de moins de vingt ans qu''était alors Rabito, contraint de surcroît à enterrer ses camarades. Cependant, ce type de souvenir n'est pas le seul concerné. En effet, toujours dans le tableau de la *crante esanquinusa bataglia*, l'une des scènes, sous forme de longue parenthèse remémorative qui ressasse une anecdote déjà racontée auparavant, montre que la répétition peut revêtir d'autres fonctions. Il s'agit de celle où Rabito se remémore la fois où il s'était déchaussé dans la tranchée :

mirecordava io che unavolta chemisono trovato nella trenceia cheaveva chenonmilovava liscarpe percheint eceia nonsipoteva dormirecheaveva piu di 8 ciorne chenonlilovavaliscarpe [*esento intrenceia nonzipoteva dormire percheio unavolta che aveva (dorantequesta bataglia) livato liscarpe nonperdormire mapercheaveva 6 ciorne che nonmilivava liscarpe*] cheaveva lipiede impiccate conlli caerzette [*chelicarzette miavevino impicicato conipiede*] chelipiede mifetevino come limuerte miadetto dila testa dilivareme per 5 10 minuteliscarpe perquanto meventoliavino lipiede perquanto lipiedeprentevino aria e neldesemotempo io micampiava licarzette chelicarzettecheio avevalidovevabutare che erino fracite [*quinte miavevalivato liscarpe per tanto pera ventiareme lipiede*] quinte ricordo che in queste 10 minuteapassato uno capitano dispezione chepassavino sempre queste oficialedespezione [*ma passavo uno in questo fratepo siatrovato apassare uno capitano dispezione*] equinte comeavistoammecheioera senzascarpe esenzacalzetteio che eramiso sorosoro cosiallimpenzata questo capitano avevauna piccola bachetta allimano emiadato uno corpodibachetta nelpiede [*esubito come mia vistosenza scarpe esenzaquasette miadatouno colpodi bachetta (neiepie)*] checosiallimpinzata mia parso una focolata nonuno corpodibachetta [*cheio orevolato chemiavessecontentato uno corpo dinervo nellespalle enon uno copo dibachetta neiepie*] cheio secomesera dinotte miavesseparso chequesto corpodibatetta milavessedato uno soldato [*certo checomeio orevolato impazie solmomento miaparso cheavessestato uno soldato che miavessedetto rabito nondormire eivece siatrovato ilcapitano despezione*] equinte io aciodetto descraziato e pazzo senzapenzare chequestoera il capitano despezione [*eio collarabia (cio) didetto aquestochemiavevadatoquesto corpo dibachetta descraziatoecornuto*] che astoto tanto beravo chemiadetto bravorabito che brutta risposta chemiaiedato chenonlosaie chi sono io che sono iltuocapitano che sono diservizio comemiaiedetto descraziato ecornuto chenonlosaie che nellatrinceia liscarpe nonzipuonolivare eneabche sipuodormire [*quinte questo capitano checamminavasempre collapestola nellemanosubito miadetto bravorabito questoene lorencrazio che mifaie che io nontidovevadareuno corpodibachetta matedoveva sparare perche quantosiammovecino annemico nonzidormequinte io tidovevasparare e tu invece miaiepreso percornuto*] certo cheio chesebbe chequesto erauno capitano checiodetto cornuto speciariamente che era dicataniache dicentececornuto comenonapreso la pesto la emiavesseparato tutte quellesoldate checerino nellatrinceia sianno merevegliato emagareio misono merevegliato che nonpiasparato edera perquesto chequantoerimointrencia lioficiale soberbia noncinavevino [*alloraio ricordo che persubito comeoapitoche erailcapitano torde ciodetto signore capitano mideveperdonare chemiapasso cheavessestatouno soltato chemiadato questo colpodibachetta ma sonostato magare fortenato chequesto capitano era*

*dalleparte dicatania emiconosceva mase nonmiavesseconosciuto
miavesssparato (perche intiempo querra ene cosi chenonzidorme)]⁹⁰¹*

Là encore, la mise en regard des deux extraits est révélatrice. D'une part, la similitude entre certaines tournures ainsi que, surtout, le déroulement identique de la narration sont frappants. Seuls de petits détails changent : dans un cas, le coup de baguette apparaît à Rabito comme une *fucilata*, dans l'autre comme *un colpo di nervo sulle spalle*, dans un cas il traite son capitaine de *disgraziato e cornuto*, dans l'autre de *disgraziato e pazzo*, etc. On note également la précision numérique, obsessionnelle mais douteuse, avec la mention de plus de huit jours sans se déchausser dans un cas, six jours dans l'autre : la précision semble avoir pour seule fin de colorer le récit d'authenticité. Cependant, cet exemple est surtout intéressant dans la mesure où les dernières lignes indiquent que la même scène est réexploitée à des fins différentes. Dans le premier cas (L1 bis), il s'agit pour le narrateur de montrer que les officiers étaient cléments avec les soldats dans les contextes de bataille et de tranchées, entre autres par peur des représailles. Dans le second cas, il souhaite en revanche montrer qu'il était impossible de dormir ou simplement de se détendre dans les tranchées, et qu'en cette occasion précise il n'a dû son salut qu'à la bonne relation qu'il entretenait avec le capitaine en question. Aussi, l'information selon laquelle le capitaine était originaire de Catane joue-t-elle dans le premier cas en défaveur de Rabito, puisque, étant sicilien, il ne pouvait tolérer l'insulte suprême de *cornuto* (« cocu »). Et, dans le second cas, le narrateur met au contraire l'accent sur l'indulgence du capitaine en raison de leur origine sicilienne commune. Bien que l'auteur présente la scène comme unique à chaque fois⁹⁰², il est évident qu'elle n'est advenue qu'une fois. Encore faudrait-il qu'elle ne soit pas un pur produit de l'imagination du narrateur, et montre combien l'autobiographie de Rabito est répétitive : elle raconte un certain nombre de fois ce qui n'est advenu qu'une fois⁹⁰³, avec d'éventuelles variantes stylistiques ou de point de vue.

Enfin, si l'on s'intéresse aux motifs⁹⁰⁴, on s'aperçoit que jusqu'à cette échelle le récit s'articule autour des mêmes unités réagencées à l'infini, ainsi que l'avait très justement souligné Giuseppe Antonelli dans sa recension de *Terra Matta* : « Nella sua lunga

⁹⁰¹ L'extrait en romain est tiré du L1 bis p. 59 et celui en italique entre crochets des l. 462-479 de la *crante esanquinusa bataglia*.

⁹⁰² Dans l'extrait du L2, il spécifie « sempre dorante questa bataglia », c'est-à-dire durant la seconde bataille de Piave (juin 1918), alors que ce récit est présenté dans le L1 bis comme rétrospectif par rapport au moment de l'histoire, c'est-à-dire mai 1918. On se demande dans quelle mesure l'on peut se fier aux données délivrées.

⁹⁰³ C'est précisément la définition que Gérard Genette donne d'un récit répétitif dans *Figures III*.

⁹⁰⁴ Dans le sillage de Greimas, le terme est ici entendu comme élément constitutif du récit, qui peut être considéré comme un récit très bref et autonome.

autobiografia cambiano spesso gli scenari ma i meccanismi narrativi si ripetono con costanza: Vincenzo soffre la fame per poi abandonarsi a pantagrueliche scorpacciate, si *arricria* con le donne (poi finisce col maledirle), in un modo o nell'altro riesce ogni volta a mettere da parte un bel gruzzoletto⁹⁰⁵. » Ainsi, dans le seul tableau de la *crante esanquinusa bataglia*, à deux reprises Rabito marche sur un homme blessé parce qu'il n'y voit rien et l'homme en question s'insurge⁹⁰⁶. Dans les deux cas, le narrateur précise que la scène se déroule dans le noir (« certo che era allibuio » et « albuio dinotte » — une façon de justifier sa maladresse) et les paroles du blessé sont presque identiques (« miadetto crantecornuto ecrante figlio dicrante butana chefainvece di daremeaiuto mistaiepestando collepiede » et « adetto o descraziate italiane invecedidaremeaiuto mimetetesotta lipiede »). De même, des schémas se répètent : Strano et Rabito découvrent un officier blessé, souhaitent l'aider et échouent, une première fois en raison de l'intervention d'un « opposant », pour reprendre les termes de Greimas⁹⁰⁷, une autre fois parce qu'ils ont peur⁹⁰⁸. Les motifs comportent eux-mêmes des descriptions type (les hommes de grande taille mesurent forcément deux mètres⁹⁰⁹), des formulations⁹¹⁰ et des images récurrentes, telle que celle de la mort d'innocents comparée à celle des agneaux abattus pour les fêtes de Pâques⁹¹¹. Ces différents éléments nous orientent donc vers une

⁹⁰⁵ « Au cours de sa longue autobiographie, les décors changent souvent mais les mécanismes narratifs se répètent avec constance : Vincenzo souffre de la faim puis se livre à des ripailles pantagruéliques, il passe du bon temps avec les femmes (pour ensuite les maudire), et il réussit toujours, d'une manière ou d'une autre, à mettre un joli pécule de côté. » ANTONELLI Giuseppe, « Storia di un italiano », *Indice dei libri del mese*, 31/08/2007.

⁹⁰⁶ « cosi come entrammo dentra a questacasa comeioentraie certo che era allibuio equinte misono ammatuto a uno diquestepovereferite checiofatto piu male diquellochequestoaveva equinte ointeso unafortevoce allasiciliana chemiadetto crantecornuto ecrante figlio dicrante butana chefainvece di daremeaiuto mistaiepestando collepiede chedescriaziato sei » (l. 141-145) et « infatte camminato semprealbuio dinotte nellatrencia io omessolipiede sopra auno che era unocrante uomo ferito cravamente checomeciomessolipiede questo affato una voce assaieforte cheioestrano cisiammospaventate questo adetto o descraziate italiane invecedidaremeaiuto mimetetesotta lipiede » (l. 272-275).

⁹⁰⁷ Voir le schéma actanciel qu'il propose in GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 [Larousse, 1966].

⁹⁰⁸ Pour citer d'autres motifs récurrents dans le tapuscrit, il y a par exemple la fuite de nuit, qui figure dans le L1 p. 14 et le L1 bis p. 8 (cf. première partie de ce travail, « Les différences entre les deux tapuscrits », p. 114-116), lorsque Rabito quitte ses employeurs de Rammichele pour gagner Chiaramonte et dans le L5 p. 494, lorsque Rabito quitte le chantier pour gagner Tobrouk. Dans les deux cas, on trouve l'heure, l'attente que les autres dorment profondément, le « bellolucedi luna », les affaires prises et la fuite, « comeuno desperato come uno persiquitado dalla legge » en Afrique, « comeuno chescappadelcarciro » ou encore quelqu'un qui « avessescapato del carcere » en Sicile, sur un trajet connu.

⁹⁰⁹ « unosercentemaggiore che era lunco ameno 2 metre » (l. 171), « questocranteuomo che eralunco 2 metre » (l. 287).

⁹¹⁰ Ainsi, lorsque Rabito, décrivant un soldat victime d'une attaque au gaz, emploie l'expression « sibotava aterra acobato » (l. 10), il peut employer une expression strictement identique des centaines de pages plus loin pour décrire des femmes accablées de chagrin lors de leur rapatriement d'Afrique au début de la Seconde Guerre mondiale : « sisono botate perterra acubate » (L7, p. 634).

⁹¹¹ On en trouve deux occurrences dans le seul extrait étudié « diqueste ciovenotte del 99 nella bataglia delpiave cianno ammazato assaie chenianno ammazato quanto ecome siammazzino liagnellenellefeste dellasantapascua » (l. 49-50) et « oreschiato difareme ammazare come liagnellecheammazeno perlifeste dipascua » (l. 355-356) mais elle figure ailleurs aussi dans le tapuscrit : « sono venuto prima perfaremeammazzare come ammazzino

lecture des souvenirs de Rabito comme celle d'une structure complexe⁹¹² obtenue par une concaténation de récits simples⁹¹³ reposant sur des schémas semblables, dont l'enchaînement chronologique n'est qu'apparent. Nous avons donc affaire à un patchwork de souvenirs souvent racontés et plus ou moins habilement reliés, qui renvoie à la tradition orale, mais aussi, bien sûr, aux rapports que la littérature entretient avec le temps. Avec son autobiographie, Vincenzo Rabito se livre à la « fabrique du continu » :

la continuité littéraire [...] travaille contre l'irréversibilité du temps, soit qu'elle ruse avec le temps en liant ce qu'il sépare, soit qu'elle le dépasse en construisant son propre temps, selon ses propres règles, un temps capable de substituer à la dispersion, à l'éparpillement et au discontinu de l'existence ordinaire, l'homogénéité d'un temps non séparé. Le roman peut être cette machine à fabriquer le continu, contre le discontinu existentiel. Ce lieu qu'est le romancier œuvre à fabriquer du continu avec du discontinu⁹¹⁴

Cette plongée dans le tableau de la *crante esanquinusa bataglia* montre que le texte de Vincenzo Rabito est tirailé par deux élans antinomiques. Le premier, tourné vers la progression narrative, consiste à relater ses souvenirs dans un ordre chronologique. En témoigne l'agencement de la narration en différents tableaux, épisodes et scènes, ainsi que les nombreux connecteurs logiques qui ordonnent le propos, par ailleurs structuré par des réseaux anaphoriques et thématiques qui sous-tendent la cohésion du texte. Le syntagme « recordo che », qui ouvre chaque épisode, indique que le récit est fondé sur une accumulation de souvenirs, et que la litanie de la mémoire structure la mise en forme de l'autobiographie. Les thématiques abordées, quant à elles, sont révélatrices de la situation racontée et de la personnalité du héros : dans un contexte chaotique où la mort est omniprésente, le personnage, épouvanté, lutte pour sa survie en essayant d'échapper au combat et de trouver de quoi se nourrir. D'autre part, l'alternance entre récit de l'action, dialogues, descriptions et

liagnelle perlasanta pascua » (L2 p. 168), « sono stateammazate come liagnilona e lipecore che ammazzino nelle feste della santapascua » (L2 p. 197), « comeanno focolato aquesto cheparecheanno ammazato uno agnilone delle feste dipascua » (L3 p. 208), etc.

⁹¹² « Les structures complexes peuvent dans certains cas être obtenues par enchaînement de récits simples. C'est le procédé qui consiste à associer un certain nombre de récits à un même personnage ; la structure est évidemment discontinue, mais l'on suit le héros à travers une série d'aventures qui peuvent être organisées de façon plus ou moins logique et cohérente. » LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 39.

⁹¹³ Entendus ici comme étant formés d'un seul motif.

⁹¹⁴ GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu, essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 22.

gros plans sur différents personnages ou détails contribue à la vivacité du rythme d'ensemble⁹¹⁵.

Néanmoins, si malgré leur apparence chaotique, ces pages ne sont pas dépourvues de structuration et présentent un récit qui progresse, apparemment dans l'ordre chronologique, une autre tendance opposée de l'écriture y contrevient constamment. Celle-ci réside dans une obsession pour l'explication et la précision, qui sature le texte et vient arrêter sa progression. Aussi, les innombrables *che* qui entrecoupent le propos ne sont-ils pas les marqueurs d'une hyperhypotaxie, mais d'une parataxe masquée⁹¹⁶ et, plus encore, les introducteurs de précisions à la chaîne. Le texte se construit surtout selon une dynamique de la répétition et de l'accumulation, qui peut dans une certaine mesure rappeler celle des textes d'Antonin Artaud : « La plupart des catégories lexicales [...] sont frappées par l'obsession répétitive ; la coordination, et en particulier les conjonctions "et", "or" et "car", reviennent inlassablement au long des pages comme pour souder le discours, donner une cohésion et une cohérence à un énoncé entièrement soumis à un principe accumulatif, totalement investi par une hyper-expressivité⁹¹⁷. » En effet, les connecteurs logiques employés sont fréquemment désémantisés et, plaqués sur le texte, ils tentent d'en masquer les digressions ou bien viennent reprendre le fil d'un récit constamment suspendu par les explications. L'élan explicatif se traduit par une écriture du ressassement décliné sous différentes formes, qui est à la fois facteur de cohésion et de saturation. De la sorte, paradoxalement, seule la dynamique de l'accumulation permet à l'auteur d'introduire de nouveaux éléments dans la narration.

On retrouve dans ces aspects l'affinité de l'œuvre « saturée de sens jusqu'à l'horreur du vide et à l'étouffement⁹¹⁸ » de Rabito avec l'art brut, dont les œuvres se caractérisent par leur « caractère obsessionnel et proliférant⁹¹⁹ ». Si donc, des éléments certains de structuration figurent sous le chaos de la page, on aurait tort de négliger l'allure de cette dernière, qui, poussant la logique du remplissage jusqu'à l'extrême et témoignant d'une volonté de faire un

⁹¹⁵ Si l'objet du chapitre était surtout de comprendre les mécanismes de l'écriture, il paraît toutefois nécessaire de préciser que ce passage produit un effet remarquable : le chaos et la peur y sont admirablement rendus, et l'on peut inscrire sans peine ce texte parmi les témoignages littéraires les plus saisissants sur la Grande Guerre.

⁹¹⁶ Une parataxe d'ailleurs révélatrice d'un rapport au monde et au texte : « La parataxe est en général l'indice d'un discours de la spontanéité, révélant une vision du monde éclatée et chaotique ou prime l'affectivité. » JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, op. cit., p. 70.

⁹¹⁷ DUREAU Guy, « Pour une rhétorique du ressassement dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* », in BENOÎT Éric et al. (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 136.

⁹¹⁸ DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006, p. 124.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

usage maximal des ressources à disposition, nous orientait déjà en soi quant au mouvement qui préside au texte :

Il me semble que dans cette orientation du mouvement, qui est la première forme du rythme dans le roman, on ne prenne pas toujours suffisamment en compte ce qu'on pourrait appeler l'allure de la page [...]. Au titre des fantasmes qui mettent en branle une œuvre, l'allure de la page me semble être une donnée génétique essentielle [...] la page est pour l'écrivain l'unique support concret de son travail : par là, elle ne peut manquer d'être investie de puissantes valeurs, d'être l'objet de puissants transferts de valeur⁹²⁰.

Or, les répétitions ne concernent pas seulement l'échelle de la phrase, mais celle du texte tout entier. Les événements, descriptions et considérations reviennent plusieurs fois au cours de l'autobiographie, qui apparaît comme la mise par écrit de petites histoires autonomes, ainsi qu'en témoigne la présence de courtes introductions et de courts bilans pour chacune, maintes fois racontées à l'oral et sans cesse recomposées selon la nécessité du moment. Le recours à des formes fixes ou soumises à quelques variations, où les mêmes motifs et images sont sans cesse réinvestis, renvoie aux astuces mémotechniques abondamment étudiées dans les études sur la littérature orale mais aussi, une fois encore, à quelque parenté avec l'art brut : « Il s'agit d'un élément frappant dans l'œuvre de plusieurs artistes : la répétition quasiment obsessionnelle de mêmes images, représentations, thématiques⁹²¹ ».

⁹²⁰ GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu, essai sur la prose, op. cit.*, p. 105.

⁹²¹ FOL Carine, « Plus que de l'obsession : pour une approche dynamique de l'art *outsider* », in BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine (dir.), *Art brut : une avant-garde en moins ?*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2011, p. 194.

Chapitre 3

Rendre compte, rendre conte

Le titre de ce dernier chapitre consacré à l'écriture de Vincenzo Rabito met en relief la double tendance qui la parcourt. La première consiste à « présenter un rapport détaillé, spécialement à une autorité supérieure⁹²² pour l'informer, se justifier auprès d'elle⁹²³ ». Tant la longueur du tapuscrit que les innombrables informations et justifications qu'il contient nous autorisent à le présenter comme un rapport extrêmement détaillé. Mais on peut aussi considérer ce texte comme un authentique registre de comptes, et alors prendre la locution au sens propre : « rendre compte » dans le sens de « rendre donnée chiffrée, rendre nombre ». La seconde tendance consiste quant à elle à « rendre conte », le terme « conte » étant ici entendu comme « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant⁹²⁴ » : l'auteur procède à la transformation d'un matériau narratif présenté comme authentique, entre autres à grand renfort de données chiffrées, en une œuvre dont les affinités avec des genres littéraires fictionnels sont nombreuses. D'autre part, le terme « conte » renvoie aux origines orales de la littérature, une tradition que l'on perçoit tout au long du texte, bien que celui-ci ne soit pas un conte au sens générique du terme. Ainsi, en adjoignant à la « fonction configurante » classique du récit vécu la « fonction intrigante » du récit fictionnel⁹²⁵, l'auteur brouille-t-il la frontière entre ces deux types de récit par des incursions probables dans l'autofiction⁹²⁶. Malgré l'authenticité qu'il revendique et met-il son talent de conteur au service de son projet autobiographique, qui traduit sa vie entière en données chiffrées et évaluées.

À travers l'entrelacs entre réalité et fiction, ce chapitre propose en somme une prise de recul vis-à-vis de la langue et de la structure de l'œuvre pour saisir, à travers son écriture, la manière dont Rabito réinvente sa vie et la vision d'ensemble qui s'en dégage. À cette fin,

⁹²² Si l'identité de cette « autorité supérieure » n'est jamais clairement désignée, l'immense quantité de justifications contenue dans le texte ne nous permet pas de douter de son existence. On peut donc émettre l'hypothèse qu'il s'agisse d'une postérité aux contours indéfinis, à petite échelle (ses enfants) ou plus grande (un lectorat quelconque), ou bien même que ce compte rendu soit adressé à l'auteur même, comme évaluation personnelle de ses actes et de sa vie.

⁹²³ *Centre national des ressources textuelles*, entrée « compte », <http://www.cnrtl.fr/definition/compte/substantif> (consulté le 24 avril 2017).

⁹²⁴ *Ibid.*, entrée « conte », <http://www.cnrtl.fr/definition/conte> (consulté le 24 avril 2017).

⁹²⁵ Voir BARONI Raphaël, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, n° 151, 3/2007, Paris, Seuil, p. 259-277 et *id.*, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 18, 2010, mis en ligne le 6 juillet 2010. URL : <http://narratologie.revues.org/6085> (consulté le 24 avril 2017).

⁹²⁶ Le néologisme fut utilisé pour la première fois en 1977 par Serge Doubrovsky, sur la quatrième de couverture de son livre *Fils* : « Autobiographie ? Non [...]. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction ».

nous analyserons dans un premier temps le poids de la culture orale chez cet auteur-narrateur, et les différentes traces de sa double opération d'affabulation et de fabulation. Nous nous concentrerons ensuite sur les caractéristiques du personnage Rabito et du narrateur Rabito ainsi que sur les échos de certaines traditions littéraires qui traversent son écriture. En l'occurrence, celles des genres picaresque et épique. Pour, dans un dernier temps, voir de quelle manière son écriture et son projet, totalisant, affrontent le chaos de l'existence et révèlent une certaine vision du monde.

1. Vincenzo Rabito, entre affabulation et fabulation⁹²⁷

a) La matrice de l'oralité

La culture orale était encore très vigoureuse à l'époque et dans l'environnement de la première moitié du XX^e siècle en Sicile où Vincenzo Rabito naquit et grandit. Elle se manifestait alors notamment par trois biais codifiés dont deux sont mentionnés par l'auteur.

Le premier est celui des *contastorie* (ou *cuntastorie* en sicilien) que l'auteur ne mentionne pas, mais dont il entendit sans aucun doute les récits. Un débat oppose ceux qui voient dans les *cuntastorie* les héritiers des jongleurs médiévaux et ceux qui estiment que cette tradition s'est développée en Sicile entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle sur le modèle des *rinaldi* napolitains⁹²⁸. Les *cuntisti* s'inspiraient de la matière chevaleresque du cycle carolingien, dont ils narraient en sicilien les épisodes sur les places publiques de leur village ou, en tout cas, dans un rayon géographique limité. Ils accompagnaient leur récit, énoncé d'une voix monocorde mais syncopée dans les moments de bataille, par une gestuelle très prononcée, et les moments d'intensité dramatique étaient rythmés par des coups de bâton ou d'épée (de bois ou de métal) ou encore par des battements du pied sur le sol. Les dialogues représentaient une part importante du *cuntu*. De même, des pauses étaient prévues dans le récit pour entretenir le suspense mais aussi pour répondre aux questions d'un public très impliqué. Au XX^e siècle, le répertoire du *cuntu* s'élargit avec par exemple des histoires de brigandage, racontées en suivant la structure des histoires chevaleresques. Avec l'alphabétisation croissante, les *cuntisti* se firent plus nombreux : « Chi ha facilità di parola,

⁹²⁷ Les deux termes sont entendus selon les acceptions suivantes. « Affabulation » : « Organisation méthodique d'un sujet en "fable", c'est-à-dire en intrigue d'une pièce de théâtre, en trame d'un récit imaginaire », *Centre national des ressources textuelles*, <http://www.cnrtl.fr/definition/affabulation> (consulté le 2 octobre 2017). « Fabulation » : « Tendance à présenter des récits imaginaires, de façon plus ou moins organisée et cohérente, comme étant réels. » *Ibid.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/fabulation> (consulté le 2 octobre 2017).

⁹²⁸ À ce sujet, voir DI PALMA Guido, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni editore, 1991.

chi ha studiato e sa leggere, può cimentarsi nel raccontare⁹²⁹. » À la différence de ceux des générations précédentes, les *cuntisti* cessèrent de suivre un long apprentissage auprès d'un maître, et s'inspirèrent de plus en plus de la déclamation utilisée dans l'*opra dei pupi*. La tradition du *cuntu* se perpétua jusqu'aux années 1980.

Le deuxième biais est justement celui de l'*opra dei pupi*, que Rabito signale comme une source de divertissement privilégiée⁹³⁰. Il s'agit d'une déclinaison particulière du théâtre de marionnettes née au XIX^e siècle⁹³¹. Sur la scène, des pantins de bois richement ornés rejouent les scènes de la tradition épique carolingienne. Comme chez les *cuntastorie*, la chanson de geste française est passée au filtre de la littérature chevaleresque italienne des XIV^e et XV^e siècles, dont notamment *I reali di Francia* d'Andrea da Barberino, *Orlando innamorato* de Matteo Boiardo et *Orlando furioso* de l'Anioste. Les cycles de représentations, à raison d'un épisode par jour, pouvaient durer des mois, suivis par un public assidu d'hommes et d'enfants issus des classes populaires. Les débats faisaient rage dans l'assistance entre les partisans d'Orlando (Roland) et de Rinaldo (Renaud), et la mort de ces derniers causait un chagrin véritable. De façon plus marginale, d'autres histoires figuraient également dans le répertoire : histoires de brigands, vies de saints, reprises de drames shakespeariens et courtes farces. Sur la base d'une trame qui leur indiquait les personnages en scène, le lieu de l'action et le sujet principal de l'épisode, ainsi que quelques phrases particulièrement importantes, les *opranti* improvisaient les dialogues, où les personnages nobles s'exprimaient en italien et les personnages du peuple en sicilien. Parmi les histoires privilégiées par certains *opranti*, on trouve celle de *Guerrin Meschino*, autre roman d'Andrea da Barberino qui connut un immense succès populaire, ininterrompu depuis sa publication à la fin du XIV^e siècle. Il relate l'histoire du fils d'un membre des troupes de Charlemagne et de la princesse turque de

⁹²⁹ « Ceux qui ont une facilité avec le récit, ceux qui ont lu et savent lire peuvent se lancer dans l'art du récit. » *Ibid.*, p. 83.

⁹³⁰ On en trouve bien sûr des allusions lorsque Rabito est en Sicile, en particulier en Catane : « acatania trantare allatratoria acatania etrapagare illetto perdoveciavemmo antareacorcare e perantare avedinelopira daie pupe epiantarealcinema lisolde sianno fenito », (« à Catane entre aller au restaurant et payer le lit où qu'on dormait et aller voir le théâtre de marionnettes de l'*opra dei pupi* et puis aller au cinéma on a dépensé tout notre argent »), L1 bis, p. 12, ou encore « tantevolte cheio minaveva antato allalocanta di sacristofolo perstarece unasera entaramminne alcinema e allopera daipupe chequesto traiatino dellopera daipupe lofacevino a 100 metre delpiano discacristofolo » (« y a plein de fois où j'avais été à l'auberge de San Cristoforo pour y passer une nuit et aller au cinéma et à l'*opra dei pupi* RRRR le théâtre de marionnettes de l'*opra dei pupi* ils le faisaient à 100 mètres de la place de San Cristoforo »), L5, p. 412, mais aussi dans des environnements plus inattendus, qui témoignent de la vivacité de la tradition en question, exportée avec les émigrés italiens. Ainsi, décrivant Mogadiscio en 1939, Rabito précise-t-il : « cerino 2 cenema ecera magareilteatro e magare cera loperadaiepupe » (« il y avait 2 cinémas et il y avait aussi un théâtre et il y avait aussi l'*opra dei pupi* »), L7, p. 629.

⁹³¹ L'*opra dei pupi* connut une grande fortune dans toute l'Italie méridionale, mais nous ne traiterons ici que de sa déclinaison sicilienne. Nos informations sont notamment tirées de l'ouvrage très complet d'Antonio Pasqualino (*L'opra dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1978 [1977]).

Dürres, qui, nouveau-né, fut enlevé à ses parents lors de la reconquête de la ville par les Turcs. Au terme d'un parcours de chevalier brave et solitaire, riche en rebondissements, Guerrino retrouve enfin ses parents. Rien ne le rapproche donc de notre auteur, si ce n'est une vie aventureuse et difficile. Cela suffit pour que Vincenzo Rabito le mentionne à plusieurs reprises, toujours pour s'y comparer⁹³² ou y comparer son fils Giovanni⁹³³. Entre 1858 et 1860 paraît en quatre volumes une compilation de la tradition épico-chevaleresque inspirée du cycle carolingien. Il s'agit de la *Storia dei paladini di Francia*, rédigée par Giusto Lodico, publiée elle aussi par épisodes, qui connaît un incroyable succès : « Su questo libro si insegnò e imparò a leggere; lo compravano anche persone che non sapevano leggere per farselo leggere⁹³⁴ ». Rabito l'eut sans doute entre les mains, puisqu'il raconte avoir obtenu son diplôme grâce à lui : « io per fare la comanta dicantoniere civole uno certificato discuola emmilaveva fatto fare bastica io ciosaputo unastoria dai palatine defrancia che il prefessore mia fatto promosso e ricordo che senza antare alla scuola misono trovato con la V licenza alimentra⁹³⁵ ». L'*opra dei pupi* connut une première crise avec l'arrivée du cinéma dans les années 1930, avant que le coup fatal ne lui fût porté par l'arrivée de la télévision à la fin des années 1950. Il n'en subsiste aujourd'hui que de rares continuateurs, qui adaptent le spectacle pour un public non initié formé de touristes et de membres de classes sociales plus élevées qui s'intéressent à la culture populaire du passé.

Enfin, le troisième biais principal de la tradition orale sicilienne est celui des *cantastorie*, chanteurs-narrateurs itinérants qui se déplaçaient sur un plus vaste territoire. Il ne fait aucun doute que Rabito en a entendu, et qu'il en fut influencé, puisqu'il reprit même dans un cahier les récits d'un *cantastorie* qu'il avait entendu à Florence⁹³⁶. Les *cantastorie* racontaient eux

⁹³² « io pene niaveva visto quanto alcuerino il meschino » (« moi des peines j'en avais connu autant que Guerrin Meschino »), L6, p. 513, ou encore « voleva compattere questa maledetta vita come Iscompsteva querino ilmischino » (« je voulais lutter cette vie maudite pareil que Guerrin Meschino »), L8, p. 723. Le linguiste Giuseppe Antonelli l'a d'ailleurs souligné en écrivant, dans son article sur *Terra matta* : « l'affresco storico è solo il fondale sul quale devono emergere le imprese del Vincenzin Meschino » (« la fresque historique n'est que la toile de fond des entreprises de Vincenzin Meschino »), ANTONELLI Giuseppe, « Storia di un italiano », *op. cit.*

⁹³³ « questo ciovane [...] perforza voleva fare lamala vita che afatto querrino ilmeschino » (« ce Giovanni [...] il voulait absolument avoir une vie difficile comme Guerrin il Meschino »), L13, p. 1279, ou « ilvostro figliociovane noncipiacedilauriarese chevole [...] cirareilmonto come querinoilmeschino » (votre fils Giovanni ça l'intéresse pas d'avoir son diplôme lui il veut [...] se balader dans le monde comme Guerrin il Meschino »), L14, p. 1351.

⁹³⁴ « On apprit à lire sur ce livre ; même des personnes qui ne savaient pas lire l'achetaient pour se le faire lire », PASQUALINO Antonio, *L'opera dei pupi*, *op. cit.*, p. 66.

⁹³⁵ « moi pour postuler comme cantonnier j'ai besoin d'un certificat d'école et je me l'avais fait faire il suffisait que je sacha une histoire des palatins de France et le professeur il m'a fait passer, je me souviens que sans aller à l'école j'ai gagné le certificat d'études alimentaires », L5, p. 462.

⁹³⁶ À ce propos, nous renvoyons à la première partie de notre travail, « Les différences entre les deux tapuscrits », p. 114.

aussi des histoires en sicilien, mais par le biais du chant accompagné par un instrument de musique (guitare ou accordéon la plupart du temps). Leurs récits se fondaient sur des faits divers, des catastrophes naturelles ou bien sur la vie de héros légendaires ou contemporains. Ceux-ci dont les *cantastorie* n'étaient pas nécessairement les auteurs, d'autant plus que nombre d'entre eux étaient analphabètes et étaient imprimés sur des feuilles volantes, qui participaient à leur diffusion rapide. Par ailleurs, les spectacles des *cantastorie* étaient annoncés sur des *cartelloni* illustrés qui présentaient l'histoire racontée⁹³⁷. Comme ceux des *cantastorie*, ces récits chantés se développaient en suivant un schéma bien précis : « il proemio dove si presenta il contesto degli avvenimenti e si dà il primo commento », « lo sviluppo della storia, intercalato di osservazioni personali da parte del cantastorie, il quale interviene nella storia con la stessa funzione che ha il coro nella tragedia greca », « l'epilogo dove si invoca la divinità a rendere giustizia dei misfatti dell'uomo⁹³⁸ ». On trouve quelques lointains échos entre ce schéma et la structuration des épisodes dans l'écriture de Rabito⁹³⁹, tous encadrés par une phrase introductive et une conclusion dont, il est vrai, la divinité est absente, ainsi que dans les nombreuses observations personnelles du narrateur, souvent exclamatives, qui émaillent le récit⁹⁴⁰. La tradition des *cantastorie* s'est elle aussi peu à peu éteinte au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Vincenzo Rabito est né et a grandi dans cette culture de la parole, ici entendue comme « action, fait de parler⁹⁴¹ ». Et le commentaire de Guido di Palma au sujet de Paolo Puglisi, dernier *cuntista* catanais, pourrait s'appliquer à lui :

⁹³⁷ D'ailleurs, les épisodes narratifs de Rabito, identifiés dans le chapitre précédent, peuvent être perçus comme des équivalents textuels des *cartelloni* peints de couleurs vives que les *cantastorie* et *cuntastorie* siciliens utilisaient pour informer leur public souvent analphabète du contenu du spectacle à venir. Ces derniers annonçaient en plusieurs cases qui pourraient correspondre aux scènes de Rabito avec force détails, l'histoire qui serait chantée ou racontée. Le même procédé était utilisé pour annoncer un spectacle de l'*opra dei pupi*. Sur les *cartelloni*, voir notamment BURGARETTA Sebastiano, *La memoria e la parola. Pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Messina, Armando Siciliano Editore, coll. « Etnografie », 2008.

⁹³⁸ « L'introduction où l'on présente le contexte des événements et où l'on fait un premier commentaire », « le développement de l'histoire, intercalé d'observations personnelles de la part du *cantastorie*, qui intervient dans l'histoire avec la même fonction que le chœur dans la tragédie grecque », « l'épilogue où l'on invoque la divinité pour qu'elle rende justice des méfaits de l'homme », DI PIETRO Corrado, « Il pubblico dei cantastorie », in *Ethnos, Quaderni di etnologia*, vol. 6, « Cantastorie, cuntastorie e poeti popolari di tradizione in Sicilia », Siracusa, Centro di studi « Turiddu Bella », 2006.

⁹³⁹ Des échos qui se font sentir tout au long du récit, tant dans le ton que, parfois, dans la métrique, ainsi que l'a souligné Salvatore Silvano Nigro dans son article sur *Terra matta* : « "Il libro dell'Opera dei pupi della storia dei palatini di Francia, e il libro del Querino il Meschino" hanno lasciato tuttavia un'eredità epico-fiabesca alla prosa di Rabito [...] ; e persino di passi metrici » (« "Le Livre de l'Opera des pupi de l'histoire des palatins de France, et le livre de Guerrin Meschino" ont toutefois laissé une hérédité épique et fabuleuse à la prose de Rabito [...] ; et même une hérédité métrique », NIGRO Salvatore Silvano, « Il bisogno di inventare una lingua », *La Repubblica Palermo*, 18/01/2008.

⁹⁴⁰ Voir *infra*, « Un texte tragicomique », p. 332 et « Un combat par écrit », p. 343.

⁹⁴¹ *Centre national des ressources textuelles*, entrée « parole », <http://www.cnrtl.fr/definition/parole/substantif> (consulté le 29 avril 2017).

Puglisi comincia a raccontare in modo saltuario e in occasioni diverse: da impiegato [...] la taverna è il luogo dove egli fa sfoggio alle abilità fabulatorie. Quando va in pensione comincia a raccontare per lo sfaccendato pubblico di pensionati della villa Pacini [...]. Pur di combattere la noia, sollecitato da un gruppo di amici e compagni di taverna, Paolo Puglisi racconta sistematicamente, giorno dopo giorno, il ciclo delle avventure cavalleresche⁹⁴²

N'est-ce pas lorsqu'il est arrivé à l'âge de la retraite et s'est retrouvé désœuvré après de longues années de dur labeur que Rabito s'est attelé à coucher sur papier les histoires qu'il avait eu l'occasion de raconter maintes fois au cours de sa vie active ? Son parcours correspond dans son entier à celui qu'effectuaient les *cantastorie*, toujours à la recherche de nouvelles expériences et de nouvelles histoires à raconter : « Solo girovagando e divagando è possibile per il cantastorie raffinare la propria riflessione critica sulla storia, poiché solo girovagando e divagando è possibile trovare verità e risorse poetiche in *altre* storie, in *altre* genti, in *altre* opinioni⁹⁴³. » Dès lors, on comprend mieux la soif de mouvement et de découverte de nouvelles expériences qui caractérise la vie de Vincenzo Rabito. Celle-ci lui confère d'ailleurs une forme de supériorité et lui permet dans une certaine mesure de prendre une revanche sociale :

questo campocantoniere difronteamme era nienteperche [...] perche luie aveva lachiachira cheaveva uno comisano percheaveva stato solo alcomiso mentreio aveva cirato lafrica lacermania e aveva stato magari nellalibia e aveva fatto 2 querre e aveva stato magari precioniero equinte io aveva auto damare con assaie acente difuore litalia e barzallette niaveva assaie equinte luie [...] difronteamme nonsapeva neanche parlare⁹⁴⁴

Cependant, ainsi que la citation le laisse entendre, la supériorité de Rabito semble surtout dépendre de son art de la parole. Le narrateur rappelle souvent sa faconde⁹⁴⁵, présentée comme un atout : « [io] era povero intuito ma era ricco di chiacira⁹⁴⁶ ». Chez ce bavard

⁹⁴² « Puglisi commence à raconter de façon occasionnelle à différentes occasions : quand il est employé [...] le bistro est le lieu où il fait montre de ses talents de fabulateur. Quand il part à la retraite, il commence à raconter pour le public de retraités désœuvrés de la villa Pacini [un parc de la ville de Catane] [...]. Afin de lutter contre l'ennui, sollicité par un groupe d'amis et de camarades de bistro, Paolo Puglisi se met à raconter systématiquement, jour après jour, le cycle des aventures chevaleresques », DI PALMA Guido, *La fascinazione della parola*, op. cit., p. 98.

⁹⁴³ « Il n'est possible pour le *cantastorie* d'affiner sa propre réflexion critique sur l'histoire qu'en se déplaçant et en vadrouillant, car c'est le seul moyen de trouver des vérités et des ressources poétiques dans d'autres histoires, dans d'autres gens, dans d'autres opinions. » GERACI Mauro, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, Roma, Il Trovatore, 1998, p. 108. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁴⁴ « le cantonnier en chef comparé à moi il était rien [...] parce que lui il avait rien que la parlante d'un type de Comiso parce qu'il avait vécu rien qu'à Comiso alors que moi j'avais voyagé en Afrique en Allemagne et j'avais même été en Libye et j'avais fait 2 guerres et j'avais même été prisonnier, et alors moi j'avais rencontré plein de gens en dehors de l'Italie et des blagues j'en connaissais plein, et alors lui [...] comparé à moi il savait même pas parler », L9, p. 894.

⁹⁴⁵ « colamiachiacira efantasia » (« avec ma parlante et ma fantaisie »), L1, p. 96.

⁹⁴⁶ « j'étais pauvre en tout mais j'étais riche en parlante », L4, p. 354.

impénitent⁹⁴⁷, la parole investit différentes fonctions. Elle est un moyen de se démarquer en amusant la galerie⁹⁴⁸, mais elle est aussi une arme pour se tirer de situations périlleuses par le biais du mensonge et d'une fabulation adaptée au contexte :

io dalla prima ora checiabiammo visto nonciodetto che io era uno socialista maciodetto che uno soldato contrario aiocomuniste e infavore aiefasciste perche io nella sicilia al mio paese ciaveva una propieta che milaveva saliaata il mio padre che il mio padre aveva stato inamerica e ora questa propieta come volevino fare licomuniste che cilavolevino lifare e farese padrone senza lavorare e dera perquesto che questo vechiobarone recone miaveva una stima perche io ci faceva capire che era contrario aiocomuniste⁹⁴⁹

Rabito le conteur rencontre toujours un grand succès dans le récit de ses aventures, quel que soit le contexte dans lequel il les narre⁹⁵⁰ : « comecominciammoammanciare perfina chesiafatto ciorn io pareva unopredegrature adire aracontare tutte liaventure cheviavevino passato [...] tutteliatre come misentevino parlare pareche era unaserata divedereseuna bellapellicola diaventure⁹⁵¹ ». Rabito, dont les sources se trouvent souvent dans le ouï-dire⁹⁵², se plaît à réinvestir des histoires qu'il a entendues pour illustrer ses propos⁹⁵³ et fait part avec enthousiasme de la faconde de personnes qu'il a pu croiser : si lui-même se sent profondément porteur de l'art de la parole, il n'en est pas moins sensible à celui des autres,

⁹⁴⁷ « iosenza parlare noncipoteva stare maie » (« moi j'étais pas capable de rester sans parler »), L2, p. 152.

⁹⁴⁸ « quinte quantoio ciodato questsresposta ricordo che sianno messoridere piu di10 soldate che siammessoaredere magare unaltro tenente che era vicino quinto ricordo che io con questa respota cifaatto atanteimpresione chenon zilopotevino dimentigare maie tanto chequanto cincontrammoconquestesoldate sempre lorepetevino questa sencolare parola » (« alors je me souviens que quand je lui ai répondu ça y a plus de 10 soldats qui se sont mis à rigoler et en plus un autre lieutenant qui était à côté de moi il s'est mis à rigoler aussi, alors je me souviens que moi avec cette réponse j'ai fait un beau effet qu'ils pouvaient jamais oublier, d'ailleurs ces soldats quand ils me croisaient chaque fois ils répétaient cette formule marquante »), L1, p. 43.

⁹⁴⁹ « moi dès le début j'y ai pas dit que j'étais un soldat socialiste mais que j'étais contre les communistes et pour les fascistes parce qu'en Sicile à mon village j'avais une propriété que mon père m'avait donnée RRRR parce que mon père il avait été en Amérique RRRR et maintenant cette propriété qu'est-ce qu'ils voulaient en faire les communistes ils voulaient me l'enlever et devenir les chefs sans travailler et c'était pour ça que le gros richard de baron il m'avait une estime RRRR parce que j'y faisais comprendre que j'étais contre les communistes », L4, p. 329.

⁹⁵⁰ Par exemple, durant la Grande Guerre : « tutte queste fatte sempreio li racontava almio capitano patornise sempre alloscopo di farece fare una risata chepoie questo patornise sempre peridere laracontava almaggiore torto che era catanise » (« moi toutes ces histoires je les racontais à mon capitaine de Paternò toujours pour le faire rigoler et après lui toujours pour rigoler il les racontait au major Tordo qui était de Catane »), L2, p. 176.

⁹⁵¹ « on a mangé jusqu'à que le jour se lève, moi j'avais l'air d'un prêcheur à dire et à raconter toutes les aventures qui m'avaient arrivé [...] les autres quand ils m'écoutaient parler on aurait dit qu'ils se regardaient un beau film d'aventures », L7, p. 639.

⁹⁵² « questo precioniere peruna fatalita e peruna compnazione ciaracontato questo storia che io statio scrivento » (« l'histoire que je suis en train d'écrire ce prisonnier il nous l'a racontée par fatalité et par hasard »), L1 bis, p. 39.

⁹⁵³ « dovemmo starefermeòperche erimo composte comoeracomposto il latro calabrise quantoera visto del padrone checidiceva allaltro sescapi tisparo se ti prento dicoltelio eseabutte nepossto chemuoreannecato tiperdugnio ecosierimo composte noiepoiveredescraziate alfronte » (« on devait pas bouger parce qu'on était comme le voleur calabrais quand le propriétaire le trouva et qu'il lui dit : si tu t'enfuites je te tire dessus et je te donne des coups de couteau mais si tu te jettes et tu te noies je te pardonne et pour nous autres au front RRRR pauvres malheureux qu'on était RRRR'était pareil »), L1, p. 83.

qui l'inspire⁹⁵⁴. Aussi, le moyen le plus efficace de donner à imaginer la terreur du personnage est-il en effet de faire part de son aphasie, aussi temporaire qu'inusuelle : « io vedeva alloro chesiavicinavino e tremava [...] io nonaveva laforza didirece neanche menza parola⁹⁵⁵ ».

Enfin, les prises de parole du personnage visent aussi fréquemment à partager un raisonnement et l'on retrouve alors la dimension de « compte, calcul ». Il suffit pour s'en convaincre de relever les occurrences du mot « descorsione » (*discussione*) dans son texte, et dont les traductions plus probantes en français sont certes « discussion », mais aussi « discours », « raisonnement ». Les nombreuses « descorsione » de Rabito sont d'ailleurs elles aussi appréciées par leurs auditeurs : « ecosi tute li 10 mita tiere questa belladescorsione ciapiaciuto tanto⁹⁵⁶ ». Le contenu même du tapuscrit est fondé sur des allers-retours constants entre soi et autrui, qui passent toujours par la parole et « miadetto » et « ciodetto » et bien que celle-ci ne soit pas toujours effectivement prononcée : souvent, le narrateur spécifie « tradime odetto ». Le verbe *pensare* apparaît parfois, mais le verbe *dire* a incontestablement la primauté : pour Rabito la pensée est parole intérieure, et le flux verbal ne cesse jamais.

Ce tour d'horizon, succinct au regard de la quantité de citations allant dans ce sens que l'on trouve dans le tapuscrit, permet néanmoins de se faire une idée de la place centrale occupée par la parole dans la vie et dans la pensée de Rabito.

b) Un conteur polymorphe

Dans son tapuscrit qui évoque parfois la transcription d'une bande-son⁹⁵⁷, l'auteur couche sur papier la parole dite ou entendue avec une vivacité et une présence parfois étonnantes. Les automatismes de Vincenzo Rabito sont ceux d'un conteur, et les empreintes de l'oralité sont nombreuses dans son écriture. Si elles semblent parfois être de l'ordre du détail, elles concernent toutes les dimensions du texte et en forment une clé de lecture indispensable.

Comme dans les récits oraux, les passages descriptifs, relativement peu nombreux, sont plus amples quand leur objet est « inconnu[s] ou extraordinaire[s] » : « [son] évocation a comme but de créer dans l'esprit de l'auditeur les émotions correspondantes⁹⁵⁸ », et la description est subordonnée à l'action. C'est par exemple le cas dans le récit de la bataille du 18 juin 1918, pause descriptive où Rabito s'attarde sur l'affrontement entre les cavaleries

⁹⁵⁴ À cet égard, le cahier intitulé *Canta storie* en offre un exemple évident. Cf. *supra*, p. 114.

⁹⁵⁵ « moi je les voyais qui s'approchaient et je tremblais [...] j'avais même pas le courage de leur dire un mot », L9, p. 862. Rabito narre ici sa rencontre avec des brigands.

⁹⁵⁶ « et du coup cette belle discoursion elle leur a beaucoup plu aux 10 moissonneurs », L9, p. 861.

⁹⁵⁷ Non pas que l'auteur écrive comme il parle, mais parce qu'il mobilise à l'écrit des ressources de l'oral qui donnent l'impression au lecteur de l'entendre parler.

⁹⁵⁸ LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 290.

autrichienne et italienne ainsi que sur le chaos et la destruction générale⁹⁵⁹, un spectacle qui l'a profondément marqué. « unacrante bataglia che lapossenofaresolo nelcinema⁹⁶⁰ ». Toutes les scènes que le narrateur considère notables font l'objet d'une description, généralement conclue par une phrase évoquant sa dimension spectaculaire⁹⁶¹, un réflexe qui provient sans doute à la fois de son goût pour les nombreux spectacles auxquels il a assisté et de son talent de conteur apte à captiver son public avec sa mise en récit emphatique. C'est par exemple le cas dans l'extrait suivant, où Rabito relate une scène qui l'a émerveillé :

abiammo visto uno crosso struzzo volare ma non volare alto ma volare come parte avolare uno aparechio nel campo d'aviation che quanto parte parte abassacuota quante ma non abiammo visto solo il crante struzzo che colliale pareva unopicoaparechio padronale ma abiammo visto magare 15 20 strozine scapare nate propia in quella ora che passannonoieconilcamio queste piccole strozie cinerino unamita che ancora mita erino dentro quello crosso uovo e mita erino fuore che in quella mita cerino lipede del struzzo equante correvono questestronzinzò ancora collaò cozza nel culo come quanto scuovono unasciocata di pudicine che ancora cianno la cozza nel culo [...] di queste bellespetacole nonaviabbiamo ancoravisto neanche nelcinima di quanto era bellissemo a vedere la madre di queste strozze che volava abassacuota e listrosine chescapavino colle penzcozze sopra era uno spettacolo mereviglioso⁹⁶²

La matrice de l'oralité se manifeste également dans la façon dont Rabito se comporte face aux paroles rapportées. Son texte privilégie en général le discours direct et, lorsqu'il s'aventure dans un discours indirect, il s'agit en réalité d'un discours direct vaguement déguisé. Ainsi, dans la *crante esanquinusa bataglia*, quand Rabito retranscrit le récit de sa *tracicanotte* qu'il a fait à son lieutenant, il semble projeter de rapporter ses propos dans un discours indirect. C'est du moins ce que le verbe *raccontare* suivi de la conjonction de

⁹⁵⁹ L2, p. 115-116, l. 187-227.

⁹⁶⁰ « une bataille comme ça ils peuvent la faire qu'au cinéma », L2, p. 115, l. 189-190.

⁹⁶¹ « nonzipoteva fare inneuna pellicola decinema » (« c'était pas possible de le faire dans un film de cinéma »), L2, p. 196, « neanche nelcinima siavasse potuto vedere questo crante ebellissimo spettacolo » (« même au cinéma ça aurait pas été possible de voir ce grand spectacle magnifique »), L3, p. 204, « di queste bellespetacole nonaviabbiamo ancoravisto neanche nelcinima » (« des spectacles aussi jolis même au cinéma on en avait pas vu »), L6, p. 517, « uno spettacolo così bello e prezioso non la vese potuto vedere neanche nel filme » (« un spectacle aussi beau aussi précieux j'aurais jamais pu le voir même pas dans les films »), L6, p. 593, « io nonlaveva visto neanche nel filme » (« moi je l'avais même pas vu dans les films »), L6, p. 503, etc. À l'inverse, les scènes familières font rarement l'objet de descriptions, mais seulement d'explications.

⁹⁶² « on a vu un gros autruche voler. RRRR pas voler en hauteur mais voler comme un avion quand il part voler dans le champ d'aviation à basse altitude RRRR et on a pas vu rien que le gros autruche qu'avec ses ailes on aurait dit un petit avion mais on a vu aussi 15-20 autruchons tout juste à peine nés qui s'ont échappé quand on est passés avec le camion, ces petits autruches ils étaient encore moitié dedans le gros œuf et moitié en dehors. RRRR la moitié où y avait les pieds RRRR alors les autruchons ils couraient avec la coquille encore collée au cul comme les couvées de poussins à peine juste nés avec encore la coquille collée au cul [...] des spectacles aussi jolis même au cinéma on en avait pas vu tellement c'était très beau de voir la mère des autruches voler à basse altitude et les autruchons s'échapper avec sa coquille, c'était un spectacle merveilleux », L6, p. 517. Étant donné la manière dont le récit est formulé, on peine à savoir si Rabito exagère (car les autruches ne savent pas voler) ou bien s'il les décrit seulement en train de courir comme si elles s'apprêtaient à prendre leur envol.

subordination *che* laisse supposer⁹⁶³. Mais, dès la première ligne, il passe au discours direct, marqué par l'irruption du présent et du passé composé (au lieu de l'imparfait et du plus-que-parfait) et, surtout, d'adresses au lieutenant⁹⁶⁴. En fait, pour Rabito, le discours indirect consiste la plupart du temps à émailler un discours direct de verbes introducteurs. On peut certes y lire son effort et sa difficulté à manipuler la langue italienne écrite, mais aussi l'héritage de sa culture orale : « alla “drammatizzazione” della narrazione orale è legata inoltre la maggiore frequenza (quasi esclusiva) dei discorsi diretti rispetto a quelli riferiti indirettamente⁹⁶⁵ ».

Par ailleurs, pour poursuivre sur la « dramatisation » induite par l'habitude de la narration orale, lorsque Rabito trouve une formule efficace pour résumer une situation, il la réemploie tel un refrain avec quelques légères variations, comme pour mieux savourer sa trouvaille et frapper les esprits⁹⁶⁶. Et il excelle dans l'art de dramatiser *a posteriori* son récit en annonçant l'issue d'un épisode, qui se résume généralement à la *rovina* ou à la *fortuna* du personnage, tout en laissant dans un premier temps le lecteur dans l'ignorance de la façon dont cette issue adviendra⁹⁶⁷. Une illustration figure dans la manière dont il pose le cadre de sa rencontre avec sa future épouse et avec sa future belle-mère :

⁹⁶³ « cioracontato che » (L2, p. 123, l. 557).

⁹⁶⁴ Dès la première ligne, le discours est entrecoupé d'adresses au lieutenant : « cioracontato che tutteerimo 17 chesiammo antate a dove leiesignoretenente ciaveva mantato » (« j'y ai raconté qu'on était 17 au total qu'on a été là où vous nous avez envoyés mon lieutenant ») l. 557-558, « vedesse nellespalle che ancora pareisignale » (« regardez mon dos j'ai encore la trace »), l. 562, « io signoretenente » (« moi mon lieutenant ») l. 564, « equinte signoretenente se nonvuolecredere amme » (« et alors mon lieutenant si vous voulez pas me croire ce que je vous raconte ») l. 567.

⁹⁶⁵ « En outre, la “dramatisation” de la narration orale induit une fréquence plus importante (presque exclusive) des discours directs par rapport aux discours indirects », LAVINIO Cristina, « Fiaba orale, trascritta e scritta nella scuola », in AA. VV., *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme edizioni, 1983, p. 37.

⁹⁶⁶ Par ce trait, il s'inscrit dans une écriture de genre épique. Voir *infra*, « Un *epos* artisanal », p. 334-341. C'est par exemple le cas lorsque, racontant la fin de la Première Guerre mondiale, il affirme successivement, en l'espace de sept pages : « tuttediciammo che avevvovinto la querra ma magare abiammo vinto lame » (« on disait tous qu'on avait gagné la guerre mais on avait aussi gagné la famine »), L3, p. 206, « nonabiammovinto laquerra ma abiammo vinto lafame elabestemia » (« on avait pas gagné la guerre mais on avait gagné la famine et les jurons »), L3, p. 206, « litalia ora aveva vinto laquerra ma peroaveva vinto magarelacrantefame » (« l'Italie maintenant elle avait gagné la guerre mais cependant elle avait aussi gagné la grande famine »), L3, p. 208, ou encore « fenita laquerra avemmo vinto laquerra ma magare avemmo vinto lafame » (« maintenant que la guerre était finie on avait gagné la guerre mais on avait aussi gagné la famine »), L3, p. 213.

⁹⁶⁷ C'est le type de prolepse (anachronie de détail sous la forme d'une anticipation, voir GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972) le plus fréquent dans le texte. À part sous cette forme, les prolepses sont rares dans le texte, bien que les récits autobiographiques s'y prêtent bien : « Le récit “à la première personne” se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir ». GENETTE Gérard, *ibid.*, p. 106. Leur rareté dans le récit de Rabito confirme que l'une de ses qualités est de restituer le passé sans recul apparent, avec une immédiateté qui le rend très vivant. On en relève toutefois quelques-unes, comme dans l'exemple suivant, où l'auteur parle du village de Regalbuto, en Sicile : « ora nellsastessavia della reggina cineanno costroito unaltro aberego collostesso nome » (« maintenant dans la via della Regina ils ont construit un autre hôtel qui a le même nom »), L5 p. 445.

cinesiammo antate achiamonte per areposare perareposare alrasetemana
cheastato lasetemana dellamia destrozioe questa festa dimacolata certo che
il mese di natale era proppofreduso chesemprinquesto chiamonte cipiueva
ecera unanebia che magare che eradiciorno sempre pareva dinotte edeco che
comincia lamia destrozioe che recordouna diquestesre dinebia⁹⁶⁸

Cette pause descriptive vouée à dépendre le contexte et l'atmosphère de la rencontre répond à une volonté d'instaurer le suspense. Par ailleurs, le contenu même de la description n'est pas innocent : le temps sombre et brumeux contribue à créer l'impression d'une tragédie imminente. Parfois, le narrateur reste plus mystérieux quant à l'issue des événements, et aménage, tel un *cuntista*, des pauses narratives de longueur variable visant à entretenir l'attention de son public⁹⁶⁹. Ce faisant, il réussit à instiller à des faits passés depuis des décennies une grande vivacité et une grande présence : « quelloamicostro ciovane e tuttialtre 16 compagni chilosa come ciantavo afenire che perlarabia cheio minesono scapato perventetta lanno ammazato atutte certo cheio nonlopottesapere come cianta afenire⁹⁷⁰ ». Dans cet exemple, le courant de conscience communique l'angoisse du protagoniste quant au sort de ses camarades laissés aux mains des Autrichiens. Cependant, comme souvent, une insistance mal à propos nuit à l'efficacité du procédé. Répétitif, le dernier commentaire⁹⁷¹, manière de gloser la phrase qui précède, semble dicté par un souhait de creuser le sillon et, peut-être, par un souci de clarté. Une fois encore, la littérature brute dévoile ses mécanismes ; dans son laboratoire narratif, l'auteur s'essaie à des procédés qu'il ne maîtrise pas entièrement.

Une autre trace tangible de l'héritage de la narration orale se trouve dans les transitions entre les différents épisodes narrés. Ainsi, lorsque pour clore une parenthèse Rabito écrit « ma io tutto ilpasato nonmilodimentecava maie lotenevasemprepresenteperchela memoria laveva piu che buona⁹⁷² », la formulation apparaît comme une phrase toute faite, détachée du

⁹⁶⁸ « on a été à Chiamonte pour se reposer se reposer une semaine de plus et cette fête de l'Immaculée Conception ça a été la semaine de ma destruction RRRR faut dire que le mois de Noël était toujours vraiment frileux à Chiamonte, il y pleuvait tout le temps et il y avait un brouillard que même si c'était le jour on aurait dit que c'était toujours la nuit RRRR et voilà que commence ma destruction, je me souviens qu'un de ces soirs de brouillard », L7, p. 652-653.

⁹⁶⁹ Les plus courtes tiennent en une phrase : « mavediammo dove cidovevino portare » (« mais voyons voir où c'est qu'ils devaient nous amener »), L3, p. 221, « vediammo quello che vieneapresso » (« voyons voir ce qu'il se passe ensuite »), L6, p. 587, « mastiammo a vedere quello chemisocineva inapresso » (« mais voyons un peu voir ce qu'il m'arrivait après »), L7, p. 676, etc.

⁹⁷⁰ « alors que qui sait mon ami Strano Giovanni et mes 16 autres camarades comment ça allait finir pour eux, peut-être qu'à cause de la colère que je me suis crapaté, par vengeance ils les ont tous tués, faut dire que moi je pus pas savoir comment ça allait finir », L2, p. 119, l. 371-375.

⁹⁷¹ « certo cheio nonlopottesapere come cianta afenire » (« faut dire que moi je pus pas savoir comment ça allait finir »), l. 375.

⁹⁷² « mais moi tout le passé je l'oubliais jamais, je m'en souvenais toujours parce que ma mémoire elle était plus que bonne », L2, p. 121, l. 479-480.

contexte et seulement destinée à mettre fin à la digression, faute de moyens plus efficaces. Néanmoins, étant donné la fréquence de ce type de formulation dans son écriture, rien n'interdit d'imaginer qu'il s'agit d'un procédé tout droit venu de la tradition orale. Auquel cas, il s'agirait plutôt d'une coda indiquant à l'auditoire que le récit de l'anecdote est terminé⁹⁷³. À ce titre, un exemple évident figure un peu plus bas : « *ecosi siafenuto questastoria diquesta tracicanotte che miacapitato ammevincenzorabito descrazia cheio mentrechesono almonto nonmilipossomsiedementagare*⁹⁷⁴ ». Les exemples allant dans ce sens abondent, que ce soit pour conclure un épisode, pour amorcer une transition ou bien pour présenter un nouvel épisode⁹⁷⁵. Leur présence nous renvoie à l'hypothèse selon laquelle le tapuscrit serait plutôt un grand patchwork d'histoires entendues et racontées par l'auteur au cours de sa vie, dont les coutures restent apparentes dans le passage à l'écrit.

Certaines de ces coutures, telles que « *equinte ora viracontero lastoria diquesto descraziato mio matremonio*⁹⁷⁶ », manifestent la fonction de régie proposée par Gérard Genette pour qualifier les énoncés métadiscursifs contenus dans un texte « pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref, l'organisation interne⁹⁷⁷ ». Elle apparaît dans des phrases qui ne se réfèrent pas à l'histoire, mais au récit, nombreuses dans l'ensemble du tapuscrit⁹⁷⁸ et rendues nécessaires par les nombreuses précisions et autres pauses narratives. D'ailleurs, il se peut même qu'elles servent plus au narrateur lui-même pour organiser son discours qu'à fixer des points de repère pour un éventuel destinataire.

⁹⁷³ Nous renvoyons à ce sujet aux travaux de William Labov, selon qui le récit oral s'achève toujours sur deux séquences. D'abord, la résolution, qui apporte la résolution finale, puis une coda, qui déclare que l'histoire est terminée et annonce le retour à la narration. Cité in LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 102.

⁹⁷⁴ « et ainsi se termine l'histoire de la nuit tragique qui m'a arrivé à moi Vincenzo Rabito, un malheur que je pourrai jamais l'oublier pendant que je suis sur la terre », L2, p. 121, l. 479-480.

⁹⁷⁵ Avec des phrases telles que : « *ecosi siafenito lastoria diquesto improglione matremonio maora dobbiamo cominciareunaltra vita* » (« et ainsi s'est finie l'histoire de ce mariage d'arnaque, mais maintenant on doit commencer une autre vie »), L7, p. 688, « *equinte siafenoto tutta questa bellastoria questo bellorecordo* » (« et alors ça a été la fin de toute cette belle histoire de ce beau souvenir »), L1 bis, p. 23 ou « *equinte siafenito questa dolerosa storia* » (« et alors cette douloureuse histoire a fini »), L7, p. 613.

⁹⁷⁶ « et alors maintenant je vais vous raconter l'histoire de mon mariage maudit », L7, p. 680.

⁹⁷⁷ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 262.

⁹⁷⁸ Par exemple, une vingtaine de cas dans le seul L1, dont : « *ma lasciammo stare atutte queste descorsione eprentiammo solo la prebcipale discorsione prentiammo ladesorsione che* » (« mais enfin laissons tomber toutes ces discoursions et reprenons rien que la discoursion principale, la discoursion que »), p. 13, « *ma lasciammostare tuttequestedescorsione e penzammo che* » (« mais laissons tomber toutes ces discoursions et réfléchissons que »), p. 48, « *quinte comeio oscritto sopra* » (« alors comme j'ai écrit ci-dessus »), p. 53, p. 60, p. 61 et p. 72, « *comeio ottettoprima* » (« comme j'ai dit avant »), p. 54, « *perdira picriara epotere capire quello che io scrivo* » (« pour dire ça plus clair et comprendre ce que j'écris »), p. 61. R dans ce cas, on hésite à interpréter la formulation comme une manifestation de l'incertitude linguistique de l'auteur ou comme l'expression de son souci de faire comprendre des situations étrangères à son public. R « *ma lasciammoantare tutte queste chiachiere* » (« mais laissons tomber tous ces bravadages »), p. 78, etc. Certaines sont d'ailleurs savoureuses : « *qunte inconchlosione pergapire quellochestaiscrivento io vogliodare acapire* » (« alors en conclusion pour comprendre ce que j'écris je veux faire comprendre »), L7, p. 637.

Lorsque, à des fins de régie, Rabito écrit, par exemple : « *quinte io stao parlatoe scrivento delleoficiale*⁹⁷⁹ » ou « *comeodetto eo scritto sopra*⁹⁸⁰ », il associe étroitement la voix et l'écriture, ce qui nous renvoie aux propos de Paul Zumthor : « L'emploi du couple dire-ouïr a pour fonction manifeste de promouvoir (fût-ce fictivement) le texte au statut de locuteur et de désigner sa communication comme une situation de discours *in praesentia*⁹⁸¹. » Sollicitant simultanément la vue et l'ouïe de ses récepteurs, Rabito écrit comme si le temps de la production et de la réception coïncidaient : « Lorsque *communication* et *réception* (ainsi que, de manière exceptionnelle, production) *coïncident dans le temps*, on a une situation de *performance*⁹⁸². » L'auteur opère ainsi le tour de force de donner à entendre un texte écrit, au fi de la situation de communication effective. Cela expliquerait pourquoi on a tant insisté en Italie sur la notion de voix du narrateur. En rédigeant son autobiographie, Rabito exécute sa performance la plus longue et la plus complète.

La notion de performance se trouve accrue par la présence de la première personne du pluriel qui englobe l'auteur et son destinataire, dans les phrases portant sur l'organisation du discours (« *ma lasciammo questa descorsione* », etc.) Elle exprime alors aussi de la présence de la « fonction de communication⁹⁸³ », d'autant plus évidente lorsque le narrateur, en perpétuelle intrusion dans le récit, multiplie les adresses aux lecteurs/auditeurs. Alors à la deuxième personne du pluriel. Pour mieux capter leur attention, les impliquer et les faire adhérer à son propos et à son point de vue. Ainsi, les phrases commençant par *vedete*, *sentite* ou *sapete* prolifèrent-elles dans le texte, accumulant parfois ces différentes interpellations : « *vedete esentete che recorde cheio scriveva*⁹⁸⁴ ». L'exemple renvoie sans aucun doute à la notion de performance à peine évoquée. En appelant son public à voir et entendre ses souvenirs écrits, le narrateur se place comme si l'écriture elle-même était une performance (et alors on l'imagine en train de taper à la machine les souvenirs qu'il se racontait à voix haute) ou bien comme s'il exécutait une performance à partir de la matière écrite. Les temps employés (verbes adressés au public à l'impératif et verbe *scrivere* à l'imparfait) pourraient faire pencher pour la deuxième hypothèse, mais la confusion de la phrase ne permet pas d'avoir de certitudes. Cependant, la formulation démontre combien l'écriture et la

⁹⁷⁹ « alors moi je suis en train de parler et d'écrire sur les officiers », L1, p. 88.

⁹⁸⁰ « comme j'ai dit et j'ai écrit ci-dessus », L6, p. 516.

⁹⁸¹ ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1987, p. 42.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁸³ Laquelle consiste à maintenir le contact avec le narrataire, par le biais d'adresses notamment. GENETTE Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 262.

⁹⁸⁴ « voyez et écoutez les souvenirs que moi j'écrivais », L3, p. 217.

performance orale étaient associées dans l'esprit de Rabito, un amalgame évident lorsqu'il semble répondre aux questions de son public imaginaire, rendant sa propre présence à sa voix presque sensible : « e decco che vilo faccio sapire il motivo dicome ciabiammo parlato⁹⁸⁵ ». De façon plus sporadique, la confusion entre les discours oral et écrit apparaît dans l'emploi du verbe *scrivere* dans des phrases où le verbe *dire* aurait été plus congruent : « quellanotata del 12 ottobre ciornata maie permemaiedementecata certo cheio comesempre oscritto io tutte queste ciornate partecolare liscriveva⁹⁸⁶ ». Dans ce cas, en écrivant « comesempre oscritto » plutôt que *come sempre ho detto*, Rabito plaque l'apparence d'un discours pensé à l'écrit sur un substrat d'oralité souveraine.

Rabito est certes un conteur bavard, mais aussi polymorphe. Au cours du récit, son souci didactique ne le quitte jamais. Celui-ci n'épargne aucun domaine, pas même la division administrative du territoire ou l'évolution démographique des villes⁹⁸⁷. Le narrateur se fait le chroniqueur de son temps, et le texte abonde en considérations sur les « ebiche » (*epoche*) et « tempe » (*tempi*) qu'il a vécus. Le récit repose d'ailleurs pour partie sur le contraste entre les « ebiche miserabile » de sa jeunesse et celles de ses vieux jours, marquées par un gain de qualité de vie pour tous⁹⁸⁸. En fonction des expériences narrées, Rabito devient tour à tour reporter de guerre⁹⁸⁹, linguiste⁹⁹⁰, observateur des mœurs, qu'il s'agisse des différences entre celles du Nord et du Sud de la Péninsule⁹⁹¹, mais aussi de celles de son village⁹⁹², ou encore de celles des Africains qu'il rencontra en Libye, Éthiopie et Somalie. C'est que l'homme a vu

⁹⁸⁵ « et voilà que je vous le dis la raison de pourquoi on s'est parlé », L6, p. 514.

⁹⁸⁶ « la nuit du 12 octobre, journée que j'ai jamais oubliée RRRR faut dire que moi comme je l'ai toujours écrit toutes les journées marquantes je les écrivais RRRR », L2, p. 158.

⁹⁸⁷ « una volta unosoldato de queste delenquente dellaprocincia di cantanesetta che forseche era dienna chedallora enna noneraunaprovinciaò ma era conilnmedienna mafaceva provincia dicaltanesetta », (« un soldat un voyou de la province de Caltanissetta qui était peut-être d'Enna RRRR parce qu'à l'époque Enna c'était pas une province, ça s'appelait Enna mais c'était dans la province de Caltanissetta RRRR »), L1, p. 77, ou encore : « napole nel 1918 era lapiu crante citaditalia che faceva uno milione e 15 mila abitante e milano abitante nifaceva 750 mila e rama era la III citaditalia » (« Naples en 1918 c'était la plus grande ville d'Italie RRRR y avait un million et 15 mille habitants RRRR et à Milan des habitants il y en avait 750 mille et Rome c'était la troisième ville d'Italie RRRR »), L2, p. 188.

⁹⁸⁸ « sentite che maledette ebiche chemagare chesinantava allaborare nonpoteva manciare con queste miserabilepache chesiquadagnavino » (« écoutez un peu la sale époque que c'était, même si on travaillait c'était pas possible de manger avec les salaires de misère qu'on gagnait »), L1, p. 3, « ora li ebiche non sono quelle miserabile diuna volta », (« maintenant c'est plus les temps misérables que c'était autrefois »), L8, p. 752, « vedete come litempecampino » (« voyez comme les temps changent »), L12, p. 1195, etc.

⁹⁸⁹ Voir par exemple la description des lance-flammes et des gaz employés par les Autrichiens (L2, p. 111-112, l. 9-20).

⁹⁹⁰ Voir par exemple sa découverte de la langue allemande (L8, p. 740), citation p. 46.

⁹⁹¹ Cf. *supra* p. 58-59.

⁹⁹² Parmi de nombreux autres exemples : « specie uno paese ingorante come chiamonte che poiesapento louna inciornata la fessero saputo tuttu il paese » (« surtout dans un village ignorant comme Chiamonte, si quelqu'un l'apprendait à la fin de la journée tout le village sera au courant »), L4, p. 365.

du pays, et non seulement cela lui donne du recul, mais lui permet aussi de faire part à son public de la diversité de l'humanité. Il investit alors temporairement le rôle de l'ethnologue curieux⁹⁹³, ouvert d'esprit et toujours sagace : « tutte linere stimino eamino a maumetto erino lostesso comenoieòstimiammo a ciesucristo⁹⁹⁴ », explique-t-il au sujet de la religion en Somalie⁹⁹⁵. Rien n'échappe à son œil attentif : ni l'architecture⁹⁹⁶, ni les paysages⁹⁹⁷, ni les animaux, et notre homme se fait alors naturaliste enthousiaste, sans jamais se départir de sa verve⁹⁹⁸. Guidé par son appétence et par son enchantement vis-à-vis de la nouveauté, Rabito se livre donc à un projet narratif totalisant gouverné par le plaisir du récit.

c) Fabulation et affabulation sur la trame de la vie

Le tapuscrit de Vincenzo Rabito se présente comme une autobiographie, où l'auteur, le narrateur et le personnage sont la même personne, qui s'engage à raconter la vérité.

⁹⁹³ « per curiusera con questo crante per sonaggio per vedere come era composto e magari persapere l'usua abitutene » (« par curiosité pour ce grand personnage, pour voir comment il était fait et puis aussi pour connaître ses habitudes »), annonce-t-il lorsqu'il cherche à approcher un notable somalien, L6, p. 557.

⁹⁹⁴ « tous les noirs ils estiment et ils aiment Mahomet pareil comme nous on aime Jésus-Christ », L6, p. 545.

⁹⁹⁵ Ses descriptions sont d'ailleurs parfois plutôt déconcertantes : « cerino signorine nere somile piu belle dalle signorine italiane solo la defedenza era che litaliane erino bianche e lsignorine somile erino nere quintecampiava solo il colore » (« il y avait des demoiselles somaliennes noires qui étaient plus belles que les demoiselles italiennes. La seule différence c'était que les Italiennes étaient blanches et les demoiselles somaliennes étaient noires, alors il y avait que la couleur qui changeait »), L6, p. 587.

⁹⁹⁶ « nonerina case fabricate dicalcie cessoimpatata maerinocase assecco erno fatte diramistelle delle albire beneintezate epoie iltetto fatto apizzo come unotucollo asciulune che parevino lostesso delle fabricate chefacevino libedovine comelituolle chefabricano dello stato dell'tripolitana che quello lifanno cosi ma gare litetta pernon sentire caldo mentre questa popolazione di questa regione di loubiana compreso questo paese pilanina lifacevino litetta apizzi perche 5 6 mesedellanno queste caseerino sempresotta laneve checosi esento costrite apizzo iltetto noncarrecava eperchelanivesciulava e iltetto sosi noncadeva conil forte peso dellaneve » (« c'était pas des maisons frabiquées avec de la chaux mélangée avec du ciment mais c'était des maisons à sec, elles étaient faites avec des petites branches d'arbres bien encroisées et puis elles avaient le toit en pointe en pente. On aurait dit les maisons des bédouins, les toukoul qui fabriquent dans l'État de la Tripolitaine. Mais là-bas ils font les toits comme ça pour se protéger du chaud alors que la population de la région de Loubiana y compris ce village de Planina ils faisaient les toits apointés parce que les maisons étaient toujours sous la neige pendant 5-6 mois de l'année, du coup avec le toit en pointe la neige glissait et le toit il tombait pas à cause du poids de la neige. »), L3, p. 226. Dans ce cas, sa comparaison avec les constructions africaines dépend de son séjour en Afrique : le voyage est source d'un savoir que Rabito se fait un devoir de montrer et de transmettre.

⁹⁹⁷ « unaderra desertica che noncerino neanche albire per meterese allompira che noncera vita neanche per l'alimale che secerino alibre lipiu alte erino diuno meto tntecherino licazerle che pi assaie di 3 chile dicarne non ciavevino perche nonavevino erba per manciare » (« une terre désertique où y avait même pas d'arbres pour se mettre à l'ombre, où y avait pas de vie même pas pour les animaux. Parce que quand il y avait des arbres les plus grands ils faisaient un mètre. Du coup les gazelles elles avaient pas plus de 3 kilos de viande sur le dos parce qu'elles avaient pas d'herbe à manger »), dit-il ainsi à propos du désert libyen (L5, p. 485).

⁹⁹⁸ À cet égard, nous renvoyons à sa description admirative du « vol » d'autruches L6, p. 517, citée ci-dessus, p. 309. Ou, par exemple, « il fiume era pieno di cucutriglie e queste animale per farese uno bepranzetto a spetavino questa bella ocasio per poterese fare uno spontino quanto uno somolo ounasomola a vessepreso uno sechiodacqua subito aprevino laboca eselo impocavino » (« le fleuve était rempli de crocodiles et ces animaux ils attendaient la bonne occasion pour se faire un bon déjeuner un bon petit casse-croûte, quand un Somalien ou une Somalienne venait remplir un seau d'eau aussitôt ils ouvraient la gueule et ils les croquaient »), L6 p. 594, etc.

Cependant, il présente des particularités signifiantes, dont la tendance à parler de soi à la troisième personne. Si, la plupart du temps, Rabito rétablit son identité dans des formules telles que « questo poveraccio divincenzo rabito che eraiο vincenzo rabito⁹⁹⁹ », il lui arrive parfois de rester ambigu : « ancora vincenzo rabito nonciavevarevato lura dimorire¹⁰⁰⁰ ». Le recours à la troisième personne pour parler de soi se présente parfois, semble-t-il, comme du discours indirect libre \acute{R} « il voto non lodavino al figlio dello do vincenzorabito¹⁰⁰¹ » \acute{R} ou, plus souvent, comme un procédé de dramatisation \acute{R} « vedevino a donvincenzo che era fermato dallapolizia¹⁰⁰² ». On peut légitimement se demander si, parfois, ce n'est pas la jouissance de rappeler sa place centrale dans le récit qui pousse l'auteur à affirmer son identité : « comeonato lasbeglia tutte siano alzato e io vincenzorabito nonpotteantare neache prentereil cafe¹⁰⁰³ ».

D'autre part, l'auteur prend sa propre vie comme matière principale de son récit, véritable litanie du souvenir dont l'écriture est présentée comme un véritable devoir : « edeco che mitoco siscrivere unaltro storia¹⁰⁰⁴ ». Mais, de cette matière, il affirme n'extraire que ce qui est inoubliable ou notable. Ainsi, des expressions telles que « ricordo un altro miracolo », « un ricordo che non zi puole maie dementecare » (ou « maie dementecato »), « ricordo un sencolare caso » ou, surtout, « ricordo un altro partecolare caso » remplissent ses pages. Or, il se trouve que tout ce que la plupart de ces souvenirs ont de miraculeux, d'inoubliable, de singulier ou de particulier tient à l'emphase avec laquelle ils sont présentés par le narrateur, qui se livre à une recherche de dramatisation *a posteriori* de ce qu'il a vu ou vécu pour en accroître l'intérêt. La dernière partie du tapuscrit, manifestement formée d'un journal écrit au jour le jour, indique elle aussi une recherche de mise en intrigue artificielle. Tout en signalant effectivement les dates \acute{R} comme cela est d'usage dans la pratique diaristique¹⁰⁰⁵ \acute{R} Rabito

⁹⁹⁹ « ce pauvre bonhomme de Vincenzo Rabito $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ que c'était moi Vincenzo Rabito $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ », L1, p. 92. Ce type de formulation est récurrent : « lacasa laveva ilpadrone che questopadro era io vincenzo rabito » (« la maison elle était à son propriétaire et le propriétaire c'était moi Vincenzo Rabito »), L8, p. 710. Voir aussi « questo piciotto era io vincenzorabito » (« ce jeune homme c'était moi Vincenzo Rabito »), L3, p. 250, « aunaltro soldato chequesto soldato era io rabito vincenzo » (« un autre soldat $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ et ce soldat c'était moi Rabito Vincenzo $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ »), L3, p. 260, « questa sentenella eraio ilsoldato rabito vincenzo » (« cette sentinelle c'était moi le soldat Rabito Vincenzo »), L3, p. 299, etc.

¹⁰⁰⁰ « pour Vincenzo Rabito l'heure de mourir n'était pas encore arrivée », L1, p. 89. Ou encore, par exemple, « il 1968 per lafamiglia rabito vincenzo astatounoanno molto deficile » (« pour la famille Rabito Vincenzo 1968 a été une année très difficile »), L12, p. 1148.

¹⁰⁰¹ « ils votaient pas pour le fils de don Vincenzo Rabito », L13, p. 1259.

¹⁰⁰² « ils voyaient don Vincenzo arrêté par la police », L9, p. 855.

¹⁰⁰³ « quand le réveil a sonné tout le monde s'est levé et moi Vincenzo Rabito j'ai même pas pu prendre mon café », L3, p. 216.

¹⁰⁰⁴ « et voilà que je dois écrire une autre histoire », L9, p. 856.

¹⁰⁰⁵ « Rares sont en effet les diaristes qui négligent cette entrée en écriture, coup d'envoi psychologique de la pratique manuscrite. Les jours, les mois, les années sont généralement très soigneusement consignés »,

essaie de fondre le récit des faits du jour dans une utilisation ambiguë des temps verbaux qui, à notre avis, ne tient pas, ou pas seulement, à une maîtrise imparfaite de leur usage. Ainsi, trouve-t-on des formulations telles que : « *io noneraura dimorire cheanocra doveva vedere penequaie e porte maie ecosi io feneva descrivere chescriveva quantoceraunaltraoccasione*¹⁰⁰⁶ ». Cette phrase aurait demandé l'emploi du présent (*non è ora di morire che ancora devo [...] e così io finisco di scrivere*) suivi du futur¹⁰⁰⁷ (*scriverò quando ci sarà un'altra occasione*). Or, le fait qu'elle soit écrite au passé (à l'imparfait) donne l'impression que ces considérations se situent dans une antériorité importante par rapport au moment du récit. Ce n'est pas le cas. En réalité, l'auteur essaie tant bien que mal de faire du présent une histoire déjà englobée dans le récit rétrospectif. Peut-être que, dans sa conception, le présent se vit et le passé se raconte, et qu'il a souhaité continuer de raconter même lorsque le réservoir d'histoires formé par le passé était épuisé, quitte à recourir à des artifices immédiatement décelables. Enfin, dans cette autobiographie, l'auteur-narrateur-personnage est bel et bien au centre du récit, ainsi que le veut le genre. Cette spécificité est d'ailleurs attestée par l'hypertrophie du pronom *io* et par l'usage fréquent de la locution « *cominciato di me* ». Cependant, l'auteur se livre à un compte rendu de ses multiples calculs et de ses actions plutôt qu'à quelque enquête sur la construction de sa personnalité. On pourrait donc détourner la célèbre phrase de Montaigne¹⁰⁰⁸ pour l'appliquer à Rabito : « Mes projets, avortés ou non, et mes aventures sont eux-mêmes la matière de mon livre. » En somme, la vie apparaît comme un riche filon narratif¹⁰⁰⁹ exploité à outrance par Rabito pour chanter sa propre geste.

La part d'artifice, voire de fiction, que comporte le genre autobiographique n'est pas originale en soi : « Nous savons tous, bien entendu, que le langage reconstruit le passé autant qu'il le désigne¹⁰¹⁰. » De fait, le genre s'y prête bien : « C'est la forte charge d'authenticité dont est chargé le récit à la première personne qui explique paradoxalement son ambivalence. C'est précisément parce qu'il s'engage à dire la vérité que le narrateur peut plus facilement

CARRON Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002, p. 30.

¹⁰⁰⁶ « pour moi c'était pas l'heure de mourir, je devais encore vivre des peines et des ennuis et du coup j'arrêtais d'écrire, j'écrivais quand il y avait une autre occasion », L15, p. 1426.

¹⁰⁰⁷ L'absence de futur ne s'explique pas par le fait que ce temps n'existe pas en sicilien : d'une part, Rabito emploie le futur italien à de nombreux endroits et, d'autre part, il aurait pu à tout le moins utiliser un présent à valeur de futur proche.

¹⁰⁰⁸ « Je suis moi-même la matière de mon livre », MONTAIGNE Michel, « Au lecteur », *Essais*.

¹⁰⁰⁹ Nous renvoyons ici à notre réflexion sur « Les motivations de l'écriture », *supra*, p. 71-77.

¹⁰¹⁰ JEANNELLE Jean-Louis, « Autofiction et poétique », in SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 27.

faire passer la fiction pour du réel¹⁰¹¹. » Dans notre cas précis, il faut aussi tenir compte d'une caractéristique de la langue orale, qui sème le trouble lors d'une fixation par écrit telle que celle effectuée par Rabito : « Les inconsistances et même les contradictions tendent à être englouties sous le flux de parole, le déluge de mots, sous les vagues d'énoncés¹⁰¹² ». Cependant, la quantité de faits improbables, d'incohérences et autres manipulations du réel identifiables dans l'autobiographie de Rabito est telle qu'elle conduit à s'interroger plus largement sur la fonction fabulatrice dans l'écriture de l'auteur.

Partant de la définition de la fonction fabulatrice proposée par Henri Bergson dans *Les deux sources de la morale et de la religion* (« faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire¹⁰¹³ »), Raphaël Laphail-Molino et Jean Molino en proposent à leur tour une définition, plus développée :

La fonction fabulatrice est donc la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer. C'est la fonction fabulatrice qui est à la racine de notre identité personnelle : nous sommes ce que nous racontons¹⁰¹⁴.

Ces lignes font écho aux remarques énoncées plus haut à propos de l'œuvre de Rabito : représentation d'un personnage agissant, dont les aventures sont matière à réflexion, interprétation, explication. Rabito se raconte, et nous raconte, sa propre histoire revisitée par son imagination. Avec la dernière phrase de la citation s'ouvre une nouvelle perspective : par la fabulation, Rabito se réinvente en réinventant sa vie et la mue en matière romanesque inépuisable ; sa vie telle qu'elle fut et sa vie telle qu'elle aurait pu être fusionnent dans son long récit.

La fabulation se manifeste par divers biais dans son écriture. Certains paraissent anecdotiques de prime abord, mais ils n'en sont pas moins les indices d'une écriture où la part de vérité est difficilement discernable. Les prénoms de certaines personnes, pourtant importantes dans le récit, changent d'une page à l'autre ou d'une version à l'autre (L1 et L1 bis). Ainsi, l'épouse du fermier chez qui le jeune Rabito travailla pendant quelques jours à Grammichele est-elle nommée Caterina, puis Carmela et, surtout, Marianna dans le L1, tandis que dans le L1 bis, elle est parfois appelée Marianna, parfois Carmela. Il en va de même pour

¹⁰¹¹ LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 130.

¹⁰¹² GOODY Jack, *La raison graphique*, BAZIN Jean et BENZA Alban (trad. de l'anglais), Paris, éditions de Minuit, 1998 [1979], p. 105.

¹⁰¹³ Cité in LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 47.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

un soldat dont Rabito se rapprocha à la fin de la Grande Guerre, parfois appelé Mario, parfois Antonio. À la fin du L1, Rabito dit que, pour masquer son identité sicilienne mal considérée, il raconte à la famille avec laquelle il s'est lié d'amitié qu'il est originaire des Abruzzes. Arrivé au même point du récit à la fin du L1 bis, il dit qu'il se fait passer pour quelqu'un originaire de la région de Rome. Dans le même ordre d'idées, certains épisodes de sa vie, dont notamment son apprentissage de la lecture, se déroulent dans des contextes fort différents d'une version à l'autre¹⁰¹⁵ : l'important ne semble pas tant tenir dans l'exactitude de ce qui est dit, mais dans le message qui est délivré. Certaines allégations de l'auteur sont indubitablement mensongères. Par exemple, lorsqu'il affirme : « ricordo magare la ciornata cheasocesse questo brutto fatto cheastato ilprimoaprile del 1939 ciornata maie perme dementeata che magareio faceva il complianno¹⁰¹⁶ », on sait bien que son anniversaire a lieu la veille, le 31 mars ; il s'agit là d'un procédé de dramatisation. S'il est facile de déceler les incohérences ou les mensonges aussi évidents, ce n'est pas le cas de certaines fabulations, racontées sur le même ton que le reste. Ainsi, concernant la vie adulte de ses enfants, ce sont les témoignages de ces derniers qui permettent de faire la part entre les faits réellement advenus et la créativité de leur père à leur sujet¹⁰¹⁷. Ces diverses imprécisions mettent sérieusement en question la foi que l'on peut apporter à l'entreprise de vérité¹⁰¹⁸ de l'auteur. À ces différents éléments viennent s'ajouter le récit d'épisodes invraisemblables ou, à tout le moins, largement exagérés. Par exemple, lorsque Rabito raconte que, durant la Grande Guerre, l'équipe de ravitaillement italienne, induite en erreur par le mauvais temps, apporta les provisions aux lignes autrichiennes, il fait dire aux Autrichiens : « cianno detto italiane noie verenziammo etante aucurio perlanno cheviene che spediammo di fare unaltro sbaglio e poterene portarene ilmanciareunaltra volta chelomanciare delle taliane etropo costoso

¹⁰¹⁵ Voir *supra*, p. 57, note 128.

¹⁰¹⁶ « je me souviens même la journée que cette sale histoire s'est passée, c'était le premier avril 1939, une journée que j'ai jamais oubliée parce qu'en plus c'était mon anniversaire », L7, p. 614.

¹⁰¹⁷ Entretiens avec Gaetano Rabito au sujet de son propre voyage de noces (Raguse, juillet 2014). Voir aussi MOSS David et RABITO Giovanni, « Vincenzo Rabito's autobiography #2. An interview with Giovanni Rabito », in MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, vol. 19, n° 3, May 2014, London, Taylor&Francis, p. 309-311.

¹⁰¹⁸ « certo cheio cidovevascrivere laveravereta chenoncidoveva scrivere bucieie ma certo chedovevascriverelavereta vera [...] laveravireta la dovevascrivere perforrza perchealtremente lavereta diventavino tutte bucieie e quintequistolibirononvalevaniente » (« faut dire que je devais écrire la vraie vérité que je devais pas écrire des menteries, mais faut dire que je devais écrire la vérité vraie [...] la vraie vérité c'était obligé que je l'écris ou sinon la vraité ça devenait que des menteries, et alors ce livre il valait rien »), L15, p. 1449.

speciamente lapasta asciutta¹⁰¹⁹ ». Lui-même ne faisait pas partie de l'équipe en question, il est donc en incapacité de rapporter les échanges qui eurent alors lieu, mais il invente, et ce faisant, il crée une prise de parole aussi savoureuse qu'improbable¹⁰²⁰. La remarque vaut pour la totalité des nombreux dialogues dont son texte est parsemé : comment pourrait-il s'en souvenir avec exactitude à des décennies de distance ?

À partir de scènes vues dans la vie, au théâtre, au cinéma ou à la télévision¹⁰²¹, racontées ou simplement imaginées, il assimile à sa vie, à grand renfort d'exagération et de sens de l'image, des épisodes créés de toutes pièces. Celui de son déguisement en infirmière pour rendre visite de nuit à sa femme à l'hôpital dans une chambre réservée aux femmes compte indubitablement parmi eux¹⁰²² :

potevino essere liore 24 menzanotte maiononpotvadormire
perchnonavevaparlato conlamiamoglie ancora madovevastudiare
comedinotte avessepotuto antare nellastanza dove cera [...] ovisto
chedentralastanza cerono le veste diaquestaimprmera apisenellopiennerobbi
ofattouno attodicoraggio come sifeneva efeneva sempreera buona
miomesslirobbediquesta infermera checomemiosovestitodimpermera [...]
comeminesonoantato io nonannodormito nessuno che invecedidormire
redevino della magnifica pate chevavevafattoio certo che iostesso
neanchemilocredeva che eracapacie difare qusta coomerdia¹⁰²³

¹⁰¹⁹ « ils y ont dit : les Italiens on vous remercie et on vous souhaite une très bonne année, on espère que vous vous tromperez encore et que vous nous amènerez encore le manger, parce que le manger des Italiens il est très savoureux surtout les pâtes », L1 bis, p. 39.

¹⁰²⁰ À propos de la fabulation manifeste dans le récit de scènes auxquelles le narrateur n'a pas assisté, un bel exemple est fourni par son compte rendu dramatique de la venue d'un gendarme au domicile familial lorsque lui-même était sur le front de la Première Guerre mondiale : « unociorno lamiasorellaturidda chepotevino essere liore 10 propia allolario che passava ilpostino lodonturiddo picicanedda lamiamadreciadetto alla figliaturidda vaienellasdrada e esciefuore delcortile [...] cosiperdavero lamiasorella ciantavo avedere seveneva questo portallettere mainvece divenire ilportaltetere edireceallamiasorella to turidda ceuna lettera del tuo fraterlo vincenzo avenuto unocarabiniere [...] certo che lamiasorella loavevaintesodire che quanto venevauno carabiniere era sicuro che il soldatoera muerto [...] subito siammesso apiancere e crdanto ilmio fraterlo enemuorto mentre lanteso lamiamadre equinte sianno butate per terra pianceto » (« un jour RRRRR ça devait être 10 heures juste l'heure où Don Turiddu Picicanedda le facteur passait RRRRR ma mère a dit à sa fille ma petite sœur Turidda : va dans la rue et sors de la cour [...] du coup pour de vrai ma sœur elle a allé voir si le porteur de lettres arrivait mais au lieu que c'était le porteur de lettres et qu'il lui dise à ma sœur : Turidda y a une lettre de ton frère Vincenzo c'est un carabinier qu'est venu [...] RRRR faut dire que ma sœur elle l'avait entendu dire que quand un carabinier venait c'était sûr que le soldat était mort RRRR [...] aussitôt elle s'est mise à pleurer et à crier : mon frère est mort alors ma mère l'a entendue et alors elles se sont jetées par terre en pleurant »), L2, p. 125. En réalité, le gendarme venait annoncer que Rabito s'était distingué par un acte de bravoure. Hormis l'improbabilité des faits (l'État prenait-il la peine d'informer chaque famille des actes de chaque fantassin à chair à canon à au front ? On peut en douter), le narrateur manifeste ici encore son penchant pour la dramatisation, et se place au cœur de l'action, même quand il en est absent, à travers l'extrême douleur de sa sœur et de sa mère.

¹⁰²¹ À certains endroits, des expressions plaquées qui sonnent faux dans le texte semblent tout droit sorties d'une littérature bon marché : « linostre care ceneture » (« nos chers parents »), L7, p. 628, « antava abaciare la sua intementecabile fidanzata » (« il allait donner un baiser à son inoubliable fiancée »), L6, p. 535, etc.

¹⁰²² Et on trouve là le thème du déguisement, cher à la farce.

¹⁰²³ « c'était à peu près 24 heures minuit mais j'arrivais pas à dormir parce que j'avais pas encore parlé à ma femme RRRRmais il fallait que j'étudie comment je pouvais rentrer dans sa chambre de nuit [...] RRRR'ai vu que dans la pièce où j'étais y avait les habits d'une infirmière accrochés dans le placard, j'ai commis un acte de courage RRRR on verra bien comment ça finira toujours ça ira RRRR j'ai mis les habits de l'infirmière [...] après

On ne croit pas un instant à cette intrusion d'un homme dans un dortoir d'hôpital exclusivement féminin, à plus forte raison dans la Sicile très pieuse du début des années 1960, en outre par sollicitude pour une épouse à l'égard de laquelle le narrateur ne cesse de se répandre en propos fielleux. Simplement, sans doute inspiré dans ce cas par une scène de comédie, l'auteur s'essaie à sa reproduction appliquée à sa propre vie : notre conteur fait feu de tout bois pour alimenter son récit et ne cesse de réinventer son monde et sa vie.

D'ailleurs, arrivé au récit du temps présent, l'auteur, sédentaire et désœuvré, se trouve de plus en plus fréquemment à l'affût de ressources, toujours plus rares, qui lui permettent de continuer d'exercer son art du récit, ainsi qu'en témoignent les innombrables formulations du type « *ecosi feniscio descrivere perquesta ciornata chescrivero unaltra volta quanto cisaraunaltraòoccasione*¹⁰²⁴ ». Or, nous l'avons vu, pour Rabito l'autobiographie est plus liée à l'action qu'à l'introspection. Au fur et à mesure que sa vie réelle et la matière à fabulation immense qu'elle contenait s'épuise, la focalisation se déplace progressivement sur la vie de ses fils, en particulier sur celle du dernier, Giovanni. Cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où celui-ci, peu conformiste, menait une vie plus aventureuse et plus incertaine que ses frères installés à Raguse. Son père, qui lui-même avait eu une vie mouvementée, s'y identifia et trouva dans les aventures de son fils une matière riche pour alimenter ses récits. C'est donc la vie de Giovanni qui, insensiblement, devient matière à roman au fil des pages. La projection atteint son acmé quand Vincenzo Rabito, racontant les vacances de Giovanni et de ses amis, bascule soudain à la première personne du pluriel, comme s'il prenait la voix de Giovanni ou qu'il avait participé à son voyage :

maciova nne siamerevegliato chesiatrovato nellafrancia ecosi sempre camminanto camminanto camminanto e conlimane chidinte passaggie sono revateamarigge cheanno fatto 15 ciornadiviaggio apiedee cocolimachne che braveacentechecerino come cortisia erino megliodellitaliane manciare cinidavino quanto nivolevino chedognivoltachesifermavino tutesidomantavino che lifacevino intrareicasa checidavinotantacompidenza sivedeva che erino piu civile dinoie italine cosi ciabiammo cirato questa bellacitatiparigge nontutta perche per cirarepariggeicivoglioanne ma per15 ciorne ciabiammo camminato inqueste sdrade bellediparigge chebellasodesfazione che era questa pernoicievenotte ecosi ilprimodiausto abiammofenito dicirare tantecampgnidellafrancia ecinesiammoantatenellaspagni cheabiammoentrato dellapartedellacatalognia mapero la spagna erabella ma liacentenonerino tantecortese¹⁰²⁵

mon départ personne est arrivé à dormir, au lieu de dormir elles riaient du tour magnifique que j'avais joué *RRRR* *R* faut dire que moi-même j'y croyais pas que j'étais capable de faire une comédie pareille », L11, p. 1075-1076.

¹⁰²⁴ « et du coup j'arrête d'écrire pour aujourd'hui, j'écrirai de nouveau quand il y aura une autre occasion », L15, p. 1411.

¹⁰²⁵ « mais Giovanni il était tout émerveillé de se retrouver en France, et du coup à force de marcher et de faire du stop ils sont arrivés à Paris *RRRR* ça leur a fait 15 jours de voyage à pied et en voiture *RRRR* les Français

Suivent quelques lignes ambiguës où il est difficile de déterminer si le pronom est à la première ou à la troisième personne avant que l'auteur ne repasse à la troisième personne : « erno uno popolo chestavino umpocomale comelitalian motoreleggiusecome litaliane che ciovann losapva chelarelicione portamiseria¹⁰²⁶ ». Ce passage pourrait être la reproduction à l'identique des paroles de Giovanni à son retour de voyage, rapportées sans filtre par Vincenzo Rabito dans un moment d'inattention, ou encore une nouvelle manifestation de sa difficulté à manipuler le discours indirect et, alors, on imagine le narrateur, tout à sa performance, imiter la voix des personnages comme un *opranti* maniant ses *pupi*. Cependant, si, en effet, il y eut probablement distraction de l'auteur, elle révèle de façon éclatante le niveau de projection du narrateur, et confirme notre hypothèse selon laquelle son autobiographie est en réalité formée d'un tissu d'histoires, les siennes comme celles d'autrui.

L'autobiographie de Vincenzo Rabito, *homo fabulator*, n'est donc pas à prendre au pied de la lettre. Elle n'est pas seulement le compte rendu d'une seule vie, mais aussi l'assemblage d'une série de sources hétéroclites (récits divers, ouï-dire, journaux, romans, théâtre, cinéma, fantômes, pure imagination) recomposées autour d'un pivot central : l'auteur-narrateur-personnage. Et l'empreinte de la tradition orale, ici celle des *cantastorie*, apparaît jusque dans cette caractéristique essentielle de son œuvre :

Il narrare dei cantastorie è, dunque, alternativamente: riferire sui fatti osservati e accaduti nella realtà; puntualizzare il ragionamento morale a partire da storie e accadimenti supposti che hanno soltanto la parvenza della realtà; indagare le contraddizioni che pervadono ogni decisione umana in situazioni emozionalmente, storicamente e culturalmente condizionate; connettere fantasiosamente frammenti di storie reali; ridiscutere i propri presupposti ideologici-politici sottoponendoli di tanto in tanto alla pubblica prova dei fatti. In tutti questi casi il livello di sorveglianza critica implicito in essa fa sì che la realtà poetica costruita dai cantastorie non sia immediatamente contigua a quella vissuta¹⁰²⁷.

quelles personnes sympathiques, en politesse ils étaient mieux que les Italiens, ils leur donnaient à manger autant qu'ils voulaient, chaque fois qu'ils s'arrêtaient ils les faisaient entrer chez eux, ils leur faisaient confiance, ça se voyait qu'ils étaient plus éduqués que nous les Italiens RRRRtu coup on s'est baladés dans la belle ville de Paris, pas dans toute la ville parce que pour la voir en entier il faut des années mais pendant 15 jours on a marché dans les belles rues de Paris RRRR quelle grande satisfaction c'était pour nous autres jeunes gens RRRR et du coup le premier août on a fini de se balader dans les campagnes françaises et on a été en Espagne en entrant par la Catalogne mais cependant l'Espagne c'est beau mais les gens étaient pas aussi polis », L12, p. 1176. Nous soulignons les occurrences à la première personne.

¹⁰²⁶ « c'était un peuple qui se portait un peu mal comme les Italiens, très religieux comme les Italiens, et Giovanni il le savait que la religion ça apporte la misère », *ibid.* C'est nous qui soulignons.

¹⁰²⁷ « La narration des *cantastorie* est donc, alternativement : un compte rendu sur des faits observés qui se sont véritablement déroulés ; une mise au point d'un raisonnement moral à partir d'histoires et événements supposés qui n'ont que l'apparence de la réalité ; une enquête sur les contradictions à l'œuvre dans toute décision humaine dans des situations conditionnées aux points de vue émotionnel, historique et culturel ; une mise en lien fantaisiste de fragments d'histoires vraies ; une remise en question des préjugés idéologiques et politiques personnels en les soumettant de temps à autre à une épreuve des faits publique. Dans tous les cas, le niveau de

2. Une « épopée de la faim¹⁰²⁸ »

Didier Souiller emploie la locution qui donne son titre à ce paragraphe pour désigner le roman picaresque. Elle est à plusieurs égards un bon moyen d'approcher l'œuvre de Rabito. Avant tout, le personnage Rabito partage nombre de traits avec les picares, dont un caractère astucieux, qui occasionne plusieurs scènes proches de la farce. D'autre part, sa vie tout entière se présente comme un combat contre la misère et un sort souvent contraire figurés ici par le terme de « faim », qui donne à certains passages du texte l'allure d'une complainte. Enfin, son écriture, où le goût pour la formule s'inscrit dans de constants procédés d'amplification, présente des affinités avec la veine épique suggérée par le terme de « épopée ».

a) Un héros picaresque

Dans son texte où la fiction le dispute à l'autobiographie « authentique », Rabito, à la fois créateur et objet de la narration, se présente en héros. Ce phénomène est propre à l'écriture de soi : « C'est un autre dédoublement qui caractérise la situation dans laquelle le narrateur raconte son histoire. Lorsque le narrateur fait le récit de sa vie, il se dédouble aussitôt : il y a d'un côté le "je narrant", qui représente le personnage arrivé au terme de son itinéraire et qui décide d'écrire ses souvenirs, de l'autre le "je narré" qui correspond au héros-personnage plongé dans ses aventures¹⁰²⁹. » Et, au sens actanciel du terme de « héros », Rabito en est effectivement un : il est le personnage principal du récit, les autres personnages lui sont subordonnés et son parcours est une quête, dont l'histoire est relatée. Cela mis à part, la plupart des attributions des héros lui font défaut : il ne peut se vanter d'origines divines, il n'est pas bien brave, et on ne peut pas dire qu'il incarne un idéal d'élévation morale, ni même qu'il fasse preuve de quoi qu'il en dise¹⁰³⁰ de son sens du sacrifice particulièrement développé¹⁰³¹.

Rabito est néanmoins doté d'une constitution exceptionnellement robuste, grâce à laquelle il résiste aux maladies et aux indispositions. Lorsque, appelé pour la Première Guerre mondiale, on le croit atteint du typhus, c'est une erreur de diagnostic, et notre héros en profite

surveillance critique implicite qu'elle contient fait que la réalité poétique construite par les *cantastorie* n'est pas immédiatement contiguë à la réalité vécue. » GERACI Mauro, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, op. cit., p. 335.

¹⁰²⁸ SOUILLER Didier, *Le roman picaresque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 18.

¹⁰²⁹ LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator*, op. cit., p. 132.

¹⁰³⁰ « sacrafizie quanto niofatto io neanche sono sicuro che lafatto uno santo » (« autant de sacrifiexes que moi je suis pas sûr qu'un saint en a déjà fait »), L6, p. 531.

¹⁰³¹ Voir le *Centre national des ressources textuelles*, entrée « héros », <http://www.cnrtl.fr/definition/heros> (consulté le 25 mai 2017).

pour découvrir Trapani, apprendre à lire et gagner un peu d'argent en faisant des commissions pour les infirmières. Lorsque, en Afrique, les autres travailleurs subissent des crises de malaria, Rabito, moins malade, en profite pour lire les romans de Dumas. Lorsque, sur le bateau qui les ramène en Italie, nombre d'hommes souffrent du mal de mer, il n'est pas même indisposé. Et, pour son dernier trajet d'Afrique en Europe, où Rabito a réussi à se faire embarquer en faisant croire qu'il était malade, il fanfaronne : « nellanavecera io solo che faceva finta di essere ammalato ma era piu inzalute dallemarenaie¹⁰³² ». D'autre part, il revêt les caractéristiques de l'homme providentiel pour sa famille qui survit péniblement dans la plus grande misère, un fait qu'il se plaît à rappeler dès que l'occasion se présente : « lamiamadre sempreciloracontava atutte livicine chequanto vineva io ilsuo figliovincenzo pareva ilpadredellafamiglia pareva cheviveva il babbo natale¹⁰³³ ».

Cependant, malgré ces qualités et quelques tentatives de se présenter comme un héros brave (« io belloforte esenza paura¹⁰³⁴ ») et noble de cœur (« io cuore nobile¹⁰³⁵ ») à défaut de l'être de naissance, la conduite de Rabito ne peut guère être qualifiée d'héroïque. Sa force principale réside dans un art consommé de la débrouille, qu'il présente comme un attribut plus important que le courage, en particulier lorsque sa survie est en jeu : « quelle chemorecino erino sempre lisoldate che nonerino tantefurbe che erino piu sencere percomptereperlapadria io perdirelavereta sempre semipoteva nascontere minasconteva io eracoraggiuso nelle premezione perche nonsapeva checosa era laquerra che simoreva perdavero¹⁰³⁶ ». La citation nous indique donc combien, dans l'univers de Rabito, la *furberia* (« ruse ») est une qualité fondamentale. À l'instar d'Ulysse¹⁰³⁷, Rabito pourrait être qualifié de *polymètis* (« aux mille ruses »), une qualité dont il est naturellement doté¹⁰³⁸, et que lui reconnaissent volontiers ses

¹⁰³² « sur le bateau il y avait que moi qui faisais semblant d'être malade mais en fait j'étais plus en forme que les marins », L7, p. 632.

¹⁰³³ « ma mère elle racontait toujours à tous les voisins que quand son fils Vincenzo venait on aurait dit le père de famille, on aurait dit que le papa Noël venait », L2, p. 136, ou encore « diceva lamia madre tanto bene esalute cheio perilmio figlio vincenzo ancora sono ancoraviva » (« ma mère elle disait : santé et longue vie à mon fils Vincenzo parce que c'est grâce à lui si je suis toujours vivante »), L1, p. 84, par exemple.

¹⁰³⁴ « moi beau fort et sans peur », L1, p. 40.

¹⁰³⁵ « moi cœur noble », L4, p. 312.

¹⁰³⁶ « ceux qui mourissaient c'était toujours les soldats pas très malins, ceux qui étaient les plus sincères quand ils se battaient pour la patrie, moi pour dire la vérité chaque fois que je pouvais me cacher je me cachais, moi j'ai été courageux les premiers jours parce que je savais pas encore ce que c'était la guerre, qu'on mourissait pour de vrai », L1, p. 87.

¹⁰³⁷ Et on pense nécessairement au héros grec lors des différents retours de Rabito à Chiaramonte, qui s'apparentent toujours à de petites odyssées, même si son absence a duré tout au plus quelques années : « allasera misono trovato a chiaramonte che miaparso uno sogno questa arrevata chiaramonte cheaveva 3 anne che io mancava » (« le soir j'étais à Chiaramonte, c'était comme un rêve d'arriver à Chiaramonte depuis 3 ans que j'étais parti »), L7, p. 638.

¹⁰³⁸ « io in 5 mese difareilsoldato misonotrovato unosodato piu furbo di unosodato cheafatto 5 annedimilitare » (« moi en 5 mois j'étais devenu un soldat plus malin que les soldats qui étaient là depuis 5 ans »), L1, p. 43.

pairs ou ses supérieurs¹⁰³⁹. Observant sans cesse le fonctionnement du milieu dans lequel il se trouve, les personnes qui l'entourent, leur caractère et leurs relations, l'environnement, cet homme sûr de son raisonnement et obstiné¹⁰⁴⁰ réussit à tirer parti de tout type de situation, de la plus grave à la plus triviale. Loin de reposer sur des convictions profondes, son système de valeurs est entièrement assujéti à sa survie, quels que soient les moyens d'y parvenir.

Cette caractéristique parmi d'autres fait de lui un héros/anti-héros picaresque et les critiques italiens ne s'y sont pas trompés lors de la sortie de *Terra matta*¹⁰⁴¹. Comme les picaros, Vincenzo Rabito est un homme du peuple que la recherche pérenne de moyens pour assurer sa subsistance conduit à une errance d'emploi en emploi et à vivre diverses (més)aventures, d'où l'appellation d'« épopée de la faim » donnée au genre picaresque. Les thématiques de la faim et de la nourriture sont prégnantes chez Rabito, toujours obsédé par l'idée de se nourrir : « io per reuardo ammanciare sempre perme aveva stato pontegliuso che tutto dementegava ma ilmanciare nonluaveva de mentecato maie¹⁰⁴² ». Sa frustration d'avoir

¹⁰³⁹ « era chiamato lo piu furbo dello reparto zappatore » (« on m'appelait le plus malin de la section de sapeurs »), L2, p. 176, « questocapitano midetto rabito miapiaciuto che seiecosifurbo » (« le capitaine il m'a dit : Rabito ça me plaît que tu sois si malin ») L1, p. 40, « questo cenerale ciardina miadetto basta rabito tiocapito checiaieraggio e magare sei assaie molto furbo » (« le général Giardina m'a dit : ça suffit Rabito je t'ai compris, tu as raison et en plus tu es très beaucoup malin »), L1, p. 50.

¹⁰⁴⁰ « io avevastato uno che miaveva servito sempre della mia testa nona scortava maie annesuno e faveva come miveneva comito amme » (« moi j'étais quelqu'un qui s'avait toujours servi de sa tête, j'écoutais jamais personne et je faisais comme ça m'allait à moi »), L4, p. 303.

¹⁰⁴¹ BENEDETTI Carla, « Il picaro, l'Italia e la Grande Guerra », http://www.ilprimoamore.com/testo_457.html, 4/05/2007 ; « un picaro precipitato per caso nel cuore della Storia » (« un picaro projeté par hasard au cœur de l'Histoire », in DI GESÙ Matteo, « L'esproprio letterario », *Giudizio Universale*, 30/09/2012 ; « Rabito è una sorta di picaro » (« Rabito est une sorte de picaro »), in GULLO Tano, « Il romanzo popolare dello scrittore contadino », *La Repubblica Palermo*, 15/10/2006 ; « Rabito è un picaro, non è un eroe » (« Rabito est un picaro, pas un héros »), in CURRÒ Francesco et SAMMITO Roberto, « Rabito, *inafabeto* e scrittore », *Catania meridionews*, 21/10/2010.

¹⁰⁴² « moi pour ce qui était de manger j'avais toujours été rigoureux, j'oubliais tout mais le manger je l'oubliais jamais », L6, p. 563 ou encore « quanto io aveva manciare era sempreaposto » (« quand j'avais à manger j'étais toujours bien »), L2, p. 153. Les références à la nourriture sont innombrables dans le texte. Presque toujours, Rabito énumère avec soin les aliments qu'il a mangés : « io inquellaciornata pareva che era che aveva 15 ciorne che non manciava che misono manciato uno chilo dipane la scatola di salsicia e carne inco zerba e lascatola daiedaldine sotta oglio e il formaggio e tutte li 2 litra di vino miobeuto » (« moi ce jour-là on aurait dit que ça faisait 15 jours que j'avais pas mangé, je me suis mangé un kilo de pain, la boîte de saucisse et de viande en conserve et la boîte de sardines à l'huile et le fromage et je me suis bu les 2 litres de vin qu'il restait »), L6, p. 573. D'ailleurs, la maturité des fruits est un repère quant à la période de l'année à laquelle se déroulent les souvenirs relatés : « nelleprima delmise diciugno del 1918 nellecampagnie comeciavino amatotare liniespole cominciavino amaturare lacierasa lamarena liciglieggie » (« les premiers jours du mois de juin 1918 dans les campagnes les nèfles commençaient à mûrir, la guigne, la griotte, les cerises commençaient à mûrir »), L1 bis, p. 84. On perçoit à travers la description des cultures un regard connaisseur et intéressé : « queste terrediempoli campagna erino piededialbere frotite ditutte li qualita difrutte chesimanciavino fico racina puma pomodore cucuzze cipolle etutte quelle che quello che poteva produrre laterra cortevata acrtaggio » (« les terres d'Empoli Campania étaient couvertes d'arbres fruitiers de tous les genres de fruits, on mangeait des figues du rasin des pommes des tomates des cougourdettes des oignons et tout ce qu'un potager pouvait produire »), L1, p. 42. Des connaissances d'ailleurs bien vite actualisées dans des contextes nouveaux. Par exemple, à Mogadiscio, il explique : « prima detutto mi sono manciatouno bellochilo dibanane che ilfrutto piu bella era epiu sostanzioso

raté un bon repas par erreur de calcul apparaît nettement dans les lignes qui suivent, où il décrit minutieusement les reliefs d'un festin auquel il n'a pas participé, un tel festin que ses frères et leurs camarades (*loro*) n'ont pas réussi à tout manger. Une aberration aux yeux de notre héros (*io*), affamé et dans un piteux état :

avevino dovecantavino in quello piazzale unacesta di unanera e unacesta di uva
bianca moscatella checantavino e manciavano crapole di uva e cera ancora
unotavolocrante conzato cheavevino manciato pasta spache consalsa
dipomedoro checerino ancora mienze piatte dispache che erino sazzie che
noncilavevino potuto manciare e io cretino veneva di messina muorto di fame
estanco esenza solde come uno cane¹⁰⁴³

Cette citation nous conduit à l'expression de la nécessité à travers la thématique de l'argent, une autre caractéristique commune à l'œuvre de Rabito et au roman picaresque, qui occupe presque toutes les pages du tapuscrit : « tutta corpa mia era distare sempre male sempre per avere il piacere di quadagnare solde alsaie e ra una malattia inquarebileò che io aveva vhe spravasempre di potere metere di lato lire 1000 almese¹⁰⁴⁴ ».

La vie de Rabito, du moins jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, se place sous le signe de l'itinérance à la recherche de nouveaux emplois : « penzaie diantara a catania e macare al casa del diavolo allavorare bastica antava a fare solde¹⁰⁴⁵ ». Cependant, le voyage de Rabito-picaro, également associé à une grande curiosité (« mi piaceva dicirare il monto¹⁰⁴⁶ »), se fait aussi sur un axe vertical, puisqu'il réussit à accéder à une vie décente et à offrir à ses fils un avenir différent du sien, ce qui lui permet d'affirmer avec fierté : « achiaramontesolo vincenzo rabito laveva fatto che dallastalla sinavevantato adabistare nellesterle¹⁰⁴⁷ ». Toujours

epiu conviniente erino li banane » (« avant tout je me suis mangé un bon kilo de bananes. C'est le fruit le plus beau et le plus nutritif et le plus pratique c'était les bananes », L7, p. 629.

¹⁰⁴³ « sur cette place là où c'est qu'ils chantaient il y avait une corbeille de raisin noir et une corbeille de raisin blanc muscat, ils chantaient en mangeant des grappes de raisin et en plus il y avait encore une grande table remplie parce qu'ils avaient mangé des spaghettis à la tomate et il y avait encore les assiettes de spaghettis à moitié pleines parce qu'ils étaient couflés, parce qu'ils avaient pas pu tout manger et moi gros crétin j'arrivais de Messine mort de faim crevé et sans le sou comme un chien », L4, p. 378.

¹⁰⁴⁴ « c'était rien que de ma faute si j'avais toujours la vie dure pour le plaisir de gagner plein de sous, c'était une maladie inguérissable que j'avais de toujours espérer mettre 1 000 lire de côté par mois », L6, p. 594. Les références à l'argent, qui témoignent aussi du sens de l'épargne du personnage, sont constantes : « mi piaceca deavere sempre li 300 400 lire nascoste senza che losapesse neanche lamia madre » (« j'aimais bien toujours avoir 300-400 lire cachées sans que personne le sache, même pas ma mère »), L5, p. 429, « io e ruggiere quallo che quadagnammo locanzarbammo che lopiuaie alciorno potiemmo spentere lire 5 e lire 45 li mitiammo da parte » (« moi et Ruggiero ce qu'on gagnait on le gardait, au plus pire on dépensait 5 lire par jour et on mettait 45 lire de côté »), L6, p. 547, etc.

¹⁰⁴⁵ « j'ai visagé d'aller travailler à Catane et même à perpète du moment que j'allais gagner de l'argent », L4, p. 353.

¹⁰⁴⁶ « j'aimais voyager dans le monde », L6, p. 504.

¹⁰⁴⁷ « à Chiamonte y avait que Vincenzo Rabito qui était parti du taudis pour aller habiter au paradis », L7, p. 694.

soucieux de son paraître¹⁰⁴⁸, Rabito réussit son combat pour la survie à l'aide d'une bonne dose de malice et d'individualisme, illustré par un dicton prosaïque qui lui est cher : « chi fotte fotte il dio perdona a tutte¹⁰⁴⁹ », italianisation approximative du dicton sicilien *Cu' futti futti, Diu pirduna a tutti*.

b) Un texte tragicomique

La farce de maître Rabito

La farce¹⁰⁵⁰ se présente de deux manières chez Rabito. La première consiste dans le récit d'une bouffonnerie du personnage, que celle-ci prenne le biais d'un acte ou d'une parole, parfois au dépens d'une autre personne. R qu'il s'agit alors de « prentere perfessa » (prendre pour un imbécile) R, parfois pour tirer le meilleur parti d'une situation. La seconde consiste dans la capacité à saisir dans le récit la nature burlesque¹⁰⁵¹ d'une situation vécue.

Un exemple du premier cas figure dans le récit de la Grande Guerre. Rabito roule les cigarettes d'un sergent qui, ne sachant pas le faire, lui a confié son tabac : « quanto ilsercentemidiceva rabito per faure falleuna sigaretta etinefaieuna perte io nifaceva 5 una per luie e una perme e 3 militeteva nellapeterina¹⁰⁵² ». La plupart du temps, toutefois, la ruse passe par la parole¹⁰⁵³. C'est le cas lorsque le jeune Rabito rend visite à une tante avare, la zia Peppa, dans l'espoir qu'elle lui offre un repas. Cette dernière s'apprête à le congédier sans

¹⁰⁴⁸ « nonpoteva fare lopresentuoso nonpoteva fare nessuna buonacomparsa perche erasempresenza solde » (« je pouvais pas faire le beau, je pouvais jamais faire belle figure parce que j'étais toujours sans le sou »), L2, p. 108, « con lire 18 poteva fare una buona comparsa » (« avec 18 liras je pouvais faire belle figure »), L4, p. 324, « era capace di lavorare dilavorare ilduppio dellealtre sempreperfare una buona fecura » (« j'étais capable de travailler le double des autres toujours histoire de faire belle figure »), L7, p. 609.

¹⁰⁴⁹ L3 p. 205, L4 p. 313, etc.

¹⁰⁵⁰ Il est évident que l'autobiographie de Rabito ne constitue pas une farce au sens strict du terme. Nous n'utilisons le mot que pour indiquer une tendance dans son écriture. Néanmoins, on y trouve des traces « d'inspiration bouffonne mettant en scène des personnages souvent grotesques et présentant généralement un comique de mots, de gestes ou de situation(s). » *Centre National des Ressources textuelles*, entrée « farce », <http://www.cnrtl.fr/definition/farce> (consulté le 4 mai 2017), et de « divertissement qui s'adresse aux sens et vise surtout au comique immédiat » qui « se borne à présenter une aventure anecdotique qui se déroule sur le plan linéaire, caricatural sans être satirique », AUBAILLY Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 104 et p. 108.

¹⁰⁵¹ L'adjectif est entendu comme « qui développe des idées extravagantes à l'aide d'expressions bouffonnes, voire triviales, en vue de divertir », *Centre National des Ressources textuelles*, entrée « burlesque », <http://www.cnrtl.fr/definition/burlesque> (consulté le 26 mai 2017).

¹⁰⁵² « quand le sergent me disait : Rabito s'il te plaît roule-moi une cigarette et puis roules-en aussi une pour toi moi j'en faisais 5, une pour lui et une pour moi et 3 que je mettais dans ma chemise », L2, p. 176.

¹⁰⁵³ Et, parmi les nombreux ancêtres de Rabito dans la tradition comique italienne mettant en scène l'art de la débrouille individuelle mis en œuvre par le sens de la repartie, on peut par exemple passer au Chichibio de Boccacce (*Decameron*, « Chichibio e la gru », quatrième nouvelle de la sixième journée), qui, par sa promptitude d'esprit, sut échapper aux foudres de son seigneur Currado : « A Currado piacque tanto questa risposta, che tutta la sua ira si convertì in festa e riso ». Les échos sont évidents avec les nombreuses références que Rabito fait aux réactions du public de ses récits et reparties.

rien lui donner, mais Rabito a remarqué qu'elle avait un coq boiteux. Il fait donc croire à sa tante que ce dernier est malade et contaminera toutes ses poules. Crédule et catastrophée, la zia Peppa lui confie le coq, qu'il mangera en famille à son retour à Chiaramonte. Et Rabito de conclure : « equinte io aquestaziapeppa lopreso perfessa¹⁰⁵⁴ ». Ou encore, le comique provient d'un bon mot de Rabito, auquel il attribue des retombées effectives, bien qu'on puisse à bon droit douter de l'authenticité de ses propos. Sa confrontation verbale avec un lieutenant de petite taille durant l'entraînement avant d'aller au front en forme un exemple frappant. Rabito demande s'il peut boire parce qu'il meurt de soif, ce à quoi le lieutenant répond que s'il meurt cela n'importe guère car le gouvernement en appellera cent comme lui. Alors, Rabito lui demande combien de personnes le gouvernement appellerait pour remplacer le lieutenant s'il mourait, étant donné sa petite taille. Rabito est extrêmement fier de sa repartie¹⁰⁵⁵, qui connaît un immense succès auprès de ses camarades. Selon ses dires, à la suite de cet incident le lieutenant est obligé de changer de compagnie parce qu'il est devenu la victime de quolibets incessants.

Nous ne retiendrons qu'un exemple pour illustrer le second cas de figure, qui consiste à forcer le trait dans le récit pour rendre le comique d'une situation :

questo incegniere schembre [...] labiammo messo cavallo ascheco epoi etutte li 4 fratele uno siamesso aterare questo sceco perdavante unaltro dinoiesiamesso perdidietro e 2 mese dilato elato per nonfare cascare perterra a questo incegniere perchequesto sciecco era troppo triste che dava magare calcie e muzicune e quint ricordo che questo incegniere aveva una forte barba e quinte pareche noie portmmo alpatriarca sancioseppe [...] neloscecco siammesso ascapare poiechequesto scecco davante di luiecera unaltra sceca femmena sianno messo a trepare earraggiare cheprima chequeste sceche sono revate allafontana la scieca troppo cavo ea cascato perterra perche loscecco sivoleva mettere acavallo soperla lasciecca femmena che laveva corteciato assaie equinte come acascato laschecca che era davante cascavo magare loscieco e lincegniere equinte ascocesso uno fracello che laschieca siarotto una campa lincegniere sirotto tutta latesta e ilaso che comerestavo vivo astato uno miracolo¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁴ « et alors moi la tante Peppa je l'ai prise pour une imbécile », L1 bis, p. 10.

¹⁰⁵⁵ Tant est si bien qu'il trouve le moyen d'en réitérer plusieurs fois le récit, au prix de parenthèses hors de propos.

¹⁰⁵⁶ « l'ingénieur Schembri [...] on l'a mis sur le bourricot et puis tous les 4 frères Rabito y en a un qui s'est mis à tirer le bourricot par-devant un autre qui s'est mis par-derrrière et un de chaque côté pour pas que l'ingénieur tombe par terre RRRR parce que le bourricot c'était un sacré coquin, il donnait des coups de sabot et il mordait RR Ret alors je me souviens que l'ingénieur avait une grosse barbe et alors on aurait dit qu'on portait le patriarche saint Joseph [...] et le bourricot il s'est échappé parce que devant lui il y avait une bourrique femelle et ils se sont mis à trembler et à braire et avant qu'ils soient arrivés à la fontaine la bourrique femelle a tombé par terre RR RR parce que le bourricot il voulait se mettre sur la bourrique femelle parce qu'il y avait fait une belle cour RRRR et alors quand la bourrique devant lui a tombé il a tombé lui aussi avec l'ingénieur et alors ça a été la catatrophe, la bourrique s'est cassé une patte, l'ingénieur s'est cassé toute la tête et le nez RRRRc'est un miracle qu'il s'en est sorti », L4, p. 396.

Il est évident que le narrateur fait appel à ses talents de conteur pour exagérer et utiliser des images marquantes, très visuelles. Les quatre frères qui poussent l'âne de tous côtés, la description de l'ingénieur, l'âne qui s'emballe en voyant une ânesse et, pour finir, un grand classique de la scène comique : la chute. Quel que soit le fond de vérité de la scène et l'on se demande s'il y en a un, on voit là combien Rabito, qu'il en soit acteur ou simple spectateur, se complaît dans la description du burlesque.

Or, dans la presque totalité des exemples donnés ci-dessus, la farce se joue aux dépens d'un supérieur, que celui-ci soit hiérarchique (le sergent et le lieutenant) ou social (l'ingénieur). Et, quand il s'agit d'un pair (la zia Peppa), c'est un pair qui s'est montré injuste. Il apparaît donc nettement que la farce est pour Rabito un moyen d'apporter une réponse à un état du monde inique où, par sa place dans la société, le protagoniste est un opprimé. La seule possibilité de prendre une revanche sur cette réalité *a priori* immuable consiste donc à se montrer plus rusé que les autres, en recourant à la seule arme immatérielle à disposition : la débrouillardise. « io miavevasaputosemprearranciare che quanto miarobavinolacavettaio era capace difotteracinne 10 cavette allialtre¹⁰⁵⁷ ». D'autre part, dans la plupart des cas, elle met en scène un trompeur trompé : la zia Peppa ne voulait rien donner à Rabito, mais elle se retrouve privée d'un de ses coqs à cause de sa crédulité ; le lieutenant voulait humilier Rabito et c'est lui qui se retrouve humilié. En cela encore le texte correspond aux schémas de la farce, qui « oscille [...] entre ces deux pôles du rire que sont la ruse et la sottise, qu'elle renoue constamment par de nouvelles illustrations du thème du trompeur trompé¹⁰⁵⁸ » et où l'on rit « aux dépens de la crédule victime d'un bon tour ou d'une mystification¹⁰⁵⁹ ».

À travers ces différents exemples se dessine donc un anti-héros astucieux, que l'on peut associer à la grande famille littéraire des *tricksters*¹⁰⁶⁰, les « fripons », qui se déclinent à travers une série de personnages, allant du picaro à Renart, et, pourquoi pas, à Rinaldo¹⁰⁶¹ :

En face des personnages supérieurs que sont les dieux, les héros et les saints, se dressent les antihéros de la fable, de l'histoire drôle et de la comédie. Il faut en particulier citer le *trickster*, « le fripon divin », esprit multiforme, à la fois malin et bête, capable de jouer mille tours sans éviter d'être lui-même

¹⁰⁵⁷ « moi j'avais toujours su me débrouiller, quand on me volait ma gamelle moi j'étais capable de piquer 10 gamelles aux autres », L1, p. 42.

¹⁰⁵⁸ AUBAILLY Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, op. cit., p. 104-105.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁶⁰ À ce sujet, voir les travaux de Paul Radin.

¹⁰⁶¹ Antonio Buttita fait remarquer que, dans l'*opra dei pupi*, le personnage de Rinaldo, homme débrouillard, enclin à la plaisanterie, illustre une vision du monde qui « assume i rappresentanti tradizionali del potere a simbolo di disordine e di ingiustizia » (« considère les représentants traditionnels du pouvoir comme symbole de désordre et d'injustice »). BUTTITA Antonio, « Prefazione », in PASQUALINO Antonio, *L'opéra dei pupi*, op. cit., p. 13.

dupé ; on le retrouve aussi bien dans la mythologie que sous le visage du clown, du héros picaresque et du valet de comédie¹⁰⁶².

Pour reprendre les termes de Béatrix Beck à propos de Renart, notre homme est donc « seulement l'ami de soi-même »¹⁰⁶³. Il fait de son autobiographie la chanson de ses « bas faits », fondés sur une ruse et une débrouillardise vues comme seules armes pour contrer l'adversité.

La complainte du pauvre Rabito

Si l'autobiographie de Rabito ne forme pas une complainte à proprement parler, elle présente toutefois des affinités avec le genre, notamment dans son objectif R « relater les malheurs d'un personnage dont les faits et gestes sont mémorables¹⁰⁶⁴ » R, et ce, dans des lignes que l'on pourrait associer à des refrains.

Vincenzo Rabito n'a de cesse de se présenter en victime, ainsi que le prouvent les innombrables occurrences des locutions « io/il/questo povero/povero di Rabito Vincenzo/Vincenzo Rabito », « io/il/questo poveraggio di Vincenzo Rabito », ou encore, plus rarement, « sbenturato Vincenzo Rabito ». Il insiste sur son allure physique lorsqu'elle est pathétique¹⁰⁶⁵, et n'hésite pas à se comparer insistamment au Christ, victime par excellence de l'injustice des hommes, lorsqu'il est arrêté à tort par les carabiniers : « mianno licato limane come annonlicato limane alnostro signore cesu cristo¹⁰⁶⁶ ». Ses pages sont entrecoupées de litanies récapitulant les malheurs qui l'ont accablé depuis sa tendre enfance, et la multiplication des tournures passives et des verbes *dovere* et *toccare* en ces endroits met l'accent sur l'impuissance du protagoniste face à l'acharnement du sort :

certocheio quanto cipenzava di questa mia miserabileciovento ciuvento che passava cera deuscirepazzo [...] che a 7anneminidovetteantare allavorare minidovetteantare aquardare licapre allacontrada morana conquello descraziato padronedidoncicino brecante elladro lodoncicino rizza poie minedovetteantare arammiche i quello zaurdo e cornuto dallomassaro

¹⁰⁶² LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 186.

¹⁰⁶³ BECK Béatrix, « Préface », in ANONYME, *Le Roman de Renart*, version de Paulin Paris, Paris, Folio, coll. « classique », 1999, p. 8.

¹⁰⁶⁴ KLAUBER Véronique, « COMPLAINTE, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/complainte-genre-litteraire/> (consulté le 4 mai 2017).

¹⁰⁶⁵ À cet égard, nous renvoyons par exemple à l'extrait du L2 étudié *supra*, où Rabito insiste sur son état : « tutto allazariato », « tutto nudo e inzanquinato ».

¹⁰⁶⁶ « ils m'ont attaché les mains pareil qu'ils ont attaché les mains à Notre Seigneur Jésus-Christ », L5, p. 402. Il continue sur la même page « crcava ilperche queste carabinieri io diliquente li lasciavino libire eamme che vineva di lavorare mianno licato comme anno licato acesucristo » (« je cherchais le pourquoi donc les carabiniers ils laissaient les délinquants en liberté alors qu'à moi qui rentrais du travail ils m'ont attaché les mains pareil qu'ils ont attaché Jésus-Christ »), puis, un peu plus bas, « mistapevino a tacanto come a cesucristo » (« ils m'attachaient pareil que Jésus-Christ »), p. 404.

michele aledda che mifaceva lavorare allanotte e perciunta doveva fare contennte allasua crante eputanamoglie quinte lamia ciovento erasta schifiata e malatratata perche magare lautra descrazia che miamuruto ipadre esestaie sdrade sdrade como figlio senza dinessuno e magaresenza antare allascuola chemalapranea era quella mala vita chemiatucato difare chequanto io pensava questa maledetta vita cheaveva passato io miveneva dipiancere poie doppo tutto che io sempre aveva pregato dianteventare crante per potereme passare qualche piacere e vestirebe bene eceracare qualche picitedda equesta astata lamia vertuta bene equesta estata lamia picitedda che a 17 miatocato distare inqueste maledettemonte che nonera sicuro se ora moreva inqueste monteammazato come lipiu precolose precante¹⁰⁶⁷

Sa vie tout entière semble être marquée au sceau d'un malheur¹⁰⁶⁸ mis en scène par le narrateur pour en souligner la cruauté. Souvent, les litanies partent de la mort de son père, à l'origine de toutes ses infortunes : de cet événement tragique découlent l'analphabétisme du personnage car il dut travailler très jeune, sa recherche constante de subsides pour nourrir sa famille, et ses erreurs en l'absence des conseils avisés et de la protection que son père aurait pu lui donner.

Pour comble de la tragédie, les nouvelles les plus néfastes arrivent souvent à des moments de fête, et le contraste entre la joie qui précède et le chagrin qui s'ensuit n'en est que plus vif. Ainsi, le soir où un carabinier vient frapper à la porte du domicile familial pour informer que Vincenzo est appelé aux armes est-il le soir de Carnaval, unique véritable moment de fête pour les pauvres. De même, Rabito apprend non pas quelques jours auparavant, ou même la veille, mais précisément le jour où il allait se fiancer qu'il est appelé à rejoindre son régiment au front¹⁰⁶⁹. Alors Rabito prend son public à témoin pour développer le pathos de la situation : « vede chebrutta e sconcertante notizia cheio avevaffare laconoscenza difedanzamento colla zia della mia maria e invece diantare nella fidanzata

¹⁰⁶⁷ « faut dire que moi quand je pensais à ma misérable jeunesse jeunesse qui passait ça me rendait fou [...] parce qu'à 7 ans je devus aller travailler, je devus aller garder les chèvres au lieu-dit Morana avec cet enfoiré de Don Cicino comme patron RRRR un brigand et un voleur ce Don Cicino Rizza RRRR puis je devus aller à Grammichele chez Michele Aledda, une brute et un gros cornard de fermier qui me faisait travailler la nuit et d'outre je devais contenter sa grosse bagasse de femme, alors ma jeunesse elle avait été salopée et méprisée parce qu'en plus mon autre malheur c'est que mon père m'a mouru et je me retrouva sur les chemins seul et sans personne et en plus sans aller à l'école RRRR quelle sale destinée c'était ma sale vie, quand je pensais à la vie maudite que j'avais passée j'avais envie de pleurer, puis après tout ce que j'avais prié depuis toujours pour devenir grand et me faire un peu plaisir et bien m'habiller et me chercher une jeunette voilà que mes beaux habits et ma jeunette ça a été qu'à 17 ans je me suis retrouvé dans ces montagnes maudites, et maintenant je savais pas si j'allais mourir dans ces montagnes tué comme les brigands les plus dangereux », L1, p. 62.

¹⁰⁶⁸ « io ora che aveva fenito la mia brutta vita da soldato oua io doveva cominciare questa altro bruttissima vota da borchese » (« maintenant que j'avais fini ma sale vie de soldat maintenant je devais commencer ma très sale vie de civil »), L4, p. 351.

¹⁰⁶⁹ « come abiammo cominciato apetirenepronte perantare annucera nella mia fidanzata venne uno telecramma che tutte lisoldate che erimo iquesto campo dovemmoantare araciuncere ilreggimento 69 [...] chesitrovava unzuna di querra » (« on était en train de se peigner comme il faut pour aller à Nocera chez ma fiancée quand un télégramme est arrivé, il disait que tous les soldats du camp on devait rejoindre le 69^e régiment [...] en zone de guerre »), L1 bis, p. 30.

doveva antareallaquerra afaremeammazare¹⁰⁷⁰ ». Si l'on peine à croire en cette coïncidence, le processus de dramatisation fait néanmoins son effet. Le terrible contraste entre l'élan de vie et l'envoi à une mort presque certaine R entre Éros et Thanatos, en somme R rend la scène d'autant plus déchirante.

Cette dernière citation met en lumière un autre procédé fréquent dans les lamentations de Rabito : l'implication plus ou moins explicite de ses lecteurs-auditeurs par des exclamations, lieu privilégié de la fonction de communication. Par une adresse directe, souvent amorcée à l'aide du verbe *vedere*, qui accroît l'immédiateté des faits racontés, Rabito invite son public à participer émotivement à son triste sort : « vedete che vita che vita mischina cheio aveva passato¹⁰⁷¹ ». D'autres fois, les exclamations sont à la première personne du singulier¹⁰⁷² ou du pluriel¹⁰⁷³. Dans le premier cas, le procédé témoigne de la polyvalence du narrateur, qui tout à la fois relate ses propres aventures et s'en fait le commentateur. Dans le second cas, le narrateur se détourne du récit de sa vie pour l'englober dans une destinée collective, se faisant alors le chantre de la collectivité. Enfin, certaines des exclamations ne présentent pas de traces de l'identité entre le narrateur et le personnage¹⁰⁷⁴. Dès lors, leur nature impersonnelle leur donne l'apparence d'un chœur, voué à commenter le récit, et surtout à se faire l'expression de l'apitoiement attendu du public : « chebutavita che faceva questo poveraggio dirabito vinvincenzo¹⁰⁷⁵ ».

La source de la désillusion se trouve toujours dans l'adversité inébranlable du sort. Cette adversité, dont Rabito est la victime, est tour à tour profane ou religieuse. Dans ses propos, son malheur dépend autant de la volonté divine¹⁰⁷⁶ que de sa mauvaise fortune. Aussi, quelle qu'en soit l'origine, le personnage est-il inéluctablement destiné à mener une vie misérable et

¹⁰⁷⁰ « voyez un peu cette triste et déconcentrante nouvelle, le jour où j'allais me présenter à la tante de ma Maria au lieu d'aller chez ma fiancée j'ai dû aller à la guerre pour me faire tuer », *ibid.*

¹⁰⁷¹ « voyez un peu quelle vie quelle vie funeste j'avais eue », L1, p. 84. On retrouve là l'adjectif *meschino*, qui évoque le surnom de Guerrino (*Guerrino il Meschino*). Les interjections de ce type sont fréquentes : « vedete che vita che passavo questo poveraccio dirabito vincenzo » (« vous voyez la vie qu'il avait le pauvre Rabito Vincenzo », L5, p. 402), etc.

¹⁰⁷² « che vita miserabile che io passava » (« quelle vie misérable j'avais »), L4, p. 352.

¹⁰⁷³ « che vita babira chedovemmo soportare » (« quelle vie barbare on devait supporter »), L2, p. 175.

¹⁰⁷⁴ Ces exclamations se rapprochent de la tendance à parler de soi à la troisième personne, voir *supra* p. 316.

¹⁰⁷⁵ « le pauvre Rabito Vincenzo quelle vie pénible il avait », L1, p. 27.

¹⁰⁷⁶ Voir, entre autres, « per me il patre e terno vita di stare felice nonminaveva tocato che miaveva tocato amme la vita distare sempre desperato ebestimare » (« le Père éternel il m'avait pas prévu une vie à être heureux, à moi il m'avait prévu une vie à être toujours désespéré et à jurer »), L4, p. 353, « ilpatre e terno nonavoluto che io stasse allecro il patre e terno vuole che io devo sempre bestimare » (« le Père éternel il a pas voulu que je sois heureux, le Père éternel il veut que je jure tout le temps »), L6, p. 588, « questa malasventura ladoveva passareio perchequesta bella nuova e maledatta vita ilpatreterno laveva conzarbata aposta perche che era stato propia io checiaveva incarcato lichioda con il marterlo quanto lavevino messo sollacroce » (« cette mauvaise mésaventure elle était spécialement pour moi, cette nouvelle vie maudite le Père éternel il l'avait réservée exprès pour moi parce que c'était moi en personne qui lui avais planté les clous avec le marteau quand il avait été mis sur la croix »), L7, p. 659-660.

malheureuse, ce qu'il rappelle fréquemment à l'aide de phrases reposant sur la structure « io ero nato per...¹⁰⁷⁷ » ou bien « la mia vita/il mio destino era disegnata/vuole che¹⁰⁷⁸ ». La présence écrasante du *fatum* se manifeste notamment à travers deux tournures, si fréquentes qu'elles peuvent être lues comme des ponctuants de la narration. L'une est la locution *per forza*, à laquelle vient souvent s'adjoindre le verbe *dovere* (« per forza doveva »). L'autre est la formule commençant par « ma che cosa ci poteva fare », qui introduit d'ailleurs souvent une considération sur la destinée : « ma che cosa ci poteva fare chelamiavita astato traciata cosi pienadimiseria¹⁰⁷⁹ ». Face à ces vents contraires, on ne s'étonne donc pas que les entreprises du héros soient vouées à l'échec. Et, à sa manière, Rabito présente sa vie comme une nouvelle version du mythe de Sisyphe : « io sempre dico che nono composto come lataetaruca che allultimo scalone sempre cascava per terra¹⁰⁸⁰ ».

Néanmoins, bien qu'il exprime constamment son fatalisme, Rabito ne s'avoue jamais vaincu, et sa vie entière s'apparente à un combat mené et finalement gagné pour réparer l'adversité de son sort. En cela, le texte est paradoxal, car dans un cadre qui paraît entièrement réglé par une instance supérieure inflexible (que celle-ci soit le destin ou la providence), nombre d'événements arrivent par hasard. La locution « per pura compinazione », fréquente sur ces pages, le confirme. Peut-être peut-on y lire quelque réminiscence de l'*opra dei pupi*, dont « la sequenza narrativa in larga parte è dominata dalla sensazione che le azioni umane sono inefficaci. I personaggi partono con uno scopo e invariabilmente fanno qualcosa di diverso. I risultati sono dettati dal caso e non dalla volontà degli eroi¹⁰⁸¹ ». Selon les cas, le hasard joue en faveur ou en défaveur du personnage, en suivant la dialectique *fortuna/sfortuna* souvent rappelée par le narrateur¹⁰⁸².

¹⁰⁷⁷ « ioera nato per stare sempre desperato e abastemiare » (« moi j'étais né pour être toujours désespéré, toujours en train de jurer »), L2, p. 109.

¹⁰⁷⁸ « la mia vita era stata deegnata cosi distare desperato e senza solde ecommettere sempre orrore » (« ma vie avait été décidée comme ça, de rester désespéré et sans argent et toujours commettre des horreurs »), L4, p. 340. On relève ici un lapsus (« orrore » au lieu de « errore ») dont l'effet dramatique est incontestable. Avec « era ildestino che io doveva cagare tutto io edoveva stare sempre arrabiato come alli dannate » (« c'était mon destin de tout payer et d'être toujours en colère comme les damnés »), L4, p. 372, on trouve un autre lapsus, révélateur (« cagare » au lieu de « pagare »).

¹⁰⁷⁹ « mais qu'est-ce que je pouvais y faire si ma vie elle a été dessinée comme ça pleine de misère », L1, p. 84.

¹⁰⁸⁰ « moi je dis toujours que je suis pareil que la tortue, à la dernière marche je tombais toujours par terre », L4 p. 332 et 333.

¹⁰⁸¹ « La sensation que les actions humaines sont inefficaces domine une large partie de la séquence narrative. Les personnages partent avec un objectif et font invariablement autre chose. Les résultats sont dictés par le hasard, non pas par la volonté des héros. » PASQUALINO Antonio, *L'opra dei pupi*, op. cit., p. 130.

¹⁰⁸² « di70 che erimo nisiammo restate 20 fradiqueste zapatore cera vivo io rabito vinzezo che sono stato trpppo fortento » (« de 70 qu'on était on est restés que 20 et parmi ces sapeurs un des vivants c'était moi Rabito Vincenzo »), L2, p. 171), mais aussi bien « senteteche descraziata sfortuna cheio aveva » (« écoutez un peu quelle sale malchance j'avais », L3, p. 223).

Cependant, un autre élément prend place au rang des forces indomptables dont Rabito est victime, et celui-ci nous rapproche de la fatalité telle que les Grecs l'entendaient. Il s'agit de l'*hybris* qui menace le personnage¹⁰⁸³, particulièrement orgueilleux. Sa soif d'être bien vu et de revanche sociale le conduisent à commettre des erreurs plus ou moins importantes. Ainsi, lorsqu'on lui présente sa future épouse et qu'on lui parle de sa future belle-famille, se laisse-t-il séduire par la perspective de laisser la pauvreté derrière lui une fois pour toutes¹⁰⁸⁴. Il reconnaît s'être laissé égarer par son ambition démesurée – « io locretino che era tutto mi priava perche era magare innamorato dinobilita¹⁰⁸⁵ »¹⁰⁸⁵ et constate à la fois son erreur et sa responsabilité : « a maretaremecoquesta parecheio cascava nella vasca dello ro e invece sonpcascato nella vasca del fanco e mistapeva tagliato lafaccia cole mieie propria mane¹⁰⁸⁶ ». En fin de compte, le *trickster*, qui a contre vents et marées réussi à amasser un joli pécule grâce à sa ténacité et son astuce, tombe dans le piège tendu par sa future belle-famille en raison de son orgueil excessif, motif lui aussi de déplorations sans fin.

Outre tous les éléments étudiés jusqu'ici, la synthèse, dans un seul personnage, de la ruse propre au *trickster*, support du comique, et de l'*hybris* propre au héros tragique, mécanisme de la fatalité et de la tragédie, met en lumière la nature tragicomique de l'autobiographie de Rabito.

c) Un *epos* artisanal

C'est à présent la dimension épique de l'écriture de Rabito, en lien avec l'appellation « épopée de la faim », qui sera l'objet de notre attention. Le terme d'« épopée » naît de

¹⁰⁸³ « linvidia mistapeva facento impazire » (« l'envie me rendait maboul »), L4, p. 370.

¹⁰⁸⁴ « pensava che maretanteme diventava cognato di tuttequeste capitane e diventavanobilemagare » (« je me disais qu'en me mariant j'allais devenir le beau-frère de tous ces capitaines et que j'allais devenir noble moi aussi »), L7, p. 675. Son raisonnement prend d'autant plus sens que, régulièrement, il fait part de son amertume à l'égard de la différence sociale, insurmontable même lorsqu'il s'efforce de la masquer : « misono antato allivareme la barba e licapelle per vedere se avesse potuto fare umpoco di vista misono prefomato ma zamarro era ezamarro pareva nella faccia compure che io aveva fatto 4 bagnie alloscopo di potereme raffinare umpco » (« j'ai été me faire enlever la barbe et les cheveux pour voir un peu si je pouvais avoir belle allure, je me suis parfumé mais cambroussard j'étais et d'un cambroussard j'avais l'air quand même si j'avais pris 4 bains dans le but de me raffiner un peu »), L4, p. 368, « quelle luoche lusose quelleche lifracontiavino erino tutte per sone dialto ranco e vestite bene mentre io pareva uno calato dallamontagna e veneva di quanche boscaglia e quinte mi pareva chequelle che erino lidentra miavesse rocretcato » (« ces lieux luxueux ceux qui les fréquentaient c'était que des personnes de haut rang bien habillées alors que moi j'avais l'air de descendre de ma montagne d'habiter dans les broussailles, et alors j'avais l'impression que ceux qui étaient là-dedans ils allaient me critiquer »), L4, p. 369, etc.

¹⁰⁸⁵ « moi RRRR crétin que j'étais RRRR j'étais tout fier parce que j'étais ivre de nobleté », L7, p. 663.

¹⁰⁸⁶ « en me mariant avec elle on aurait dit que je tombais dans un bassin plein d'or et au contraire j'ai tombé dans un bassin plein de boue et je me déchirais le visage avec mes propres mains », L7, p. 680. Voir aussi « lacorpaerastata sempre mia » (« c'était rien que de ma faute depuis le début »), L7, p. 687, « ilmalelavevafatto tutto io » (« c'était rien que moi le responsable du mal »), L7, p. 687, etc.

l'alliage entre les mots *epos* (parole, vers, récit) et *poien* (faire). Le texte de Rabito n'est pas une épopée¹⁰⁸⁷, mais il présente des affinités stylistiques avec le genre épique¹⁰⁸⁸, qui hérite ses caractéristiques de son origine orale.

Un goût pour la formule

Les formules¹⁰⁸⁹ sont une clé stylistique de l'épopée, puisque cette dernière « se construit à partir d'agglomérations de formules, organisées successivement de manière à tracer un thème¹⁰⁹⁰ ». Le style formulaire se fonde sur des séquences stéréotypées de longueur variable, dont certaines s'apparentent à des proverbes ou des dictons. Ces séquences, toujours reprises pour décrire la même réalité, ponctuent le texte telle une sorte de refrain¹⁰⁹¹. De fait, le style formulaire induit un taux de répétition textuelle très importante¹⁰⁹².

À l'échelle la plus réduite, ce style apparaît sous la forme des « épithètes formulaires¹⁰⁹³ », entendues comme des syntagmes qualifiant conventionnellement une réalité donnée. Les épithètes de Rabito diffèrent des épithètes homériques puisque, chez lui, les mêmes formules sont employées pour qualifier différentes personnes ou situations : par exemple, tous les hommes bons sont qualifiés de *vero padre di famiglia*. Il manifeste par ailleurs un goût prononcé pour les adjectifs, dont l'usage dépend plutôt d'une revisitation personnelle de la tradition orale populaire, qui « prefers, especially in formal discourse, not the soldier, but the brave soldier; not the princess, but the beautiful princess; not the oak, but the sturdy oak. Oral expression thus carries a load of epithets and other formulary baggage which high literacy rejects as cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight¹⁰⁹⁴ ». Ainsi, chez Rabito, toute réalité négative R qu'il s'agisse d'une

¹⁰⁸⁷ C'est-à-dire, selon son sens initial, un « long poème ou vaste récit en prose au style soutenu qui exalte un grand sentiment collectif souvent à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « épopée », <http://www.cnrtl.fr/definition/épopée> (consulté le 7 mai 2017).

¹⁰⁸⁸ Voir l'article de Jean Derive : « Y a-t-il un genre épique ? », in DERIVE Jean (dir.), *L'épopée - Unité et diversité d'un genre*, Paris, éditions Kathala, coll. « hommes et sociétés », 2002.

¹⁰⁸⁹ Milman Parry les a définies comme « un groupe de mots qui est employé régulièrement dans les mêmes conditions métriques pour exprimer une idée donnée essentielle » (cité in GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, PAULME-SCHAEFFNER Denise [trad. de l'anglais], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994, p. 101). Nous employons quant à nous le terme au sens large, c'est-à-dire privé de la dimension métrique qu'il contenait à l'origine.

¹⁰⁹⁰ ZUMTHOR Paul, *Essais de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972, cité in CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2005 [Bordas, 1990], p. 30.

¹⁰⁹¹ DERIVE Jean, « Y a-t-il un genre épique ? », in DERIVE Jean (dir.), *L'épopée - Unité et diversité d'un genre*, op. cit.

¹⁰⁹² Pour l'analyse de la répétition comme clé de l'écriture de Vincenzo Rabito, voir *supra*, p. 275-296.

¹⁰⁹³ Expression forgée par Milman Parry lors de ses études sur les textes d'Homère.

¹⁰⁹⁴ « Prêfère, notamment dans le registre formel, non pas le soldat, mais le soldat courageux ; non pas la princesse, mais la belle princesse ; non pas le chêne, mais le chêne robuste. L'expression orale charrie donc une quantité d'épithètes et autre bagage formulaire que la culture plus élevée rejette parce qu'elle estime que le poids

époque, d'un événement, d'un concept ou d'un environnement géographique *Ř* est qualifiée de *disgraziata*¹⁰⁹⁵, *maledetta*¹⁰⁹⁶, *miserabile*¹⁰⁹⁷ ou *brutta/bruttissima*¹⁰⁹⁸. À côté de ces adjectifs largement majoritaires, d'autres apparaissent plus sporadiquement : *disonesta*¹⁰⁹⁹, *pericolosa*¹¹⁰⁰ ou *dannosa*¹¹⁰¹, etc.¹¹⁰². Enfin, certains adjectifs sont réservés à des contextes plus spécifiques, tels que *selvatico*, *scuro*, *freddoso*, etc. À l'inverse, les réalités positives sont presque exclusivement *belle* ou *bellissime*. Le même procédé vaut pour les êtres humains (êtres individuels ou entités collectives). Ainsi, dans la catégorie des dépréciatifs, on retrouve *disgraziato*¹¹⁰³, *disonesto*¹¹⁰⁴, *miserabile*¹¹⁰⁵, *maledetto*¹¹⁰⁶, auxquels viennent s'adjoindre *zaurdo*¹¹⁰⁷, *stupido*¹¹⁰⁸, *stronzo*¹¹⁰⁹, *cornuto*¹¹¹⁰ et, au gré des circonstances, *ruffiano*, *caiordo*, *puttana* (employé comme adjectif *Ř questa puttana donna*, par exemple *Ř*), etc. Pour les hommes aussi, le répertoire d'adjectifs laudatifs est plus restreint, puisqu'il se résume presque exclusivement à *bravo*. Là aussi, certains sont adaptés à un contexte plus précis : très souvent, on trouve *povero*, mais aussi *grande*, *vecchio*, *sperto*, etc. Le narrateur dispose donc d'un fonds d'adjectifs assez peu diversifié dans lequel il vient puiser indifféremment en fonction de la situation, positive ou négative, à décrire.

La dimension formulaire de l'écriture chez Vincenzo Rabito se manifeste sous un autre biais récurrent : celui du recours à des proverbes et à des expressions imagées, cher à la sagesse populaire. Cette caractéristique de son style n'est pas étrangère à son

ainsi ajouté est un facteur de redondance lourde et pénible », ONG Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁹⁵ Étant donné que les exemples sont innombrables, nous ne citerons que le L2 : « questa descraziata querra » (au moins six occurrences dans le seul L2), « descraziata malatia » (L2, p. 36 et « questa descraziata febre spagniola », L2 p. 140), « lanostra descraziata sicilia » (L2, p. 146), « questa descraziata padria » (L2, p. 168).

¹⁰⁹⁶ « quella maledettasera » (L2, p. 101), « questa maledetta querra » (au moins dix occurrences dans le L2), « questa malidetta trencia » (L2, p. 155), « questamaledetta morte » (L2, p. 178), etc.

¹⁰⁹⁷ « questa miserabile montagna » (L2, p. 171), « questo miserabilimonte » (L2, p. 171), « quelle ebiche miserabile » (L2 p. 126, 127 et 135), etc.

¹⁰⁹⁸ « questa brutta azione » (L2, p. 101), « quella bruttasera » (L2, p. 102 et p. 103), « questa brutta malatia di spagnuola » (L2, p. 138), « questa bruttissima notizia » (L2, p. 188), etc.

¹⁰⁹⁹ « quella desonesta sera » (L2, p. 102), « questa desonesta querra » (L2, p. 124), etc.

¹¹⁰⁰ « queste precolosemorte » (L2, p. 170), « questa precolosa calleria » (L2, p. 194 et p. 195), etc.

¹¹⁰¹ « questa dannusa querra montiale » (L2, p. 144 et p. 178), etc.

¹¹⁰² *Sanguinosa* (« questa sanquinusa querra » L2, p. 143, 144 et 177), *vigliacca* (« questa vegliaccaquerra » L2, p. 145), *amara* (« quelle amare ciorne », L2, p. 108), *dolorosa* (« quelle dolerose cionate », L2, p. 110), « questa dolrosa notizia », L2, p. 187), *difficile* (« questa deficile trencia », L2, p. 190), etc.

¹¹⁰³ « quellodescraziata casa savoia » (L2, p. 102), « questo descraziato governo » (L2, p. 102 et p. 106), « quello descraziato imperatore » (L2, p. 190), « queste descraziati austriece » (L2, p. 108 et p. 197), etc.

¹¹⁰⁴ « queste desoneste maggiore » (L2, p. 155), « queste desoneste austriece » (L2, p. 197), etc.

¹¹⁰⁵ « questo misirabili tenente » (L2, p. 174), etc.

¹¹⁰⁶ « lamaledetta casa savoia » (L2, p. 178), etc.

¹¹⁰⁷ « questo zaurdo ditirecuderune » (L2, p. 101) et « questo crantezaurdo delmiopaesano loturecoderone » (L2, p. 103), etc.

¹¹⁰⁸ « quello stubito mio paesano » (L2, p. 103), etc.

¹¹⁰⁹ « questestronzaoficiale » (L2, p. 159), « questo stronzo tenente » (L2, p. 174), etc.

¹¹¹⁰ « quello curnuto del re vittorioemanuele III » (L2, p. 106), « questo crantecornuto re » (L2, p. 178), etc.

origine sicilienne car, en Sicile, les proverbes jouent un rôle de premier plan dans les discours de chacun. Giuseppe Pitrè (1841-1916), célèbre folkloriste palermitain qui consacra une importante partie de sa vie à collecter des sources de culture populaire sicilienne, dont des proverbes¹¹¹¹, souligna lors de sa collecte qu'il y avait plus de proverbes en Sicile (13 000 environ) que dans toutes les autres régions d'Italie mises ensemble (9 500 environ).

Selon les cas, les proverbes ou expressions figées arrivent dans le texte sans préambule ou bien accompagnés par des expressions telles que *il proverbio/il proverbio antico dice/diceva che* ou *come dice/diceva il proverbio/il proverbio antico*, ou encore *dice giusto il proverbio/il proverbio antico*. Fréquemment, ils précèdent ou suivent une référence aux *anziani*, ou *antichi*, ou à d'autres sources entendues, qui confirment l'importance de la transmission orale dans la culture de l'auteur¹¹¹². La fidélité de leur retranscription est variable. Certaines expressions sont très fidèles : « *il topo didiceva allanoce damme il tempo che tipiercio*¹¹¹³ » (*Ci dissi lu surci a la nuci: dammi tempu ca ti perciu*), « *la moglie del ladro non ride sempre*¹¹¹⁴ » (*Unn'è sempri chi riri a mughieri du latru*), etc. D'autres sont approximatives, peut-être par défaut de mémoire : « *la quartara tanta deveantare aprentere acqua perfina cheserompe*¹¹¹⁵ » ou, formulation plus approximative encore, « *tanta laquattare pienadiacqua vallafonte per fina che per davvero sipuole rompire*¹¹¹⁶ » (*Tantu va la quartara all'acqua, fina ca si rumpi*). Cependant, nombre d'entre elles se distinguent par une tendance prononcée à l'explicitation, voire à l'interprétation : « *chisineva affare la legna nelle bosche precolose la legna ladeve strportare sopera lispalle noncisento lasdrada buona*¹¹¹⁷ » (*Cu fa ligna a mala banna, „a sciri „nøddu*) ; « *quanto uno ciovine nonprofitta conquesta bella*

¹¹¹¹ PITRÈ Giuseppe, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, Palermo, Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane, 4 vol., 1870-1913.

¹¹¹² Il ne faut pas comprendre l'utilisation du terme *antichi* comme une référence à une tradition lointaine puisqu'à la fin du XIX^e siècle, dans son enquête sur les paysans siciliens, l'anthropologue Serafino Amabile Guastella, lui aussi originaire de Chiaramonte Gulfi, signalait que « *il volgo dà il nome di antichi o di grandi ai vecchi tuttora viventi* » (« le peuple nomme *antichi* ou *grandi* les vieillards encore vivants »), GUASTELLA Serafino Amabile, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Milano, Rizzoli, 1976 [1884], p. 57. Parmi les exemples de référence aux anciens : « *ioavevaintesodire dagliantiche* » (L1, p. 71), « *comedicevino lianziane* » (L1, p. 86), « *dicevino liantiche* » (L3, p. 245), « *milavevino detto tante anziane che* » (L6, p. 515), etc. Pour d'autres sources : « *comedicono nellasicilia* » (L3, p. 236), « *comediceno licomisane* » (L3, p. 241), etc.

¹¹¹³ « *la souris elle disait à la noix : attends un peu tu vas voir que ta coque je la croque* », L6, p. 590.

¹¹¹⁴ « *la femme du voleur c'est pas toujours qu'elle rigole* », L6, p. 522.

¹¹¹⁵ « *la cruche tant elle doit aller chercher de l'eau jusqu'à qu'elle se casse* », L2, p. 170.

¹¹¹⁶ « *tant va la cruche pleine d'eau à la fontaine qu'à la fin elle peut se casser pour de vrai* », L3, p. 240.

¹¹¹⁷ « *qui va couper du bois dans des forêts dangereuses après le bois il doit le transporter sur son dos parce qu'il n'y a pas de route qui va bien* », L5, p. 448. Une explicitation partielle figurait déjà dans « *comediceva magare ilprovebio che chifali legnia inneuno malo basco questa legnia apoie ladeveuscire sopera allisparle* » (« comme le proverbe aussi le disait qui va couper du bois dans un mauvais endroit après le bois il doit le ramener sur son dos »), L3, p. 236.

occasione atachilo allapanciatoie edaccie paglia eperche ene unonaseno¹¹¹⁸ » (*ccu havi commoditati e nun si la pigghia, attaccalu „a mangiatura e dacci pagghia*), etc. Enfin, un certain nombre de proverbes ou d'expressions passés au filtre de Rabito présentent des déformations plutôt amusantes, dues selon les cas à une approximation ou à la hâte de l'écriture : par exemple, « earevedercie allisonatore¹¹¹⁹ » (*Buonanotte ai suonatori*) ou encore « luomosalvato emienza salvato¹¹²⁰ » (*Uomo avvisato è mezzo salvato*).

Par ailleurs, outre recourir à des proverbes ou images appartenant au patrimoine sicilien ou national, Rabito adopte souvent des tournures sentencieuses, caractérisées par des tournures impersonnelles. Il est alors difficile de savoir s'il répète des sentences entendues dans la bouche d'autrui, s'il s'agit de proverbes moins connus ou s'il les forge lui-même pour illustrer son propos : « luomo checamina e fa malavita sempre inzegna per cercare di potere campiare vita e farla diventa una buona vita¹¹²¹ », « uno che enedesraziato collafamiglia enemagare maledetto nella cente¹¹²² ». Dans ce cas de figure comme pour tous les procédés de son écriture, sa volonté didactique est parfois vecteur d'enlèvement et anéantit l'efficacité synthétique et imagée de la formule : « tantevolte perlatanta allicria magare sipuole morire perche tantevolte nonzimuore pertante despia cire masimuore per contentezza magare¹¹²³ ».

L'élan didactique de l'auteur se manifeste d'ailleurs dans sa manière toute personnelle d'utiliser les proverbes. Là où ces derniers servent habituellement à introduire ou conclure un propos en l'illustrant par une formule sentencieuse, chez Rabito ils se trouvent généralement au milieu de l'histoire qu'ils illustrent. Rabito fait d'abord le récit d'un épisode donné de sa vie, puis il l'illustre par un proverbe, aussitôt suivi par une explication visant à montrer combien le proverbe en question est adapté à la situation : « come dice sempre ilprovebio antico chechicampia la vechia collanuova liquaie che cerca litrova io ecosi aveva fatto io che aveva campiato pinzione e a preso questa bella maletia¹¹²⁴ », etc. Jusque dans les proverbes,

¹¹¹⁸ « quand un jeune homme ne profite pas d'une belle occasion amène-le au ratelier pour lui donner à manger parce que c'est un âne », L4, p. 306. Une version plus fidèle se trouvait L3 p. 246 : « ilprovebioanticho diceva chechiave ilcommito enon ziproffetta atachiloallamanciatauia edacciepaglia » (« le vieux proverbe il disait que qui a une bonne occasion et il en profite pas amène-le au ratelier pour qu'il puisse manger »).

¹¹¹⁹ « et au revoir Berthe », L7, p. 667.

¹¹²⁰ « un homme averti est averti », L2, p. 136. Une version plus fidèle figure L3, p. 226 : « luomoavisato emienzo salvato » (« un homme averti en vaut deux »).

¹¹²¹ « qui a une vie difficile apprend toujours pour essayer de changer de vie pour qu'elle devienne une vie facile », L4, p. 318.

¹¹²² « qui est malchanceux avec sa famille est maudit avec les gens », L7, p. 675.

¹¹²³ « y a plein de fois où on peut mourir de trop de joie RRRRR parce que y a plein de fois où on meurt pas à cause de trop de chagrin mais à cause de trop de bonheur RRRR », L1, p. 89.

¹¹²⁴ « comme dit toujours le vieux proverbe : qui cherche du nouveau se retrouve dans le caniveau et c'était pareil pour moi que j'avais changé de pension et j'ai attrapé cette jolie maladie », L4, p. 366.

qui sont un héritage important de son milieu, Rabito adapte les mots et les dires à l'usage de son monde et à la vision qu'il en a.

Une écriture de l'excès

Un autre trait distinctif du style épique réside dans le goût pour l'hyperbole. L'épopée n'est pas l'univers de la demi-mesure, mais de l'absolu¹¹²⁵ ; c'est pourquoi le genre épique se caractérise par un « excès constitutif¹¹²⁶ ». Aussi, l'amplification épique prend-elle la forme d'énumérations et de répétitions dont des répétitions synonymiques, des reprises, un usage important des conjonctions de coordination et de la duplication qui permettent de rendre plus sensible l'ampleur des choses et tendent à l'exhaustivité¹¹²⁷. À ce titre également, l'autobiographie de Rabito s'inscrit dans la fibre épique, sans doute pour partie en raison de l'influence de l'épopée française à travers les récits des *cuntastorie* et les spectacles de l'*opra dei pupi*.

L'excès apparaît sous différentes formes à toutes les échelles du texte. Tout au long du tapuscrit, les adverbes *sempre*, *mai* (souvent dupliqué : *mai mai*), *niente*, *assai*, les adverbes et adjectifs *tutto* et *tanto* et l'adjectif et pronom *nessuno* abondent¹¹²⁸. Les superlatifs sont un lieu privilégié de l'hyperbole. Souvent, l'auteur cumule deux expressions du superlatif, dans un usage aussi incorrect qu'efficace. Cela vaut pour les superlatifs absolus (« *assai onestissima*¹¹²⁹ ») comme relatifs (« *sono resoltato lupu megliiore tutute lo perace*¹¹³⁰ »). Dans les superlatifs comparés, l'effet d'exagération provient souvent de l'élément comparé, présenté comme un absolu, qui accroît la portée emphatique des assertions du narrateur : l'auteur n'exprime pas un sentiment fort, mais un sentiment plus fort que les sentiments de tous les autres¹¹³¹. Le même élan vers l'écriture de l'exagération se perçoit dans son penchant

¹¹²⁵ DERIVE Jean, « Y a-t-il un genre épique ? », in DERIVE Jean (dir.), *L'épopée - Unité et diversité d'un genre*, op. cit.

¹¹²⁶ LABARTHE Judith, *L'épopée*, op. cit.

¹¹²⁷ À ce sujet, voir PERROT Jean-Pierre, « L'écriture épique au Moyen Âge. Imaginaire et création dans la chanson de geste (l'exemple de La Chanson de Roland) », in DERIVE Jean (dir.), *L'épopée - Unité et diversité d'un genre*, op. cit. Sur les répétitions et la duplication chez Rabito, voir *supra*, p. 275-288.

¹¹²⁸ Pour en donner une idée en se fondant sur l'épisode de la *crante esanquinusa bataglia*, on trouve environ quarante-cinq occurrences de *sempre* (utilisé soit pour signaler la persistance, soit la durée absolue), une dizaine d'occurrences de *mai* et de *niente*, une quinzaine d'occurrences d'*assai*, environ cent trente occurrences de *tutto* (comme adjectif ou comme adverbe) et une trentaine d'occurrences de *tanto* (comme adjectif ou comme adverbe), que Rabito préfère à *molto* (seulement deux occurrences), et une quinzaine d'occurrences de *nessuno*.

¹¹²⁹ « très beaucoup honnête », L14, p. 1351.

¹¹³⁰ « il est apparu que j'étais le plus meilleur de tous les ouvriers », L6, p. 579.

¹¹³¹ « *piu contente dime noncera nesuno ditutelicante niere* » (« de tous les cantonniers y en avait pas un seul qui était plus content que moi »), L11, p. 1002, « *piu contente della miafabiglia cheaveva venuto vincenzo dilafrica altrefamigliepiu contente noncinerino* » (« avec le retour de Vincenzo qui rentrait d'Afrique d'autres familles plus contentes que la mienne y en avait pas »), L7, p. 639, etc.

pour les données chiffrées astronomiques : « dognia orificiaria cerino miliarde dipietre preziose e di brellante chetutte lirechezze di ferenze erino sopra questo ponte vechio¹¹³² ». Rabito ne se départit jamais de sa tendance à forcer le trait, ce qui contribue à la saveur de sa narration, où l'on décèle la joie de raconter : « se a questo liono esparammo lipallotele cipareno carebelle e poesia rabia e con un salto salesopera ilcamio e ci mordiscie atute 7 e seciave fame con 7 avoglia dimanaciarece e magare puo invetare allasua famiglia¹¹³³ ».

Autre lieu privilégié de l'exagération, les expressions imagées lui permettent de se mettre en valeur ou de s'attirer l'empathie du public : « padreche avestire amme vestevino allo cesu bambino ognianno allachiesa madre di chiamonte alla matina della bifana¹¹³⁴ », « pareche permeciavessetato la desfatta che ebe lotalia che ebbe acaporetto e cosi cialfenito questo soldato vincenzo rabito che delciro di 8 ciorne parece perme ciastato uno terremoto nelmio cuore chesinando il capitano che sinanto antonio scilletta chesiantareno tuttelomieie speranze¹¹³⁵ ». Tout à son plaisir du récit, Rabito ne se contente pas de recourir à des comparaisons, encore faut-il qu'il les cumule ou les étouffe : « li2 precioniere camminavino perdavate e noieapresso conil focile abaionettaincanna che pareche portammo 2 crente bregante come libregante checianno 4 5 omicidie sopra lisparle¹¹³⁶ », « erimoarrabiate come licane quanto sono stanche e muortedisite¹¹³⁷ ».

Enfin, l'excès dans l'écriture se déploie dans les accumulations, très courantes dans le texte. Elles sont parfois formées à l'aide de *poi*, mais presque systématiquement d'une multiplication de *macàri*¹¹³⁸, souvent associés à la polysyndète. Cependant, *macàri* peut aussi être associé à une anaphore et à une asyndète, et contribuer ainsi à une accumulation tout aussi efficace, comme dans l'exemple suivant où le narrateur décrit le bateau qui l'emmène en Afrique. On relèvera dans ces lignes la multiplication des adjectifs et des adverbes de quantité (*assai, tutte, tanti, tutte*) ainsi qu'un superlatif absolu *Ò* :

¹¹³² « dans chaque bijouterie il y avait des milliards de pierres précieuses et de diamants, toutes les richesses de Florence étaient sur le Ponte Vecchio », L3, p. 273.

¹¹³³ « si le lion on lui tire des balles dessus, pour lui c'est pareil que des bonbons et puis après il s'énervé et puis d'un bond il est sur le camion et puis il nous mord à tous les 7 et s'il a faim 7 personnes ça lui fait un bon repas, il peut même inviter sa famille », L6, p. 552.

¹¹³⁴ « quand ils m'ont habillé on aurait dit qu'ils habillaient le petit Jésus à l'église de Chiamonte le matin de la Piphanie », L4, p. 309.

¹¹³⁵ « pour moi c'était comme la défaite de l'Italie à Caporetto, ça a tourné pareil en 8 jours pour le soldat Vincenzo Rabito, c'était comme s'il y avait eu un tremblement de terre dans mon cœur. *ÒÒÒÒ* capitaine s'en alla, Antonio Scilletta s'en alla, tous mes espoirs s'en allèrent », L3, p. 241.

¹¹³⁶ « les 2 prisonniers marchaient par-devant et nous derrière avec notre fusil et la baïonnette au canon, on aurait dit qu'on scortait 2 gros brigands *ÒÒÒÒ* comme les brigands qui ont 4-5 homicides sur les épaules *ÒÒÒÒ* », L2, p. 184.

¹¹³⁷ « on était enragés comme les chiens quand ils sont fatigués et morts de soif », L3, p. 219.

¹¹³⁸ On trouve plus de soixante occurrences du terme dans les pages de la *crante esanquinusa bataglia*.

questo navisanciorcio era lostesso dicomefosse uno paese dovecene asaie devertemento licerino inquellanave una bellissima chiesa chetutte liciornate cera lamessa licera ilcinima licerano tante ciospieche vendevino tutte lipaste che cisonoinneuna pasticciaria diunacita licera magare ilteatro licerino magare tante chesapevino sonare chitarre e mandolino e magare violine emagare cerino diquelle sonature difisarmonica¹¹³⁹

Sur ces bases, personne ne doutera de la conclusion qui clôt l'énumération : « equinte nonmancava niente¹¹⁴⁰ ».

3. Ordonner le chaos

a) Un combat par écrit

Au cours des pages, le héros ne cesse de se heurter à un monde hostile, caractérisé par des apparences trompeuses. L'hostilité du sort, particulièrement cruel à l'égard du protagoniste, est exprimée à l'aide de l'antonymie, parfois dans des formules symétriques qui mettent en relief la violence des contrastes : « aveva stato uno colpo difortuna per noie ma perme invece astato uno colpo disventura¹¹⁴¹ », ou encore « ecosi ciabiammo deviso mario sinanto alla caserma daiecarabiniere tanto contente e sodestatto e io case minesono antato tanto despiaciuto e bestimianto¹¹⁴² ». Étant donné le nombre de phrases allant dans ce sens, c'est une véritable esthétique fondée sur des pôles diamétralement opposés R et l'on retrouve là l'excès propre à l'écriture de Rabito R qui se dessine : *fortuna vs sfortuna, falso/finto vs vero, onesto vs zaurdo, fare una buona cumparsa vs fare una brutta cumparsa, fare il furbo vs fare il fesso, sperto vs cretino*, etc. Ces pôles sont en effet mis en exergue par des descriptions fondées sur des structures adversatives reposant sur l'antonymie R « nonerauna fintaquerra maera unaquerra perdavero checerino magare ferite equalche muorto¹¹⁴³ ». Ces tournures reposant sur la structure « non... ma... », porteuses d'une grande efficacité emphatique,

¹¹³⁹ « le bateau *San Giorgio* c'était pareil que si c'était un village où y a plein à s'amuser là sur ce bateau il y avait une très belle église où tous les jours y avait la messe là il y avait un cinéma là il y avait plein de kiosques qui vendaient tous les gâteaux comme dans une pâtisserie en ville là il y avait aussi un théâtre là il y avait aussi plein de gens qui savaient jouer de la guitare et de la mandoline et même du violon et y avait aussi des joueurs d'accordéon », L6, p. 500.

¹¹⁴⁰ « et alors il manquait rien », *ibid.*

¹¹⁴¹ « ça avait été un coup de chance pour nous mais pour moi au contraire ça a été un coup de malchance », L4, p. 335. Ce trait stylistique compte parmi les phénomènes qui contribuent à la saturation du texte, cf. « Un texte saturé », p. 275-287.

¹¹⁴² « et du coup on s'est séparés, Mario est parti à la caserne des carabiniers tout content et satisfait et moi j'ai rentré chez moi tout énervé en jurant », L4, p. 370.

¹¹⁴³ « c'était pas une guerre pour de faux mais une guerre pour de vrai, y avait même des blessés et quelques morts », L1, p. 76, « nellaquera nonciantiammoperciocare perdiventemento mainquerra siciantava permorire » (« dans la guerre on y allait pas pour jouer pour s'amuser mais à la guerre on y allait pour mourir »), L1, p. 35, etc.

obéissent au même procédé en opposant méthodiquement deux réalités. La nature duelle s'exprime parfois aussi par un passage de sujet du verbe à complément : « *cicrediammo cheavemmo fututo a queste donne triestene mentre queste donnetriestene cianno fotuto annoie non solo lilire 10 ma magare cianno dato una malatia didonneperuno*¹¹⁴⁴ ». Dans l'ensemble, les innombrables tournures reposant sur les conjonctions et les adverbes *ma*, *invece* et *mentre* donnent à lire un univers où les faux-semblants abondent et interdisent au protagoniste de se fier aux évidences. Souvent, l'expression de l'adversité passe par le cumul de deux connecteurs redondants : *e invece, ma invece* ou *ma però*. Et, comme une ritournelle, des syntagmes tels que *e invece fu tutto al contrario* ou *e invece non fu così* viennent conclure nombre d'anecdotes¹¹⁴⁵. Même la sagesse populaire, qui constitue pourtant un solide repère pour l'auteur, se trouve parfois contredite par les faits : « *ilprovebio diceva che lifgliasono provedebza ma epeil moi padr e lapovera dimiamdre li 7 figlie foreno tutta sfortna foreno tutta miseria*¹¹⁴⁶ ». Ainsi, les contradictions que Rabito perçoit dans le monde sont-elles exacerbées dans son écriture où règnent les tournures adversatives mettant en parallèle des réalités antonymiques. Ces procédés ne sont pas étrangers à l'épopée française¹¹⁴⁷ et aux pratiques des *cantastorie*, dont les récits contiennent des automatismes de répétition exprimant l'opposition, tels que *e invece*, marqueurs d'« *una svolta oppositivo-negativa all'interno di una sequenza del ragionamento critico che configura linguisticamente quell'oltranza della contraddizione*¹¹⁴⁸ ». Les nombreuses citations du tapuscrit nous ont montré combien l'« outrance de la contradiction » est un trait distinctif de l'écriture de Rabito.

¹¹⁴⁴ « ces femmes de Trieste on croyait qu'on les a baisées alors qu'en fait c'est nous qu'on s'est fait baiser, on s'est fait baiser 10 liras et en plus on a récupéré une maladie de femmes », L3, p. 216. L'effet est ici renforcé par le jeu de mots sur le double sens de *fottere*.

¹¹⁴⁵ Par exemple, « *annoie checiavevino mantato amontesano nipareva cheò erimo state sfortenate efortenate quelleche quellecheavevino arestato acurizia einvece astato tutto alcontrario che quelleche chesiannorestato acurizia silanno passato male mentrenoieche siamo antate amontesano fuommo troppo fortenate* » (« nous qu'on avait été envoyés au mont Santo on avait l'impression qu'on était malchanceux et que les chanceux c'était ceux qui étaient restés à Gorizia et au lieu de ça ça a été tout le contraire parce que ceux qui sont restés à Gorizia ils ont dégusté alors que nous qu'on est allés au mont Santo on a été sacrément chanceux », L3, p. 221, « *questa era pazza perme ineece io ero tutto alcontrario che stava de ventanto pazo seancora stapeva vicino amme* » (« celle-là elle était folle de moi alors que moi c'était tout le contraire, j'allais devenir fou si elle restait encore collée à moi »), L5, p. 455, etc.

¹¹⁴⁶ « le proverbe disait que les enfants c'est la providence mais pour mon père et ma pauvre mère leurs 7 enfants ça a été que la misère », L1, p. 2. Plus loin, dans le même ordre d'idées : « *liacentesempre avevino detto fedanzata bagniaata matremonio fortenato invece questo mio matremonioera statotutto al contrario* » (« les gens ils avaient toujours dit mariage mouillé mariage heureux et au contraire mon mariage ça avait été tout le contraire »), L7, p. 687.

¹¹⁴⁷ La chanson de geste se caractérise par une syntaxe de l'antithèse, fondée sur l'opposition et la symétrie. Voir PERROT Jean-Pierre, « L'écriture épique au Moyen Âge. Imaginaire et création dans la chanson de geste (l'exemple de La Chanson de Roland) » in DERIVE Jean (dir.), *L'Épopée – Unité et diversité d'un genre*, op. cit.

¹¹⁴⁸ « Un revirement à la fois oppositif et négatif au sein d'une séquence du raisonnement critique qui configure linguistiquement l'outrance de la contradiction », GERACI Mauro, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, op. cit., p. 326.

Sur ces bases, on ne s'étonne guère de trouver très régulièrement dans le texte l'expression d'une ironie amère fondée sur l'antiphrase : « noie appatore ermo a deteaaffare questo magnifico me stiere quasta bellissima professione fareliuorricamuorte¹¹⁴⁹ ». Fréquemment, l'ironie apparaît dans des tournures exclamatives commençant par *che bello*¹¹⁵⁰. Stupéfait par l'incohérence des hommes et des choses, le narrateur prend parfois ses lecteurs à témoin pour partager ses réflexions avec eux : « vedete che uommine checisiammo nelmonto che queste descraziante cheavevino moglie e figlie lisolde chequadagnavino silavevino abire tutte a vino e io che nonciaveva ne moglie e neache figlie non voleva spentere solde quanto cose contrarie cisono inquesto monto¹¹⁵¹ ». Enfin, plus rarement, le contraste provient du constat lapidaire qui clôt les phrases, sur un ton d'ironie amère : « iosemprenzava allamia infanzia che aveva peccato tanto peradeventare uno ciovevine di 18 20 ane che midoveva vestire elicante doveva quadagnare comeuno crante nellavoro einvece quanto sono diventato crante limieidevertemente limieie feste limieieballe forenoqueste monte¹¹⁵² ».

Face à ce monde incertain qui motive peut-être pour partie la mise par écrit de ses souvenirs¹¹⁵³, le héros ne cesse d'élaborer de savantes stratégies visant à atteindre quand même ses objectifs (qu'il s'agisse d'échapper à la mort, de trouver un travail, d'obtenir un passe-droit ou autre). Les nombreuses tournures telles que « mi trava il conto che », « mi sono fatto il conto che », etc. témoignent d'autant de tentatives de déjouer la complexité du monde. Cependant, ces calculs se soldent la plupart du temps par un échec cuisant, signalé dans des phrases fondées sur la dichotomie entre les attentes et les résultats qui, à quelques variantes près, sont résumées par les formulations suivantes : « tuttelicontecheio miaveva trato mianno fallito tutte¹¹⁵⁴ », « tutte liconte che io miavevaterato nonminianno resoltato neancheuno¹¹⁵⁵ ».

¹¹⁴⁹ « nous les sapeurs on nous avait signé ce magnifique métier cette splendide profession d'enterreurs de morts », L1 bis, p. 48.

¹¹⁵⁰ « che bella furtuna checiabiammo che aveva venuto lordine chedovemmoantare araciuncere questo maledetto montecuorno » (« quels gros chanceux on était avec la consigne d'aller sur le maudit mont Corno »), L1, p. 79. Et, parmi de très nombreux autres exemples de débuts d'exclamations antiphrastiques : « che belle piacere » (L1, p. 81), « che bellaquerra » (L3, p. 206), « chebella scoperta » (L5, p. 470), etc.

¹¹⁵¹ « voyez un peu les hommes qu'il y a dans le monde, ces malheureux qui avaient femme et enfants l'argent qu'ils gagnaient ils le boivaient en vin et moi que j'avais ni femme ni enfants je voulais pas dépenser d'argent RR RR combien de contraitetés il y a dans ce monde », L6, p. 548.

¹¹⁵² « moi je repensais toujours à mon enfance où que j'avais tellement prié pour devenir un jeune homme de 18-20 ans pour m'habiller élégant pour gagner de l'argent comme un grand au travail et au contraire quand je suis devenu grand mon plaisir ma fête mes bals ce furent ces montagnes », L2, p. 164-165.

¹¹⁵³ La littérature est aussi « l'un des aspects de cet impératif humain de créer en face du chaos ». FRYE Northrop, *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, op. cit., p. 39.

¹¹⁵⁴ « tous les calculs que je m'avais calculés ils m'ont tous raté », L2, p. 109.

¹¹⁵⁵ « tous les calculs que je m'avais calculés y en a même pas un qui a marché », L3, p. 209.

Peut-être pour ordonner ce monde complexe aux apparences toujours trompeuses, l'ensemble du texte repose sur une tension entre des pôles opposés qui ne prévoit aucune demi-mesure. Ainsi, la vie du héros se déroule-t-elle dans une alternance entre des coups de chance et des coups de malchance¹¹⁵⁶, entre grandes joies aussitôt transformées en grands chagrins¹¹⁵⁷ et entre hontes douloureuses réparées par des apparitions brillantes¹¹⁵⁸. De même, les personnes sont toujours décrites à grands traits, et leur psychologie est sommaire. Selon si elles servent ou non les intérêts du héros, elles sont classées dans la catégorie des gentils ou bien des méchants. Pour la plupart, le jugement est sans appel. Par exemple, le fasciste originaire de Chiaramonte Gulfi qui fit enrôler Rabito parmi les chemises noires en Afrique alors que ce dernier voulait partir travailler est dans un premier temps désigné en fonction de sa place dans la hiérarchie fasciste¹¹⁵⁹. Dans un second temps, dès lors que Rabito s'aperçoit de la méprise, les insultes se mettent à pleuvoir¹¹⁶⁰. Les qualificatifs attribués aux personnages changent au gré de l'évolution de la relation entre Rabito et ces derniers. C'est notamment le cas pour les femmes, qui passent de sainte à putain dès lors qu'elles acceptent de faire l'amour avec le protagoniste, ou bien que ce dernier se désintéresse d'elles. Ainsi, une des femmes qu'il rencontre à Catane au début des années 1920 est-elle présentée en fonction de sa beauté¹¹⁶¹ avant que Rabito s'aperçoive qu'il a attrapé une maladie vénérienne sans toutefois savoir qui la lui a transmise. La même femme, soupçonnée d'en être la cause, est alors qualifiée de « descraziata donna », « crante putana » et autres variantes sur le même thème¹¹⁶². Et la bascule d'un pôle à l'autre se fait en l'espace d'une page. La mère de Rabito, quant à elle, est caractérisée par son dévouement illimité pour ses enfants et sa vie de sacrifices. Tout au long

¹¹⁵⁶ « che descraziata sfortuna cheio aveva » (« quelle sale malchance j'avais »), L3, p. 223 ; « perme astato uno veroqualpo difortuna » (« pour moi ça a été un vrai coup de chance »), L3, p. 244.

¹¹⁵⁷ « che contentezza che io aveva provato chepoieperche questa contentezza sia formato auno crante dispiacire » (« quelle joie c'était pour moi, mais après cette joie elle s'est transformée en grande tristesse »), L5, p. 470.

¹¹⁵⁸ « otesrouna collera dapotere magari impazire della malacomparasa che mifaceva fare » (« ça m'a fichu une colère tellement grosse que j'aurais pu devenir fou à cause de la pâle figure que je faisais à cause de lui »), L6, p. 513 ; « ciabiammo fatto unabellissema fecura » (« on a fait une magnifique figure »), L6, p. 585.

¹¹⁵⁹ « questo crante fascistone », « questo crante propacantista », « quello crante emulacione chiaramontano », « crantespia fascista dimossoline », « questo crantepezzo crosso », « questa personaggio importante », L5, p. 464-470. On note toutefois une exception, à lire comme une distraction de Rabito, qui anticipe la tournure que les événements prendront : « questo mulo bastardo » (L5, p. 469).

¹¹⁶⁰ « questo bastardo », « questo mulobastardo », « questo crante muolbastrdo », « questo crantebastarno », « quello crante emulacione », « quello crante bastardo emulo », « quello crantedesonesto », « quello descrazotto », L5, p. 470-500.

¹¹⁶¹ « bella donna », « questa bellamamma », « labellasignora ». Là aussi cependant, l'appellation « questa descraziata e belladonna » anticipe l'évolution du point de vue du narrateur.

¹¹⁶² « questa putana », « quallacrante putanadonna », « la putanasignora ». Citations tirées des p. 358 à 361 du L4.

du tapuscrit, son évocation est accompagnée de l'adjectif *povera* ou d'un de ses dérivés : *poveretta*, *poveraccia*. À l'extrême opposé se trouve la belle-mère de Rabito, objet d'une litanie infinie d'insultes¹¹⁶³. Plus qu'à de véritables personnages, on a donc plutôt affaire à des figures, des types¹¹⁶⁴. Par ces procédés de simplification, Rabito s'inscrit dans la tendance du romanesque qui, selon Northrop Frye, consiste à traiter les personnages de façon schématique et antithétique, à les répartir entre héros et méchants, évitant de la sorte les ambiguïtés de la vie courante¹¹⁶⁵.

Le tapuscrit, réceptacle de toutes les formes d'adversité et de contradiction, se construit donc comme un lieu agonistique, arène des combats menés par le protagoniste. Il ne s'agit pas d'une guerre au sens propre et à visée collective, voire universelle, thème privilégié des épopées¹¹⁶⁶, mais de celles menées successivement ou simultanément par un même individu contre la misère, la faim, la mort, sa belle-famille et pour la réussite de ses enfants. À travers son autobiographie, l'auteur montre à un public éternel qu'il ne s'avoua jamais vaincu et comment il remporta ses plus grandes victoires : celle de la survie, et de la dignité, grâce aux études de ses enfants et à l'existence même de ce texte. À ce titre, une ligne du manuscrit prend une force significative : « ma la vita dicevino tante romanciere che per fenirece buona alla fine la vita deve essere comp atuta come lastaio compatento io¹¹⁶⁷ ». Rabito rend compte de ses luttes en constituant la pièce unique d'un dossier d'instruction qui permettra à un tribunal imaginaire dont on ignore l'identité des membres (lui-même ? ses enfants ? ses lecteurs/auditeurs ? une forme de postérité ?) de juger de l'intérêt de la vie qu'il a menée. Et, avec la référence au patrimoine littéraire (« dicevino tante romanciere »), on croit comprendre que pour lui la littérature, qui est le médium de ce combat, en est également l'auxiliaire.

b) Le monde connu comme repère

Nous venons de voir que Rabito répond au chaos du monde par une écriture fortement polarisée, qui simplifie les enjeux et qui, navigant d'un extrême à l'autre, rend compte de

¹¹⁶³ « canazza », « maladecuta », « descraziata », « improgliona », « donaccia », « delenquente », « butana », etc. La litanie commence dès la description de leur première rencontre, p. 654 du L7.

¹¹⁶⁴ À savoir, « surtout une personne morale. Très rarement complexe, il n'est le plus souvent que la personification d'un défaut ». AUBAILLY Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, op. cit., p. 182.

¹¹⁶⁵ FRYE Northrop, *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, op. cit.

¹¹⁶⁶ Voir BOUTET Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2003 [1993], p. 25.

¹¹⁶⁷ « mais y a plein de romanceurs ils disaient que la vie pour qu'elle finit bien à la fin il faut la lutter comme moi je la lutte », L10, p. 930.

situations et de personnages typiques plutôt que de la réalité dans ses nuances. Par ailleurs, la présence massive d'adjectifs démonstratifs et autres déictiques témoigne du fort ancrage du récit dans un cadre référentiel partagé entre le locuteur et les allocutaires. De ce constat, et du recours à de nombreux proverbes et dictons issus de la sagesse populaire sicilienne ou italienne, on peut inférer que le narrateur appuie son récit sur un environnement tangible, familier et maîtrisé. Or, dans toute narration, « un rôle important est réservé aux images, comparaisons et métaphores : les figures fondées sur l'analogie permettent en effet de faire voir une réalité à travers une autre, plus familière ou au contraire plus étrange et susceptible de donner à la première une dimension poétique¹¹⁶⁸ ». L'étude des images, comparaisons et métaphores chez Rabito, qui foisonnent et auxquelles le texte doit une bonne part de sa verve, nous permettra d'appréhender la réalité convoquée pour construire le récit.

Les images et les comparaisons sont presque toujours introduites par le comparatif *come* ou la locution *pare che* et, moins fréquemment, par des comparatifs de supériorité ou d'infériorité. Les métaphores, plus rares, sont des métaphores *in praesentia*. Dans son utilisation des images, Rabito emploie trois types de procédés. Le premier est le recours à un des images topiques, le deuxième consiste en des variations personnelles à partir de ces mêmes images, souvent fondées sur le surajout, et le dernier en la création de nouvelles images.

L'univers de loin le plus convoqué est celui du monde agricole, avec ses animaux et ses métiers. On y trouve entre autres les images topiques de l'orgueil d'un homme au milieu d'un public féminin associé au coq dans la basse-cour¹¹⁶⁹, le fait de manger en quantité et bruyamment associé au cochon¹¹⁷⁰, le départ rapide associé au lièvre¹¹⁷¹, la colère (la rage) associée au chien¹¹⁷², etc. D'autres sont à placer dans la catégorie des variations personnelles à partir d'images topiques, caractérisée par le surajout propre à Rabito : « *ilsoldato erimo come allipechiro che dovenivolevino porta ceportavino che erimo comeallscieche*¹¹⁷³ », ou

¹¹⁶⁸ LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit, op. cit.*, p. 285.

¹¹⁶⁹ « *io coquellapiciote faceva il gallo ammienzo tutte quelle poladre* » (« moi avec ces jeunettes je faisais le coq au milieu des poulettes »), L7, p. 649.

¹¹⁷⁰ « *manciava come una troia* », (« elle mangeait comme une truie »), L7, p. 670 et 671.

¹¹⁷¹ « *questa sialzato prima dime comeuna lepere* » (« elle s'est levée plus tôt que moi comme un lièvre »), L7, p. 648.

¹¹⁷² « *abiammo partito come tante cane arrabiate* » (« on est partis comme un troupeau de chiens enragés »), « *siammo revate come tante cane arabiante* » (« on est arrivés comme un troupeau de chiens enragés »), L2, p. 190.

¹¹⁷³ « les soldats on était comme les moutons que là où ils voulaient nous emmener ils nous y emmenaient, on était comme les ânes », L2, p. 186.

encore « era arrabiato come unocane quanto non pole trovare ilsuo padrone¹¹⁷⁴ ». Enfin, certaines sont des trouvailles de l'auteur, où il est par exemple question de lapins qui cherchent le chasseur¹¹⁷⁵. Ces trois catégories désormais illustrées, nous ne nous intéresserons plus qu'aux deux dernières, révélatrices de la créativité du narrateur.

La référence au monde quotidien au sens large occupe également une place importante. La Sicile, comparant fréquent, apparaît comme une unité de mesure privilégiée : « quantomuorte cerino nelleterre dimontecrappa noncerino nelcimitero dipalermo inuno anno¹¹⁷⁶ ». Le tableau de la *crante esanquinusa bataglia* était d'ailleurs parlant à ce sujet, avec les lance-flammes comparés aux pulvérisateurs des paysans¹¹⁷⁷ ou encore les villages après les bombardements comparés à Messine après le séisme de 1908¹¹⁷⁸. Dans cette Sicile de la première moitié du XX^e siècle, la prégnance du catholicisme se manifeste entre autres à travers la référence aux fêtes religieuses, par exemple à l'occasion du Vendredi Saint¹¹⁷⁹ ou de Pâques : « ciabiammo baciato uno collaltro [...] comequanto fossemo tutte una famiglia allamatina dellasantapascua quanto aresciuscitato il nostro signore cesucristo perche ciavemmo resciuscitate magarenoie¹¹⁸⁰ ». Ainsi que l'indique aussi cette dernière citation, dans la prose de Rabito on s'embrasse toujours comme une famille ou, plus souvent, comme des frères et la référence à une relation tendre et bienveillante est toujours associée à l'image du père de famille : la famille est un point de repère central et indispensable¹¹⁸¹. La culture

¹¹⁷⁴ « j'étais enragé comme un chien quand il arrive pas à trouver son maître », L4, p. 364.

¹¹⁷⁵ « queste 2 ciovene che abiammo preso precioniere [...] sonostate loroavènireneacercare come ilconiglio checera ilcaciatore » (« les 2 jeunes qu'on a prisonnés [...] c'est eux qui sont venus nous chercher comme le lapin qui cherche le chasseur »), L2, p. 185.

¹¹⁷⁶ « y avait plus de morts sur le mont Grappa que dans le cimetière de Palerme en un an », L1, p. 83.

¹¹⁷⁷ « ciavevino una ponca carrecata sopera lisparle comelipompe che cianno licontadine pernafiare lasua vigna per non cifarevenire laprenostica allavigna efare una buona racota diuva racina che inquellepompe dellecontadine usceva acqua incelistrada mentre conqueste pompe che avevino lisoldate austrice usceva una vamba difuoco » (« ils portaient une pompe sur leur dos comme les pompes qu'ils ont les paysans pour arroser sa vigne pour qu'elle attrape pas le midiou et pour faire une bonne récolte de rasin raisin, mais dans les pompes des paysans c'était de l'eau suflatée qui sortait alors que dans les pompes des soldats autriches c'était une flamme de feu qui sortait »), L2, p. 112, l. 15-18.

¹¹⁷⁸ « nonparevino piu paese ma parevino checiavevastato unoterremoto come ilterremotocheciavevastato amesina nel1908 che mesinaera voltatouttosottaesopera » (« on aurait plus dit des villages mais on aurait dit qu'il y avait eu un tremblant de terre comme le tremblant de terre qu'il y avait eu à Messine en 1908 »), L2, p. 122, l. 538-540.

¹¹⁷⁹ « magarenoieavemo ilvestito dibianco quinte paremmo tutte vestite al fronte tutte comsevestino licammariere opure comesivestino lifratelle nel ciovedisanto veneredisanto » (« nous aussi on avait des habits blancs, alors au front on avait tous l'air habillés comme des serveurs ou comme des moines le Jeudi saint Vendredi saint »), L1, p. 60.

¹¹⁸⁰ « on s'est embrassés les uns avec les autres [...] comme si on était une grande famille le matin de la sainte Pâques quand Notre-Seigneur Jésus-Christ a ressuscité parce que nous aussi on avait ressuscité », L3, p. 211.

¹¹⁸¹ D'ailleurs, dès lors qu'il est loin de chez lui, le protagoniste ne cesse de se trouver des familles de substitution, bien qu'il lui arrive de renverser la perspective dans le récit, comme ici, où il parle de l'oncle et de la tante de Mario, un camarade soldat : « quasto padre e madre avevino trovato uno figlio a trovare ammeme » (« ce père et mère ils avaient trouvé un fils en me trouvant »), L4, p. 304.

religieuse se perçoit aussi dans l'évocation des relations sexuelles, pudique et moralisante¹¹⁸², qui découle du catholicisme. Le thème de la sexualité, perçue comme synonyme de domination masculine, est révélateur d'une mentalité machiste. Racontant que l'un des ouvriers avec qui il travaille en Somalie s'est fait sodomiser par des rebelles, Rabito, plutôt laconique, relève : « cianno rotto magare ilculo come afessesato unadonna¹¹⁸³ ».

Dans le contexte d'une Sicile rurale où la famine est une hantise, on trouve bien sûr de fréquentes références au domaine alimentaire¹¹⁸⁴. La culture sicilienne y pointe parfois, comme lorsque le narrateur, quelque peu goguenard, fait état de la réaction des Vénitiens à la vue des agrumes, si banals dans son île : « avinezia avedere liarancie li mantarine pareche videvino pernice efaciane¹¹⁸⁵ ». Il est d'ailleurs à noter que si Rabito évoque souvent les fruits, les légumes, les animaux de la ferme et le gibier, les produits de la mer, eux, sont absents de son récit : bien que Sicilien, c'est en homme de l'arrière-pays qu'il parle et partage sa géographie mentale. Associée au domaine alimentaire, on trouve fréquemment la dichotomie entre sucre et poison, représentative des antagonismes sans cesse mobilisés dans l'écriture : « questa abaciareamme paricheio fossefatto dizuchero per leie ma io marche baciava veleno¹¹⁸⁶ ». De même, la richesse est un élément de comparaison privilégié dans le texte. À côté des comparaisons conventionnelles entre des moments heureux et des trésors¹¹⁸⁷ ou entre la joie et un gain à la loterie¹¹⁸⁸, figurent aussi des images un peu plus personnelles¹¹⁸⁹ ou des déclinaisons du mythe de l'Amérique comme lieu de la fortune, guère surprenant à une période d'émigration massive vers les États-Unis : « comerevava initalia

¹¹⁸² Laquelle est flagrante avec le sexe féminin désigné par la métaphore « la descraziata natura » (« la fâchante nature »), L5, p. 456, qui reste d'ailleurs l'une des rares occurrences où cette partie de l'anatomie féminine est mentionnée précisément. Le reste du temps, l'auteur recourt à des périphrases, telles que « quollo cheaveva ammenzo licampe » (« ce qu'elle avait entre les jambes »), L4, p. 359, et il emploie parfois le verbe *divertirsi* pour éviter de dire clairement qu'il fait l'amour. La prostitution est quant à elle parfois désignée par l'expression moralisante « desonesto misiere » (« honteux métier »), L5, p. 494.

¹¹⁸³ « ils lui ont aussi pété le cul comme si ça aurait été une femme », L6, p. 513.

¹¹⁸⁴ Par exemple, « l'alberelle delle zuchine lunche siarrampicavino nelle albere che poie lizuchine re stavino pentente come il salame a peso che apiennino delle osterieie » (« les plants de longues courgettes ils grimpaient dans les arbres et puis après les courgettes elles pendaient comme le saucisson suspendu qu'ils suspendent dans les auberges »), L6, p. 558.

¹¹⁸⁵ « à Venise quand ils voyaient des oranges des mandarines on aurait dit qu'ils voyaient des perdrix et des faisans », L3, p. 230.

¹¹⁸⁶ « celle-là quand elle m'embrassait on aurait dit que j'étais tout en sucre pour elle mais moi on aurait dit que j'embrassais du poison », L3, p. 259.

¹¹⁸⁷ Par exemple, « aspetammo questa perimavera come aspetasseno untesoro » (« on attendait le printemps comme si on aurait attendu un trésor »), L1, p. 68.

¹¹⁸⁸ Par exemple, « oprovato unacrante sodesfazione che pareche avesse preso il terno con molte centinaia di lire » (« j'étais très content, on aurait dit que j'avais gagné un gros lot de plein de centaines de lires »), L6, p. 590.

¹¹⁸⁹ « avere aquesta sorella nella parechea vevino una miniera doro diconelastimavino » (« d'avoir cette sœur Nella pour eux c'était comme d'avoir une mine d'or vu comment ils y tenaient »), L7, p. 671.

poteva essere uno vero fortinato cheparecheavessevenuto come quelleche vencheno de noveiorche¹¹⁹⁰ ». Enfin, on ne peut terminer le tour d’horizon des domaines convoqués dans les images sans évoquer les références au spectacle, qui témoignent du goût du narrateur pour la fête et le divertissement : « asocesso una bellacommedia diteatro¹¹⁹¹ » ou encore, et on perçoit là une pointe de fierté, « quantimicevedevino aballare tutte quelle che erino dentro alla nostra casa semitevino aridere che allasera parehecera ilteatro dentro alla nostra casa¹¹⁹² ». On ne s’étonne donc pas de voir apparaître une comparaison anachronique. Si l’Italie était encore une monarchie, on n’y trouvait sûrement plus de « dames de cour ». R directement inspirée de l’*opra dei pupi* : « questa donna era piu bella dallareggina piu bella diuna dama di cotre¹¹⁹³ ».

Cependant, quoique liées à la réalité sicilienne de l’époque, certaines comparaisons tendent à être dépaysantes, en ce qu’elles se réfèrent à un univers mieux connu par les récits que par une fréquentation effective : il s’agit de celui des brigands. Si les comparaisons à ce sujet peuvent être assez génériques¹¹⁹⁴, le narrateur se réfère parfois à des personnes bien identifiées, comme Giuseppe Musolino¹¹⁹⁵. Or, ce dernier était calabrais : c’est donc par la transmission orale que Rabito a eu vent de son existence et des légendes qui l’entourent. Une autre comparaison de cet ordre, qui figure dans le récit de son expérience africaine, révèle qu’il sait adapter son univers référentiel à la réalité qui l’entoure : « parevino una compagnia dibrecante una squadra di mafia una scuatro direbelle¹¹⁹⁶ ». Dans cette apposition de différents comparants, l’on passe d’un comparant fréquent et ancré entre autres dans la réalité sicilienne (brigand) à un autre comparant moins fréquent dans la prose de Rabito mais aussi lié à l’environnement sicilien (mafia) pour arriver à un comparant lié au conflit qui opposait alors les colons fascistes et la population colonisée (rebelles). De la même manière, à partir du récit des années passées en Afrique, de nouvelles comparaisons apparaissent. Pendant un temps, le personnage n’est plus enragé comme un chien, mais plutôt comme une hyène¹¹⁹⁷ ou comme un tigre¹¹⁹⁸. Et les épines du porc-épic deviennent le référent dès qu’il s’agit de décrire

¹¹⁹⁰ « quand je rentrerais en Italie je pouvais être un vrai plein de sous comme ceux qui rentrent de Nouyork », L7, p. 631.

¹¹⁹¹ « il s’est passé une belle comédie de théâtre », L2, p. 144.

¹¹⁹² « quand ils me voyaient danser tous ceux qui étaient dans notre maison ils rigolaient tellement que le soir on aurait dit que notre maison c’était un théâtre », L5, p. 439.

¹¹⁹³ « cette femme elle était plus belle que la reine, plus belle qu’une dame de cour », L4, p. 355.

¹¹⁹⁴ « erimo armate come livero brecante » (« on était armés comme les vrais brigands »), L2, p. 104.

¹¹⁹⁵ « pareche a chiapare amme avessero chiapato a il brecante ciuseppe mulolino » (« on aurait dit qu’en m’attrapant ils attrapèrent le brigand Giuseppe Musolino »), L4, p. 337.

¹¹⁹⁶ « on aurait dit une troupe de brigands une équipe de mafieux une équipe de rebelles », L6, p. 548.

¹¹⁹⁷ « arrabiato comeunaiena » (« enragé comme une hyène »), L7, p. 685.

¹¹⁹⁸ « erarrabiato che unatichira » (« j’étais enragé comme un tigre »), L7, p. 687.

quelque chose de solide ou de piquant¹¹⁹⁹. Ce type de comparaison, minoritaire dans le récit, est révélateur du mimétisme de Rabito conteur, qui adapte ses images à l'environnement qu'il décrit¹²⁰⁰.

Ce panorama des univers référentiels fréquemment convoqués par Rabito pour illustrer son récit témoigne du solide ancrage du narrateur dans un environnement familial, comme s'il se fixait le monde connu comme repère dans le parcours chaotique de son existence où fourmillent des contradictions inquiétantes : on peut donc percevoir une tension entre la nature extraordinaire de son vécu et la familiarité de ses références. Toutefois, lorsqu'il recourt à des univers plus exotiques, il s'agit dans la plupart des cas d'univers qui lui ont été aussi familiers, du moins pendant quelques années. D'autre part, les images dans l'écriture de Rabito laissent filtrer la culture d'une région à une époque donnée dans tous ses aspects : le rapport à la famille, à la religion, à la sexualité, à la nourriture, à la fête et l'aspiration à la richesse dans un environnement encore majoritairement agricole. Pour autant, elles ne comportent pas une once de nostalgie ni aucune tendance au bucolisme. Il faut dire que l'auteur associait le milieu rural non pas à un paradis perdu, mais à la misère noire, à l'exploitation et à l'ignorance. C'est pourquoi il devint ouvrier dès qu'il put et considéra un retour au métier de paysan comme une honte¹²⁰¹. Et se faire traiter de *villano* par sa belle-mère compte parmi les affronts qu'il ne lui pardonna jamais.

c) Un projet totalisant

L'autobiographie de Rabito se caractérise par une ambition démesurée qui a de fortes incidences sur l'écriture : rendre compte de la totalité de sa vie et de son monde, et au-delà.

¹¹⁹⁹ « piu dolerose dalle spine di quelle che porta ilporcospino » (« plus douloureuses que les épines du porc-qui-pique »), L6, p. 542 ; « piu forte dallespinedelporcospino » (« plus fort que les épines du porc-qui-pique »), L6, p. 582.

¹²⁰⁰ Rarement, il arrive qu'il convoque des références qui lui sont totalement inconnues. Cependant, lorsque cela advient, elles présentent une cohérence avec l'environnement où le héros se trouve à ce moment-là. Ainsi, par exemple, lorsqu'il évoque ses mois sur le front montagneux glacial du Nord-Est de l'Italie, le froid est associé à la Sibérie : « pareva cheavevastato alli lavore forzate nellasiberia » (« on aurait dit que j'avais été aux travaux forcés dans la Sibérie »), L4, p. 315.

¹²⁰¹ « achiamonte cheavemmo campiato mistiere chediconatine avemmo diventato piconiere civercognammo afare unaltra volta licontadine » (« à Chiaramonte maintenant qu'on avait changé de métier RRRR que de paysans on était devenus carriers RRRR on avait honte de redevenir des paysans »), L4, p. 393. Le pronom *noi* désigne Rabito et ses frères.

Un livre de comptes

« La prétention à l'exhaustivité ne peut que rester un idéal¹²⁰² », dit Jean-Pierre Carron au sujet de l'autobiographie. Or, le projet de Rabito semble précisément reposer sur cette « prétention à l'exhaustivité ». Aucun domaine n'est épargné, et la précision des données est tout à fait étonnante pour un récit rédigé *a posteriori*. Celle-ci est telle que le lecteur a par exemple l'impression de pouvoir, à la seule lecture du manuscrit, recomposer la carte des lignes ferroviaires siciliennes¹²⁰³, faire le menu de tous les repas du personnage¹²⁰⁴, mais aussi recompter, lire après lire, la totalité de l'argent gagné et dépensé par Rabito au cours de sa vie¹²⁰⁵. De la même façon, les données temporelles (heures, jours, mois, années et durées) se bousculent sur les pages, concernant des événements mémorables, mais aussi d'autres qui le sont beaucoup moins. Aussi, lorsqu'on lit « cosirecordo che abiammofattoaltre 40 ciorne opure 37 ciorne di lavoro chenonrecordo benequanto niavemmofatte¹²⁰⁶ », est-on surpris de trouver l'expression *non ricordo bene*, qui est presque un hapax dans le texte. Elle suscite ici un effet comique involontaire en raison du peu d'importance de cette approximation tout en révélant combien l'auteur tient à la précision des données qu'il divulgue. En tout cas, il résulte de la recherche d'exhaustivité que les pages du manuscrit sont couvertes de données chiffrées.

Ces données découlent pour partie d'une obsession du calcul. En de nombreux endroits, l'auteur opère une mise par écrit d'additions et soustractions, quelle que soit la thématique abordée : les effectifs de sapeurs après la bataille du Piave¹²⁰⁷, le montant du salaire d'un

¹²⁰² CARRON Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie, op. cit.*, p. 197.

¹²⁰³ Ces dernières sont détaillées chaque fois que le personnage prend le train. Par exemple, « abiammopreserecordo iltreno chedicatania antava a enna chepoie arrevammo allastanzionedicarrapipescentiammo eprentiammo unatro piccolo treno che di questanazionedicarrapipe ciportava apiazza almerina » (« je me souviens qu'on a pris le train qui allait de Catane à Enna et puis on arrivait à la gare de Valguarnera Caropepe on descendait et on prenait un petit train qui allait de la gare de Valguarnera à Piazza Armerina »), L1, p. 21.

¹²⁰⁴ « amiammo manciato unopiatto dipasta ecasola conil pezetino dilardo salato euno pazzo diabiammo manciato e menzulitro divino ciabiammo beuto » (« on a mangé une assiette de pâtes et de la *cazzola* avec un petit bout de lard salé et du pain et on a bu un demi-litre de vin »), L3, p. 248.

¹²⁰⁵ « abiammo preso lire 150 e lire 400 che ciavevadato quellodescraziato tutto bene e quinte erimo padrone di 550 lire lire 200 labiammodato allanostra madre lire 10 divese alire 50 peruno labiammo dato allapovera dimiasorella [...] elire 50 labiammodato a nostro fratello ciovanne » (« on a gagné 150 liras plus 400 liras que le crapule de Tuttobene nous avait données et alors on avait 550 liras, on a donné 200 liras à notre mère, on a donné 100 liras [...] c'est-à-dire 50 liras chacun [...] ma pauvre sœur [...] et on a donné 50 liras à notre frère Giovanni »), L4, p. 333.

¹²⁰⁶ « du coup je me souviens qu'on a encore travaillé 40 jours ou peut-être 37 jours [...] je me souviens pas bien [...] », L7, p. 652.

¹²⁰⁷ « enoie delreparto zappatore che erino remaste unamita DI 30 15 il nostro reparto dovevaessere 70 quinte anno venuto altre 55 soldate nuove e siammodeventate unaltravolta 70 zappatore piu altre 4 cratovate caporale e 2 sercente equinte abiammodeventato 76 e tenente patornise equinte abiammo diventato 77 » (« nous autres de la section de sapeurs qu'on était plus qu'une moitié de 30 [...] ça veut dire 15 [...] il fallait qu'on soit 70, alors 55 nouveaux soldats sont venus et on est redevenus 70 sapeurs plus 4 gradés caporals et 2 sergents, et alors on est devenus 76 plus le lieutenant de Paternò, et alors on est devenus 77 »), L2, p. 123, l. 583-586.

soldat barbier¹²⁰⁸, le nombre de litres de vin bus lors d'un repas¹²⁰⁹, etc. À cet égard, un exemple illustre particulièrement bien le rapport que Rabito entretient avec le calcul :

miafaceva ilcontotradime per fare 25 30 chilomitre quanto ore apiede poteva fare e misono trato ilconto che mamminanto a 5 chilomitre lora magare che per uscire fuore dicatania sempre camminanto apiede ammenzo ciorno usciva dicatania inuna ora quinte partento dallaparte dedovecera questa sdrada chedacatania antava allavaranna che da li cominciavino li 25 chilomitre checera latabella catania avaranna partento a mennzociorno in 6 ore a 5 chilomitre lora e magare 4 500 mentre perche lasdrada vineva tutta inzalita quinte sempre alli ore 7 doveva arrevare alla varanna¹²¹⁰

Le monde vu au prisme du regard de l'auteur se présente comme un véritable problème mathématique, à résoudre en tenant compte de tous les paramètres \acute{R} dans ce cas : le temps pour sortir de la ville, la distance à parcourir, l'allure moyenne de marche en fonction de la déclivité de la route, etc. Dans ce rapport au monde fondé sur le problème et sa résolution, on retrouve les innombrables *conti* \acute{R} à prendre dans tous les sens du terme « calcul » en français¹²¹¹ \acute{R} , chers au personnage¹²¹². Étant confronté à un monde trompeur et souvent adverse, la réponse et le combat du personnage tiennent souvent dans l'anticipation, qui consiste en l'élaboration de raisonnements complexes. La dimension du calcul est donc une clé fondamentale de l'écriture et de la pensée de Rabito. Ce trait pourrait aussi en partie s'expliquer par le fait que le calcul est l'un des apprentissages élémentaires, avec celui de la lecture et de l'écriture. De la même façon qu'il a exploité au mieux ses savoirs dans ces domaines, peut-être Rabito a-t-il voulu également tirer le meilleur parti de ses bases en calcul.

La précision incroyable des données consignées sur la page ne peut découler que de deux possibilités. La première serait que l'auteur a effectivement, tout au long de sa vie, noté sur

¹²⁰⁸ « liofficiale quanto sifacevino fare licaperle e labarba diquesto ciovanne basellotta sempre menzalira per quantosifacevino fare la barba e licaperllesempre ciladavino equinte cerino piu 50 oficiale checifaceva labarba elicaperle eamenzalirea perogni oficiale questo ciovannebasellotta era capace di quadagniare lire 25 alciorno » (« les officiers quand ils se faisaient couper les cheveux et la barbe par Giovanni Basellotta ils lui donnaient toujours une demi-lire et alors y avait plus de 50 officiers à qui il coupait la barbe et les cheveux, alors à une demi-lire par officier Giovanni Basellotta il pouvait gagner 25 liras par jour »), L3, p. 246.

¹²⁰⁹ « vino quella sera ciabiammo beuto 12 litra divino arrascione di uno litro e menzo al persona checiliabiammo beuto tutto che cisiammo umpriagato tutte 7 » (« du vin ce soir-là on s'en est bu 12 litres à raison d'un litre et demi par personne, on a tout bu, on s'est soulés tous les 7 »), L4, p. 352. Ici, l'exactitude du calcul laisse à désirer : à raison d'1,5 L de vin par tête pour sept personnes, on arrive à 10,5 L, et non pas à 12.

¹²¹⁰ « je calculais dedans moi combien d'heures ça faisait à pied 25-30 kilomètres et j'ai claculé qu'en marchant à 5 kilomètres à l'heure pour sortir de Catane il fallait une heure, alors en partant de là où il y avait la route qui allait de Catane à Viagrande $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ là où il y avait le panneau Catane à Viagrande, c'est de là que les 25 kilomètres commençaient $\acute{R}\acute{R}\acute{R}\acute{R}$ en partant à midi en 6 heures à 5 kilomètres à l'heure et peut-être à 4,5 parce que la route c'était que de la montée, dans tous les cas je devais arriver à Viagrande à 7 heures », L4, p. 376.

¹²¹¹ Soit à la fois « opération ou ensemble d'opérations portant sur des nombres ou des symboles numériques », « évaluation des probabilités » et « prévision et combinaison de moyens d'action en vue de son intérêt personnel ». *Centre national des ressources textuelles*, entrée « calcul », <http://www.cnrtl.fr/definition/calcul> (consulté le 19 mai 2017).

¹²¹² Cf. *supra*, p. 343.

des carnets chaque événement de son quotidien, chiffres à l'appui, avant de les rassembler dans les différentes versions du tapuscrit¹²¹³ R ou bien qu'il était hypermnésique. La seconde, qu'il a plaqué des données probables sur les événements racontés pour conférer un effet de réel à sa reconstruction littéraire. Dans tous les cas, pourquoi cette obsession pour la précision et l'exhaustivité ? Sans doute ne fut pas étrangère à ce projet totalisant une motivation d'ordre métaphysique, proche de celle avancée par François Dominique dans une réflexion sur les écrivains graphomanes : « Incrire [...] c'est immobiliser le temps. Il faut inscrire, chiffrer, crypter, dater et surdater pour conjurer le temps qui s'efface¹²¹⁴. » Immobiliser le temps, certes, mais aussi peut-être vivre une seconde fois sa vie, en la couchant sur le papier jusque dans ses détails les plus infimes. Cependant, au vu des proportions prises par la graphorrhée chez notre auteur, il paraît difficile d'écarter l'hypothèse pathologique. Car le report maniaque des données chiffrées est couplé à une explication et, surtout, à une justification obsessionnelle des faits et des dire.

Des comptes à rendre

Ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent de ce travail¹²¹⁵, la progression de la narration est sans cesse interrompue par des explications révélatrices d'un souci didactique, mais qui peuvent aussi revêtir le rôle de justifications masquées, où Rabito trouve *a posteriori* des raisons valables à tous les faits, y compris les plus anecdotiques. En prenant un échantillon d'exemples allant de l'anecdotique au tragique, on peut aussi bien trouver dans le texte la justification du surnom que les Chiaramontais donnent à une famille¹²¹⁶ que celle, source à l'appui, du fait que Rabito n'ait pas pu être conducteur de tracteur¹²¹⁷ que celle de la mort de sa petite sœur Lucia, victime du croup¹²¹⁸. On peut lire dans cette tendance à

¹²¹³ Cf. *supra* p. 71-74.

¹²¹⁴ DOMINIQUE François, « Portrait du graphomane en prince de l'angoisse », in BENOÎT Éric *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement, op. cit.*, p. 126.

¹²¹⁵ Cf. *supra*, p. 275-299.

¹²¹⁶ « poiequesta famiglia noneraneanchepozallisa mare dachiamonte magare chelachiamavino lichiamomante laforana disanciovanne cheprima faceva lapanetiera a chiamonte epoesianno trasferito a fare pane apozarlo » (« en fait cette famille elle était même pas de Pozzallo mais de Chiaramonte, même que les Chiaramontais l'appelaient la fournière de San Giovanni parce qu'avant elle était boulangère à Chiaramonte et puis après ils ont déménagé pour faire du pain à Pozzallo »), L3, p. 260.

¹²¹⁷ « nelciornale diceva che uno che doveva fare iltrottorista doveva avere lalicensing per potere lavorare con itratore opure doveva carentirese qualche proprietario diterre » (« dans le journal ils disaient qu'un type qui voulait faire conducteur de tracteur il fallait qu'il a le permis pour travailler avec un tracteur ou alors il fallait qu'un propriétaire terrien s'en porte garantie »), L5, p. 429.

¹²¹⁸ « una miapicolasorellina [...] amuerto couna una malattia chiamata ruppo chequesta malattia chiamata roppo lipiciridde quantoprentevino unadiqueste malatieie chiamatrappo lipiciridde nonzipotevino piusalvare poiecheinquelleebiche dellaquerra noncera ancora la penecellina che la penecillina astata scoperta allafinedellaquerra » (« une de mes petites sœurs [...] est morte d'une maladie appelée la croupe, cette maladie

l'explication justificative un effort d'explication non pas tant à destination d'un public que de soi-même, comme une façon d'accepter la vie telle qu'elle a été en trouvant un sens à la tournure des événements. Et, en creux, l'explication de chaque fait ou de chaque parole est aussi, et surtout, un moyen d'attester de la vérité de ses propos. D'ailleurs, la précision maniaque du texte est sans doute également à lire à cette enseigne. Quel intérêt Rabito a-t-il à décliner l'identité de ses neuf collègues cantonniers en les nommant les uns après les autres¹²¹⁹, si ce n'est celui de prouver par une grande précision que ce qu'il raconte est vrai ? Par ce biais, une des caractéristiques de son autobiographie réside dans l'hypertrophie des fonctions testimoniale ou fonction d'attestation et idéologique du narrateur¹²²⁰.

L'hypothèse du tapuscrit comme attestation de la vie telle qu'elle fut est confirmée par de nombreuses incises où l'auteur en appelle à des témoins ou à des sources irréfutables pour attester de la vérité de ses dires, anticipant les accusations de *bugia*¹²²¹ ou *imbroglio*¹²²² qui pourraient lui être portées : « non lodiceva io che loscriveva ma lodicevino poie liciornale dellasicilia¹²²³ », par exemple. L'entreprise d'écriture de Rabito apparaît donc tout entière comme une vérification de l'exactitude des dires et des actes, qu'il s'agisse des siens propres¹²²⁴ ou de ceux d'autrui¹²²⁵, confirmée par les innombrables *per davvero* qui peuplent ses pages. En poussant le raisonnement plus loin, on peut même lire le texte comme la recherche de confirmation (« perdavero cosi a stato¹²²⁶ ») ou d'infirmité (« e invece astato tutto al contrario ») des calculs élaborés par le personnage (« mi trava il conto che »). En

appelée la croupe quand les enfants ils l'attrapaient ils étaient fichus parce qu'à l'époque de la guerre y avait pas encore la pénicéline, la pénicéline elle a été découverte à la fin de la guerre », L1, p. 43.

¹²¹⁹ « nonerino piu 4 licantoniere chelavorammo nel terretorio dichiamontemaadeventammo 10 cantoniere cheabitavinoachiamonte che erino lisequente cantoniere che unoera io rabito vincenzo e zaffarana 2 e lucifuora ciovane 3 e stamilla luigge 4 e pipino casterlo 5 », etc. (« on était plus 4 cantonniers sur le secteur de Chiamonte mais on était 10 cantonniers qui habitaient à Chiamonte RRRRc'était les cantonniers suivants qu'un c'était moi Rabito Vincenzo et Zaffarana 2 et Lucifuora Giovanni 3 et Stamilla Luigi 4 et Peppino Casterlo 5 », etc.), L11, p. 1079.

¹²²⁰ La première « indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs », la seconde explique et justifie certaines actions. GENETTE Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 262.

¹²²¹ « certo che nonerauno bocia cheio deceva che io allamiamadre cimatava solde ma lopoteva testimoniare magari ilpostino » (« faut dire que c'était pas une menterie quand je disais comme quoi à ma mère j'y envoyais des sous, même que le facteur il pouvait en témoigner »), L1, p. 84.

¹²²² « noene una midaglia che io lo preso conuno improglio ma astato unavera verita perchequesta data non la porta questo romanzo solo ma ladata laporta lastessa midaglia che cene scritto prima arabito vincenzo epoe cenescritto 30 otobre valsocana » (« c'est pas une médaille que j'ai gagnée avec une embrouille mais c'est une vérité vraie RRRRparce que la date elle est pas que dans ce roman mais elle est aussi sur la médaille RRRRque d'abord y a écrit Arabito Vincenzo et puis après y a écrit 30 octobre Val Sugana RRRR»), L2, p. 190.

¹²²³ « c'est pas moi qui l'écrivais qui le disais mais c'était aussi les journaux siciliens qui le disaient », L9, p. 821.

¹²²⁴ « eperdaverocosiofatto » (« et pour de vrai c'est ce que j'ai fait »), L3, p. 225.

¹²²⁵ « io conquesto pipinoamato antato acicimia abiammo visto ilterreno eperdavero cereno 36 albiredolive » (« moi et Peppino Amato on a été au lieu-dit Cicimia, on a vu le terrain et pour de vrai il y avait 36 oliviers », L7, p. 655).

¹²²⁶ Et l'on peut alors voir dans cette expression une forme de performatif *a posteriori*, qui réalise l'action par la mise par écrit.

creux se dessine le portrait d'un homme obsédé par la vérité. Alors même que son texte est loin d'être exempt de fabulation, qui, en passant tout phénomène au crible de son esprit critique, a trouvé un moyen de reprendre prise après coup sur un monde contradictoire.

L'importante dimension métalinguistique présente dans l'écriture apparaît comme une ultime confirmation de la compulsion à la justification de l'auteur. Gloseur des actions, le narrateur l'est aussi des mots qu'il emploie ou qu'il rapporte, ainsi qu'en témoignent les nombreux « voldire¹²²⁷ », « chiamate¹²²⁸ » (apposé à un nom), « come si diceva¹²²⁹ », « significava¹²³⁰ », les juxtapositions de termes siciliens et italiens synonymes¹²³¹ ou les explications de l'emploi de termes dialectaux¹²³². Ces gloses relèvent d'un souci de se faire comprendre dans l'emploi de termes étrangers, spécialisés ou siciliens. Si cette tendance s'inscrit dans la manie justificative de Rabito, elle provient aussi sans doute de son incertitude linguistique, due à sa maîtrise lacunaire de la langue italienne écrite : « La necessità della glossa, chiara manifestazione della coscienza della limitatezza del mondo linguistico e, nel contempo, dell'impossibilità di superarlo, è sempre sentita sotto qualsiasi latitudine¹²³³. »

Un livre de contes

Les nombreuses annotations telles que « come o scritto sopra » ou, dans la dernière partie, diaristique, du texte « scrivero un'altra volta » démontrent la préoccupation de Rabito pour l'organisation du propos et sa planification. Or, cette fonction de régie déborde largement du cadre de la narration et envahit la vie elle-même. Non seulement l'auteur couche ses innombrables calculs et planifications par écrit, mais également la planification de ses

¹²²⁷ « parteva alle ore 24 voldire ammenzanotte » (« il partait à 24 heures. Ça veut dire à minuit », L1bis, p. 20).

¹²²⁸ « c'ouna tascapiena dibombe ammano chiamateper tarde » (« des grenades appelées pétards Thévenot plein la poche de leur veste, L2), p. 114, l. 123.

¹²²⁹ « questa mincia come sediceva al mio paese chiamamonte » (« que dalle. Une minchia comme on disait dans mon village Chiamamonte », L6, p. 527.

¹²³⁰ « acridato urraurra chesignificava antare contra allitaliane » (« il a crié hurra hurra. Ça voulait dire aller contre les Italiens », L2, p. 115, l. 196-197.

¹²³¹ « una buona racota diuva racina », (« une bonne récolte de rasin raisin »), L2, p. 112, l. 17.

¹²³² « epociadetto piciotte allacatanisa chequesto tenentesparpagliaera delpaese dipaterno (catania) », (« il nous a dit : picciotti. C'est comme ça qu'on dit les jeunes gars à Catane parce que le lieutenant Sparpaglia il venait du village de Paternò (province de Catane), L2, p. 116, l. 232-233, « miauscito dalla o miabocca che minciasiete allavevasiciliana » (« ça m'a sorti de ma bouche en sicilien : tu es une minchia ou quoi »), L2, p. 119, l. 283.

¹²³³ « La nécessité de la glose, manifestation nette de la conscience de l'étroitesse du monde linguistique et, à la fois, de l'impossibilité à le dépasser, se fait toujours sentir sous toutes les latitudes. » CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, op. cit.*, p. 76.

planifications¹²³⁴ R illustrées par les nombreux *così* et *e così* qui structurent le texte. D'autre part, si les prises de parole individuelles et les dialogues abondent, le narrateur consigne également les paroles qui n'ont pas été dites, qu'il s'agisse des pensées du personnage¹²³⁵ comme des discours qu'il aurait voulu ou pu adresser à autrui¹²³⁶. Le projet de Rabito dépasse donc largement l'ambition de raconter uniquement ce qui fut.

En effet, une très grande partie de ses écrits fait part de son histoire telle qu'elle aurait pu être, répondant au « besoin » ou à la « faculté » de l'homme « de contredire ou de dédire le monde, de le dessiner ou le parler autrement »¹²³⁷. Pour une part, mineure, celle-ci comprend des passages fantasmatiques. Ceux-ci peuvent être présentés sous la forme hypothétique, comme lorsque le narrateur prend soin de préciser que si l'une des filles de la famille qu'il fréquente était tombée amoureuse de lui, il aurait refusé de l'épouser : « magare che qualche duno di queste mi avesse detto rabito io stao usento pazza perte io mia vesse rifiutato checiavessedetto signorina io nonmiposso sposare auna con 5 6 anne 7 anne 8 anne impiu¹²³⁸ ». Cependant, quelques lignes après, l'on passe au mode indicatif, comme si ces jeunes femmes avaient véritablement avoué à Rabito leur amour pour lui¹²³⁹. À son insu, le narrateur laisse donc transparaître le mélange de fantasmes et de réalité qui occupe son discours. Dans le même ordre d'idées, poussé à l'extrême, un autre passage est quant à lui présenté comme si les faits s'étaient véritablement déroulés. Ainsi, parlant d'une femme qu'il vient de rencontrer, Rabito relate : « subito siaseduto supera li mieie campe esia spinto laveste e miaciapato per la tasta emiastrofenato quollo cheaveva ammenzo licampe nel mutto [...]

¹²³⁴ « io sopera lanave penzava tuttequeste penzieredicome doveva fare quanto revava achiamonte » (« moi sur le bateau je réfléchissais toutes les réflexions sur comment je devrais faire quand j'arriverais à Chiaramonte »), L7, p. 632.

¹²³⁵ Elles sont essentiellement introduites par le biais du syntagme « tradime diceva ».

¹²³⁶ « io nonciavolutodireniente a questo capitano per nonmifare prentere dimalo ma pero tadimeio diceva leiesignorecapitano puolemorire magare inquesto momento che minciaminimportaamme sevuolemorire couna pallotteladifronte alnemico maio non meglio morirechevoglioantareammorirevecino alliteredovesono nato » (« moi j'ai pas voulu y répondre à ce capitaine pour pas qu'il me prenne en grippe mais cependant dedans moi je disais vous monsieur le capitaine vous pouvez mourir là maintenant, qu'est-ce que j'en ai à foutre moi si vous voulez mourir en prenant une balle devant l'ennemi mais moi je veux pas mourir, je veux mourir près des terres où c'est que je suis né »), L1, p. 87.

¹²³⁷ « Le langage est l'instrument privilégié du refus de l'homme d'accepter le monde tel qu'il est. Sans ce refus, si l'esprit cessait d'élaborer sans répit des "contre-mondes" selon des modalités qu'on ne peut séparer de la grammaire des formes contrefactuelles et optatives, on serait condamné à faire éternellement tourner la roue du présent. [...] L'homme a la faculté, le besoin, de contredire ou de dédire le monde, de le dessiner ou le parler autrement. » STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 302.

¹²³⁸ « même si qu'une d'elles m'avait dit : Rabito je suis folle de toi moi je m'aurais refusé, j'y aurais dit : mademoiselle moi je peux pas épouser quelqu'un qui a 5-6 ans 7 ans 8 ans de plus que moi », L1 bis, p. 86.

¹²³⁹ « queste midicevino vincenzo ciaieraggione » (« elles me disaient : tu as raison Vincenzo »), *ibid.* Le discours rapporté est d'ailleurs un lieu privilégié de la réinvention de la vie : d'une part, nous l'avons dit, il paraît improbable que l'auteur se souvienne précisément des paroles prononcées et, d'autre part, ils sont la plupart du temps tournés à son avantage.

questa bella donna che miadetto vincenzo adeviertite sopra dime¹²⁴⁰ ». Sans remettre en question les talents de séducteur du personnage, il est permis de douter de l'authenticité de scène, qui s'apparente plutôt à la mise par écrit d'un film érotique de qualité douteuse.

L'écriture de Rabito, notamment à partir du récit de son mariage, est aussi un lieu exutoire. Elle permet à l'auteur de commettre symboliquement dans son récit les actes qu'il aurait peut-être souhaité commettre dans la vie, dont le meurtre des membres de sa belle-famille. Dès le jour de son mariage, il fait part de son envie de tuer son beau-frère prêtre, qui a célébré son union. Quelques centaines de pages plus bas, le même type de schéma se répète. Dans ce cas, l'auteur dramatise la scène en montrant qu'il fut véritablement sur le point de commettre le meurtre et qu'il fut arrêté alors qu'il s'apprêtait à s'emparer d'un couteau :

io quellasera quanto ovisto venire a quello cratino sebastiano verso dime
quinte [...] 2 erino li penzate cheaveva a fare uno discapare dellacasa
eunaltra di antare a pretere quello precoloso pognale e cominciare
ammanzare a tutte [...] quinte quanto io mio inforiato che oddetto ora
cipenzo io per tutte queste bastarde e mianno visto antare nel camarino c
cera sotto lascala¹²⁴¹

Lieu de fantasmes non réalisés et d'exutoire de sa haine pour sa belle-famille, le tapuscrit est le support par lequel Rabito nous raconte et, surtout, se raconte des histoires.

L'expression la plus privilégiée de celles-ci consiste en la multiplication des hypothèses. La plupart du temps, elles reposent sur la structure *se* + subjonctif suivi de *ma* + indicatif, où la part hypothétique au subjonctif est d'une longueur hypertrophiée par rapport à la part réelle à l'indicatif :

semiavesseno reconosciuto comemiavessero visto persubito tutte 4 e lamadre
5 e unaltro frarelo piu piccolo di antonio peracominciare prima miavesseno
spotato nellafaccia chemiavessero detto descraziato ancora vivoseie come
liaustriece nontianno ammazato descraziato ma milasono cavata molto
bene¹²⁴²

Il arrive également que la structure, soit renversée, et qu'un fait réellement advenu soit suivi par une série d'hypothèses : dans ces cas, le narrateur ruine toute possibilité de suspense pour

¹²⁴⁰ « aussitôt elle s'est assise sur mes genoux et elle a soulevé sa robe et elle m'a attrapé par la tête et elle m'a frotté ce qu'elle avait entre les jambes sur la figure [...] cette belle femme elle m'a dit : Vincenzo amuse-toi sur moi », L4, p. 359.

¹²⁴¹ « moi ce soir-là quand j'ai vu ce crétin de Sebastiano s'approcher de moi [...] j'avais 2 possibilités ¶¶¶¶ une c'était de me fuir de la maison et l'autre c'était d'aller prendre ce poignard fatal et de tous les tuer [...] ¶¶¶¶ alors je fus été pris de furie, j'ai dit : je vais régler leur compte à tous ces salauds et ils m'ont vu aller dans le débarras sous l'escalier », L10, p. 955. Le récit de l'acte non commis est suivi de sa justification : Rabito n'a pas voulu que Salvatore et Gaetano, ses deux fils aînés, soient privés de leur père, enfermé en prison.

¹²⁴² « s'ils m'auraient reconnu quand ils m'auraient vu aussitôt tous les 4 ¶¶¶¶ plus la mère 5, plus un autre frère plus jeune qu'Antonio ¶¶¶¶ pour commencer d'abord ils m'auraient craché à la figure, ils m'auraient dit : tu es encore vivant malheureux, les Autrichiens t'ont pas encore tué malheureux mais je m'en suis très bien sorti », L2, p. 103.

son public¹²⁴³. Sous une forme ou l'autre, les hypothèses abondent et concernent toute sorte d'événement ou de thématique. De la sorte, Rabito n'écrit pas seulement ce qu'il a vécu, mais ce qu'il aurait pu vivre, et investit ainsi la part d'« antidestin » présente dans l'art¹²⁴⁴ en retournant par le récit au moment où les possibles étaient encore possibles. Cette démarche semble investie par deux fonctions opposées. La première serait consolatoire : jouant avec une peur rétrospective (avoir pu passer devant un tribunal militaire, mourir, avoir très honte, etc.)¹²⁴⁵, le narrateur trouve réconfort en revisitant l'issue plus ou moins tragique que certains actes ou événements auraient pu avoir. La seconde, elle, correspondrait plutôt à la déploration : le narrateur revisite les choix erronés qui ont orienté sa vie dans une direction qu'il n'aurait pas souhaitée¹²⁴⁶. Le texte oscille donc constamment entre acceptation et refus de la vie telle qu'elle fut vécue, et la volonté d'en relater les vicissitudes effectives comme les issues fantasmées contribue de façon non négligeable à la construction du tapuscrit comme espace totalisant, englobant à la fois le vécu et les possibles.

En délivrant le récit de sa vie, Rabito a donc appliqué à la page un certain nombre de procédés dont il était familier par la voix. On perçoit dans ses lignes l'héritage des *cuntastorie* et autres narrateurs siciliens, et avec lui le filon de l'épopée, réinvesti et revisité selon des techniques propres à l'auteur. Compilation d'histoires, son autobiographie apparaît comme la mise par écrit de faits véritablement vécus ou bien entendus ou bien imaginés, dont le héros

¹²⁴³ « sonostatofortenato percheaveva lisanque buoneò che selisanque lavesseauto male esenonavessetato diperfetta contezione colamalattia cheio aveva preso atrieste avessepotuto magare diventare trobicoloso che bella scoperta difortuna che io aveva trovato conquesta venuta mia atrieste chemidoveva concedare trobicoloso se questa malatia non miquaria minedoveva antare acasa trobicouso » (« j'ai eu de la chance parce que j'avais un bon sang RRR parce que si le sang je l'aurais eu mauvais et si j'aurais pas été dans une condition parfaite avec la maladie que j'avais attrapée à Trieste en plus j'aurais pu devenir trubiculeux, quelle veine ce passage à Trieste, maintenant j'allais quitter l'armée trubiculeux et si je guérissais pas j'allais rentrer trubiculeux à la maison »), L3, p. 217.

¹²⁴⁴ « L'art est, selon le mot de Malraux, un "antidestin". On projette hypothèses, pensées et imagination dans le royaume des "si", dans les conditions sans bornes de l'inconnu. » STEINER George, *Après Babel, op. cit.*, p. 301.

¹²⁴⁵ Par exemple, lorsque Rabito et son ami Giorgio se font passer pour des soldats revenus d'Afrique dans un village de Campanie alors même qu'ils ne sont pas encore partis, le narrateur conclut : « certo cheselorevavino asapere tutte queste autureta diquesto picolopaese ci potevino fare magare mettere incalera pertutte lanostra vita » (« faut dire que si les autorités de ce petit village l'apprendaient elles pouvaient nous envoyer en taule pour toute notre vie »), L5, p. 480.

¹²⁴⁶ Dans ce dernier cas, ses hypothèses apparaissent comme une illustration de la théorie de Pietro Intravaia et Pierre Scavée, qui ont essayé dans un ouvrage de définir le style collectif italien : « Toute l'âme italienne semble partagée entre deux tendances opposées : d'une part un penchant aux supputations imaginaires ou mentales, aux belles constructions de l'esprit et, d'autre part, une perception lucide, voire parfois teintée de résignation, de la réalité inéluctable. » INTRAVAIPIA Pietro et SCAVÉE Pierre, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'Italien et du Français*, Bruxelles, Didier, 1979, p. 89.

ou plutôt le antihéros est un personnage picaresque, mû par la nécessité matérielle. Les épisodes farcesques alternent avec la plainte, et le public est tour à tour pris à témoin du brio du personnage ou du sort cruel qui l'accable, dans un monde chaotique où les apparences sont trompeuses. Dans un style toujours emphatique où les formules, les hyperboles et les contradictions se bousculent, l'auteur délivre une œuvre totalisante, tant dans son projet à dire toute la vie telle qu'elle fut et telle qu'elle aurait pu être qu'à sa réalisation¹²⁴⁷ ; l'abondance de *tutto*, comme adjectif ou comme adverbe, en est d'ailleurs une confirmation. De la sorte, il revit sa vie autant qu'il la réinvente, se plaçant éternellement au centre là où il fut souvent écrasé par l'adversité d'un sort contraire. À ce titre, à l'instar des *cantastorie*, le tapuscrit est peut-être l'une de ses plus grandes réussites, comme une revanche sur ses origines et la preuve définitive de ses combats remportés : « Molte testimonianze mostrano come i cantastorie percepiscono il raggiungimento del loro ruolo professionale nei termini di un lento riscatto dalle comuni origini contadine; un'ascesa socioculturale scandita da tormentate tappe lavorative intermedie, poi assunte come sottinteso e consapevole bagaglio di successi ottenuti e di esperienze vissute¹²⁴⁸. » Sous la plume d'un narrateur omniprésent se construit donc un grand livre de comptes où toute donnée est minutieusement rapportée et maniaquement justifiée, mais aussi un grand livre de contes où fiction et réalité s'entremêlent étroitement. Ainsi prend forme une œuvre étonnante, façon de brouillon d'épopée revisitée ou de remontée vers les origines orales de la littérature, mais aussi témoignage irréfutable de la vie de l'auteur, dont une postérité peut-être fantasmée de son vivant et devenue réelle après sa mort pourra juger.

¹²⁴⁷ Et, sans surprise, cette recherche le rapproche à son tour des artistes bruts. Nonobstant la diversité de leurs œuvres, « restent quelques constantes : un goût de l'inventaire, une volonté d'ordonnement encyclopédique du monde [...], une horreur du vide », AZIMI Roxana, *La folie de l'art brut*, Paris, Séguier, 2014, p. 18.

¹²⁴⁸ « De nombreux témoignages montrent que les *cantastorie* perçoivent l'atteinte de leur rôle professionnel comme une lente libération de leurs origines paysannes communes ; une ascension socioculturelle rythmée par des étapes de travail intermédiaires tourmentées avant d'être consciemment considérées comme un bagage sous-jacent de succès remportés et d'expériences vécues. » GERACI Mauro, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, op. cit., p. 25.

Conclusion

L'effet d'étrangeté et de créativité délivré par le texte provient essentiellement de la dimension hybride du *rabitese*, où les variations diatopique, diastratique et diamésique s'affrontent et s'entremêlent. Le *rabitese*, déclinaison exemplaire du mélange entre italien populaire et italien régional, regorge de bruits, tels que les mots lourdement déformés ou les projets de phrase abandonnés, qui troublent la communication. L'écriture de Rabito repose sur des procédés constants d'italianisation du sicilien, lequel réapparaît cependant, notamment en raison de la graphie calquée sur la prononciation à laquelle s'est livré l'auteur semi-lettré. On a donc besoin d'entrer dans son code pour accéder à la pleine signification du propos, et à cette fin le passage par la voix s'avère souvent un bon adjuvant. Si des règles générales se dessinent dans la façon d'écrire de Vincenzo Rabito, l'irrégularité règne la plupart du temps, ainsi qu'en témoignent les nombreuses graphies différentes des mêmes mots. Le *rabitese* n'est pas une langue véritablement inventée mais, à l'instar de Jean-Michel Adam à propos de l'écrivain brut Samuel Daiber, on peut dire que Rabito « a inventé sa langue dans la langue de tous¹²⁴⁹ » : c'est un cas extrême d'ïdioletxe développé non pas dans un élan de créativité, mais d'ingéniosité mise au service d'un souci d'expressivité et de compréhension.

Nonobstant l'allure chaotique des pages et parfois des mots, le message est globalement clair, et le propos n'a rien de la fatrasie. Il présente une structure nette et cohérente, qui articule la narration en unités distinctes de plusieurs ordres autour de mots pivots, qui scandent les différents temps du récit et indiquent la présence d'équivalents des phrases ; par ailleurs, sa cohésion thématique est notable. Cependant, la progression narrative est considérablement ralentie par un souci de l'explication de chaque infime information apportée, qui entraîne des précisions enchâssées dont le narrateur peine à s'extirper pour reprendre le fil. La surabondance d'explications est le premier facteur de saturation du texte, accompagnée par un style fondé sur la répétition qui prend différentes formes, au sein des phrases comme du tapuscrit dans son ensemble, rythmé par le retour de certains motifs. Outre la volonté totalisante de l'auteur, il faut y lire une réminiscence de sa culture orale, qui le conduit à réinvestir inlassablement certains canevas.

¹²⁴⁹ ADAM Jean-Michel, « Préface », in CAPT Vincent, *Écrivain. La langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, coll. « contre-courant », 2012, p. 11.

Le tapuscrit regorge d'ailleurs de références directes à la culture orale, mais aussi des traces de l'influence de cette dernière sur le récit et sur la vie de Rabito. Homme dont la parole fut la seule arme inaliénable, il en fit une véritable passion, centrale dans sa vie dans toutes ses dimensions. Marqué par les récits épiques hérités de la chanson de geste encore très répandus en Sicile à son époque, l'auteur rédige à sa manière le récit de ses propres faits dont il est l'anti-héros picaresque, en combat perpétuel contre l'adversité du sort, qui le conduit tantôt à de longues lamentations, tantôt à jouer des tours pendables, dans l'obsession constante de survivre. À l'aide d'une écriture hyperbolique et formulaire, il reparaît sa vie comme une épopée, en explore les limites et les possibles, et met en œuvre un projet démesuré qui tout à la fois relate, réinvente et juge l'intégralité de la vie vécue. Dans son combat d'une vie contre l'adversité sous toutes ses formes, y compris celle d'une langue jamais apprise, la rédaction de son tapuscrit est sans doute sa victoire la plus éclatante, et la preuve ultime de sa ténacité sans limite.

On décèle dans ses pages une veine baroque, qui concerne l'écriture comme les thématiques traitées. Le personnage se heurte constamment à la nature trompeuse des apparences qui conduisent à la vanité de ses illusions. Il refuse de s'avouer vaincu pour autant, et, quoiqu'il se laisse parfois aller à un pessimisme résigné, il est avant tout guidé par sa combativité et sa curiosité à l'égard de la diversité du monde et des gens. Il en fait part dans un propos caractérisé par son excès, qui se développe par boucles successives parfois vertigineuses dans une écriture où règnent l'étrangeté linguistique et l'irrégularité formelle. Par ailleurs, Rabito se fait jongleur et héros à la fois. Il se raconte, se commente, se félicite et se rabroue¹²⁵⁰. Si l'on peut lire au travers de ses vicissitudes les maux d'une génération et d'une classe sociale, le propos est bien trop individualisé pour qu'on le considère comme un simple témoin. Aussi divergente qu'elle soit vis-à-vis des canons usuels de la langue et de la littérature, l'œuvre présente une valeur qui dépasse indéniablement le témoignage, et cet aspect sera déterminant dans l'élaboration du texte cible, puisqu'il la situe sur le terrain de la traduction littéraire.

Au terme de l'analyse, il semblerait cependant que le texte présente plus de points de contact formels avec les écrits bruts rédigés par des auteurs atteints de troubles psychiatriques que ce nous l'imaginions au départ. Outre ceux susmentionnés qui évoquent les écrits de

¹²⁵⁰ « Le jongleur commente de temps à autre les exploits de ses héros, met en relief une action en évoquant un sort hypothétique [...], résume une action pour en tirer une conclusion, il utilise enfin des formules déictiques », BOUTET Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2003 [1993], p. 74-75.

Justine Python¹²⁵¹, l'œuvre de Rabito contient des traits comparables à ceux d'Henri Bessaud-Narboux, publiés dans le recueil *Écrits bruts* par Michel Thévoz et analysés récemment par Fanny Rojat¹²⁵². C'est bien entendu le cas de l'« utilisation prolifique de signes de ponctuation qui bouleverse d'emblée les repères usuels de la lecture¹²⁵³ » mais aussi de la structure masquée par un « labyrinthe textuel [...] fait de nombreux détours¹²⁵⁴ ». Fanny Rojat souligne la nature digressive de l'écriture d'Henri Bessaud-Narboux, due aux associations d'idées, mais également l'enchâssement de précisions¹²⁵⁵ et, plus généralement, « une attention à la précision¹²⁵⁶ », dont nous avons vu qu'elle est une caractéristique majeure de l'écriture de Rabito. Enfin, la chercheuse signale que la recherche de mise en exergue de la valeur littéraire s'est traduite dans l'établissement du texte par Michel Thévoz par un renforcement de l'hermétisme¹²⁵⁷.

Or, notre traduction future ne saurait, *a priori*, s'engager dans la voie de l'hermétisme, car l'œuvre de Rabito présente une richesse et, malgré tout, une lisibilité qui dépasse largement ses convergences avec certaines écritures asilaires. Par ailleurs, la réflexion de Fanny Rojat est riche d'enseignements dans l'optique d'une traduction. En effet, son article s'interroge sur la raison pour laquelle, à la différence des œuvres d'art brut, les écrits bruts n'ont pas connu de fortune particulière, malgré l'effort fourni par Michel Thévoz pour mettre en exergue leur valeur poétique. Elle en conclut : « c'est sans doute hors du champ de la textualité que devra se situer la réflexion sur la mise à l'écart littéraire des écrits bruts¹²⁵⁸ ». Si nous partageons son avis, et la recherche qu'il induit quant au fonctionnement du champ littéraire, il nous semble cependant pouvoir émettre une hypothèse supplémentaire à cet égard : malgré sa conviction de la littéarité des textes rassemblés, il se peut que, en mettant l'accent sur leur hermétisme perçu comme valeur poétique, Thévoz ait accru l'ostracisme qui leur est réservé. À notre avis, il est préférable de ne pas exacerber l'altérité de ces textes, déjà assez vive en soi et très vivement perçue dans le contexte français, mais au contraire d'en montrer la ressemblance dans la différence. Cette démarche dénuée de radicalité nous apparaît

¹²⁵¹ Cf. *supra*, p. 190.

¹²⁵² ROJAT Fanny, « Écrits bruts et valeur poétique. L'établissement des textes d'Henri Bessaud-Narboux dans l'anthologie *Écrits bruts* », *Genesis*, n° 40, avril 2015, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, mis en ligne le 3 avril 2017, URL <https://genesis.revues.org/1487> (consulté le 26 mai 2017).

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 175-176.

¹²⁵⁵ « Cette précision donne elle-même lieu à d'autres précisions : elles sont emboîtées comme des poupées russes. », *ibid.*, p. 182.

¹²⁵⁶ *Ibid.*

¹²⁵⁷ « L'invention langagière et l'hermétisme sont donc privilégiés et renforcés par l'établissement de texte au détriment d'une lecture permettant la restitution d'un sens. » *Ibid.*, p. 184.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

comme une première étape requise si l'on espère une ouverture future à des textes de ce type. Enfin, dans le cas de Rabito, qui voulut s'inscrire dans les canons de la norme linguistique, fût-ce en vain, mettre l'accent sur sa seule altérité nous apparaîtrait comme un mépris de son intention. Ces ébauches de réflexion sur l'autre et le même, l'altérité et l'identité, nous placent au cœur de la réflexion sur la traduction.

Troisième partie

TRADUIRE VINCENZO RABITO : LES MODALITÉS D'UNE RECRÉATION

Introduction

« Comment conserver la “saveur” de l’original tout en effaçant la langue de l’original, comment évacuer les propriétés linguistiques d’un texte sans affaiblir le timbre qui lui est propre ?¹²⁵⁹ »

Dans la mesure où l’on considère les textes de littérature brute comme des textes littéraires, leur traduction s’inscrit nécessairement dans le champ de la traduction littéraire. Si cette remarque peut paraître tautologique, elle n’est pas moins nécessaire pour aborder la traduction de ce type d’écrits. Cela ne signifie pas que l’on nie leur part documentaire, mais que la recherche va d’abord dans le sens de la reconstruction de leur littéarité propre et, dans ce cas, étrange dans une autre langue. Or, la traduction de la littérature brute ne saurait se faire à travers une traduction brute, car les deux termes sont contradictoires : le traducteur ne peut être étranger aux cultures linguistique et littéraire, qui sont les conditions mêmes d’exercice de son activité. La négociation de la contradiction entre la part de naturel afférente à la littérature brute et l’artificialité inévitable de sa traduction sera au cœur de cette partie. Si la traduction est « artificielle », cela signifie qu’elle est faite avec art¹²⁶⁰, c’est-à-dire avec « talent, savoir-faire, habileté¹²⁶¹ », et qu’elle est l’œuvre d’un *artifex*, soit quelqu’un « qui pratique un art, un métier, artiste, artisan¹²⁶² » ou, au sens plus général, qui est « ouvrier d’une chose, créateur, auteur¹²⁶³ ». Ce retour à la racine des mots nous conduit à interroger de quoi est fait précisément le savoir-faire du traducteur et quelles sont les conditions et les modalités de son exercice. Dans quelle visée ce dernier développe-t-il son art ? Sur quelles bases

¹²⁵⁹ PRETE Antonio, *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, ROBERT Danièle (trad. de l’italien), Cadenet, Le chemin de ronde, coll. « Stilnovo », 2013, p. 26.

¹²⁶⁰ « Fait avec art, selon l’art », entrée « *artificialis, e* », in GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 167.

¹²⁶¹ *Ibid.*, entrée « *ars, artis* », p. 165.

¹²⁶² *Ibid.*, entrée « *artifex, artificis* », p. 167.

¹²⁶³ *Ibid.*

l'adapte-t-il au texte sur lequel il travaille ? Où se trouve la limite entre l'artifice entendu « comme œuvre d'un *artifex* » et son sens plus large d'« imposture » ?

La réflexion pourra s'appuyer sur la théorie de la traduction, sans que l'on en attende des réponses définitives, car la traduction est avant tout une pratique, dont les modalités sont renégociées à chaque instant : « *Il y a hiatus entre le discours-sur-la-traduction et la traduction. [...] Il indique qu'il existe un abîme R qui ne doit pas être ignoré R entre l'expérience et la pensée de la traduction*¹²⁶⁴. » Aussi, la traductologie sera-t-elle envisagée non pas comme un catalogue de préceptes à appliquer à la lettre, mais comme un outil permettant « la conceptualisation d'une pratique, qui reste l'apanage de la subjectivité du traducteur et des décisions qu'il lui faudra prendre¹²⁶⁵ ». Ainsi que le rappelle Antonio Prete après avoir cité Leopardi¹²⁶⁶ :

Ce qui sous-tend la phrase ironique de Leopardi, outre le rappel de l'expérience comme élément essentiel, de l'acte concret R soit, en ce sens, une invitation à rechercher la qualité, c'est-à-dire le bien traduire plutôt que le discours sur le traduire R, c'est l'insistance sur le fait que l'espace de réflexion autour du traduire ne trouve sa justification que s'il prend le relais d'une activité, si l'on considère ce qui se passe *in vivo* en tant que relation à l'autre langue et à la sienne, en tant que difficultés et résistances lorsqu'on fait passer un texte d'une langue à une autre¹²⁶⁷.

Plutôt que de théoriser notre pratique, il s'agira donc par les réflexions développées de la penser¹²⁶⁸, d'en mesurer les implications et le sens. Comme le rappellent les propos de Jean-René LADMIRAL précédemment cités, la traduction est aussi une activité profondément subjective : on ne peut négliger cet aspect, qui complique sa théorisation. Au-delà de ces questions générales, l'œuvre qui nous occupe soulève des problèmes spécifiques, auxquelles il faudra apporter des réponses pour pouvoir construire sa traduction : comment traduire l'oralité illettrée qui irrigue la langue « anormale¹²⁶⁹ » de Rabito ? Comment, justement, traduire cette langue anormale ? Qu'impliquent les orientations adoptées en ce sens ? Nous

¹²⁶⁴ BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « intempestives », 2008, p. 35-36. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁶⁵ LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, p. 99.

¹²⁶⁶ « C'est celui qui traduit le moins bien qui parle le plus de la manière de bien traduire. » LEOPARDI Giacomo, « Saggio di traduzione dell'*Odissea* », cité in PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, op. cit., p. 73.

¹²⁶⁷ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, *ibid.*, p. 74.

¹²⁶⁸ « La traduction peut fort bien se passer de théorie, non de pensée. » BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « l'ordre philosophique », 1999 [Trans-Europ-Repress, 1985], p. 17.

¹²⁶⁹ À entendre comme « qui n'est pas conforme aux règles générales ou aux lois reconnues », REY Alain et REY-DEBOVE Josette (dir.), *Nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1999 [1996], entrée « anormal », p. 88.

fondant sur les conclusions tirées de l'analyse de l'œuvre dans la deuxième partie de cette étude, nous élaborerons un projet de traduction qui, tout en faisant écho aux caractéristiques de l'œuvre originale, soit recevable en tant que texte autonome, mais aussi lisible, pour ne pas le cantonner dans une altérité aussi pure qu'inatteignable. Nous avons conclu de notre analyse que le *rabitese* n'est pas une langue nouvelle mais un idiolecte fortement empreint de sicilien et d'italien populaire : est-il plus opportun dans notre cas d'étude de travailler à la reconstruction d'un idiolecte scientifiquement fondé mais qui ne fera pas écho à celui du traducteur ou bien de créer un idiolecte de toutes pièces ? Malgré son désordre apparent, la narration est structurée et articulée autour de pivots récurrents, mais elle se caractérise par la saturation, tant dans l'écriture que dans le fond du propos : faut-il en conserver systématiquement les caractéristiques au risque de décourager tout lecteur ou bien les suggérer plus que les reproduire, et dès lors s'éloigner du texte source ? L'autobiographie de Rabito, qui se présente comme une arme face à un monde contradictoire, résulte d'un projet totalisant. Celui-ci est avant tout le récit d'un homme qui a baigné dans une culture orale, laquelle envahit son écriture : quelle part laisser à l'oralité dans la rédaction de la traduction ? Et, surtout, par quels moyens ?

Le premier chapitre traitera des implications théoriques de la traduction d'un texte brut. Il s'agira de circonscrire le champ de la traduction, avec sa visée et ses limites, en surmontant l'écueil de l'intraduisibilité apparente de la littérature brute. Ainsi, s'il comportera une part théorique indispensable pour poser un cadre et fixer les pôles entre lesquels la traduction opère, il partira de la pratique pour y revenir. On s'interrogera sur les problèmes spécifiques posés par la traduction de Rabito, envisagés en regard de la polarité qui caractérise la pensée de la traduction, écartelée entre la lettre et l'esprit ou encore entre la source et la cible¹²⁷⁰, et ses implications concrètes dans l'activité traduisante. Une approche plus ouverte et, peut-être, plus réaliste, où la subjectivité du traducteur et des lecteurs sera prise en compte permettra de dépasser cette polarité ainsi que l'intraduisibilité sur laquelle la théorie débouche souvent. De là, on pourra étudier les différents recours à la disposition du traducteur pour donner à lire

¹²⁷⁰ Ces termes, proposés par Jean-René Ladmiral, font la distinction entre « les *sourciers*, qui prennent le parti de la langue-source, ou langue de départ, tâchant de préserver, au sein de leur propre langue, les particularités de la langue étrangère ; et de l'autre les *ciblistes*, qui prennent le parti inverse, celui de la langue-cible, ou langue d'arrivée, et dont le but sera de produire un texte "en bon français" » VOLKOVITCH Michel, « Sourciers et Ciblistes », http://www.volkovitch.com/rub_carnet.asp?a=pe1 (consulté le 10 octobre 2017).

dans une autre langue la nature brute du texte de Rabito et, enfin, esquisser la voie qui nous paraît la plus appropriée¹²⁷¹.

Dans le deuxième chapitre, la traduction de Rabito sera envisagée à partir de deux notions tout aussi importantes que difficilement compatibles, qui matérialisent l'antagonisme entre la source et la cible : d'une part, l'« hybridité¹²⁷² » polymorphe et fondatrice de l'œuvre source et, d'autre part, la lisibilité nécessaire du texte cible. L'hybridité du tapuscrit se décline en premier lieu à travers son statut ambigu entre brouillon et texte définitif, qui a des implications théoriques et pratiques tant sur la forme que sur le fond de la traduction. En deuxième lieu, elle se manifeste à travers l'écriture d'une langue à la fois très orale et illettrée. Une approche générale de ce point sera complétée par une série de solutions pratiques vouées à transmettre ces aspects-là du texte italien en français. En troisième et dernier lieu, l'écriture de Rabito se caractérise par une hybridité entre sicilien et italien. Un passage en revue de certaines solutions adoptées par des traducteurs face à d'autres cas d'hétérolinguisme permettra de construire des solutions pour suggérer la présence d'une autre langue.

Pour finir, le troisième chapitre se développera en deux étapes. La première soulignera les logiques de déplacement et d'accentuation qui président à la traduction. Une typologie des créations lexicales, étayée par de nombreux exemples, montrera que notre traduction se fonde essentiellement sur un déplacement, qui cherche à indiquer au lecteur qu'il se trouve face à un texte anormal par des voies différentes de celles empruntées par le texte source. Ensuite, la nature créative de la traduction, où une voix singulière se substitue à une autre voix singulière tout en voulant s'en faire l'écho, sera mise en lumière, illustrations à l'appui. La deuxième et dernière étape sera constituée par la traduction du tableau narratif de la *crante esanquinusa bataglia*, envisagée comme une mise en pratique de l'ensemble de la réflexion développée au long de cette étude.

¹²⁷¹ D'une certaine manière, nous procéderons comme Jean Dubuffet avec l'art brut : il définit d'abord ce que l'art brut n'était pas avant d'en proposer les caractéristiques propres. Pour notre part, nous commencerons par expliciter les partis pris que nous refusons avant de proposer un cheminement qui nous paraisse convenable pour la traduction de Rabito.

¹²⁷² Cf. l'adjectif « hybride » : « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. » REY Alain et REY-DEBOVE Josette (dir.), *Nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1999 [1996], p. 1111.

Chapitre 1

Préalables à la traduction de Vincenzo Rabito

L'autobiographie de Vincenzo Rabito n'est pas celle d'un écrivain rompu aux règles de l'art qui, maîtrisant les canons de l'écriture et les moyens de les mettre en œuvre, s'aventurerait dans une expérimentation visant à explorer les limites du champ littéraire. C'est au contraire un texte de littérature brute, qui se caractérise par sa nature hybride, engendrée par différentes tensions, dont en particulier celle entre le sicilien et l'italien, ainsi que celle entre l'effort de se faire comprendre et le peu de moyens linguistiques canoniques à sa disposition. À partir de ce constat, ce chapitre réexplorera certains thèmes et questions qui occupent la réflexion sur la traduction depuis des siècles. Ces derniers seront appliqués à la littérature brute en général et au texte de Vincenzo Rabito en particulier afin de soupeser les différentes orientations qui s'offrent au traducteur s'attelant à un texte brut. Que peut-on traduire de Vincenzo Rabito, et comment ? Quel objectif assigne-t-on à la traduction de ce type de texte, et selon quels critères ? Quels sont les différents écueils qui menacent l'entreprise, et pourquoi ? Ce chapitre a donc pour objectif de situer la réflexion vis-à-vis des pôles de la théorie sur la traduction afin de procéder à des choix de traduction éclairés et adaptés aux caractéristiques propres de l'autobiographie de Vincenzo Rabito.

À cette fin, les spécificités des écrits de Vincenzo Rabito seront mises en perspective avec la traduction. Leur nature que l'on pourrait juger intraduisible nous portera à interroger l'activité de la traduction, sa visée, ainsi que les théories qui l'entourent. Les débats dichotomiques, et en particulier l'antagonisme entre les positions sourcière et cibliste, seront questionnés. Ce tour d'horizon des positions théoriques et de leurs implications concrètes nous permettra de construire une approche de la traduction compatible avec la traduction de la littérature brute. À partir d'elle, nous pourrons dessiner les grandes lignes de nos propres partis pris. La réflexion portera donc pour finir sur les traits du texte source que nous souhaitons mettre en avant et sur les moyens par lesquels nous comptons y parvenir.

1. La pensée de la traduction écartelée entre des pôles antagonistes

a) L'autobiographie de Vincenzo Rabito : une hybridité intraduisible ?

La partie précédente de ce travail proposait une plongée dans le tapuscrit de Vincenzo Rabito afin d'en identifier les caractéristiques saillantes. Il est apparu que celui-ci se distinguait notamment par ses paradoxes et par sa nature hybride. Avant tout, le *rabitese* présente un brouillage diatopique, diastratique, diaphasique et, dans une certaine mesure, diamésique. En effet, aux points de vue phonétique, grammatical et lexical, cette langue se situe à la croisée entre le sicilien et l'italien sans appartenir vraiment à l'un ni à l'autre ; elle correspond à l'italien régional et populaire, et plus spécifiquement à l'italien des semi-lettrés, tout en cherchant à adhérer au modèle de l'italien standard ; le lexique est généralement courant mais il arrive qu'il soit familier, voire vulgaire, ou bureaucratique et parfois même soutenu ; enfin, l'écriture s'appuie sur des procédés de coutume plus fréquents dans la langue orale que dans la langue écrite. Par ailleurs, le texte est fondé sur une logique du ressassement et de la justification, qui suscite de constantes répétitions où s'enlise le récit. Enfin, l'auteur fait fi de toutes les normes typographiques et linguistiques, que celles-ci soient syntaxiques ou orthographiques, non pas pour les mettre en question mais parce qu'il les ignore : en l'absence de scolarisation, il exploite au mieux les ressources linguistiques dont il dispose. Par l'écriture de sa vie, l'auteur a affronté sa difficulté réelle à manipuler la langue écrite. Cet aspect contribue pour une part indéniable à l'intérêt du récit : en le lisant, on lit aussi l'expression de la réalité linguistique d'une région et d'un milieu qui a laissé peu de témoignages écrits de cette ampleur¹²⁷³. Il pourrait résulter de ces différents éléments un texte incompréhensible. Or, passé un temps d'acclimatation à lequel demande quelques pages, on pénètre fort bien dans cette langue surprenante. Non seulement Vincenzo Rabito atteint l'objectif d'intelligibilité qu'il s'était sans doute fixé, mais la lecture de son autobiographie est une expérience saisissante, où le lecteur découvre une manière inouïe de dire et d'écrire le monde.

La traduction d'un tel texte soulève une série de questions, dont une considérée comme parmi les plus délicates en traduction. Elle découle du fait que la langue de Rabito s'inscrit en marge de la *koinè* à l'italien standard :

Les écritures qui se situent d'emblée en marge de la *koinè* [...] opposent aussi au projet translatif la difficulté de réactualiser une déviance, que celle-ci soit diastratique, dialectale ou diachronique. Elles mettent le traducteur

¹²⁷³ Au point que Rappelons-le ce texte est la seule source citée dans l'article sur l'italien populaire rédigé par Paolo D'Achille dans l'encyclopédie en ligne Treccani. D'ACHILLE Paolo, entrée « italiano popolare », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consulté le 17 septembre 2016).

devant la quasi-impossibilité de reproduire, dans un texte intégré à une autre configuration sociolinguistique, les distances qui les situaient par rapport à ce « centre » qu'est la *koinè*¹²⁷⁴.

De plus, compliquant la tâche du traducteur, l'hybridation entre la *koinè* et le sicilien est doublée chez Rabito d'une variation diastratique, source elle aussi de difficultés considérables en traduction :

l'aspect sans doute le plus épineux du transfert du texte écrit dans un parler populaire ou dialectisant : celui de l'*authenticité* des parlers chargés de représenter ces catégories dans telle ou telle production littéraire. Du point de vue de la traduction, il semblerait crucial de distinguer entre, d'une part, les variétés diastratiques ou dialectiques qui sont réellement parlées par différents groupes à l'intérieur d'une communauté linguistique donnée et, d'autre part, les parlers qui n'existent pour ainsi dire que dans l'écriture¹²⁷⁵.

À partir de là, Barbara Folkart insiste sur le fossé qui sépare les « parlers authentiques, qui relèvent du sociolinguistique » et les « parlers de pure convention littéraire, pseudo-codes n'ayant d'existence que livresque, objets construits, formalisés, hyperconceptualisés (nonobstant toutes leurs affectations de laisser-aller et de spontanéité inculte)¹²⁷⁶ ». Il ne fait aucun doute que la langue de Vincenzo Rabito correspond à la première catégorie. Pour le traduire, on serait donc contraint à recourir à une langue cible qui mime le « parler authentique » alors que la langue source était spontanée :

Cette régression du foisonnement de l'authentique à une poignée de traits stéréotypés, véritable entropisation, est d'autant plus probable que la seule façon de la contrecarrer, la seule façon d'en arriver à ré-énoncer le texte *in chiave popolare autentico*, c'est de se donner le mal fou d'acquiescer ce parler qui vous fait défaut à supposer que vous arriviez à cerner, dans votre système sociolinguistique, celui qui fera l'affaire à alors que l'auteur de l'original était déjà sur le tas, à pied d'œuvre, pour ainsi dire. (Peut-être la différence la plus fondamentale entre l'auteur et le traducteur, celle qui explique au niveau le plus profond l'accroissement de l'entropie textuelle, réside en ceci que l'auteur parle, viscéralement, de ce qui le regarde, alors que le traducteur, pour parler correctement de ce qui ne le regarde pas de façon tout aussi viscérale, doit fournir un travail quasiment inhumain, consentir l'effort fabuleux qu'il lui faudrait pour se mettre à la hauteur, non pas du « génie » mais du vécu de l'auteur.)¹²⁷⁷

Sans aller plus avant dans les problèmes soulevés par la traduction de Rabito, la conclusion est déjà sans appel : à défaut d'être issu d'une matrice linguistique égale à celle de

¹²⁷⁴ FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1991, p. 178.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 178-179. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 179-180. C'est l'auteur qui souligne.

l'auteur¹²⁷⁸, on ne pourra que singer¹²⁷⁹ sa langue selon les conventions littéraires du « populo¹²⁸⁰ ». Ainsi, avant même d'avoir entrepris la traduction de l'autobiographie de Rabito, se dresse le constat d'une perte considérable : celle de toute sa part documentaire d'un point de vue linguistique. D'une langue intimement vécue, on passerait à une langue reconstruite de toutes pièces. Ce processus, opérant dans une plus ou moins grande mesure dans toute traduction, prend dans notre cas des proportions considérables en raison de l'idiolecte très spécifique employé par l'auteur. Faudrait-il en déduire que ce texte est intraduisible ?

Plutôt que d'éloigner la possibilité de traduire, cette question place au contraire l'œuvre de Rabito dans l'espace de la traduction, souvent qualifiée d'art de la perte, qui aménage son champ d'action au cœur de l'intraduisible. Curieusement, l'intraduisible ne semble pas tant être la preuve de l'impossibilité de la traduction que la condition même de sa réalisation :

Toute expérience de l'acte de traduire l'atteste : rien de ce qui fait la chair langagière d'un texte (chair qui fait le vrai sens de l'œuvre) ne saurait être « transmis », car aucune équivalence réelle n'existe de langue à langue. [...] Ceux qui veulent relativiser cet état de choses ont tort. Mais plus encore ceux qui en concluent que la traduction est vaine. Car celle-ci s'accomplit sans l'abolir dans l'espace de l'intraduisibilité¹²⁸¹.

¹²⁷⁸ Ce qui dans notre cas est inenvisageable, puisque cela signifierait que le traducteur, non content de porter en lui une tension entre deux langues, serait lui-même peu alphabétisé, et ne pourrait donc pas traduire.

¹²⁷⁹ Et on pense avec ce verbe à Joachim du Bellay, qui enjoignait l'imitateur à « sonde[r] diligemment son naturel, et se compose[r] à l'imitation de celui dont il se sentira approcher de plus près, autrement son imitation ressemblerait à celle du singe ». DU BELLAY Joachim, *Défense et illustration de la langue française*, 1549, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense_et_illustration_de_la_langue_fran%C3%A7aise (consulté le 10 octobre 2017).

¹²⁸⁰ « *Péj.* Synon. de *peuple* (v. ce mot C 1 [“L'ensemble des personnes qui n'appartiennent pas aux classes dominantes socialement, économiquement et culturellement de la société.”], *populace* [*Péj.* Désigne un ensemble de pers. investi traditionnellement de toutes les tares de la société et capable de tous les excès.] Partie la plus défavorisée (économiquement, culturellement et socialement) de la population.” » *Centre national des ressources textuelles*, entrées « populo », <http://www.cnrtl.fr/definition/populo>, « peuple », <http://www.cnrtl.fr/definition/peuple> et « populace », <http://www.cnrtl.fr/definition/populace> (consultées le 19 août 2017).

¹²⁸¹ BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « intempestives », 2008, p. 52-53. Plus récemment, on trouve le même type de remarque chez Myriam Suchet : « le texte traduit résulte d'une opération de représentation par laquelle une instance d'énonciation nouvelle se substitue à l'instance d'énonciation de départ comme un porte-parole. Aucune traduction, quelle que soit sa qualité, ne peut faire coïncider l'énonciation première du texte de départ et l'énonciation seconde du texte traduit », SUCHET Myriam, « Observations comparées d'un traduisible : “inside” dans *The Voice* d'Okara, *La Voix* de Jean Severy et *Die Stimme* d'Olga et Erich Fetter », in AA. VV., *Les Intraduisibles / Unübersetzbarkeiten*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 142. Benedetto Croce tenait dans son *Estetica* des propos plus radicaux sur la question : « Tout acte de parole est, selon une définition rigoureuse et exhaustive, sans précédent ; il est, dans l'instant, créateur en ce sens qu'il modèle, élargit, modifie le potentiel intellectuel et sensible. À strictement parler, on ne peut répéter intégralement un énoncé : un certain laps de temps s'est écoulé. Traduire, c'est élever l'impossibilité de répéter aux deuxième et troisième degrés. L'*intraducibilità* est l'âme de la langue » (cité in STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, DAUZAT Pierre-Emmanuel et LOTRINGER Lucienne [trad. de l'anglais], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de

Réinterroger sans cesse la traduisibilité alors même que l'activité de traduction est dans les faits pratiquée sans trêve depuis des millénaires relève d'un paradoxe, que le traductologue Jean-René LADMIRAL souligne avec ironie :

Singulièrement, quand il s'agit de traduction, la réflexion commence d'abord par s'interroger sur la possibilité même de cette pratique qu'elle prend pour objet ; bien plus, la tendance lourdement prédominante est de conclure à l'impossibilité théorique de traduire ! C'est là un paradoxe bien étrange et, semble-t-il, tout à fait propre à la traduction. Imagine-t-on une autre activité humaine comparable par son importance, son étendue, sa pérennité, voir nier son existence en droit, au mépris des réalités quotidiennement constatables en fait ? Démontrera-t-on, par exemple, qu'il nous est impossible de marcher¹²⁸² ?

Il est difficile de ne pas partager son étonnement, quoique ce soit précisément par une inquiétude quant à l'objection préjudicielle que nous abordions nous-même la traduction de Vincenzo Rabito. Comme « la création littéraire est toujours au moins partiellement inséparable de la langue où elle s'exerce¹²⁸³ » et comme nous considérons l'autobiographie de Rabito comme expression de la « littérature » brute, donc comme une œuvre de création littéraire, l'enjeu est de négocier les modalités de cette question. Pour ce faire, la conclusion de Genette sur la traduction, après sa remarque sur le lien étroit entre la langue et la création littéraire, semble un bon point de départ : « le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose*¹²⁸⁴ ». L'affirmation porte en creux deux éléments fondamentaux pour notre réflexion. D'une part, elle laisse entendre que la traduction devrait idéalement être une reproduction du même dans une autre langue et d'autre part que, puisque cette reproduction est impossible, elle serait condamnée à faire « autre chose ». Si l'on s'en tient à ces propos, l'intraduisibilité apparemment intrinsèque à la traduction dépend en réalité de ce que l'on entend par « traduction » et de la tâche qu'on lui assigne. Il nous faudra donc, grâce à un bref parcours à travers la définition de la traduction et de sa tâche au

l'Humanité », 1998 [1978], p. 337) : la question de l'intraduisible est constamment invoquée quand il s'agit de penser la traduction.

¹²⁸² LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, coll. « petite bibliothèque Payot », 1979, p. 85. LADMIRAL qualifie dans cet ouvrage la question de l'intraduisibilité de « problématique de l'objection préjudicielle ». Pour un aperçu des arguments sur lesquels se fonde cette objection, nous renvoyons au premier chapitre, intitulé « La traduction est-elle possible ? », des *Belles infidèles*, de Georges MOUNIN. Le linguistique y énumère et conteste les arguments polémiques, historiques et théoriques avancés dans le sens de l'intraduisibilité des textes : MOUNIN Georges, *Les belles infidèles. Essai sur la traduction*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « traductologie », 2016 [Cahiers du Sud, 1955].

¹²⁸³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992 [1982], p. 295-296.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 297. C'est l'auteur qui souligne.

cours des siècles en Occident, construire notre approche de la notion de traduction, pour que notre projet de traduire Vincenzo Rabito puisse dépasser l'objection préjudicielle.

b) Jusqu'au XX^e siècle : la traduction de la lettre ou de l'esprit

Les définitions de la « traduction » R terme désignant à la fois une activité et un produit R et de sa finalité ont varié selon les théoriciens et selon les époques¹²⁸⁵. Il n'est pas dans notre intention de les reproduire ni d'en faire l'historique, mais d'en indiquer les tendances saillantes et de nous situer vis-à-vis d'elles. Le dictionnaire indique que traduire serait « formuler dans une autre langue (langue cible) ce qui l'était dans la langue de départ (langue source) sans en changer le sens¹²⁸⁶ ». On en déduit que la traduction consiste en une recherche de synonymie dans une autre langue, et que son objet serait la transmission du fond du discours d'une langue à une autre, sans se préoccuper de sa forme. La définition paraît *a priori* inopérante pour le domaine littéraire, où la dissociation du fond du message et du style dans lequel il est délivré met en péril le sens même du message : « la forme n'est plus un simple vecteur de l'idée, du contenu notionnel. Valorisée, sémantisée, elle devient un élément primordial dans l'élaboration du message au point que souvent le dire compte autant sinon plus que le dit¹²⁸⁷ ». Cependant, ces deux lignes permettent d'inférer les polarités entre lesquelles la traduction se déploie : la langue source et la langue cible, le mot et le sens R autrement dit la lettre et l'esprit R, l'autre et le même. Ces quelques dichotomies, sans cesse revisitées et rediscutées, ont nourri toute la pensée sur la traduction : « Depuis deux mille ans qu'on en débat et qu'on légifère, les certitudes et les désaccords sur la nature de la traduction sont, pour ainsi dire, les mêmes. Presque sans exception, de Cicéron et Quintilien à nos jours, les thèses se répètent, le raisonnement emprunte des voies identiques¹²⁸⁸. »

En effet, l'histoire entière de la traduction en Europe semble pouvoir se lire à l'aune de la tendance à suivre la lettre ou bien l'esprit¹²⁸⁹. Le parti du sens fut celui de Cicéron en 46 av. J.-C. (*no verbum pro verbo reddere*), suivi par Horace puis par saint Jérôme : *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* R saint Jérôme préconisait cependant plutôt

¹²⁸⁵ Nous rappelons ici que les termes « traduire », « traduction » et « traducteur », issus du latin *traducere* (qui signifiait « faire passer, conduire au-delà, d'un point à un autre »), sont apparus en français au XVI^e siècle. Auparavant, cette activité était désignée par le terme *translatio*, qui indiquait lui aussi un déplacement.

¹²⁸⁶ Centre national des ressources textuelles, entrée « traduire », sens B. 1. a., <http://www.cnrtl.fr/definition/traduire> (consulté le 4 juillet 2017).

¹²⁸⁷ ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dir.), *La liberté en traduction*, Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », 1991, p. 19.

¹²⁸⁸ STEINER George, *Après Babel, op. cit.*, p. 330.

¹²⁸⁹ Pour un compte rendu plus détaillé sur l'évolution de la traduction en Occident, voir OUSTINOFF Michel, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007 [2003]. Pour notre part, nous nous intéresserons en particulier à son évolution en France.

un traitement opposé (c'est-à-dire la pratique du mot à mot) pour les textes religieux. Or, ainsi que le souligne Michaël Oustinoff, « l'entreprise de traduction, massive, des écrits grecs en latin est bien subordonnée, à Rome, à l'émergence d'une langue en mesure de rivaliser avec son modèle¹²⁹⁰ ». Le latin étant alors une langue encore en cours d'affirmation, il ne pouvait servir de support à des traductions véritablement libres : « Le terme d'"adaptation" présuppose une langue littéraire pleinement constituée, ce qui n'était pas au commencement le cas du latin par rapport au grec¹²⁹¹. » La traduction avait donc également une visée politique : par l'imitation de la langue qu'elle prenait pour modèle, elle permettait à une nouvelle langue de gagner ses lettres de noblesse. On retrouve le même type de situation en France à la Renaissance avec le français vis-à-vis du latin, mais aussi du grec et, dans une moindre mesure, de l'italien : la traduction fut l'un des biais par lesquels le français se constitua et s'enrichit, dans une logique d'"appropriation", voire d'"annexion"¹²⁹². C'est pourquoi Étienne Dolet préconisait dans *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* en 1540 de traduire en priorité le discours (et non de procéder à un mot à mot) et de veiller à éviter les calques du latin et les néologismes pour « suivre le commun langage », c'est-à-dire le jeune français. Quelques années plus tard, Joachim du Bellay affirmait à son tour dans sa *Deffense et illustration de la langue française* l'importance d'une imitation des Anciens, non pas par le mot mais par l'esprit, à même de permettre au français de gagner en autonomie¹²⁹³.

Au fur et à mesure que la langue nouvelle se constituait et s'émancipait de ses modèles fondateurs, les traductions se firent de plus en plus libres, jusqu'à parfois devenir des adaptations poussées. Le phénomène atteignit son acmé en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec les belles infidèles¹²⁹⁴, traductions libres et « élégantes » en accord avec le goût de l'époque. N'oublions pas qu'entre-temps l'Académie française avait été fondée, et que le dictat du bon usage avait commencé à régner sur la langue française. Néanmoins, cette tendance ne faisait pas l'unanimité, et la confrontation entre un tenant d'une pensée plus littéraliste, Anne Dacier, et un tenant des belles infidèles, Antoine Houdar de la Motte Œ lui aussi membre de l'Académie française Œ, provoqua au XVIII^e siècle la seconde querelle des Anciens et des Modernes. Houdar de la Motte avait, sans connaître le grec, procédé en 1719 à

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁹¹ *Ibid.*

¹²⁹² Les termes sont d'Antoine Berman.

¹²⁹³ Et l'on ne saurait négliger le rôle que la traduction a pu jouer dans la formation des langues, comme en témoigne la traduction de la Bible par Luther, considérée comme l'acte de naissance de la langue allemande.

¹²⁹⁴ L'expression fut employée par Gilles Ménage au XVII^e siècle pour qualifier le travail du traducteur Nicolas Perrot D'Ablancourt Œ d'ailleurs membre de l'Académie française à partir de 1637 Œ, qui déclarait en 1646 dans sa préface aux *Guerres d'Alexandre*, de l'historien grec Arrien : « Cet auteur est sujet à des répétitions fréquentes et inutiles, que ma langue ny mon stile ne peuvent souffrir. »

une « traduction » de l'*Iliade*, à partir de la traduction d'Anne Dacier. Il précisait dans la préface : « j'ai pris la liberté d'y changer ce que j'y trouvais de désagréable¹²⁹⁵ », tout en s'insurgeant contre la grossièreté et la répétitivité du texte original. Pourtant, quoique dans une moindre mesure, la traduction de Dacier procédait aussi d'un embellissement supposé de la langue homérique. Moins anecdotique que ce qu'elle pourrait le sembler de prime abord, cette histoire révèle combien la pensée de la belle langue et la langue classique pèsent dans le rapport que les Français entretenaient avec leur propre langue et, de fait, avec les langues étrangères qu'ils traduisaient. Or, celle-ci n'a pas disparu avec la fin du classicisme, tant s'en faut¹²⁹⁶, et elle aura nécessairement une incidence sur la traduction de Vincenzo Rabito.

Si ces pratiques extrêmes semblent invraisemblables au lecteur et au traducteur contemporain, c'est que les positions sur la traduction ont beaucoup évolué depuis. En effet, au XIX^e siècle, avec les romantiques, la valorisation de l'œuvre originale reprit le dessus et un revirement complet s'opéra : les traducteurs s'essayèrent à la reproduction de la lettre, érigée en référence absolue. Dans les *Remarques* qui précédaient la publication de sa traduction du *Paradis perdu* de Milton, Chateaubriand expliquait : « c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux¹²⁹⁷ ». Dans une plus ou moins grande mesure et avec des positions différentes selon les traducteurs, une célébration de la langue cible avait primé jusque-là à travers la traduction. Au XIX^e siècle, un changement de perspective, amorcé à la fin du XVIII^e siècle, eut donc lieu : on voulut plutôt traduire à l'identique, en cherchant à faire adhérer la langue cible à la langue source. Ce rapide panorama met en lumière une polarité persistante dans l'approche de la traduction.

¹²⁹⁵ De changer, mais aussi de supprimer, car, dans sa version, *L'Iliade* se retrouvait réduite de moitié : l'on était passé de vingt-quatre chants à douze.

¹²⁹⁶ Pour une réflexion sur la constitution de la langue française et sur le poids de la norme linguistique en France jusqu'à nos jours, nous renvoyons à la première partie de ce travail, « Le contexte cible : les publications en France », p. 155-165.

¹²⁹⁷ *Remarques*, in MILTON John, *Le Paradis perdu*, CHATEAUBRIAND François-René (trad. de l'anglais), Paris, Renault et cie, 1861, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Milton_-_Le_Paradis_perdu_trad_de_Chateaubriand_Renault_et_Cie_1861.djvu/9 (consulté le 4 juillet 2017). George Steiner associe le tournant du littéralisme à la parution de la traduction de Sophocle par Hölderlin, en 1804. Le poète poussa sa démarche si loin que Blanchot en dit qu'il se positionnait tel « un homme qui n'était plus ni poète ni traducteur, mais s'avavançait témérairement vers ce centre où il croyait trouver rassemblé le pur pouvoir d'unifier et tel qu'il pût donner sens, en dehors de tout sens déterminé et limité », BLANCHOT Maurice, « Traduire », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 2004 [1971], p. 73. Le fantasme de la traduction comme lieu de rassemblement des rives de deux langues est celui des penseurs sourciers de la traduction, ainsi que nous le verrons plus bas.

c) Depuis le XX^e siècle : la traduction orientée vers la source ou vers la cible

Plus récemment, s'est fait jour la formalisation de la polarité dans l'activité de la traduction avec les termes de « source » et de « cible ». En effet, la traduction est par essence une « expérience des confins¹²⁹⁸ », constamment tiraillée entre la langue source et la langue cible. La réflexion autour de cette polarité est, comme nous allons le voir, un prolongement sous une autre forme de celle entre la lettre et l'esprit : il semble difficile de penser la traduction autrement que par antagonismes et incompatibilités.

Une formulation célèbre est encore aujourd'hui citée dans les débats sur la question. Il s'agit de celle de Friedrich Schleiermacher, qui synthétisa ainsi l'enjeu : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre¹²⁹⁹. » Selon lui, une position mesurée entre ces deux options antagonistes était inenvisageable, puisqu'elle conduisait à un échec assuré de l'une et de l'autre. Poursuivant sa réflexion, il affirmait combien il importe que le traducteur choisisse ses priorités, conçoive ses renoncements et ses prises de risque. Cette étape est en effet indispensable, bien que selon nous elle ne débouche pas sur un texte orienté de façon aussi nette. Néanmoins, chacun des choix qui la composent reflète plus ou moins nettement une inclinaison ou bien vers le texte source, ou bien vers le texte cible.

Ces inclinaisons qui ont fait l'objet de nombreuses réflexions ont été formalisées par Jean-René Ladmiral en 1983 dans une dichotomie destinée à se trouver au cœur de débats animés : celle entre les traducteurs « sourciers » et les traducteurs « ciblistes ». Tout en reconnaissant que la dichotomie en question divise plus les théoriciens que les praticiens de la traduction, Ladmiral pense, comme Schleiermacher, que l'on ne peut prendre qu'un parti ou l'autre. Se considérant lui-même comme cibliste, il estime que les sourciers et les ciblistes se livrent à une différente « gestion de la discrédance qui existe entre les langues telles qu'elles se réalisent dans les paroles d'auteurs irréductiblement individués¹³⁰⁰ », qui débouche sur deux types de fidélité différents au texte source. Or, ce qui se rejoue ici, c'est encore la dichotomie entre la lettre et l'esprit : les sourciers seraient fidèles à la lettre quand les ciblistes seraient fidèles à l'esprit. De la sorte, les sourciers, « littéralistes qui voudraient en quelque sorte qu'on pût lire la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de sa

¹²⁹⁸ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 18.

¹²⁹⁹ SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, BERMAN Antoine (trad. de l'allemand), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [Trans-Europ-Express, 1985], p. 49.

¹³⁰⁰ LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, p. 18.

traduction¹³⁰¹ », considéreraient leur traduction comme une forme de palimpseste. Par cette démarche, ils manifesteraient un refus de leur subjectivité et une volonté d'entretenir le mythe de la transparence, « comme si, en mimant le signifiant-source au plus près, ils pouvaient faire l'économie de toute subjectivité et transcender la contingence de l'histoire, des langues et des cultures¹³⁰² ». Selon LADMIRAL, les ciblistes l'emporteraient donc en fidélité ** mais on a vu combien ce concept employé à tout bout de champ nuit à la pensée sur la traduction, et aux effets mêmes de cette dernière¹³⁰³ ** Ré: « ce sont les ciblistes qui sont fidèles au texte original au terme d'une dialectique du Même et de l'Autre débouchant sur la traduction qui met en œuvre la nature essentielle du texte¹³⁰⁴ ». L'activité des ciblistes concernerait donc essentiellement la reconstruction du signifié en langue cible pour que le texte cible soit à même de produire le même effet que le texte source. Elle correspond à l'« équivalence dynamique » nommée par NIDA, avec l'application de la méthode des « verres transparents » formulée par Georges MOUNIN, qui donne dans la traduction l'impression que le texte a été directement pensé et rédigé en langue cible¹³⁰⁵. À l'extrême opposé, les sourciers attacheraient plus d'importance au signifiant, procédant à la construction d'une « équivalence formelle » selon NIDA, avec l'application de la méthode des « verres colorés » formulée par MOUNIN, qui donne au lecteur l'impression de lire le texte source par une traduction mot à mot. La vision est pour le moins tranchée. Mais elle ne l'est pas moins à l'autre bout du spectre, avec les mots d'Antoine BERMAN, qui ne revendique pas un mot à mot, mais un « travail sur la lettre », ainsi expliqué : « ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants¹³⁰⁶ ». Critique à l'égard des traducteurs dont le travail se porte plutôt sur le signifié, il avance, à l'égard de la traduction des proverbes :

chercher des équivalents, ce n'est pas seulement poser un sens invariant, une idéalité qui s'exprimerait dans les différents proverbes de langue à langue. C'est refuser d'introduire dans la langue traduisante l'**étrangeté du proverbe original, la bouche pleine d'or de l'heure matinale allemande, c'est refuser de faire de la langue traduisante « l'auberge du lointain », c'est, pour nous, franciser : vieille tradition. Pour le traducteur formé à cette école, la traduction est une transmission du sens qui, en même temps, est tenue de

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 20. C'est l'auteur qui souligne. Ces propos forment un écho avec ceux de Chateaubriand cités plus haut, p. 376, note 1297.

¹³⁰² « Avant-propos », in LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste, op. cit.*, p. XIV.

¹³⁰³ Cf. *supra*, p. 165-167.

¹³⁰⁴ « Avant-propos », in LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste, op. cit.*, p. XIII.

¹³⁰⁵ Voir MOUNIN Georges, *Les belles infidèles. Essai sur la traduction, op. cit.*

¹³⁰⁶ BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « l'ordre philosophique », 1999 [Trans-Europ-Repress, 1985], p. 14.

rendre ce sens *plus clair*, de le nettoyer des obscurités inhérentes à l'étrangeté de la langue étrangère¹³⁰⁷

La position de Berman ne nous semble pas moins radicale ni contestable que celle de Ladmiral. Avec l'exemple qu'il donne, la traduction littérale considérée comme seule à même de faire de la langue traduisante un lieu hospitalier introduit une étrangeté pour le lecteur cible, laquelle était absente pour le lecteur source et dans les intentions de l'auteur. La traduction ainsi faite exprime une fascination à l'égard de l'altérité de l'étranger, qui rend par là même l'étranger inaccessible dans la langue d'accueil. Elle court le risque non plus de « nettoyer les obscurités », mais de les créer là où elles n'existaient pas. Et lorsque Berman affirme à juste titre dans une autre œuvre qu'« il y a une littéralité inauthentique, une étrangeté insignifiante qui n'a aucun rapport avec la véritable étrangeté du texte. De même, il y a un rapport inauthentique à l'étrangeté, qui la rabaisse à ce qui est exotique, incompréhensible, etc.¹³⁰⁸ », on se demande si cette assertion ne pourrait pas s'appliquer à l'exemple qu'il a précédemment avancé. De quels paramètres dispose-t-on, si ce n'est de ceux dictés par la subjectivité, pour déterminer ce qui ressortit à la « véritable étrangeté du texte » ou bien d'une « étrangeté insignifiante » ? En tout cas, une position si radicale en faveur de la lettre débouche sur la création d'une langue tierce, qui n'est plus la langue source ni non plus la langue cible, mais une langue de la traduction. Berman appelle d'ailleurs cette langue de ses vœux, puisqu'il qualifie de miraculeux les passages où l'« on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique)¹³⁰⁹ ». L'« écriture-de-traduction » telle que la définit Berman semble correspondre à ce que Laurent Jenny appelle « figuralité » de la langue, c'est-à-dire l'expression de la « puissance de différenciation intralinguistique¹³¹⁰ ». Partant de la célèbre phrase de Proust selon laquelle « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère¹³¹¹ », Laurent Jenny s'interroge sur la nature de cette langue étrangère avant de conclure : « La métaphore de *la langue étrangère dans notre propre langue* sert donc, dans le

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 15. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁰⁸ BERMAN Antoine, *L'œuvre de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007 [1984], p. 246.

¹³⁰⁹ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995, p. 66.

¹³¹⁰ JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT, Théorie et histoire littéraire*, n° 0, février 2005, revue en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html>.

¹³¹¹ PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971, p. 299, cité in JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *ibid.*

monde de l'art, à nommer la puissance d'innovation linguistique dont l'usage littéraire est porteur¹³¹². » Après avoir réfléchi aux notions de « même » et d'« autre » dans une perspective intralinguistique \acute{R} et non pas interlinguistique \grave{R} , il distingue deux catégories d'esthétique du style. D'une part, la « stylisation », qui « présente l'étrangeté d'une hypernorme. En elle, la langue contemple un même superlatif. Dans la stylisation, la langue tout à la fois se confirme dans une forme épurée et se singularise dans une distance¹³¹³ ». Et, d'autre part, la « figuralité » :

Dans la *figuralité*, la langue se mire dans sa puissance d'extension, de déplacement, d'arrachement à elle-même. La *figuralité* ne réalise pas un « écart » extérieur à la langue, elle réactualise l'écart *interne* par lequel la langue sans cesse s'écarte d'elle-même pour refonder sa signification dans des usages nouveaux du discours. [...] La *figuralité* ne revient pas au même mais à l'autre dans le même¹³¹⁴

La figuralité paraît correspondre à ce que Berman appelle le « *non-normé* de sa langue¹³¹⁵ », que le traducteur doit chercher. Or, selon les propos de Jenny, il s'agit d'une virtualité intralinguistique, et non d'une richesse nécessairement apportée par un mouvement interlinguistique, avec la traduction d'une langue étrangère. Cependant, Berman poursuit en disant que, dans ce non-normé, le traducteur doit « introduire la langue étrangère et son dire ». Une fois encore, la célébration de l'étranger coïncide avec une méfiance à l'égard de la langue d'accueil, limitée et annexionniste. Or, voulant coûte que coûte y introduire « la langue étrangère et son dire », on risque de passer d'une exploration nécessaire des virtualités de la langue propre pour mieux accueillir l'étranger à une aventure interlinguistique qui n'aurait d'autre fin qu'elle-même et n'intéresserait que les traducteurs¹³¹⁶. De ce fait, notre position correspond plutôt à celle d'Henri Meschonnic, qui s'affranchit de ces débats polarisés¹³¹⁷. Il prône une traduction qui soit « décentrement » en établissant un rapport de texte à texte qui réunit la lettre et l'esprit :

La traduction n'est homogène à un texte que si elle produit un langage-système, travail dans les chaînes du signifiant (dans et par le texte-système, des chaînes qui font système, de la petite à la grande unité) comme pratique

¹³¹² JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

¹³¹³ *Ibid.*

¹³¹⁴ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

¹³¹⁵ BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 131.

¹³¹⁶ Et, de ce point de vue, nous partageons pleinement les propos de Bernard Simeone : « Lire implique un abandon à l'aventure de la langue d'arrivée. Toute traduction est un texte en sa langue, non un reflet \acute{R} lire une traduction est une expérience vécue par la plupart des lecteurs comme littéraire et non linguistique. » SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, *op. cit.*, p. 10. Nous serions même tenté d'ajouter : « une expérience *qui doit être* vécue ».

¹³¹⁷ En apparence du moins, puisqu'il adopte dans les faits des positions nettement sourcières, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici.

de la contradiction entre texte étranger et réénonciation, logique du signifiant et logique du signe, une langue-culture-histoire et une autre langue-culture-histoire¹³¹⁸.

Néanmoins, malgré leur excès, les querelles entre sourciers et ciblistes n'en sont pas moins intéressantes en ce qu'elles formalisent les penchants contradictoires auxquels les traducteurs sont confrontés dans leur pratique, où la construction de la transmission de ce qu'ils ont perçu du texte source oscille entre les deux pôles de la langue source et de la langue cible. Dans le cas spécifique de Rabito, les pôles se manifestent à travers les questions suivantes : Faut-il traduire le texte de Rabito au plus près de ses mots et de sa syntaxe au risque de le mener à l'orée de l'illisible ? Ou bien préférer l'aménager pour lui assurer un lectorat plus large ? Le statut très particulier de ce texte, déjà considéré comme illisible dans sa culture d'origine, repose avec acuité la question de la position de la traduction sur l'axe imaginaire qui séparerait la source de la cible. Nous considérons ces tentations dichotomiques comme des « vertiges », dans la mesure où ils peuvent rompre l'équilibre de la traduction tout en exerçant une attraction forte sur les traducteurs¹³¹⁹.

d) Des vertiges antagonistes

Selon LADMIRAL la proximité des langues est la condition même d'existence de la pratique sourcière¹³²⁰ : avec des langues trop éloignées, les textes cibles seraient incompréhensibles. Ainsi, dans le cas de l'italien et du français, la tentation du littéralisme est-elle accrue par la grande proximité des deux langues, qui complique la prise de distance nécessaire avec la langue source pour opérer la recréation¹³²¹, comme l'a joliment explicité Bernard Simeone :

Traduire une langue proche, c'est pouvoir soutenir, plus longtemps et plus loin que dans d'autres cas de figure, l'épreuve de l'étranger qu'a nommée Antoine Berman. C'est trouver dans la tentation du calque non un simple repoussoir mais un danger fertile. Jamais comme dans la traduction de l'italien au français, ou vice versa, je n'ai éprouvé aussi nettement l'interpénétration des langues et l'acte créateur qui peut en naître. [...]

¹³¹⁸ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2001 [1973], p. 314.

¹³¹⁹ Ce qui correspond à la première acception du substantif « vertige » : « Sensation angoissante de perte d'équilibre et de chute éprouvée au-dessus du vide qui semble exercer une attraction irrésistible. » *Centre national des ressources textuelles*, entrée « vertige », <http://www.cnrtl.fr/definition/vertige> (consulté le 9 juillet 2017).

¹³²⁰ « Dans la pratique : on ne peut tenir la position théorique du littéralisme sourcier en traduction que si l'on travaille sur *des langues proches*, que rapprochent encore certains cousinages culturels, comme c'est le cas pour la plupart de nos langues "occidentales", et plus spécifiquement bien sûr pour les langues romanes par exemple. » LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste, op. cit.*, p. 59-60. C'est l'auteur qui souligne.

¹³²¹ « La proximité des (états de) langues en cause, qui, par définition, met le traducteur à courte distance de son objet, rend difficile l'effort de re-création », MARCOTTE Stéphane, « Traduire du français en français ou la difficile métamorphose du poème médiéval » in AA. VV., *Les intraduisibles, op. cit.*, p. 151.

Traduire devient alors l'expérience d'une langue qui vibre aux confins entre son équilibre et son risque¹³²².

La façon dont Simeone problématise le vertige de la source, « danger fertile », lorsqu'on travaille entre l'italien et le français met en exergue deux points fondamentaux. L'un tient à la fascination exercée par le texte source, dont il est plus dur de se détacher pour construire un texte cible autonome. L'autre tient à la fragilité de l'équilibre entre la richesse féconde qui peut en découler et un littéralisme qui serait plutôt de l'ordre du « mauvais calque¹³²³ ». Dit de façon plus prosaïque : « l'italien est facile à traduire mal en français. Il y a constante confusion d'idées ; l'italien à traduire bien en français est plus difficile parce qu'on est constamment hypnotisé par le mot¹³²⁴ ». La question du pouvoir de fascination exercé par le mot source a été fort bien développée par Georges Mounin, qui l'appelle « illusion d'optique linguistique » :

Nous ne percevons plus en français, quand nous disons *la belette*, le rapport originel avec l'adjectif *beau* ; mais il ressuscite à nos yeux si nous lisons l'allemand *Schöntierle* (la belle petite bête) ou l'italien *donnola* (la petite dame) qui nomment le même animal. Que de notes en bas de pages pour s'extasier sur le charme « proprement intraduisible » de ces deux noms ! Mais, en fait, il s'agit toujours, dans de tels cas, d'une illusion d'optique linguistique¹³²⁵.

De fait, « l'expressivité d'un mot étranger consiste en la nouveauté de l'image verbale qu'il offre *par différence avec le français* ; mais pour le sujet parlant dans cette langue étrangère, cette image verbale est généralement aussi usée, aussi inaperçue que les images verbales françaises qui réveillent une oreille étrangère¹³²⁶ ». Cela conduit Mounin à formuler une mise en garde contre les « traductionnismes » : résultant de l'attraction exercée par la lettre, ils consistent à marquer les nuances à l'excès dans le texte cible. Le travail de traduction mené entre deux langues voisines doit donc s'effectuer dans une vigilance constante pour éviter de calquer le texte source par négligence. Il doit aussi renouveler sans cesse la prise de recul afin de prémunir le traducteur d'une fascination éblouie pour la poésie des mots étrangers¹³²⁷. Le

¹³²² SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose, op. cit.*, p. 17.

¹³²³ « Délicate est la question de ce qui sépare la traduction littérale du mauvais calque » signale à juste titre Barbara Folkart (FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté, op. cit.*, p. 194-195).

¹³²⁴ Réponse apportée par Danica Seleskovitch dans un colloque à une remarque sur la supposée facilité à traduire des langues proches, citée in KITTEL Harald *et al.* (dir.), *Übersetzung/Translation/Traduction, Encyclopédie internationale la recherche sur la traduction*, vol. I, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2004, p. 411.

¹³²⁵ MOUNIN Georges, *Les belles infidèles, op. cit.*, p. 30.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 32. C'est l'auteur qui souligne.

¹³²⁷ Une fascination qui témoigne d'ailleurs de la distance culturelle et linguistique qui existe entre le traducteur et la langue source, laquelle n'exerce pas le même pouvoir sur ses propres locuteurs.

danger majeur du vertige de la source consiste en la construction d'un texte cible illisible, une illisibilité que l'on peut entendre dans sa double acception : comme synonyme d'incompréhensible¹³²⁸, mais aussi « qu'il est insupportable de lire¹³²⁹ ».

Pour notre part, nous abordons les théories sourcières et littéralistes avec circonspection, car il nous paraît que, à trop vouloir célébrer l'autre langue en sa dimension « fécondatrice », selon le terme bermanien, on risque de faire de la traduction l'acte d'union entre deux langues sans plus se préoccuper du texte en soi ni de son sens profond. En somme, attiré par la littéralité, le traducteur risque de se détourner de la littérarité. Dans le cas de la traduction de Vincenzo Rabito, un parti pris littéraliste décuplerait l'étrangeté dans le texte cible et opacifierait un sens déjà parfois obscur dans le texte source. Il n'empêche que l'on peut recourir à un certain littéralisme, non comme éthique, mais comme une ressource parmi d'autres pour construire l'étrangeté (et non pas l'extranéité) de l'idiolecte de Rabito en français. Mais, prenant garde au vertige de la source, nous refusons de substituer à l'hybridité siculo-italienne du texte source une hybridité italo-française¹³³⁰. Dans une démarche visant à transmettre en français l'altérité de l'œuvre de Rabito, le risque est donc grand d'exagérer cette dernière, soit par fascination soit par négligence.

À moins qu'il ne soit le fruit d'une pensée idéologique, qui serait alors la négation de l'étranger, le vertige de la cible semble quant à lui surtout s'exercer à travers des mécanismes inconscients. Le traducteur procède à une « écriture idéologique passive¹³³¹ » qui l'amène à faire correspondre le texte cible aux conventions linguistiques dont il est pétri et, par là même, à l'horizon d'attente linguistique des lecteurs de son temps. Celle-ci emprunte deux voies liées entre elles : l'orthonymie et la rationalisation. L'orthonymie, concept proposé par Bernard Pottier¹³³², fut repris et élargi par Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport :

Observant ces diverses figures [de traduction], ces divers mécanismes d'écart [vis-à-vis du texte source], on constate que, souvent, le traducteur qui les met en œuvre débouche sur une expression plus conforme à l'usage

¹³²⁸ « Qu'il est impossible ou très difficile de comprendre, d'interpréter », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « illisible », <http://www.cnrtl.fr/definition/illisible> (consulté le 9 juillet 2017).

¹³²⁹ *Ibid.*

¹³³⁰ En raison du pouvoir d'attraction exercé par la langue source, une adoption de ce parti pris nous apparaît comme une solution de facilité qui ne permettrait pas au traducteur de prendre le recul nécessaire pour véritablement recréer le texte en langue française.

¹³³¹ MESCHONNIC Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n° 28, 1972, Paris, Armand Colin, p. 51.

¹³³² « Pour tous les référents usuels d'une culture, la langue dispose d'une appellation qui vient immédiatement à l'esprit de la communauté. Cette dénomination immédiate sera dite l'orthonyme. » POTTIER Bernard, cité in CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France, *L'Horlogerie de saint Jérôme, Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2012 [1995], p. 90.

habituel de la langue d'arrivée que le tour originellement retenu par l'auteur ne l'était par rapport à l'usage habituel de sa propre langue¹³³³.

Dans nombre de cas, on assiste donc en traduction à une « banalisation » de tournures du texte source pourtant « “acceptables” sémantiquement et syntaxiquement (*i.e.* comparables, *sous ce rapport*, à de multiples autres phrases reconnues et employées par tous les sujets parlants de la langue d'arrivée)¹³³⁴ ». Prenant pour exemple une traduction de Flaubert où la phrase a été lissée, les deux chercheurs constatent : « La traduction “passerait” tout aussi bien R ou tout aussi mal, en violentant tout autant le lecteur R que la phrase de Flaubert¹³³⁵. » De là, ils développent une réflexion sur la sagesse préventive de la traduction, qui conduit souvent à un affadissement du texte. Si l'orthonymie y joue pour beaucoup, on peut aussi imaginer que cette crainte ait une autre origine, difficilement évitable. En effet, nous pensons que, outre l'orthonymie qui est une forme de sur-moi du « bon usage » de la langue, la sagesse préventive des traducteurs dépend aussi d'une connaissance asymétrique de la langue source et de la langue cible. Sauf dans des cas, très rares, de bilinguisme et de biculturalisme parfaits, les traducteurs sont plus à même de mesurer les écarts dans leur langue maternelle R la langue cible R que dans la langue source. La vision de la traduction sous-jacente aux propos de Delpont et Chevalier consiste dans la reconstruction d'un texte écart par écart. Encore faut-il que l'on soit capable de mesurer la taille de ces écarts R sans négliger par ailleurs combien la perception de l'écart est subjective, et la notion même stérile selon certains¹³³⁶. Quoique les traducteurs s'inscrivent dans un dialogue permanent avec la langue source et en développent une connaissance fine, on peut douter qu'ils soient en mesure d'en évaluer les écarts avec la précision requise. Ils sont probablement conduits par leur crainte de les exagérer à des solutions plus discrètes en langue cible, solutions qui résultent d'un « recul censurant¹³³⁷ ». En somme, nous pensons qu'il existe en traduction une tendance à dénaturer par crainte de dénaturer. Appliquées à la traduction de Rabito, ces considérations sont lourdes de conséquences. La tentation de l'orthonymie est immense pour la traduction d'un tel texte, dont la nature brute, qui a demandé un travail d'adaptation considérable pour sa publication

¹³³³ *Ibid.*, p. 74.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 70. Ce sont les auteurs qui soulignent.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹³³⁶ Notamment parce que la notion d'« écart » se réfère à une « norme discursive parfaitement imaginaire et concrètement introuvable », JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT, Théorie et histoire littéraire*, *op. cit.*

¹³³⁷ BERMAN Antoine, intervention au cours de la table ronde intitulée « L'informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires » et animée par Françoise Cartano lors des quatrième Assises de la traduction littéraire en Arles en 1987. Transcription in AA. VV., *Actes des Quatrième Assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 120.

en Italie¹³³⁸, implique *a priori* une part de colmatage pour des questions de simple lisibilité. Or, le penchant à l'orthonymie répond à la première des « tendances déformantes » que Berman avait listées dans *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* : la « rationalisation ». Il y ajoutait douze autres tendances, dont les premières sont la « clarification » entendue comme synonyme d'explicitation et l'« allongement » provoqué par les deux tendances précédentes, suivies de l'« ennoblissement », qui correspond à un embellissement formel¹³³⁹. Les tendances déformantes citées par Berman seront nécessairement en jeu dans la traduction de Rabito, au vu des particularités de sa langue. Pour commencer, on devra en particulier se garder de trop recourir à la « clarification » : la tentation serait pourtant grande de laisser transparaître le long travail de compréhension et d'analyse textuelle effectué en amont de la traduction. Poussée à l'extrême, la manœuvre pourrait déboucher sur une paraphrase à grande échelle. C'est d'ailleurs ce que fit Giovanni Rabito (opérant alors une traduction intralinguale) avec le tapuscrit de son père en Italie quand il vit qu'il ne réussirait pas à le faire publier tel quel. Mais alors on quitterait le domaine de la traduction pour celui de l'adaptation. De même, il faudra se garder de la « trahison par exaltation¹³⁴⁰ », forme de « transfiguration inconsciente » définie par George Steiner, qui correspond à l'« ennoblissement » mentionné par Berman. À son insu, « le traducteur fabrique quelque chose qui surpasse l'original par la qualité du style ou la puissance de l'émotion¹³⁴¹ ». Or, la trahison par exaltation peut être lue comme une négation de la tâche du traducteur, dont les limites sont précaires : « Rendre visible par sa propre lumière. Ne pas écraser de la nôtre¹³⁴². » C'est contre la même tentation qu'Eco met en garde dans *Dire presque la même chose* : « Il faut toutefois résister à la tentation de trop aider le

¹³³⁸ À cet égard, nous renvoyons à la réflexion développée *supra*, p. 86-97.

¹³³⁹ Les neuf suivantes sont : l'« appauvrissement qualitatif », qui détruit le pouvoir évocateur des mots employés dans le texte source ; l'« appauvrissement quantitatif », lorsque la richesse du tissu lexical source est diminuée dans le texte cible ; l'« homogénéisation », aux dépens de l'hétérogénéité du texte source ; la « destruction des rythmes », qui affecte entre autres la ponctuation ; la « destruction des réseaux signifiants sous-jacents », par exemple par l'abandon des augmentatifs employés par un auteur ; la « destruction des systématismes » dans des traductions plus incohérentes que l'original ; la « destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires » qui soit consiste à nier soit à rendre « l'étranger du dehors par celui du dedans », ; la « destruction des locutions », qui consiste à faire s'exprimer les personnages avec des images de la langue d'arrivée et, enfin, l'« effacement des superpositions de langues », notamment dans les cas où le texte source contient une tension entre la langue vernaculaire et la *koiné*. (BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*). Si nous les citons *in extenso*, c'est qu'elles se posent toutes, et de façon aiguë, dans le texte de Rabito. La manière dont elles seront négociées sera traitée dans le chapitre suivant : « Vers le texte français : une négociation entre hybridité et lisibilité », p. 417-481.

¹³⁴⁰ STEINER George, *Après Babel*, *op. cit.*, p. 541.

¹³⁴¹ *Ibid.*

¹³⁴² *Ibid.*, p. 540.

texte, en se substituant presque à l'auteur¹³⁴³. » Selon Berman, ces pratiques sont liées à une idéologie ethnocentrique¹³⁴⁴, qui conduit le traducteur à un « recul censurant » et aux treize tendances déformantes susmentionnées. C'est pourquoi selon lui envisager et impliquer la culture réceptrice lorsqu'on construit la traduction ne saurait déboucher sur autre chose qu'une traduction hypertextuelle¹³⁴⁵ : « Le traducteur qui traduit *pour* le public est amené à trahir l'original, à lui préférer son public, qu'il ne trahit d'ailleurs pas moins, puisqu'il présente une œuvre "arrangée"¹³⁴⁶. » Cependant, ainsi que le souligne Barbara Godard, « pour qu'une telle traduction devienne œuvre, et non pas un non-sens, il faut qu'elle soit reçue comme œuvre. Et pour saisir cette reconnaissance au-delà de l'(auto)-connaissance d'une langue, il faudrait une approche socio-historique pourvue d'une théorie de la réception¹³⁴⁷ ». Approché de la sorte, le problème est insoluble : soit on ne tient pas compte de la culture réceptrice, et on condamne l'autre à ne pas être accueilli ; soit on en tient compte, mais on procède alors à une traduction ethnocentrique et hypertextuelle, aux antipodes de l'éthique de la traduction. Si, de ce fait, l'approche doit être moins radicale pour que la pratique soit seulement possible, il n'empêche qu'une mise à distance de l'inévitable tendance hypertextualisante est nécessaire, d'autant plus qu'elle peut se présenter sous des formes plus ou moins apparentes :

Beaucoup plus insidieuse est la démarche tout simplement hypertextualisante, qui, sous couvert de restituer les qualités esthétiques du texte de départ c'est-à-dire en fait d'assurer que celui-ci soit reçu comme « beau » ou « littéraire » le surcharge de marqueurs de « littérarité » afin d'assurer son intégration au polysystème d'arrivée. Telle en effet est la pression assimilatrice exercée par le polysystème et par la tradition littéraire que le traducteur hypertextualisant peut croire en toute bonne foi restituer les qualités esthétiques d'un texte qu'il dénature en fait¹³⁴⁸.

Si Chevalier et Delport, quant à eux, mentionnent aussi le poids de la réception¹³⁴⁹, ils semblent faire reposer l'entière responsabilité de l'orthonymie des traductions sur les

¹³⁴³ ECO Umberto, *Dire presque la même chose*, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁴⁴ « Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci l'Étranger comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. » BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁴⁵ « Hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte déjà existant. » *Ibid.*, p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁴⁷ GODARD Barbara, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, n° 142, 2001, Trois-Rivières, Université du Québec, p. 70.

¹³⁴⁸ FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, *op. cit.*, p. 415.

¹³⁴⁹ « On ne relève pas assez que l'on n'admet pas d'une traduction ce qui passerait fort bien dans un original. Ce dont on cherchera la raison ou l'effet et qu'on louera dans celui-ci, on le censurera dans celle-là », CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France, « Prologue », *L'Herlogerie de saint Jérôme*, *op. cit.*, p. 9.

traducteurs : « Il [le traducteur] ne veut pas que son lecteur soit troublé par des images audacieuses ou étranges¹³⁵⁰. » Ces assertions, tout comme la plupart des propos théoriques sur la traduction, présentent le défaut de tenir des discours définitifs sur les choix des traducteurs et sur ce qui les y a menés, au mépris du fonctionnement effectif de la chaîne éditoriale. Les interventions ultérieures effectuées sur les textes, par les éditeurs et les correcteurs, ne sont jamais prises en considération : tout se passe comme si le traducteur était l'unique artisan de tous les éléments qui figurent dans une traduction publiée. La pratique dément pourtant cette affirmation, ainsi que le montre ce modèle de contrat de traduction :

Article 2 RéAcceptation ou refus de la traduction, demande de révision

1/ La traduction étant établie à l'initiative de l'éditeur, qui en assume la responsabilité notamment vis-à-vis de l'auteur de l'œuvre traduite, *l'éditeur sera juge de la qualité de cette traduction et notamment du style, de la correction grammaticale et de sa conformité littéraire au texte étranger*, comme il est d'usage dans la profession.

*Il pourra proposer les modifications qu'il jugera opportunes. Ces modifications devront toutefois être soumises au traducteur avant la mise en composition de l'ouvrage*¹³⁵¹.

Les modalités de la révision et leurs implications contractuelles sont largement développées :

2/ L'éditeur s'engage à accepter la traduction, la refuser ou en demander la révision dans un délai de deux mois à compter de la date de remise de celle-ci, dont il aura accusé réception.

L'éditeur pourra [...] subordonner son acceptation à une révision du texte.

Si l'éditeur refuse la traduction, pour des raisons de qualité, le contrat est rompu de plein droit à son initiative. [...]

Dans le cas où l'éditeur demande la révision de la traduction, celle-ci peut être effectuée par le traducteur ou par un tiers :

- si le traducteur accepte de revoir lui-même sa traduction, il percevra les droits prévus au contrat sans diminution ni augmentation.

- si le traducteur refuse de revoir sa traduction, l'éditeur peut effectuer lui-même la révision ou la confier à un tiers. Les droits forfaitaires versés au réviseur seront alors déduits de l'à-valoir restant dû au traducteur. Le nom du réviseur pourra figurer sur la traduction, le traducteur se réservant dans ce cas le droit de refuser que son nom figure sur le livre¹³⁵².

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 51. Ou encore « Les traducteurs s'accablent mal du non-dit, de l'ellipse, de l'imprécision. » *Ibid.*, p. 50, « la puissance sur l'esprit du traducteur de la diction orthonymique est des plus fortes », « Prologue », *ibid.*, p. 9, etc.

¹³⁵¹ « Modèle de contrat », *ATLF (Association des Traducteurs Littéraires de France)*, en ligne <http://www.atlf.org/profession-traducteur/contrat/nouveau-modele-de-contrat/> (consulté le 10 juillet 2017). C'est nous qui soulignons. Il est précisé : « Ce modèle de contrat établi par l'ATLF est conforme au Code des usages, signé avec le Syndicat national de l'édition en mars 2012, dont il reprend l'essentiel du texte. Il est également conforme au Code de la propriété intellectuelle [...] Là encore, il cite largement le texte de la loi. Enfin, pour les autres clauses, il s'appuie sur les formulations rencontrées chez différents éditeurs. » À cet égard, le cas des titres des œuvres traduites est particulièrement significatif. Ces derniers ne sont pas toujours, tant s'en faut, ceux proposés par les traducteurs. En ce domaine, les éditeurs ont toujours le dernier mot, et il arrive souvent qu'ils choisissent en fonction d'exigences commerciales un titre qui n'a plus rien en commun avec celui du texte source.

¹³⁵² *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

Ces lignes montrent bien que le traducteur n'est pas toujours le seul acteur dans la création du texte et que, surtout, en dernière instance ce n'est pas lui qui est juge de sa qualité. Étant donné que souvent l'éditeur qui évalue la qualité de la traduction n'est pas locuteur de la langue source, on peut imaginer qu'il tende à construire son jugement à partir de son rapport à l'orthonymie ou, à tout le moins, dans une pensée orientée vers la cible. Aussi, seul un sérieux travail sur la génétique des traductions, avec une étude poussée des textes tels qu'ils sont remis aux éditeurs par les traducteurs puis de la manière dont ils sont ensuite retravaillés permettrait-il de faire la part entre l'orthonymie propre aux traducteurs et celle qui dépend d'interventions tierces. Il ne s'agit pas par là de dédouaner le traducteur de l'orthonymie, mais de montrer qu'elle est plurielle. Si le traducteur est pour bonne partie l'ouvrier de l'orthonymie, il est fort probable qu'en cela il anticipe plus ou moins consciemment la réception de sa traduction et les modifications qui y seront apportées¹³⁵³. Or, pour les personnes dont la traduction est le métier, il est indispensable que leur travail soit jugé positivement : la poursuite de leur activité en est tributaire. Là encore, il n'est pas question de faire des traducteurs les victimes d'un système orthonymique, mais de considérer objectivement tous les éléments qui peuvent influencer leur pratique et l'espace effectif de liberté dont ils disposent. On ne peut penser la traduction sans tenir compte des contingences qui lui sont afférentes, que celles-ci correspondent au temps imparti pour traduire une œuvre ou à la manière dont les éditeurs reçoivent une traduction. Au cours de nos recherches, nous n'avons trouvé qu'une seule mention *R* qui concernait la traduction dite pragmatique *R* clairement formulée du rôle joué par d'autres acteurs dans la traduction, chez Anthony Pym : « le seul traducteur vraiment maître est celui qui n'a ni clients ni récepteurs¹³⁵⁴ ». Si l'on n'envisage pas l'activité de traduction dans la réalité du fonctionnement de l'édition, la réflexion se trouve confinée dans une théorie condamnée à ne pas dialoguer avec la pratique. Cela pourrait d'ailleurs expliquer la défiance répandue parmi les traducteurs à l'égard de la traductologie, pourtant censée les aider à réfléchir à leur pratique.

Le vertige de la source semble donc plutôt découler d'une tentation individuelle du traducteur, directement liée au rapport intime que ce dernier entretient avec la langue de l'autre et à la façon dont il négocie cette intimité toujours présente en creux dans sa

¹³⁵³ Si le principe du droit moral (paternité de l'œuvre et connaissance des modifications apportées) est reconnu aux traducteurs littéraires en France, il peut toutefois arriver dans les faits que les traducteurs n'aient pas connaissance des modifications apportées à leur traduction avant publication.

¹³⁵⁴ PYM Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1997, p. 80.

traduction. Développé à l'extrême, ce vertige peut conduire à une sous-traduction, dans la mesure où la langue ne sera plus celle de départ, mais pas non plus celle d'arrivée. Considérée autrement, on pourrait y voir une forme de tierce langue, langue de la traduction, que certains théoriciens ont appelée de leurs vœux. À l'inverse, le vertige de la cible semble correspondre à une tentation plurielle, construite et entretenue collectivement. Il dépend d'une idéologie et d'une orthonymie plus ou moins latentes chez le traducteur, qui le conduisent à gommer les aspérités du texte original, à l'embellir et à le poétiser. Néanmoins, ce penchant semble en partie conditionné par une anticipation du jugement qui sera émis sur la traduction, d'abord par l'éditeur puis par les lecteurs et la critique. En outre, les modifications ultérieures apportées à la traduction par des éditeurs et des correcteurs¹³⁵⁵ qui souvent ignorent la langue source tendent à accentuer l'orthonymie qui figurait déjà dans la traduction.

Il faut cependant se garder de sombrer dans une forme de manichéisme, auquel les théories sourcières et ciblistes semblent inciter, un manichéisme accru par le mode assertif qui domine dans ces ouvrages. D'une part, toute traduction littérale n'est pas nécessairement le reflet d'une éthique de l'étranger, mais peut aussi provenir de la négligence ou de l'incompétence du traducteur à prendre du recul vis-à-vis du texte source¹³⁵⁶. C'est ce que dénonçait Berman en parlant de « rapport inauthentique à la littéralité ». On peut également considérer la traduction littérale sous un angle diamétralement opposé à celui sous lequel l'envisagent les grands théoriciens sourciers : « En dépit des apparences, la littéralité est donc, elle aussi, une forme d'appropriation car elle défonctionnalise le texte en lui ôtant sa respiration, en abjurant toute recherche esthétique¹³⁵⁷. » À l'inverse, la traduction dite cibliste peut aussi répondre à une forme d'éthique de l'étranger, en essayant de permettre l'accueil du texte étranger dans de bonnes conditions au vu d'une époque et d'une idéologie données. En bref, la dichotomie théorique ou la surenchère à la fidélité qu'elle soit au texte source ou au texte cible ne résiste pas au passage à la pratique. Une pratique que nous percevons plutôt comme un louvoisement entre des pôles théoriques qu'il est bon d'avoir à l'esprit, mais dont il faut aussi savoir se libérer pour éviter qu'ils ne deviennent les mailles d'un filet. Il est impensable que le traducteur, énonciateur d'un discours rapporté¹³⁵⁸, abjure l'étranger. Mais il

¹³⁵⁵ Dont l'un des ouvrages de référence est la grammaire de Maurice Grévisse intitulée *Le bon usage*, ce qui en dit long sur le travail qui leur est assigné et sur ce qu'il peut avoir d'incompatible avec l'accueil de l'étranger que souhaitait Berman.

¹³⁵⁶ Ce que LADMIRAL résume en une phrase provocatrice : « la théorie sourcière est une façon de prendre des vacances de la pratique ! » LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, op. cit., p. 66.

¹³⁵⁷ ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dir.), *La liberté en traduction*, op. cit., p. 22.

¹³⁵⁸ À ce sujet, voir FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, op. cit.

est tout aussi impensable qu'il construise un texte jugé illisible par ses destinataires. Dans les deux cas, son activité n'a plus lieu d'être.

2. La prise en compte de la subjectivité

a) Vers une approche de la traduction comme recreation subjective

La traduction entre *mimesis* et *poiesis*

La pensée de la traduction au XX^e siècle a aussi essayé de se libérer des antagonismes mentionnés (lettre et esprit, source et cible). On a assisté à une efflorescence de définitions et de métaphores qui révèle la difficulté à s'entendre sur une définition de la traduction admise par tous. Pour n'en citer que quelques-unes, certaines se fondent sur la notion d'équivalence¹³⁵⁹, telle que l'« équivalence dynamique » proposée par Eugène Nida¹³⁶⁰ et l'« équivalence dans la différence » proposée par Roman Jakobson¹³⁶¹. D'autres s'attachent à la notion de « comparable », comme Paul Ricœur avec la « construction du comparable¹³⁶² ». D'autres encore sur la transmutation, « traduire, c'est transmuier une langue en une autre langue. Un texte en un autre texte. Une voix en une autre voix¹³⁶³ », comme Antonio Prete, ou encore sur la « métamorphose », comme Bernard Simeone¹³⁶⁴. Forgées par des théoriciens en connaissance des débats autour de la traduction, certaines d'entre elles présentent une recherche sensible de neutralité, telles que celle suggérée par Michel Ballard : « reproduction d'un texte à l'aide d'une autre langue que celle avec laquelle il a été produit¹³⁶⁵ » ou, plus encore, celle de Jean-René Ladmiral, axée sur la visée de la traduction : « La finalité d'une traduction consiste à nous *dispenser de la lecture du texte original*¹³⁶⁶ ».

Cette diversité d'approches et ce besoin de tisser des métaphores pour se représenter ce que traduire signifie tient sans doute à la nature paradoxale de la traduction \hat{R} laquelle expliquerait d'ailleurs la persistance de l'objection préjudicielle \hat{R} , qui consiste à dire la même chose dans une autre langue. Une nature paradoxale car deux mots, dans la même langue et *a*

¹³⁵⁹ C'est-à-dire « fait d'être équivalent », donc « de même valeur », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « équivalence » et « équivalent » <http://www.cnrtl.fr/definition/équivalence> et <http://www.cnrtl.fr/definition/équivalent> (consultées le 4 juillet 2017).

¹³⁶⁰ NIDA Eugène et TABER Charles, *La traduction, théorie et méthodes*, Londres, Alliance biblique universelle, 1971.

¹³⁶¹ JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, RUWET Nicolas (trad. de l'anglais), Paris, les éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2013 [1963], p. 80.

¹³⁶² RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 66.

¹³⁶³ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁶⁴ Cf. SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, *op. cit.*

¹³⁶⁵ BALLARD Michel, « Le proverbe : approche traductologique réaliste », in QUITOUT Michel et SEVILLA MUÑOZ (dir.), *Traductologie, proverbes et figements*, Paris, L'Harmattan, coll. « Europe-Maghreb », 2009, p. 39.

¹³⁶⁶ LADMIRAL Jean-René, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 15. C'est l'auteur qui souligne.

fortiori dans deux langues différentes, ne disent jamais la même chose. C'est pourquoi par essence la traduction se situe dans l'approximation, comme le souligne le titre de l'ouvrage d'Umberto Eco sur la question : *Dire presque la même chose*. Outre le fait que les vrais synonymes sont rares, les mots sont doublement porteurs. D'une part, ils véhiculent la culture d'un pays, en soi et dans leur agencement, et reflètent des conceptions du monde différentes d'un pays à l'autre : « Nous disséquons la nature selon les directives imposées par notre langue maternelle¹³⁶⁷. » D'autre part, au sein d'une même culture, leur emploi et le sens qui leur est associé sont révélateurs d'un idiolecte puisque, dans une plus ou moins grande mesure, chaque locuteur investit sa propre langue à sa manière. De la sorte, la pratique qu'un locuteur a de sa langue dit à la fois le monde et son propre monde :

Il n'est pas deux époques, deux classes sociales, deux lieux donnés qui se servent des mots et de la syntaxe pour exprimer exactement la même chose, pour émettre les mêmes signaux quant au jugement et à l'hypothèse. Et pas davantage deux êtres humains. Chacun de nous puise, délibérément ou par habitude, à deux sources linguistiques : la langue courante, qui correspond au niveau de culture personnel, et un fonds privé¹³⁶⁸.

Insistant sur l'importance de l'idiolecte, qualifié ailleurs de « lexique particulier¹³⁶⁹ » qui fait varier les définitions, les connotations, etc., Steiner conclut que le concept de langue standard relève de l'invention statistique. L'approximation souveraine de la traduction qu'Eco met en exergue est donc sujette à des variantes infinies, car elle repose pour l'essentiel sur la subjectivité du traducteur.

Dès lors, envisager le rapport entre texte source et texte cible comme un rapport d'identité est doublement illusoire. De la sorte, on occulte la différence entre les langues ainsi que la dimension éminemment subjective de toute prise de parole et, par conséquent, de toute traduction : « Car la traduction est bien une traduction, non un original, et elle est bien l'œuvre, l'opération d'un sujet¹³⁷⁰. » La traduction est une lecture personnelle, une appropriation¹³⁷¹ du texte source restituée dans une autre langue et un autre idiolecte : ceux du

¹³⁶⁷ Cette phrase de Benjamin Lee Whorf est citée par George Steiner (STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 139).

¹³⁶⁸ STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 86.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 87. On ne peut manquer ici de rappeler les belles phrases de Proust, appliquées à la littérature, à ce propos : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux. » PROUST Marcel, cité in FÉDIER François, « L'intraduisible », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 130, 2005/4, Paris, Presses universitaires de France, p. 486.

¹³⁷⁰ BERMAN Antoine, *L'Âge de la traduction*, op. cit., p. 36.

¹³⁷¹ Fortunato Israël et Marianne Lederer mettent la notion d'appropriation au cœur de leur approche de la traduction : « « Même dans un colloque sur la liberté, le terme "appropriation" peut sembler de prime abord outrancier et contraire à la déontologie. Pourtant, c'est l'un des plus aptes à rendre compte du processus traductif en raison de la diversité de ses sens possibles qui tous caractérisent, d'une manière ou d'une autre, la démarche

traducteur¹³⁷². Plutôt que de dresser le constat d'un intraduisible, il faudrait parler d'un « polytraduisible », où le même texte source peut être sujet à des variantes considérables en langue cible. À la lumière de ces considérations, il paraît également discutable d'envisager la traduction comme la construction d'une équivalence : comment conserver les mêmes valeurs dans le cadre d'une altérité si inexpugnable ? La traduction n'est pas une science, et on ne peut espérer dans sa pratique d'aboutir au « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » de Lavoisier. C'est donc plutôt en admettant qu'il fera « autre chose », pour reprendre les termes de Genette précédemment cités, que le traducteur peut s'aménager une marge de manœuvre pour se livrer à la pratique d'un « empirisme contrôlé¹³⁷³ » qui débouche sur une mutation considérable, tant par le passage d'une langue que d'une subjectivité à l'autre.

Avec la prise en compte de la notion de subjectivité, la notion de fidélité, elle aussi sans cesse réinvestie dans la théorie de la traduction, est elle aussi mise en question. On s'accorde à dire que le traducteur doit être fidèle. Mais que, par essence, il ne l'est jamais¹³⁷⁴. Ce qui aboutit souvent dans la pratique à une fidélité au sens plus qu'à la lettre en raison de la fluidité que l'on exige par ailleurs des traductions¹³⁷⁵. Il nous paraît souhaitable d'en libérer la pensée sur l'activité traduisante, d'autant plus que cette notion est plutôt creuse si on ne la précise pas¹³⁷⁶. En outre, elle entrave la capacité de la traduction, contrainte d'être « réappropriation qui se défend de réapproprier, travail qui se veut transparence¹³⁷⁷ », à s'affirmer en tant que telle comme texte autonome dans sa langue :

La fidélité, si respectable en apparence, et requise comme le moindre des respects dus au texte et au lecteur, la fidélité que doit accompagner la modestie, l'effacement du traducteur, pour atteindre la transparence à l'original, tout cela qui devrait être la transparence même est en réalité un masque aimable mis sur un paquet d'ignorance et d'obscurité¹³⁷⁸.

du traducteur et les limites de son action. » ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dir.), *La liberté en traduction*, op. cit., p. 18.

¹³⁷² Voir à ce sujet *ibid.* : « la compréhension du traducteur ne peut, comme celle d'ailleurs de tout lecteur, que prendre appui sur l'expérience de la vie et de la lecture, sur un savoir partagé et sur le décryptage de procédés discursifs spécifiques au genre littéraire. Elle reste un acte d'interprétation hautement subjectif qui conditionne à son tour, dans une très large mesure, la perception ultérieure de l'œuvre par le public. [...] Plus que tout autre type de transfert une traduction littéraire reste donc une proposition éminemment personnelle. » (p. 26-27).

¹³⁷³ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, op. cit., p. 60.

¹³⁷⁴ Cf. le (trop) fameux adage *traduttore traditore*.

¹³⁷⁵ Pour un développement à ce sujet, voir la première partie de ce travail, p. 165-172.

¹³⁷⁶ Fidélité à quoi ? Après tout, les belles infidèles étaient fidèles, mais à l'esprit de leur temps.

¹³⁷⁷ FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations*, op. cit., p. 12.

¹³⁷⁸ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, coll. poche, 2012 [1999], p. 30.

En demandant au traducteur d'être fidèle, une fidélité que Barbara Folkart qualifie de « mythe » et de « mystification », on lui demande aussi d'être transparent, ce qui, nous l'avons vu, est insensé puisque sa subjectivité est la condition même de la traduction¹³⁷⁹.

Il paraît donc indispensable que la définition de la traduction tienne compte de la réalité de la pratique traductive, en affirmant la subjectivité du traducteur plutôt que de la nier. Cette subjectivité est d'ailleurs selon Meschonnic la condition même d'une traduction digne de ce nom : « Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique¹³⁸⁰. »

Arrivé au terme de ce parcours parmi les différentes pensées de la traduction, on définira notre approche de la traduction selon des termes qui, tout en étant réalistes, ne relèguent pas l'autobiographie de Vincenzo Rabito parmi les intraduisibles. Pour ce faire, le terme de « création » peut être d'un grand secours. En effet, la « création » résulte de l'action de « recréer », c'est-à-dire « donner de nouveau l'existence »¹³⁸¹ : c'est bien ce qu'il advient lorsqu'un texte écrit dans une langue donnée trouve une nouvelle vie dans une autre langue par l'opération de la traduction. Nous proposons donc une définition de la traduction comme activité qui cherche à recréer un texte autonome¹³⁸² dans une langue différente de celle dans laquelle il a été initialement écrit : la notion bermanienne de « transposition créatrice » est poussée plus loin. Au sujet de sa visée, les propos de Ladmiral restent de circonstance : « dispenser [le lecteur cible] de la lecture du texte original ». Envisagée de la sorte, la traduction s'inscrit autant dans le champ de la *poiesis* que dans celui de la *mimesis*, auquel on tend à l'associer exclusivement, alors que « la parole est *poiesis*, et l'articulation linguistique est créative par essence¹³⁸³ ». La prise en compte de la part de *poiesis* inhérente à la traduction est la clé qui rend la traduction de la littérature brute possible. Car, comme nous l'avons vu avec les réflexions de Barbara Folkart, la seule *mimesis* mène dans certains cas, dont le nôtre, à l'impasse de l'intraduisibilité : le traducteur ne peut alors que s'échiner à « imiter l'inimitable¹³⁸⁴ ».

Par ailleurs, la notion de *poiesis* associée à celle de création a le mérite de mettre en lumière le rôle de la subjectivité du traducteur. C'est d'elle que sont tributaires, en premier

¹³⁷⁹ Au sujet de la transparence du traducteur, voir la première partie de ce travail, p. 165-172.

¹³⁸⁰ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 31.

¹³⁸¹ Centre national des ressources textuelles, entrées « création », « recréer » et « créer » (consultées le 5 juillet 2017).

¹³⁸² En d'autres termes, le « texte pour texte » de Meschonnic ou le « vouloir faire œuvre » de Berman.

¹³⁸³ Wilhelm von Humboldt, cité in STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 131.

¹³⁸⁴ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 31. C'est l'auteur qui souligne.

lieu, la lecture et l'analyse du texte source préalables à la traduction, où une part d'interprétation¹³⁸⁵ est inévitable. Cette forme de traduction intralinguale « donne à la parole une vie qui déborde l'instant et le lieu où elle a été prononcée ou transcrite¹³⁸⁶ ». De cette étape dépend la mise en exergue ou l'escamotage de certains éléments dans la traduction, selon des facteurs plus ou moins conscients : « [le texte] s'offre aux variations que lui feront subir les subjectivités successives appliquées à le déchiffrer, à le lire, à le faire leur. L'incomplétude foncière de la lecture, son "inhabilité fatale" [...] sont conditions de la métamorphose¹³⁸⁷ ». En effet, quel que soit le temps et le sérieux que le traducteur consacre à sa lecture du texte source, il ne peut en restituer tous les pans et toutes les singularités. Cela d'une part parce que l'altérité des langues le lui interdit et d'autre part parce que, par sa lecture, il aura interprété le texte avec ses « instruments d'approche » : « un mélange complexe de science, d'habitude, d'intuition féconde¹³⁸⁸ ». C'est dans ce louvoiement entre la recherche illusoire d'objectivité et l'expression inévitable de la subjectivité que se situe la construction du projet de traduction puis la traduction elle-même, et que cette dernière se constitue en texte autonome digne de lecture.

La réception : une autre subjectivité à prendre en compte

Quoique peu explorée, la question de la subjectivité est tout aussi centrale dans la réception des textes et des traductions de la part des critiques. Au début des années 1970, Katharina Reiss fut la première à chercher à établir la possibilité et les modalités d'une critique des traductions. La première étape fut de remettre en question les réflexes de la critique jusque-là pratiquée : la recherche d'une transparence dont la fluidité du texte cible serait le meilleur gage¹³⁸⁹. En réalité, l'expression de la critique est celle d'une subjectivité qui en juge une autre, celle du traducteur : « Lorsque les écarts entre l'original et une traduction s'expliquent par ce second facteur (la capacité d'interprétation du traducteur et la structure de sa personnalité), on touche aux *limites* absolues de la critique des traductions, tant

¹³⁸⁵ Qui est à la fois « action d'expliquer, de chercher à rendre compréhensible ce qui est dense, compliqué ou ambigu ; résultat de cette action » et « action de donner un sens personnel, parmi d'autres possibles, à un acte, à un fait, dont l'explication n'apparaît pas de manière évidente ; résultat de cette action », dans toute sa dimension individuelle. *Centre national des ressources textuelles*, entrée « interprétation », <http://www.cnrtl.fr/definition/interpretation> (consulté le 8 juillet 2017).

¹³⁸⁶ STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 64.

¹³⁸⁷ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, op. cit., p. 9.

¹³⁸⁸ STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 64-65.

¹³⁸⁹ « Faut-il que la fluidité soit le but obligatoire, le but ultime ou simplement souhaitable de toute activité traduisante, indépendamment du genre des textes et des circonstances ? » REISS Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, BOCQUET Catherine (trad. de l'allemand), Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 25.

il est vrai que le critique est lui aussi soumis aux contingences de la subjectivité¹³⁹⁰. » Après avoir essayé de contourner cet écueil en imaginant des « structures de personnalité » compatibles entre les auteurs et les traducteurs, Reiss finit cependant par conclure : « Il s'ensuit qu'une critique pertinente des traductions (pertinente au regard du texte ou au regard de la visée spécifique de la traduction) ne pourra se dire objective que dans la mesure où elle prend en compte ces contingences subjectives et ce, en toute connaissance de cause¹³⁹¹. » Autrement dit, pour pouvoir porter un jugement éclairé sur une traduction, il faudrait que les critiques soient non seulement de fins connaisseurs des deux langues en jeu (pour en mesurer les effets dans les textes source et cible), mais encore qu'ils réussissent à faire abstraction de leur propre subjectivité pour prendre uniquement en compte celle des traducteurs : cela apparaît comme un vœu pieux. À sa suite, Antoine Berman réfléchit à la possibilité et aux modalités d'une critique des traductions qui dépasse la simple mesure de l'écart¹³⁹². Son projet critique, fondé sur l'herméneutique, devait permettre d'appréhender la « position traductive », le « projet de traduction » et l'« horizon traductif » du « sujet traductif » pour ensuite permettre d'évaluer la traduction, sur des critères d'éthique et de poétique. Selon Berman, nonobstant des « oppositions de surface¹³⁹³ », il existait une base non subjective, consensuelle, de jugement. Néanmoins, en admettant que cette base « non subjective » existe, ce dont nous doutons, elle n'est toujours pas mise en pratique. En effet, si les critiques mentionnent plus fréquemment le travail de traduction lorsqu'ils parlent d'œuvres de littérature étrangère, ce qui atteste de la reconnaissance croissante de l'activité de la traduction, leur jugement semble porter sur sa conformité ou non à ce que l'on attend d'elle, et non pas sur sa qualité en tant que traduction¹³⁹⁴. C'est pourquoi des chercheurs en traduction peuvent encore affirmer aujourd'hui :

La pensée critique de la traduction est encore à l'état quasi-embryonnaire [...]. La critique actuelle n'en est pas une. Elle dresse encore trop souvent un catalogue des « pertes », des « fautes », traquant les contresens et les faux-

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 117. C'est l'auteur qui souligne. D'ailleurs, à notre avis, sauf déficience de compétences du traducteur dans la compréhension de la langue source ou dans l'expression en langue cible, tous les écarts tiennent de ce « second facteur ». D'autre part, il est étrange de parler d'« écarts » entre deux textes rédigés dans des langues différentes, ce qui implique nécessairement un changement radical.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁹² Voir BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 16. Parmi ces oppositions, il mentionnait justement celle entre les « sourciers » et les « ciblistes ».

¹³⁹⁴ « Qui n'a en tête ces cas nombreux où le critique, rendant compte de tel ou tel roman, de tel ou tel essai, en loue éperdument ou en condamne tout net la traduction ? Or on ne sait que trop l'ignorance où est ce critique de la langue de l'original. On ne sait que trop qu'il n'a pu le comparer au volume dont il parle. C'est que, malgré les termes dont il use, ce n'est pas la traduction qu'il encense ou qu'il boude. Ce qu'il juge, c'est, étant donné le sujet traité, la conformité ou non-conformité du texte qu'il lit à l'usage moyen de la langue », CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France, *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, *op. cit.*, note 1, p. 59.

sens, et en reste donc le plus souvent au niveau lexical, parfois syntaxique. En tout cas linguistique et normatif. Sans prise en compte de l'historicisation et de la littérarité. Et même lorsque le rythme est invoqué, on s'aperçoit que c'est dans des acceptions floues, voire contradictoires¹³⁹⁵.

Si une véritable critique des traductions peine à émerger, cela est sans doute à imputer aux polarités et définitions inadaptées que l'on associe à la traduction et qui, nous l'avons vu, contribuent aussi largement à la persistance de l'objection préjudicielle de l'intraduisibilité :

Penser autrement la critique de la traduction, c'est mettre en question des dichotomies qui ont encore la vie dure : texte original sacralisé, vs traduction considérée comme « pâle copie », recherche « d'équivalences » vs intersubjectivité et altérité, etc. C'est se libérer du carcan réducteur que représente une pensée de la traduction fondée sur ce paradigme dualiste¹³⁹⁶.

Dans ce contexte, l'atteinte de l'objectif de « fonder une critique sur une intersubjectivité et une altérité dont les manifestations apparaissent d'emblée dans le processus traductif¹³⁹⁷ » que ce groupe de chercheurs s'est fixé est fort souhaitable.

La question de l'intersubjectivité est opérante du côté des lecteurs aussi. Comme celle des critiques, leur subjectivité est orientée pour une large partie par leur « horizon d'attente ». Cette notion est le pivot de la théorie de la réception formalisée par Hans Robert Jauss¹³⁹⁸, qui la définit comme :

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹³⁹⁹

L'œuvre de Rabito apparaît en rupture avec les œuvres antérieures, puisque les textes que l'on pourrait qualifier de littérature brute ou, en tout cas, qui font état d'un rapport à la langue divergent de la norme sans être pour autant des expérimentations littéraires sont pour ainsi dire absents du paysage éditorial français. Le texte échappe donc au « système de références » des lecteurs, qui, de ce fait, ne sont pas prédisposés à l'accueillir. Selon Jauss, l'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre détermine « le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire¹⁴⁰⁰ », alors qu'une œuvre s'inscrivant dans l'horizon des lecteurs ne serait qu'un

¹³⁹⁵ *Critique et traduction au XXI^e siècle*, <http://crititrad.hypotheses.org/> (consulté le 28 août 2017). Le texte en question n'est pas signé, mais le groupe émane de l'Inalco et de l'université d'Aix-Marseille, autour de Marie Vrinat-Nikolov et d'Alexis Nuselovici.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, MAILLARD Claude (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998 [1978].

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

simple divertissement. Il signale également que la nouveauté de certaines œuvres est telle qu'elles ne sont reconnues, en vertu du changement d'horizon d'attente, que longtemps après leur parution. Selon les critères de Jauss, les lecteurs français ne seraient donc pas préparés à la réception d'une traduction telle que celle de Rabito. Ce constat fait, il convient non pas d'adapter la traduction pour la faire correspondre à leur horizon d'attente¹⁴⁰¹, mais de leur fournir des éléments qui puissent infléchir, ou du moins préparer l'inflexion future, de ce dernier.

Le rôle du péri-texte¹⁴⁰² semble crucial à cette fin. Il permet au traducteur de littérature brute d'accompagner et d'informer les lecteurs par le biais d'une préface, avertissement ou note introductive qui tient lieu d'« antichambre¹⁴⁰³ » à la découverte du texte même¹⁴⁰⁴. Ainsi que le souligne Gérard Genette, le paratexte est « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur. Lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique¹⁴⁰⁵ ». Dans le cas de la littérature brute traduite, le péri-texte remplira donc différentes fonctions. En premier lieu, celle d'explicitier les singularités du texte source, et celles, afférentes, de sa traduction. D'autre part, grâce à ces clés de lecture, celle de proposer des repères aux lecteurs, tout en les préparant à une expérience de lecture inattendue et dépaysante. Il orientera ainsi leur horizon d'attente ou, du moins, les préviendra de la rupture avec ce dernier. Ce point semble indispensable pour la traduction de Rabito, où la langue normée est malmenée par deux auteurs auxquels on ne reconnaît *a priori* pas de légitimité : l'auteur premier, semi-lettré, et l'auteur second, traducteur, dont les productions sont remises en question dès qu'elles dévient de la conception dominante de la langue¹⁴⁰⁶. La

¹⁴⁰¹ Bien que celui-ci joue nécessairement un rôle. Le traducteur est lui-même déterminé par un horizon : l'« horizon traductif », défini par Berman comme l'« ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p. 79).

¹⁴⁰² Selon la terminologie établie par Genette, le paratexte se compose de deux catégories : le péri-texte, qui englobe tous les discours qui entourent le texte dans le livre (préface, titres, quatrième de couverture, etc.), et l'épi-texte qui, quant à lui, désigne les discours présentés à l'extérieur du livre (publicités, entretiens, etc.)

¹⁴⁰³ COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », thèse de doctorat, université de Bourgogne, soutenue en décembre 2015, p. 434.

¹⁴⁰⁴ C'est là le rôle que lui assignait Genette : « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente. Plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], p. 8).

¹⁴⁰⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré, op. cit.*, p. 10. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁰⁶ Du même constat découle l'affirmation de Florence Courriol selon laquelle la présence du péri-texte est impérative pour les traductions des textes plurilingues. Une spécificité parmi d'autres de l'autobiographie de Rabito. « C'est donc un pari risqué que de ne pas aiguiller le lecteur cible face à ce genre de textes. Nous pensons que le péri-texte dans le cas de ces traductions s'impose. Il ne s'agit en aucun cas, toutefois, de

problématique sera redoublée avec la traduction de Rabito par la perte du statut documentaire du texte premier, à l'égard duquel les lecteurs étaient plus indulgents en raison de son authenticité¹⁴⁰⁷, et par une orientation qui s'inscrit en faux contre les tendances idéologiques qui gouvernent le rapport à la langue. Cette position est pourtant, selon Henri Meschonnic, nécessaire pour constituer la traduction en poétique et lui faire acquérir sa légitimité de texte littéraire autonome :

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (l'« éléance » littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature qui caractérise la production des traducteurs comme production idéologique [...]. La poétisation (ou littérisation), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donné, est une des pratiques les plus courantes de cette domination esthétisante¹⁴⁰⁸.

Aussi, sans se faire d'illusions quant à la réceptivité immédiate d'un lectorat sensibilisé depuis des siècles à une certaine conception de ce que la langue doit être et défiant à l'égard des traductions, le péri-texte rédigé par le traducteur semble-t-il un élément indispensable pour que la situation évolue peu à peu. En effet, il porte les termes d'un pacte fonctionnel avec le lecteur, sans doute nécessaire pour tout texte ayant fait l'objet d'une médiation spécifique, comme l'a montré Claire Blanche-Benveniste dans ses travaux sur la transcription du français parlé :

Ce travail d'adaptation est celui que connaissent bien les traducteurs, avec toute la part de création littéraire qu'il comporte. Dans cette perspective, diffuser la littérature orale telle qu'elle apparaît dans les documents d'études serait dangereux. Il y a deux pôles : le document de travail [...]; les adaptations destinées au public. Le public doit être averti du cheminement fait entre document de départ et adaptation¹⁴⁰⁹.

conditionner la lecture mais bien plutôt d'offrir au lecteur une des clefs de la composition de l'œuvre, afin qu'il puisse mieux apprécier ensuite les solutions mises en place par les traducteurs » (COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », *op. cit.*, p. 438). Elle précise en note : « Il nous semble en effet que la réaction du lecteur français, si tant est qu'il fasse une lecture un tant soit peu éclairée de ces textes, va spontanément être celle du questionnement, lié lui-même au dérangement. Le dérangement, déjà présent dans les TS, ne pourra être que majeur dans les TC puisque, assez naturellement dans l'esprit du lecteur empirique c'est malheureusement une réaction assez fréquente chez lui, des déviations en nombre susciteront la suspicion quant à la qualité de la traduction. » (*Ibid.*, note 1620).

¹⁴⁰⁷ Bien que même la lecture du texte réaménagé de *Terra matta* ait pu être jugée comme trop inconfortable : « Tutto il libro è [...] faticoso. Ci si chiede alla fine se non valesse la pena, per i due ottimi trascrittori, di italianizzare un po' di più » (« Tout le livre demande [...] des efforts. On finit par se demander s'il n'aurait pas valu la peine que les deux excellents transcritteurs l'italianisent un peu plus »). FOFI Goffredo, « Vite di senzalettere », *Il Sole 24 Ore*, 6/05/2007.

¹⁴⁰⁸ MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 315.

¹⁴⁰⁹ BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS, coll. « Sciences du langage », 1997 [1990], p. 165.

b) À la recherche d'une ligne directrice pour la recréation du *rabite*

Imiter l'oralité illettrée : une possibilité écartée

La langue de Vincenzo Rabito, écrite à l'oreille, où perce la prononciation régionale sicilienne, entraîne des déformations multiples, parfois difficiles d'accès, qui produisent un effet saisissant à la lecture. Cette particularité du texte a un poids considérable. D'une part, elle conditionne l'expérience de lecture du tapuscrit entier et, d'autre part, elle représente la caractéristique peut-être la plus singulière de l'écriture de l'auteur. Le traducteur français qui, en toute logique, voudrait s'essayer à recréer une langue écrite fondée sur la reproduction du son pour transmettre ce pan essentiel du texte source se heurterait à plusieurs écueils.

Le premier, et le plus problématique, dépend de la différence considérable en français entre la langue orale et la langue écrite. En italien, sauf rares exceptions¹⁴¹⁰, il n'y a pas de lettres muettes et, si les mots dictés sont correctement prononcés, on peut les écrire sans erreur. C'est sans doute pour cette raison que le texte de Rabito demande une acclimatation mais n'est pas illisible au sens strict du terme : une fois que l'on a compris quelques procédés récurrents à sa manière d'italianiser les sons, ses assourdissements et sonorisations ainsi que son refus des doubles consonnes, on peut la plupart du temps recomposer assez facilement les mots. Le français, quant à lui, présente de très nombreuses lettres muettes et de nombreuses homophonies, qui rendent une orthographe correcte impossible sans connaître les règles et leurs exceptions tout aussi nombreuses. C'est pourquoi des linguistes parlent des « bizarreries de l'orthographe française et [de] la fonction quasi identitaire qu'elles ont fini par lui construire¹⁴¹¹ », ou encore du « quasi-hiatus qui existe entre la langue écrite et la langue orale¹⁴¹² ». D'un scripteur français qui maîtrise assez peu l'orthographe à l'autre, le même mot peut présenter des erreurs très différentes, et il faut encore y ajouter la question des liaisons, inexistantes en italien. Même si le traducteur inventait une origine régionale française précise à Rabito pour lui donner un accent qui influence sa graphie, les premiers mots du récit de la *crante esanquinusa bataglia*¹⁴¹³ rédigés par un scripteur illettré pourraient être déclinés de très nombreuses manières : il existe déjà au moins dix-neuf graphies virtuelles

¹⁴¹⁰ Telle que la présence du *h* à la première et à la deuxième personne du singulier et à la troisième personne du singulier et du pluriel dans la conjugaison de l'auxiliaire *avere*, par exemple. Elle constitue d'ailleurs une source d'erreurs récurrentes chez les scripteurs italiens peu familiers de l'écriture.

¹⁴¹¹ BULOT Thierry et BLANCHET Philippe, *Une introduction à la sociolinguistique. Pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 20.

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ « ricordo che ilciorno 15 del 1918 che precisoaallamenzanotte », L2, p. 111, l. 1.

du seul adverbe « précisément »¹⁴¹⁴. Et encore, d'autres variantes auraient pu être suscitées par des doubles consonnes Réelles aussi souvent inaudibles en français Réplacées mal à propos (« précisément », « minnuit »), des consonnes finales fantaisistes (« précisémend », par exemple) ou une mauvaise identification du son (« présisément », « trécisément »). La béance entre le son et le signe est telle en français qu'envisager de traduire en empruntant cette voie provoquerait certes un choc, mais surtout une difficulté de lecture considérable. D'une graphie demandant une acclimatation dans le texte source, on passerait à un texte demandant un effort sans cesse renouvelé dans le texte cible. Sur quelles bases le traducteur pourrait-il se fonder pour opter pour telle ou telle forme ? La mise en œuvre d'une démarche visant à traduire la lettre illettrée de façon un tant soit peu crédible lui demanderait de se constituer un corpus conséquent d'écrits rédigés par une même personne peu alphabétisée Ré car en se fondant sur les écrits de plusieurs personnes, le résultat serait hétéroclite Ré pour disposer d'un large panel expressif. Il en reproduirait ensuite les erreurs dans la traduction, ne se plaçant non plus comme traducteur, mais comme collecteur et agenceur d'une tierce voix. Ou bien, il pourrait s'en inspirer pour construire sa propre écriture illettrée. Mais celle-ci, se faisant à rebours de toutes ses habitudes scripturales, pourrait mettre en péril l'homogénéité de sa traduction. Il devrait se créer des règles pour figurer l'ignorance des règles : un paradoxe qui donnerait au texte le statut hasardeux de faux document linguistique, dans une traduction qui s'apparenterait à une imposture.

Par ailleurs, l'écriture de Rabito, fortement influencée par la prononciation sicilienne, engendre de temps à autre des significations accidentelles dans le texte source. C'est par exemple le cas avec « corpo » (« corps ») écrit à la place de *colpo* « coup », ou bien « crocefesso » (« croix-imbécile ») à la place de *crocefisso* (« crucifix »), « oche » (« oies ») à la place de *occhi* (« yeux »), « morto cardo » (« mort chaud ») à la place de *molto caldo* (« très chaud »), etc. On pourrait être tenté de restituer ces significations accidentelles dans la traduction. Alors, par exemple, *colpo* deviendrait « cou » au lieu de « coup », *occhi* deviendrait « cieux » au lieu de « yeux », etc. Or, procéder de la sorte découlerait d'une erreur d'interprétation. Rabito n'utilise pas volontairement des mots à la place des autres. Seulement, sa prononciation provoque des déformations graphiques, qui d'ailleurs la plupart du temps ne veulent rien dire (« carmare » plutôt que *calmare*, par exemple), et on n'y prête plus attention

¹⁴¹⁴ « je me souvien/souvient/souviens que le jour 15 1918
précisément/précisaiement/praisisément/pressisément/pressisaiement/praisisaiement/praisissaiement/précisément/
praisisément/précisément/précisément/praisisément/pressisément/pressisaiement/praisisaiement/praisissaiement/
précisément/praisisément/pressisaiement/ a/à minui/minuit ».

une fois habitué au *rabitese*. Si l'on empruntait cette voie, il en résulterait dans le texte cible une poétique de l'absurde qui sursémantiserait le texte et le dénaturerait. D'autre part, en français, la grande quantité de lettres muettes fait que le champ de l'homophonie est immense (pour reprendre le même exemple : « cou »/« coup »/« coût »), ce qui n'est pas le cas en italien. En raison de cette différence fondamentale entre l'italien et le français, on passerait d'un jeu auditif en italien à un jeu visuel dans la traduction. Il s'agirait d'un déplacement de taille qu'aucune langue sous-jacente ne justifierait. La traduction serait un texte fécondé par l'absurde, drainé par une poétique qui n'aurait plus rien à voir avec celle du texte source. Elle renverserait les perspectives : on ferait croire que l'auteur procède à une subversion volontaire et signifiante de la langue alors qu'il cherche en réalité à s'inscrire dans ses canons.

Une autre possibilité pour rendre l'écriture fondée sur le son serait de traduire en « néo-français », forme d'écriture phonétique qui n'a pas la prétention de ressembler à des formes écrites réelles mais de mimer la sonorité. Le néo-français fut proposé par Raymond Queneau. Partant du constat que le français parlé ne trouvait aucun écho dans le français écrit¹⁴¹⁵, il essaya de créer un français écrit qui reflète le français oral. Il n'était d'ailleurs pas le premier à se poser ce type de questions¹⁴¹⁶. Ces réflexions le conduisirent à élaborer le néo-français, forme de transcription phonétique de la langue orale qui visait à dégager le français des « conventions de l'écriture qui l'enserrent encore (conventions tant de style que d'orthographe et de vocabulaire)¹⁴¹⁷ » et répondait à la volonté d'« élever le langage populaire à la dignité de langage écrit¹⁴¹⁸ ». Indépendamment de l'amalgame ici exprimé entre la langue populaire et la langue orale, la question du phonétisme pose un problème, car elle suppose l'existence d'un français parlé uniforme, au mépris de la diversité de ses expressions et de ses accents. Quand on lit l'exemple suivant, proposé par Queneau : « Jérлу tousdruit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré¹⁴¹⁹ », il est évident que cette écriture phonétique ne peut être que celle d'un scripteur issu de la moitié nord de la France¹⁴²⁰. En d'autres termes, Queneau se fonde

¹⁴¹⁵ « Le français des grammaires est une langue morte [...] c'est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent », QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1985 [1965], p. 34.

¹⁴¹⁶ Jean Dubuffet, s'imaginant comment écrirait un étranger qui ignorerait les règles écrites de la langue française, avait écrit : « « SQON NAPELE LEPE ISAJE SAVEDIR LA CANPANE IARIIN QI MANBETE COMSA LACANPANE LACANPANE SEPLIN DLEGUME ONDIRE UNE SOUPE MINESTRON ». Cité in THÉVOZ Michel, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, 1989, p. 34.

¹⁴¹⁷ QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴²⁰ D'ailleurs, la prononciation de « rlu » et de « mmaré » paraît hautement improbable, y compris dans le Nord. Cf. un peu plus bas les réflexions sur l'imitation graphique du français parlé, p. 404-407.

sur le français standard \acute{R} une « invention statistique¹⁴²¹ », rappelons-le \acute{R} pour élaborer son néo-français. Un scripteur méridional, qui prononce la plupart des *e* muets¹⁴²², écrirait plutôt : « Jérelu toudesuite lé katre ligne sidessu¹⁴²³, jépapu manpéché de memaré. » C'est donc un certain parler qui est transcrit \acute{R} non « le » parler \acute{R} , dont la phonétisation indique l'origine géographique du locuteur : une norme est remplacée par une autre. D'autre part, les agglutinations sont pour partie arbitraires : pourquoi unir « jépapu¹⁴²⁴ » et séparer « lé kat lign » ? Ayant réfléchi aux pratiques de Dubuffet et de Queneau, Michel Thévoz fit une remarque que nous partageons : « La phonétisation sauvage ne redonne pas du naturel à la langue, puisque, pour les lettrés, ses usagers exclusifs, c'est justement l'orthographe qui est le naturel de la langue¹⁴²⁵. » Ainsi, pour « élever le langage populaire » à une dignité reconnue par tous, il semble qu'une subversion de la langue écrite telle qu'elle existe serait plus efficace que son bouleversement intégral par la phonétisation. De plus, les propos de Queneau semblent sous-entendre que les couches populaires peuvent seulement être écrites par des tiers, et non écrire elles-mêmes. Pourtant, il existe aussi une écriture populaire, mais elle n'est pas relayée ou, quand elle l'est, c'est souvent à des fins non littéraires.

La phonétisation a été aussi employée par des auteurs comme outil d'interrogation du rapport à la langue et d'une pratique délibérément subversive de l'écriture. C'est par exemple le cas de Kati Molnár, écrivaine de nationalité hongroise :

J'é par konsékan ôssi unn très grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékrir an fransé. Mon frèr éné m'a unn foa anvoayé unn lètr kodé. Il i ranplásé chak mô par lé koordoné de sa plas dan le diksyonèr (le numèrô d paj é le numèrô d lign). Il m'a falu unn aprè-midi antyèr pour déchiffré sa lètr é sa m'a egzaspéré. Mè le rézulta a été surprenan : oen méssaj prèske san gramèr. Oen peu konfu mè konpréansibl. Sa m'a tou d suit doné anvî d'ékrir de sèt sort : mé *poèmesIncorrects* son né ènsi¹⁴²⁶.

Si, dans ces lignes, Molnár ne recourt pas à l'agglutination des mots, elle le fait en revanche systématiquement dans ses poèmes, quoiqu'elle signale les limites des mots par des capitales initiales. Dans ses vers au rythme syncopé, les verbes sont toujours à l'infinitif, comme pour signaler une difficulté à manipuler la langue¹⁴²⁷. Édith Azam est un autre auteur qui fonde pour partie son travail sur la phonétique. Elle annonce dans l'incipit de son roman *Mercur* la

¹⁴²¹ STEINER George, *Après Babel*, op. cit., p. 87.

¹⁴²² « Le e muet est le lieu d'une forte variation régionale. » GADET Françoise, *Le Français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 36.

¹⁴²³ La réintroduction du *e* induit une gémination du *s*, sans quoi le son change.

¹⁴²⁴ De même, pourquoi ne pas phonétiser « j'ai » par « gé » ?

¹⁴²⁵ THÉVOZ Michel, *Détournement d'écriture*, op. cit., p. 36.

¹⁴²⁶ « Note autobiographique », in MOLNÁR Katalin, *poèmesIncorrects et mauvais-chants chantsTranscrits*, Paris, Fourbis, 1995, p. 2.

¹⁴²⁷ « jeMalRêver:/voirGlaceFlottante/etHommeQuiSeNoyer/maisTuNonAllerLà-bas », *ibid.*, p. 9.

nature musicale de son jeu sur les sonorités : « Ja KKRRRAvaille. KKRRRAVVaille moi BOKOU la mmmuu-zzzi-keu¹⁴²⁸. » Son expérimentation passe par un éclatement de la langue et un réinvestissement de la signifiante sous une forme linguistique inusuelle. En menant son travail simultanément sur différents champs, elle construit un texte déroutant, dont la compréhension ralentie se rétablit en passant par la voix. Ainsi, une même page peut contenir un jeu sur le phonétisme¹⁴²⁹ entrecoupé de lettres en capitales qui entravent la lecture en attirant le regard¹⁴³⁰, des néologismes¹⁴³¹, des changements de genre¹⁴³², une influence de l'accent¹⁴³³, une oralité incorrecte¹⁴³⁴, du langage infantin¹⁴³⁵, de la dyslexie¹⁴³⁶, etc. Le travail sur le son est ici à la base d'un travail qui se situe aux confins de l'oral et de l'écrit. D'autres, comme Andreas Becker, favorisent un certain phonétisme en reproduisant sur la page une forme d'oralité émaillée d'erreurs fréquentes de la langue parlée (« j'ai eu-t-été »), mêlé à un jeu sur les sonorités, des néologismes, des mots-valises et des fantaisies verbales¹⁴³⁷.

L'utilisation du néo-français ou, en tout cas, d'un jeu sur la phonétique peut donc sans doute former un biais fécond pour interroger la langue écrite et ses normes ainsi que pour se lancer dans une expérimentation située à ses franges. Cependant, dans le cas d'un auteur à peine alphabétisé comme Rabito, elle procéderait plutôt d'un artifice assez voyant : « jmsouvien kle jour 15 1918 précizémen aminui ». On est bien en peine d'imaginer un semi-lettré écrire de la sorte. Malgré leur scolarisation lacunaire ou absente, les semi-lettrés français ne parsèment pas leurs écrits de *z* et de *k*, par exemple¹⁴³⁸. Se livrer à une écriture phonétique

¹⁴²⁸ AZAM Édith, *Mercur*, Sassenage, Castells, coll. « matière », 2007, p. 7.

¹⁴²⁹ Par exemple, « Kkomeu », « leu », « oçi », « c'ë » (*ibid.*)

¹⁴³⁰ Par exemple, « MMMaîRRReSSeu » (*ibid.*)

¹⁴³¹ « pieRRRifiée », « puLLvérisioNNe » (*ibid.*) Plus loin, par exemple : « furiasse et désespoirée » (p. 87), « conseilances » (p. 87), « bouleversitude » (p. 100), « il pensavait » (p. 101), etc.

¹⁴³² « la cervo » (*ibid.*)

¹⁴³³ « le cervalle » (*ibid.*)

¹⁴³⁴ « paRReiLLeMan la mê-meu-cho-seu-mé-plu-ceu-en-pi-reu », « cause que cé » (*ibid.*)

¹⁴³⁵ « MMMaîRRReSSeu de les nécoles » (*ibid.*) ou encore « ça fait boucan dans ma Tê-Teu » (*ibid.*, p. 8).

¹⁴³⁶ « défromation » (*ibid.*, p. 8).

¹⁴³⁷ Voici l'incipit de son premier roman, *L'Effrayable* : « Dans les temps j'ai eu-t-été une petite fille, une toute petite fillasse.

Je m'appelassais Angélique.

Avec mes tresses brunâtres aux reflets roux ou rougeauds, orangé cendre et pourpre dégoût, je m'inscrissais en faux, ça pour sûr, oh oui, ça pour sûr, jurassé-crachoté sur la tombe de ma mère. Ça métastait bien égalière, complètementement égalière, je m'en fichassais et m'en foutassais pour tout vous disiser, au point d'ëjacujour de mes vérivanités à moi. » (BECKER Andreas, *L'Effrayable*, Paris, La Différence, 2012, p. 7.) Selon la quatrième de couverture, les choix d'écriture de l'auteur sont une manière de « nous faire vivre la folie de l'intérieur et de la traduire dans la facture même du récit » : la folie et la subversion de la langue sont à nouveau reliées, cette fois par l'expérimentation littéraire.

¹⁴³⁸ Aucun des textes de semi-lettrés mentionnés dans la première partie de ce travail ne contient une écriture proche du néo-français, pas même ponctuellement.

en traduction apparaîtrait en outre comme une sorte de caricature sous forme d'expérimentation qui n'aurait plus rien en commun avec le texte source. Cependant, certains procédés de néologisation employés par ces auteurs pourront être utiles pour traduire les incertitudes langagières de Rabito.

Enfin, résigné à ne pas se lancer dans une tentative d'imitation par le signe qui ne serait qu'un artifice criant, le traducteur pourrait essayer de restituer la dimension orale de l'écriture de Rabito à l'aide des conventions graphiques de l'oralité employées dans la littérature française. Or, Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean ont montré qu'en France une confusion constante entre oral et populaire conduit à ce que la représentation de l'un soit aussi celle de l'autre¹⁴³⁹. Le désir de représenter une spécificité de la langue orale à l'écrit conduit à transgresser la norme graphique, une transgression qui est reçue comme une marque socioculturelle par les lecteurs¹⁴⁴⁰. Aussi, la frontière entre la transcription de l'oralité à l'écrit et la tendance à faire du « populo » est-elle très fragile, voire inexistante : on ne peut se livrer à la représentation de l'oralité sans que cela n'entraîne une connotation péjorative vis-à-vis de la norme constituée par le bon français écrit. De plus, l'imitation de l'oralité à l'écrit procède d'une aberration quand les mots ou les phrases tels qu'ils sont écrits sont imprononçables dans les faits. Cela arrive fréquemment avec l'élision du *e* muet dans l'écriture, moyen privilégié de mimer l'oralité en littérature. Ainsi que l'explique Catherine Vigneau-Rouayrenc : « La chute de l'*e* caduc obéit à l'oral à certaines règles phonétiques. À l'écrit en revanche, elle ne dépend que de l'écrivain, de son aptitude plus ou moins grande à entendre et à restituer l'oralité¹⁴⁴¹ ». Cette pratique appelle plusieurs remarques. La première est liée à la connotation sociale qu'elle véhicule et, avec elle, un « effet "folklorisant"¹⁴⁴² » qui conduit à un stéréotype fondé sur une représentation et non pas sur la réalité : « Le témoignage sur la langue, transmué par l'écriture romanesque, n'y a pas l'authenticité pour préoccupation première : il s'agit de connoter plus que de représenter¹⁴⁴³ ». Il s'agit de « l'azione

¹⁴³⁹ Voir BLANCHE-BENVENISTE Claire et JEANJEAN Colette, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, CNRS/Institut national de la Langue française, 1987.

¹⁴⁴⁰ Voir VIGNEAU-ROUAYRENC Catherine, « L'oral dans l'écrit ; histoire(s) d'E », *Langue française*, n° 89, 1991, Paris, Larousse, p.22. Par conséquent, « toute suppression d'*e* à l'écrit, fût-elle à l'oral la plus correcte, devient marque de niveau », *ibid.*, p. 23.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 31-32. On peut par exemple placer à l'enseigne de la suppression graphique du *e* qui ne correspond pas à la prononciation effective la transcription du verbe « regarder » : « Tu m'as pas ar'gardé » chez Barbusse (*Le Feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2006, p. 51) tout comme « R'garde les coups d'croc ! » chez Pasolini traduit par Jean-Paul Manganaro (*Les ragazzi*, Paris, Buchet Chastel, 2016, p. 221).

¹⁴⁴² GADET Françoise, *Le Français populaire, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 14.

consapevole dello scrittore d'arte travestito con cenci¹⁴⁴⁴ ». De plus, comme les mêmes procédés sont systématiquement à l'œuvre, leur authenticité s'en trouve diminuée : ils occultent « l'instabilité typique de toute production linguistique, quel qu'en soit le locuteur¹⁴⁴⁵ », assignant à la langue parlée une fixité et une uniformité qui lui sont étrangères. Qui plus est, ils sont généralement fondés sur une certaine façon de parler, celle des locuteurs du Nord de la France, ce qui nonobstant leur déviance affichée les rapproche de la norme : « il est significatif que, le plus souvent, le roman rende compte de suppressions de l'e caduc observées surtout dans la France non méridionale et qui correspondent au français standard, autrement dit, à celui de la Norme¹⁴⁴⁶ ». Aussi, si l'on voulait traduire Vincenzo Rabito avec des procédés systématiquement employés pour mimer l'oralité, et qui plus est, obéissant tacitement à une norme bien française, transformerait-on un idiolecte unique en une convention littéraire dont nous ne partageons pas l'idéologie sous-jacente.

Sur la question de la transcription du français parlé à l'écrit, les travaux de Claire Blanche-Benveniste et de Colette Jeanjean s'avèrent particulièrement éclairants pour approfondir la réflexion. D'une part, ils indiquent que le rapport puissant à la norme en français ne concerne pas seulement les milieux littéraires et éditoriaux : la France fut en retard dans la production d'études sérieuses dénuées de préjugés sur le français parlé parce que les erreurs à l'égard de la norme écrite qui lui sont propres faisaient reculer les chercheurs. Toute subversion de la langue écrite est décidément à manipuler avec prudence dans le contexte français. Leurs travaux posent par ailleurs des questions proches de celles soulevées par la traduction de Rabito : « Avec la transcription, on fait face aux problèmes de lisibilité : doit-on transcrire en orthographe ? en phonétique ? avec ou sans indications supplémentaires ? Doit-on aménager les textes pour les rendre moins fatigants à lire¹⁴⁴⁷ ? » La réflexion ensuite menée sur les différents modes de transcription possibles, écartelés entre « fidélité » et « appauvrissement » comme les traductions¹⁴⁴⁸, met à nouveau en lumière le

¹⁴⁴⁴ « L'action consciente de l'écrivain professionnel déguisé en haillons », CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1976 [1972], p. 133.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁴⁶ VIGNEAU-ROUAYRENC Catherine, « L'oral dans l'écrit ; histoire(s) d'E », *op. cit.*, p. 24. À cet égard, rappelons que « le e muet constitue lui aussi un indicateur sociolinguistique assez fort, quoiqu'il joue de façon plus évidente dans la variation régionale que sur le plan social : ainsi la prononciation en finale de mot, impossible pour un Parisien, est-elle attestée dans l'enquête de Martinet pour 80 ou 90 % des occurrences des locuteurs méridionaux », GADET Françoise, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 81.

¹⁴⁴⁷ BLANCHE-BENVENISTE Claire et JEANJEAN Colette, « Introduction », *Le français parlé. Transcription et édition, op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁴⁸ « Le débat entre fidélité et appauvrissement est inévitable, et nous allons le rencontrer constamment. » *Ibid.*, p. 115.

poids de la norme et la difficulté à s'en libérer. D'autres travaux de Claire Blanche-Benveniste montrent que, sous couvert de volonté réaliste ou documentaire, la méthode adoptée pour transcrire est une manière d'affirmation idéologique :

Le trucage d'orthographe (*quèque* pour *quelque*, *i''* pour *il*, *m'ramène* pour *me ramène*, *chuis* pour *je suis*) n'est pas ici l'instrument d'une transcription qui chercherait à être fidèle. C'est le symbole d'un type de locuteur. En France, les personnes de grand prestige social prononcent elles aussi très fréquemment *i'' m'ramène quèque chose* pour *il me ramène quelque chose* (nous en avons des exemples chez des ministres). Mais, en ce cas, ce sera à peine remarqué, et jamais retenu comme caractéristique. Le trucage orthographique, qu'on n'utilise que pour le « populaire », peut donc difficilement passer pour un innocent procédé de transcription¹⁴⁴⁹.

Ces remarques évoquent celles faites par Vincent Capt au sujet des écrits bruts : « la transcription est elle-même déjà un geste de sémantisation, un discours, en l'occurrence un acte éditorial effectué sur des manuscrits¹⁴⁵⁰ ». Nous ajoutons : un geste idéologique, qui en dit long sur l'approche du transcrip-teur ou, dans notre cas, du traducteur. Employer ce type de procédé de transcription dans la traduction de Rabito signifierait donc utiliser les codes conventionnels employés par certains écrivains ou transcrip-teurs lorsqu'ils veulent donner à lire une parole populaire. Or, Rabito ne voulait certainement pas procéder à une reconstruction de l'oral dans l'écriture. Seulement, sa littérature se trouve à la croisée de l'oralité et de l'écriture. Si la recreation en traduction passe par définition par des artifices et des déplacements, s'engager dans ce sens-là serait périlleux : on induirait les lecteurs en erreur sur la démarche et l'intention de l'auteur. D'autre part, ce genre de procédé appliqué à la traduction de Rabito supposerait d'une part qu'il soit utilisé dans l'ensemble de la narration¹⁴⁵¹, avec ce qu'il peut avoir de pénible à la lecture, tout en n'étant pas moins discutable que les précédents procédés envisagés : « j'm'souviens qu'le jour 15 1918 précisément à minuit » Ron croit lire un titi parisien plus qu'un paysan sicilien.

Force est donc de se rendre au constat fait par Françoise Gadet : « La distance est telle en français entre oral et écrit que toute tentative autre que conventionnelle de restitution écrite de

¹⁴⁴⁹ BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches du français parlé*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1997, p. 26.

¹⁴⁵⁰ CAPT Vincent et MAHRER Rudolf, « Entretien avec Vincent Capt. Droit au but ! », *Genesis*, avril 2015, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 187. À cet égard, l'article de Fanny Rojat sur la litté-rarisation induite par le travail de transcription de Michel Thévoz des écrits bruts d'Henri Bessaud-Narboux, est tout à fait éclairant (ROJAT Fanny, « Écrits bruts et valeur poétique. L'établissement des textes d'Henri Bessaud-Narboux dans l'anthologie Écrits bruts », *Genesis*, n° 40, avril 2015, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, mis en ligne le 3 avril 2017, URL <https://genesis.revues.org/1487>).

¹⁴⁵¹ Et non pas réservé aux seuls dialogues, comme c'est généralement le cas.

l'oral fait figure de dérision¹⁴⁵². » L'incapacité à se libérer du rapport à la norme, y compris lorsque l'on s'essaie à des approches divergentes, et l'incapacité du public à recevoir des textes divergents sans les juger autrement qu'au prisme de leur déviance conduisent à envisager la traduction de Rabito par d'autres moyens, pour des raisons autant pratiques qu'idéologiques. Là où le texte source était un document linguistique très riche, le texte cible ne serait qu'une tentative de réélaboration vouée à l'échec, un faux document. En fin de compte, quel que soit le moyen envisagé pour le faire, toute approche qui impliquerait une orthographe fautive semble ouvrir la voie à un champ infini qu'il est difficile de borner, et aboutirait à des résultats peu concluants. Le seul recours à la *mimesis* débouche avec la littérature brute soit sur une artificialité fondée sur l'illusion, éventuellement connotée pour un lecteur français, soit sur une expérimentation qui transforme le jaillissement spontané du texte source en une remise en question volontaire de la norme linguistique : la « traduction brute » est aussi peu praticable que souhaitable.

Construire un « document » ou une « œuvre » cible ?

Les tentatives explorées ci-dessus montrent que l'on ne peut pas traduire toutes les spécificités de l'autobiographie de Rabito et nous conduisent donc à prendre position à l'égard du texte source. En raison de la nature brute du texte, notre première question est la suivante : Considère-t-on avant tout ce texte comme un document linguistique exceptionnel ou bien comme une œuvre littéraire atypique ? La question est d'autant plus prégnante dans le cadre d'une traduction que, selon l'orientation choisie, il en résultera des textes diamétralement opposés dans leur statut. En effet, si l'on souhaitait traduire l'altérité du texte source en se fondant sur la lettre (et on a vu combien dans le cas de Rabito cela serait artificiel, si ce n'est infaisable), cela reviendrait à l'« ethnologiser » ou à le « philologiser », en tout cas à en faire une source, et donc en faire un « document-cible¹⁴⁵³ ». En revanche, si l'on souhaite recréer une « œuvre-cible », il faut « inventer un style-cible à son auteur-source¹⁴⁵⁴ ».

En cohérence avec les développements faits plus haut au sujet de la *littérature* brute, et avec l'analyse des procédés d'écriture mis en œuvre par Rabito, tant dans la structuration que dans l'esthétique, nous travaillerons pour notre part à la construction d'une « œuvre-cible ». Cette remarque et ce parti pris correspondent d'ailleurs à des questions affrontées lors de la

¹⁴⁵² GADET Françoise, *Le Français populaire*, op. cit., note 5, p. 13.

¹⁴⁵³ LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, op. cit., p. 102.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

publication de Vincenzo Rabito en Italie où pourtant il était possible, en partie du moins, de conserver la nature documentaire du texte :

bisognava comprendere però con precisione due cose: 1) se si trattava davvero di un capolavoro destinato solo alla «delizia» dei linguisti, di un capolavoro cioè che (come aveva dichiarato un membro della giuria del Premio Pieve) nessuno avrebbe mai potuto leggere per via dell'asprezza della scrittura e del disordine narrativo; 2) se accanto all'indiscusso valore linguistico, storico e testimoniale, l'opera di Rabito aveva anche una forte dimensione narrativa e un peculiare valore letterario¹⁴⁵⁵

Les dimensions narrative et littéraire du texte étaient indéniables aux yeux d'Evelina Santangelo et de l'éditrice Paola Gallo, ce qui a permis sa publication par Einaudi, dans une grande collection de littérature. Si nous ne partagions pas à notre tour ce point de vue, l'intérêt même de la traduction serait mis en question, car ne subsisteraient en français que la valeur testimoniale du texte, privé de sa valeur linguistique.

De là, il convient de réfléchir aux caractéristiques saillantes du texte que l'on souhaite mettre en lumière dans cette « œuvre-cible ». L'analyse précédemment menée nous indique deux aspects centraux : d'une part, l'hybridité fondatrice de l'idiolecte de Rabito, qui débouche sur une langue qui paraît inouïe et, d'autre part, les importantes marques d'oralité dans une narration logorrhéique et pleine de verve. Arrivée à ce point, la réflexion s'engage sur un territoire tout à fait subjectif. Tout comme Luca Ricci le disait dans un entretien après la publication de *Terra matta*¹⁴⁵⁶ : « Con altri due curatori, forse, il testo verrebbe diverso¹⁴⁵⁷ » R et le modalisateur est superflu R, il est évident qu'un autre traducteur emprunterait une voie différente. La nôtre consistera à donner l'idée, par d'autres moyens, de la nature étrange du texte source en nous créant une langue cible qui, quoique inspirée de l'oralité effective française, ne cherchera pas à se faire passer pour documentaire. Ce parti pris dépend aussi des défauts que nous associons à d'autres angles d'approche. D'une part,

¹⁴⁵⁵ « Il fallait comprendre précisément deux choses : 1) s'il s'agissait vraiment d'un chef-d'œuvre seulement destiné à faire le "régal" des linguistes, c'est-à-dire d'un chef-d'œuvre que (ainsi que l'avait déclaré l'un des membres du jury du Prix de Pieve) personne ne pourrait jamais lire en raison de la difficulté de l'écriture et du désordre narratif ; 2) si, à côté de son indiscutable valeur linguistique, historique et testimoniale, l'œuvre de Rabito avait aussi une importante dimension narrative et une valeur littéraire particulière. » SANTANGELO Evelina, in FRAGAPANE Enzo, « *Terra matta* di Vincenzo Rabito: un'intervista a Evelina Santangelo », *Diacritica*, 25 febbraio 2017, en ligne : <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-unintervista-a-evelina-santangelo.html> (consulté le 6 juillet 2017).

¹⁴⁵⁶ D'ailleurs considérée par certains comme une forme de traduction. Ainsi, lors du festival littéraire « Tempo di libri », l'intervention d'Evelina Santangelo fut ainsi présentée : « Evelina Santangelo traduttrice di Vincenzo Rabito » (« Evelina Santangelo traduttrice de Vincenzo Rabito »), <http://www.tempodilibri.it/event/locchio-del-traduttore-l-impriaco-di-nobilta/> (consulté le 6 juillet 2017).

¹⁴⁵⁷ « Avec deux autres éditeurs, le texte serait peut-être différent », RICCI Luca in FRAGAPANE Enzo, « *Terra matta* di Vincenzo Rabito: vicenda editoriale e aspetti letterari R'intervista a Luca Ricci », *Diacritica*, 25 febbraio 2017, en ligne <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-vicenda-editoriale-e-aspetti-letterari-intervista-a-luca-ricci.html> (consulté le 6 juillet 2017).

l'entreprise de recréer une langue à peine lettrée nous semble par trop artificielle. D'autre part, quelle que soit sa forme et les intentions dont elle serait porteuse, la présence de la faute d'orthographe canaliserait une bonne part de l'attention. *Volens nolens*, on mettrait essentiellement en relief le niveau linguistique de l'auteur et on placerait au second plan la verve et la puissance narrative du texte.

In fine, le choix de faire de la traduction une « œuvre-cible » découle de la perception subjective que l'on a eue de l'autobiographie de Rabito comme un « texte de jouissance » selon les termes barthiens¹⁴⁵⁸. À savoir, un texte « qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ». Or, « avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. [...] vous ne pouvez parler "sur" un tel texte, vous pouvez seulement parler "en" lui, à sa manière¹⁴⁵⁹ » : la traduction de Rabito tentera, dans une correspondance par d'autres mots et par d'autres moyens, de parler « à sa manière ».

S'approprier la voix d'un étrange étranger

« Comment rendre l'étranger familier sans abolir sa différence¹⁴⁶⁰ ? » À ce stade du raisonnement, cette question d'Antonio Prete reste entière. Si on l'applique au cas particulier de la traduction de Rabito, on se heurte à une spécificité de son texte, et de ceux de littérature brute, qui rend la tâche plus ardue : ces textes sont à la fois porteurs de l'étrange, mais aussi de l'étranger. Par conséquent, les propos de Humboldt dans la préface à sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle en 1816, qui suggèrent une transmutation de l'étrangeté constitutive du texte source en extranéité dans le texte cible, sont problématiques : « Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes ; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original¹⁴⁶¹. » Dans le cas de la traduction de la littérature brute, le maintien de l'étrangeté est au contraire un enjeu majeur : dans ces textes l'étrangeté constitutive est déjà, dans une certaine mesure, due à une extranéité. Autrement dit, la langue de Vincenzo Rabito est étrange en raison de l'extranéité de l'auteur à sa propre patrie linguistique. Aussi, est-il capital de recréer cette double faille de l'étrangeté de l'étranger dans le texte cible. D'ailleurs, l'abondant métalangage dont l'auteur fit usage témoigne de son

¹⁴⁵⁸ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 25-26.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 37-38. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁶⁰ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁶¹ Cité in BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 246.

inquiétude quant à l'extranéité de sa propre langue, vectrice d'étrangeté. Par ce biais, il cherchait à préserver son texte des bruits¹⁴⁶², réels ou seulement appréhendés, qu'il pouvait créer en manipulant une langue dont il savait sa maîtrise approximative. Ce questionnement fait resurgir la tension aussi fondamentale dans le texte source que problématique dans la traduction : la volonté de s'inscrire dans la norme linguistique et littéraire tout en l'enfreignant à chaque instant.

De ce fait, une approche de la traduction de Rabito sous l'angle de la norme est périlleuse. En effet, le texte de Rabito peut être perçu comme une montagne de scories, tant en raison de sa langue truffée d'erreurs que de son écriture fondée sur les anacoluthes et la répétition d'autant d'éléments honnis par le « bon français ». Or, on ne saurait envisager une politique de l'accueil de l'autre fondée sur un jugement de valeur péjoratif. Refuser de considérer le texte sous le seul angle de l'erreur constitue donc comme un préalable indispensable pour que le texte cible ne soit pas le vecteur de ce jugement de valeur, contraire à la raison même d'exister de la traduction en tant que pratique de l'écoute et du respect de l'altérité. L'accueil de l'étranger, et de son étrangeté, découlera plutôt d'« un atteggiamento di ascolto, senza pregiudizi o supponenza, la supponenza dei “colti” dinanzi ai “semicolti” o ai “semianalfabeti”¹⁴⁶³ », ainsi que l'a formulé Evelina Santangelo à propos de son travail sur le premier tapuscrit de Rabito. Alors, libéré du filtre de l'usage dont les mots de Steiner nous ont montré le caractère illusoire et *a fortiori* du « bon usage », on pourra apprécier pleinement l'hybridité de ce texte ainsi que sa puissance narrative. Cette position de principe, qui cherche à nous prémunir d'une traduction comme « application d'un patron idéologique¹⁴⁶⁴ », étant affirmée, on peut réfléchir au pré-établissement des lignes directrices de la traduction de Rabito.

La traduction mobilise le rapport intime que le traducteur entretient avec sa propre langue, ce qui fait écrire à Antonio Prete, à partir d'une réflexion de Leopardi¹⁴⁶⁵, que

le lieu où la langue de départ, celle du texte original, est vraiment connue, explorée, interrogée, c'est notre langue et le corps de notre langue, avec ses sens, sa mémoire, ses labyrinthes, ses ombres. Chaque élément de style et

¹⁴⁶² Le terme est ici employé dans le sens qu'il a en communication, c'est-à-dire pour désigner tout ce qui perturbe et affecte la transmission du message, qu'il s'agisse de bruits au sens propre, d'obstacles provenant de la formulation du message ou de l'attitude de l'émetteur ou du récepteur.

¹⁴⁶³ « Une attitude d'écoute, sans préjugés ou condescendance, la condescendance des “lettrés” devant les “semi-lettrés” ou les “semi-analphabètes” », SANTANGELO Evelina, in FRAGAPANE Enzo, « Terra matta di Vincenzo Rabito: un'intervista a Evelina Santangelo », *op. cit.*

¹⁴⁶⁴ MESCHONNIC Henri, *Pour la poésie II*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁴⁶⁵ « Tout ce qui est du ressort de la langue dans tout texte écrit ou discours étranger (soit en bien soit en mal) ne se sent et ne se goûte qu'en relation avec la langue familière », citation extraite du *Zibaldone*, in PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue*, *op. cit.*, p. 18.

d'invention R de l'autre langue peut être compris et goûté parce qu'il y a, silencieusement déployée en toile de fond, la nôtre, avec ses formes, ses structures, ses tournures. La traduction est possible parce que notre langue, tandis que nous lisons et écoutons l'autre, n'est ailleurs qu'en apparence, n'est oubliée qu'en apparence ; elle respire en fait sous notre lecture, elle est la terre constante d'une comparaison, ou plutôt le vrai seuil d'où part le plaisir de l'écoute¹⁴⁶⁶

Partant de sa propre langue pour y retourner dans son texte final, le traducteur se livre à une pratique qui interroge et met à mal les contours de sa langue en réinvestissant inlassablement les termes de la dialectique de l'autre et du même. Or, cette dialectique commence en amont, dans le rapport même à « notre » langue, qui n'est pas aussi évidente à cerner qu'il n'y paraît : « Quels sont les contours exacts de la langue que je parle ? "Ma" langue n'est pas nombrable R j'en ignore les frontières essentiellement mouvantes R pas plus d'ailleurs que n'est nombrable "la" langue parlée à un moment donné par les locuteurs d'une supposée "même" langue¹⁴⁶⁷. » Cette réflexion envisage la langue maternelle comme un champ infini, qui paraît à même, en traduction, de permettre l'appropriation que l'on recherche. Le verbe « s'approprier » est ici entendu dans un double mouvement sémantique. À la fois dans son sens courant, c'est-à-dire « attribuer quelque chose à soi-même¹⁴⁶⁸ », puisque comme nous l'avons vu, si la voix de l'autre reste prise dans sa seule altérité, la traduction est vouée à l'échec. Mais aussi dans son sens désuet : « Devenir propre à, s'adapter à¹⁴⁶⁹ ». La clé nous semble donc tenir dans une recherche de l'autre de notre propre langue pour traduire l'autre de la langue de l'autre. Aussi, là où Henri Meschonnic appelle de ses vœux « une poétique pour une poétique¹⁴⁷⁰ » pour une traduction réussie, ajoutons-nous « un idiolecte pour un idiolecte ».

Le cheminement peut être complété à l'aide des remarques que Proust fit à propos de la littérature : « Ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur¹⁴⁷¹. » Proust précisait dans sa correspondance que ces traductions devaient être des « traductions de moi-même¹⁴⁷² ». S'il n'est pas question de se substituer au génie créateur de l'écrivain, la réflexion est néanmoins intéressante car elle

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*

¹⁴⁶⁷ JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *op. cit.*

¹⁴⁶⁸ Centre national des ressources textuelles, entrée « approprier », <http://www.cnrtl.fr/definition/approprier> (consulté le 31 août 2017).

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁷¹ PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*. Cité in FÉDIER François, « L'intraduisible », *op. cit.*, p. 485.

¹⁴⁷² PROUST Marcel, lettre du 7 décembre 1906 à Marie Nordlinger, cité in FÉDIER François, « L'intraduisible », *ibid.*, p. 486.

interroge la manière dont le traducteur, s'il veut créer une œuvre cible qui fasse écho à l'œuvre source, peut et doit investir son travail aux marges de sa propre langue. Ici entendue à la fois comme langue maternelle et idiolecte. Il s'assure ainsi de réunir l'autre et soi dans une même voix. Il est indispensable à notre sens que résonne, d'une manière ou d'une autre, la langue profonde du traducteur. Sans quoi la traduction sonnera faux et sera exposée aux incohérences, dont le risque est déjà élevé avec des textes comme celui de Rabito : « ce problème de cohérence concerne plus généralement la façon dont l'écrit et les écrivains se trouvent démunis devant la représentation d'une langue orale non normée¹⁴⁷³ ». Pour que l'œuvre d'un auteur, traduction intime de soi, acquière dans une autre langue le statut d'œuvre à part entière, le traducteur doit (quelle que soit par ailleurs l'orientation qu'il donne à sa traduction en fonction de la lecture qu'il en a faite) s'inventer une langue qui soit pour partie sienne et pour partie dénichée dans l'autre de sa langue. En somme, une langue qui lui parle¹⁴⁷⁴, qui ait une signification pour lui plus profonde que celle de la simple construction d'une équivalence supposée. Là se trouve la clé de l'authenticité paradoxale de sa traduction. Une authenticité non pas documentaire, mais à la fois fictive et vécue, qui puisse à son tour parler aux lecteurs en tant que langue où se joue le rapport à l'intime linguistique d'un individu. Évidemment, mais cela vaudrait pour n'importe quel choix de traduction face à ce texte, on passe d'une langue intimement vécue à une langue qui fait écho à un idiolecte, mais un idiolecte réinventé : le naturel est en partie transmué en conceptuel.

Ainsi approchée, la tâche du traducteur consistera donc à puiser en lui une langue qui sache traduire ce que l'auteur avait traduit de lui-même : se traduire soi-même pour traduire l'autre. Libérée de toute revendication d'authenticité reconstruite, cette langue sera un idiolecte fictif. Dans la mesure où personne ne le parle, mais possible : il sera la langue de Rabito en français, unique comme elle l'était en italien. Il présente d'une part l'avantage de libérer le traducteur comme les lecteurs du sentiment de la perte, à la condition impérative que ces derniers se prêtent à la *suspension of disbelief* (suspension d'incrédulité) formulée par Coleridge, pour considérer la traduction pour ce qu'elle est. Une invitation à entrer dans un monde par d'autres moyens, qui ne sont pas ceux du texte source. D'autre part, il évitera à la traduction d'être une imposture : le texte source était à la fois un document linguistique et une

¹⁴⁷³ La remarque, qui porte en l'occurrence sur la traduction de *Pygmalion* par Michel Habart, figure in GADET Françoise, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », in BENSIMON Paul et COUPAYE Didier, *Palimpsestes*, n° 10, « Niveaux de langue et registres de la traduction », 1996, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, note 16, p. 34.

¹⁴⁷⁴ Au sens figuré de « signifier quelque chose à quelqu'un », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « parler », en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/parler> (consulté le 13 juillet 2017).

œuvre littéraire ; le texte cible sera dépourvu de la prétention de se constituer en document, un horizon qu'il ne saurait atteindre. Si l'expérience de vie du traducteur ne coïncidera donc jamais avec celle de l'auteur, le devrait-elle, d'ailleurs ? Et du moins parlera-t-il lui aussi « viscéralement¹⁴⁷⁵ ». Bien que l'on prône l'emploi d'une langue viscérale de la part du traducteur aussi, on n'appelle pas à une identification du traducteur à l'auteur : « La conception de la traduction comme forme de représentation permet de comprendre que le traducteur choisit de s'identifier à celui qu'il représente ou de maintenir une distance [...] La négociation de cette distance, rarement analysée pour rendre compte d'un texte traduit, peut s'avérer cardinale¹⁴⁷⁶. » Dans le cas spécifique de Vincenzo Rabito, maintenir cette distance en évitant de s'identifier à ce que pourrait être un « Vincent Rabit », paysan né en 1899 dans une région française donnée, semble le meilleur moyen de s'approcher de l'étranger tout en respectant son irréductible différence.

Lorsqu'on aborde la question de la traduction de Vincenzo Rabito, on se heurte aussitôt à la possibilité même de sa mise en pratique. Or, l'intraduisibilité supposée dépend surtout de la définition et de la tâche que l'on attribue à l'activité de la traduction. La contradiction en jeu dans la traduction entre l'autre et le même semble avoir entravé la pensée sur cette activité, toujours prise dans des binômes dichotomiques, en particulier celui de la traduction de la lettre contre la traduction de l'esprit, duquel dépend celui de la fidélité contre la trahison. Cette dichotomie a trouvé une nouvelle expression dans les années 1980 à travers l'antagonisme entre sourciers et ciblistes, auquel est lié celui entre annexion et décentrement. Si ces oppositions sont surtout de nature théorique, elles n'en révèlent pas moins des tendances existantes dans la pratique qui, les unes comme les autres, entretiennent la méfiance induite par la traduction. L'ambiguïté de la traduction, située entre l'autre et le même, est également à l'origine d'une difficulté persistante à s'entendre sur sa définition et sur sa visée, ainsi que des très nombreuses images pour la désigner.

Or, à notre avis, ces difficultés théoriques sont pour partie au moins liées à la maigre prise en compte de la subjectivité du traducteur, que l'on cherche à étouffer par des assertions

¹⁴⁷⁵ Nous faisons référence aux propos de Barbara Folkart cités au début de ce chapitre : « Peut-être la différence la plus fondamentale entre l'auteur et le traducteur, celle qui explique au niveau le plus profond l'accroissement de l'entropie textuelle, réside en ceci que l'auteur parle, viscéralement, de ce qui le regarde », FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, op. cit., p. 178.

¹⁴⁷⁶ SUCHET Myriam, « Observations comparées d'un traduisible : "inside" dans *The Voice* d'Okara, *La Voix* de Jean Sevry et *Die Stimme* d'Olga et Erich Fetter », in AA. VV., *Les Intraduisibles / Unübersetzbarkeiten*, op. cit., p. 139.

voulues performatives. Aussi, lorsque Antoine Berman affirme qu'«un contrat fondamental lie la traduction au texte original, et que celui-ci « stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant¹⁴⁷⁷ », faut-il lire ces lignes comme un horizon à se fixer plutôt que comme une règle véritable. Comment donc le traducteur pourrait-il se faire pur interprète, sans mettre du sien, fût-ce contre son gré, dans le texte qu'il recrée au gré de sa pratique personnelle de la langue, mise au service d'une lecture tout aussi personnelle ? Au contraire, c'est en prenant acte de sa subjectivité plutôt que de la refouler, tout en veillant à lui imposer des limites, que le traducteur pourra procéder à la construction d'une œuvre cible qui réponde à l'œuvre source. La prise en compte de la subjectivité du traducteur implique une approche de la traduction non plus comme seule *mimesis*, mais pour partie comme *poiesis*, avec la créativité qui lui est afférente. Les théories sourcières tendent à condamner le fait que l'on puisse penser à la réception lors de la traduction. Or, il paraît difficile de réfléchir à la traduction, et *a fortiori* à celle de Rabito, qui devrait bouleverser l'horizon d'attente des lecteurs, en dehors de sa réception. Là encore, c'est au contraire en l'envisageant avec du recul que l'on pourra espérer donner une voix française à Rabito, en lui aménageant des conditions d'accueil acceptables. Ainsi, une voie se dessine-t-elle entre l'évidence selon laquelle construire un texte qui ne serait pas reçu relèverait de l'absurdité et le refus d'abjurer l'étranger, qui annihilerait le sens même de l'activité traduisante. On situe donc la traduction de Rabito entre des pôles qui ne nous paraissent antagonistes que dans la théorie, en essayant de maintenir un cap cohérent. À la fois convaincu de la littérarité de l'autobiographie de Rabito et conscient des nombreux écueils que pourrait rencontrer sa traduction, il est à notre avis pertinent d'orienter sa recréation dans le sens non pas d'un document mais d'une œuvre cible dont le tissu textuel serait formé d'un idiolecte assumé par le traducteur. Cet idiolecte ne serait pas la reprise d'un idiolecte existant ni une création de toutes pièces, mais un emprunt à un idiolecte possible pour le traducteur, que ce dernier inventera à partir de son propre rapport à sa langue et de l'exploration des ressources de cette dernière. De la sorte, ne traduisant plus seulement l'autre mais se traduisant également lui-même, le traducteur se placera comme véritable sujet créateur du texte cible. Et, « plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une

¹⁴⁷⁷ BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 40.

autre langue, en faire un texte¹⁴⁷⁸. » La réflexion se concentrera désormais sur les lignes directrices de cet idiolecte traduisant.

¹⁴⁷⁸ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 31.

Chapitre 2

Vers le texte français : une négociation entre hybridité et lisibilité

Les réflexions menées jusqu'ici nous conduisent à abandonner la possibilité d'appliquer le mot d'ordre de Leonardo Bruni pour procéder à une traduction « parfaite » : « percevoir toutes les vertus d'un texte et savoir les exprimer de la même manière dans la langue où il [le traducteur] traduit¹⁴⁷⁹ ». En effet, la nature brute de l'autobiographie de Rabito nous empêche d'en transmettre toutes les « vertus » de « la même manière ». En revanche, on peut « chercher à en [l'œuvre de l'auteur premier] exprimer la structure, la position, le mouvement, les couleurs¹⁴⁸⁰ ». Il faut pour cela adopter des stratégies concrètes en fonction des traits distinctifs du texte source. Ce chapitre est dédié aux bases sur lesquelles se fondera l'élaboration de la traduction, envisagée comme « recreation », et donc comme démarche relevant de la *poiesis* autant que de la *mimesis*. Quels aspects du texte mettra-t-on en relief en français et pourquoi ? À quels moyens recourra-t-on pour y parvenir ? Ces questions générales, valables pour toute traduction, se doublent avec Rabito de questions plus spécifiques : jusqu'où peut-on aller dans la recreation d'un texte jugé illisible par ses lecteurs sources, sachant que la traduction est faite dans le but d'être publiée et lue ? Comment donner à lire une écriture où la *koinè* est métissée par le dialecte, la langue populaire et l'illettrisme quand on ne pratique soi-même que cette *koinè* ? Où se trouve la frontière entre une langue jugée acceptable et une langue jugée illisible ?

Le *rabitesse* se caractérise par sa nature profondément hybride. Le mélange entre italien et sicilien (variation diatopique), oralité et écriture (variation diamésique), langue populaire et langue courante (variation diastratique) s'exprime au travers d'un texte qui résulte d'une deuxième élaboration *et* voire d'une troisième pour le L1 *et*, laquelle présente pourtant des caractéristiques propres aux brouillons¹⁴⁸¹. Par ailleurs, la difficulté de l'auteur à manipuler la langue écrite est un trait important de l'identité stylistique du texte, bien que cet effet n'ait pas

¹⁴⁷⁹ BRUNI Leonardo, *De interpretatione recta / De la traduction parfaite*, LE BLANC Charles (trad. du latin), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008, p. 53.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁸¹ Entendu comme « document de rédaction qui relève spécifiquement de la fonction de textualisation, et qui constitue une étape de l'écriture entre les scénarios initiaux et le manuscrit définitif », DE BIASI Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », mis en ligne le 19 janvier 2017, *Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366> (consulté le 24 juillet 2017).

été recherché. À partir de la notion d'hybridité déclinée sous trois formes¹⁴⁸², nous établirons donc des lignes directrices et des partis pris précis pour la construction du texte français. L'objectif visé n'est pas de proposer une liste exhaustive des solutions envisagées, mais d'indiquer la direction dans laquelle nous travaillerons. Il sera question en premier lieu du statut ambigu de l'œuvre originale entre brouillon et texte définitif, et des choix de traduction opérés pour construire un texte considéré comme achevé qui laisse toutefois transparaître son ambiguïté originelle. On s'intéressera ensuite aux moyens de suggérer l'oralité illettrée caractéristique du texte, avant de voir selon quelles modalités on peut faire comprendre au lecteur français la présence simultanée de deux langues (l'italien et le sicilien). Le chapitre se fondera sur les extraits du manuscrit cités dans les deux premières parties de ce travail ainsi que sur la traduction du tableau narratif de la *crante esanquinusa bataglia*.

1. Entre brouillon et texte définitif

a) Un texte au statut ambigu

Bien que le manuscrit qui fait l'objet de notre travail soit une deuxième mouture (et le L1 bis est même une troisième mouture), plusieurs éléments semblent indiquer que l'autobiographie de Rabito est un brouillon. Ce constat vaut autant pour son allure monolithique que pour son contenu, redondant et parsemé de nombreuses phrases suspendues. Les marques de correction ou de modification – ajout, suppression, déplacement, remplacement¹⁴⁸³ – indices par excellence du statut d'avant-texte¹⁴⁸⁴, sont assez peu nombreuses au regard de la quantité de texte, mais fréquentes. La plupart sont faites à la machine, mais quelques-unes, minimales (remplacement d'une lettre par une autre, pour la plupart), sont manuscrites¹⁴⁸⁵. Pour l'essentiel, elles portent sur la correction de fautes de frappe¹⁴⁸⁶. Quelques insertions dans l'interligne visent à apporter des précisions¹⁴⁸⁷. De temps

¹⁴⁸² La division de l'hybridité à l'œuvre dans le manuscrit de Rabito en trois formes séparées est en partie forcée, dans la mesure où les unes et les autres sont liées et où, de fait, certains aspects peuvent aussi bien s'insérer dans une catégorie que dans une autre. Nous l'adoptons cependant pour clarifier le propos.

¹⁴⁸³ Voir LEBLAY Christophe, « L'avant-texte comme texte *sur le vif*. Analyse génétique d'opérations d'écriture en temps réel », in FENOGLIO Irène et CHANQUOY Lucile (dir.), *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle, Langue française*, n° 155, 2007, Paris, Armand Colin, p. 101-113.

¹⁴⁸⁴ C'est-à-dire « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui », BELLEMIN-NOËL Jean, *Le texte et l'avant-texte, Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

¹⁴⁸⁵ C'est par exemple le cas de la correction de la faute de frappe « soddato » par « soldato », p. 111, ou de celle « miave » par « piave », p. 112.

¹⁴⁸⁶ Par exemple, p. 111, une croix figure sur le *o* de « gasseo », le second *s* de « spicialisa » est recouvert par un *t*, etc.

à autre, Rabito ajoute un mot oublié dans la phrase¹⁴⁸⁸. Parfois, des segments entiers sont barrés de *x*, et la reformulation apparaît dans l'interligne¹⁴⁸⁹. D'autres segments sont supprimés de la même façon, sans être réécrits¹⁴⁹⁰. La présence de ces modifications, fût-elle minime, atteste du souci de l'auteur d'améliorer son texte. Cependant, le travail de révision reste partiel ainsi qu'en témoignent les redites de forme et de fond, de la phrase aux histoires, de même que les très nombreuses fautes de frappe et projets de phrase déviés, voire abandonnés. Pour finir, rappelons que, dépourvu de majuscules et de points, le texte se présente comme une phrase unique, du moins au sens typographique du terme, qui se déroule sur pas loin de mille cinq cents pages. Et les signes de ponctuation qui viennent séparer tous les mots, que ces derniers soient isolés ou agglutinés, opposent un sérieux obstacle à la lisibilité du texte sans que leur présence s'explique autrement que par un *horror vacui*. L'aspect visuel du tapuscrit paraît donc peu compatible avec celui d'un texte prêt à être publié, en tout cas selon les conventions habituelles¹⁴⁹¹. Le rapport que Rabito pouvait entretenir avec les remaniements de son texte reste assez mystérieux : avait-il prévu d'en faire une relecture lorsqu'il serait achevé ? On en doute, car le tapuscrit semble avoir été conçu pour n'être jamais achevé. En effet, Rabito le poursuivit sous forme de journal une fois arrivé au récit du temps présent. Il semble qu'il ait donné la priorité à l'avancée de son projet d'écriture, ou en tout cas à l'accumulation de matériau écrit, plutôt qu'à sa réélaboration. Néanmoins, nous restons prudent quant à cette hypothèse, car on peine à se représenter ce que pouvait signifier un texte abouti ou inabouti aux yeux de l'auteur R qui était par ailleurs pour partie conscient de ses difficultés d'écriture. Peut-être, ne pensant que très vaguement à une éventuelle publication et ignorant ce que celle-ci signifierait en matière de travail sur le texte, tenta-t-il de faire les corrections qu'il était en mesure d'apporter et délégua à son fils Giovanni les reprises plus importantes. Car si les corrections de Rabito peuvent être jugées partielles, voire dérisoires, par un lecteur coutumier des règles usuelles de la composition d'un texte, il ne faut pas oublier qu'il ignorait ces mêmes règles : en somme, quand on travaille sur l'œuvre de Rabito, il faut toujours garder sa nature brute à l'esprit.

¹⁴⁸⁷ Nous les avons signalées dans la transcription de la *crante esanquinusa bataglia* par des parenthèses. Par exemple : « io e uno miocompagnio (che sichiamava strano ciovanne) che sempre camminammoinziemme », p. 113, l. 87-88.

¹⁴⁸⁸ Par exemple, « con300 (mila) uoimine », p. 112.

¹⁴⁸⁹ Par exemple, « auo xxxxxxxxxxxxxx (nostoro maggiore ferito che era uno) », p. 113.

¹⁴⁹⁰ C'est par exemple le cas pour un segment d'un peu plus de deux lignes, p. 119.

¹⁴⁹¹ À cet égard, nous renvoyons à la reproduction des pages originales de la *crante esanquinusa bataglia*, en annexe de ce travail.

Ces éléments entravent la lisibilité du texte source tout en participant de sa singularité et de l'ambiguïté de l'opération consistant à vouloir le publier et, *a fortiori*, le traduire. En effet, on se fonde sur un « texte sur le vif » ou encore une « écriture en acte »¹⁴⁹², pour produire un texte définitif : il faudra donc combler ce que l'on estime être ses lacunes et corriger ce que l'on estime être ses défauts. Autrement dit, le travail s'apparente d'une part à une interpolation¹⁴⁹³ et, d'autre part, à un amendement, deux procédés fortement tributaires d'une lecture subjective : « tout dispositif d'observation agit sur l'objet observé dans des proportions et avec des effets qui doivent être constamment évalués par le chercheur¹⁴⁹⁴ ». Si le traducteur souhaite faire du texte source une œuvre cible qui soit reçue comme telle, il ne peut le considérer que comme un texte inachevé porteur de textes définitifs virtuels¹⁴⁹⁵. Dans le cadre d'une publication destinée à un public plus large que la communauté scientifique, le processus d'« achèvement » est inévitable pour éviter l'écueil de l'illisibilité et ce fut, d'une certaine manière, ce en quoi consista le travail des *curatori* italiens de *Terra matta* pour Einaudi.

Le fait de considérer le manuscrit original comme un brouillon porteur de textes virtuels dépend de la nature brute du texte, cette fois entendue au sens propre : une matière qui n'a pas encore subi de transformations. Une question similaire se pose dans le traitement des récits enregistrés : il faut transformer la matière brute orale en produit achevé lisible pour un large public. Pour envisager la manière dont le texte brut sera transformé, les réflexions sur l'écriture de textes tirés de récits oraux s'avèrent donc à nouveau éclairantes puisqu'elles indiquent diverses orientations possibles. En l'occurrence, nous nous fondons sur les catégories proposées par Philippe Lejeune dans *Je est un autre* pour définir nos propres choix.

Dans cet ouvrage, le chercheur distingue trois tendances : la « transcription au plus près », la « distance moyenne » et l'« élaboration littéraire ». La première présente un défaut

¹⁴⁹² Termes employés par Christophe Leblay pour qualifier l'avant-texte. Voir LEBLAY Christophe, « L'avant-texte comme texte *sur le vif*. Analyse génétique d'opérations d'écriture en temps réel », in FENOGLIO Irène et CHANQUOY Lucile (dir.), *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle, Langue française*, n° 155, 2007, Paris, Armand Colin, p. 101-113.

¹⁴⁹³ « Introduire dans un texte, par erreur ou par fraude, des phrases, des mots, des éléments qui ne figuraient pas dans l'original », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « interpoler », <http://www.cnrtl.fr/definition/interpoler> (consulté le 8 août 2017). La charge péjorative du terme, perceptible dans son premier sens, l'est encore plus dans son sens par extension : « Modifier un texte en plusieurs endroits au point qu'il s'en trouve dénaturé. » (*ibid.*) On peut cependant en adopter une définition plus neutre : « Sorte de pendant de la lacune, le terme désigne, en effet, un trop plein de texte, plus précisément l'insertion dans un texte d'une phrase ou d'un passage qui n'est pas de l'auteur ». RABAU Sophie, « Pour une poétique de l'interpolation », *Littérature, Histoire, Théorie, Fabula*, n° 5, novembre 2008, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/5/rabau.html> (consulté le 8 août 2017). Voir dans cet article la question de la subjectivité de la lecture, qui conduit à identifier un élément comme hétérogène et provenant donc d'un interpolateur.

¹⁴⁹⁴ DE BIASI Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2000, p. 84.

¹⁴⁹⁵ Le pluriel semble requis puisque le résultat, ou texte définitif, dépendra d'un travail d'achèvement à son tour tributaire de l'angle d'attaque propre à la personne ou aux personnes qui s'y attelleront.

majeur lorsque le locuteur, ou dans notre cas le scripteur, a des difficultés d'expression. Un défaut que Juliette Minces juge sévèrement dans son commentaire à propos de l'ouvrage *Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire*?¹⁴⁹⁶ : « Ce n'est pas parce que quelqu'un s'exprime mal en français qu'il s'exprime mal dans sa langue. Faire parler un immigré en "petit-nègre", ce n'est pas être fidèle, c'est simplement une autre forme de racisme¹⁴⁹⁷. » Si la question se présente différemment avec Vincenzo Rabito, le résultat pourrait toutefois être le même. Sa difficulté à écrire en raison de son illettrisme, et de plus à écrire en italien, qui n'était pas sa langue maternelle ni celle qu'il pratiquait tous les jours, le conduisit souvent à rédiger des phrases qui, traduites à la lettre ou « au plus près », s'apparenteraient à du petit-nègre¹⁴⁹⁸, dont l'une des caractéristiques les plus connues est la présence de verbes à l'infinif. Rabito les utilise lorsque la syntaxe de la phrase est complexe : « pernonsocherere unamalatia dipeste¹⁴⁹⁹ » ou « evoleva esseredato aiuto¹⁵⁰⁰ », par exemple. Dans ces cas de figure, si l'on recourait au petit-nègre pour traduire Rabito, on resterait certes proche de la syntaxe originale, mais pour quel effet ? La connotation péjorative véhiculée par l'expression « petit-nègre » se reporterait sur le texte traduit, et provoquerait un jugement négatif sur l'auteur. Par ailleurs, une traduction de ce type reviendrait à élaborer un document cible plutôt qu'une œuvre cible. Se pose donc à nouveau une question fondamentale : où veut-on mettre l'accent et pourquoi ? Or, nous l'avons dit, pour des raisons autant théoriques (et idéologiques, sans doute) que pratiques, il importe plus à nos yeux de donner à lire la verve de Rabito que son illettrisme. De même que nous avons écarté plus haut la tentative de traduire la lettre illettrée, nous écartons à présent celle de traduire « au plus près ». Avec Lejeune nous pensons que « le respect de l'autre impose un minimum d'adaptation¹⁵⁰¹ ».

¹⁴⁹⁶ Paru au Seuil en 1973, à l'époque où les récits de vie transcrits étaient en vogue. Sur la couverture figure seulement le prénom de l'homme : Ahmed, et aucune mention n'est faite de la médiation du transcrit.

¹⁴⁹⁷ Interview publiée dans *Le Bulletin du Livre*, n° 232, 15 déc. 1973, citée in LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 293.

¹⁴⁹⁸ « Français approximatif », selon le CNRTL, entrée « nègre », <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/nègre> (consulté le 8 août 2017). La locution est classée comme familière et définie comme suit dans le *Larousse* en ligne : « langage incorrect où l'on n'utilise pas les éléments grammaticaux (déterminants, désinences) » et « langue incorrecte et incompréhensible », entrée « petit-nègre », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/petit-nègre/59971> (consulté le 8 août 2017). Néanmoins, ces définitions ne mentionnent pas la dimension péjorative de l'expression, qui, désignant autrefois la langue véhiculaire employée dans des colonies françaises, est aujourd'hui utilisée « pour désigner une phrase grammaticalement et syntaxiquement fautive. Elle est cependant marquée par une connotation péjorative, voire raciste », *Wikipédia*, entrée « petit-nègre », https://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_nègre (consulté le 8 août 2017).

¹⁴⁹⁹ L2, p. 116, l. 222-223.

¹⁵⁰⁰ L2, p. 117, l. 281.

¹⁵⁰¹ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, op. cit., p. 293.

L'adoption de la « distance moyenne », quant à elle, est présentée comme une forme de « toilette » du texte brut effectuée

pour l'adapter aux lois de la communication écrite. Elle correspond d'ailleurs à la réaction automatique de la plupart des transcribers : du seul fait qu'ils écrivent, ils ont tendance à éliminer les hésitations, les reprises, les mots appuis : ils élaguent les répétitions et les tours « oraux » (négations à un seul terme, phrases segmentées, etc.), sans les supprimer tous, c'est-à-dire qu'ils effectuent un début de stylisation [...] Et bien sûr, ils veillent à employer l'orthographe et la ponctuation standard pour ne pas faire obstacle à la lecture en introduisant un pittoresque « folklorique »¹⁵⁰²

Si cette méthode présente des affinités avec la manière dont nous nous proposons de procéder, elle s'en distingue néanmoins par des traits qui, à notre sens, la rapprochent trop de l'adaptation. Ainsi que nous le verrons plus bas, il ne sera pas question dans la traduction de Rabito de supprimer en bloc tout ce qui rappelle la matrice orale de son écriture (« reprises », « mots appuis »), qui est la clé même de son style. Avec ce texte, la méthode relevant de la distance « moyenne » pécherait par un excès d'orthonymie. Tout en insistant sur le « tact » et le travail d'« adaptation théâtrale » que demande cette pratique, Lejeune en synthétise les enjeux en des termes assez proches de ceux qui nous préoccupent : « Le problème est de créer un mode de narration qui garde la saveur et le type de présence qu'a le discours oral rapporté mais qui offre en même temps la lisibilité et le plaisir d'un récit écrit¹⁵⁰³. »

Enfin, ainsi que l'évocation de la création d'un mode de narration dans la citation précédente le laissait supposer, Lejeune identifie un troisième type d'approche : l'« élaboration littéraire ». Celle-ci peut se décliner de différentes manières, dont certaines sont outrancières, comme pour le récit de vie de Marie-Catherine Santerre, recueilli et réélaboré par Serge Graftaux¹⁵⁰⁴. À propos de ce texte, Philippe Lejeune avança d'abord « ce n'est pas comme cela qu'elle parle, mais c'est peut-être comme cela qu'elle aurait voulu écrire, si elle avait su écrire¹⁵⁰⁵ ». Quelques années plus tard, après avoir comparé à des fins de génétique textuelle la bande audio et le texte qui en fut tiré, il conclut cependant : « l'écart est si grand, si près de l'imposture, qu'il n'y a pas grand-chose à en tirer¹⁵⁰⁶ ». On pourrait s'offusquer de l'existence de telles pratiques. Cependant, appliquées à notre cas d'étude, elles

¹⁵⁰² *Ibid.*

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 296.

¹⁵⁰⁴ GRAFTEAUX Serge, *Mémé Santerre, Une vie...*, Paris, éditions du Jour, Jean-Pierre Delarge, 1975.

¹⁵⁰⁵ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, op. cit.*, p. 298. On remarquera la proximité entre cette hypothèse et celle émise par Luca Ricci à propos de Rabito, tout en signalant prudemment que, de la sorte, on se donne un rôle de médium. Cf. *supra*, p. 89.

¹⁵⁰⁶ LEJEUNE Philippe, « Génétique et autobiographie », *Lalies*, n° 28, 2008, Paris, Éditions rue d'Ulm, p. 169-187. En ligne : *Fabula* fabula.org/atelier.php?G%26eacute%3Bn%26eacute%3Btique_et_autobiographie (consulté le 26 juillet 2017).

reposit la question de la frontière entre l'appropriation nécessaire pour procéder à une traduction-recréation et l'appropriation qui conduirait à une traduction-imposture : une appropriation non comme étape mais comme fin, pour un texte cible délibérément trompeur, qui a rompu tout lien avec sa source. À chaque étape, il devient plus évident que la traduction de Rabito se fondera sur un équilibre précaire et résultera de dosages et de réajustements constants. Lejeune expose cependant un exemple de l'« élaboration littéraire » qu'il juge réussi. Il s'agit du récit de vie de Gaston Lucas transcrit et réécrit par l'auteur Adélaïde Blasquez¹⁵⁰⁷. Dans le texte, des chapitres rédigés en français standard, normé, alternent avec des blocs de texte rythmés par des blancs, qui se substituent à la ponctuation absente¹⁵⁰⁸. Lejeune salue son travail, qu'il considère comme une mise en scène stylisée de la performance orale qui en reconstruit le caractère décousu et les tournures. Une reconstruction qui demande au lecteur un effort qui va au-delà de la lecture silencieuse habituelle¹⁵⁰⁹. Après avoir écouté une des cassettes qui servirent de base au travail de Blasquez, il remarque : « Sa voix, son rythme, son débit, son accent, c'est à peu près exactement ce que j'imaginai. À mettre au crédit de l'écrivain. Ce n'est pas du tout qu'elle ait copié fidèlement les paroles de Gaston : ça aurait donné un brouillamini illisible. Elle a trouvé le moyen de styliser l'oral sans le réduire à l'écrit¹⁵¹⁰ ». Styliser l'oral sans le réduire à l'écrit, donner à entendre la voix de Rabito que nous n'avons pas nous-même entendue au sens strict mais qu'il nous a semblé percevoir tout au long de la lecture du texte source, telle est la ligne d'horizon que nous assignons à notre traduction. Elle suppose qu'il résulte du texte cible une impression de naturel qui fasse oublier la médiation menée. Ce fut d'ailleurs le cas avec le travail d'Adélaïde Blasquez qui dura trois ans, puisque l'éditeur put fonder sa publicité pour l'ouvrage sur une assertion d'ailleurs plutôt contestable : « Enfin un document brut¹⁵¹¹. »

À la lumière de ces considérations, pour que la traduction de Rabito soit une œuvre cible et non un document cible, notre voie pour la traduction sera donc une « réélaboration littéraire ». Le tapuscrit sera considéré non pas comme un texte définitif à suivre à la lettre, mais comme un brouillon avancé, qui demande des aménagements pour atteindre le large

¹⁵⁰⁷ BLASQUEZ Adélaïde, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1976.

¹⁵⁰⁸ Voici un exemple tiré de l'un de ces blocs : « Ici c'était chacun pour soi y a qu'à voir mes propres voisins jamais ils auraient tendu la main à ma femme pour l'aider c'était débrouille-toi et puis c'est tout moi je sais pas j'aurais été à leur place j'aurais pu trouver quelque chose je crois que j'en aurais donné à mes voisins à ceux qui pouvaient en avoir besoin plus que moi j'aurais peut-être pas donné tout mais je crois que j'aurais partagé je crois que ça aurait été plus fort que moi », *ibid.*, p. 207.

¹⁵⁰⁹ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, op. cit.*, p. 299-300.

¹⁵¹⁰ LEJEUNE Philippe, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *Études rurales*, n° 97-98, 1985, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 72.

¹⁵¹¹ Cité in *ibid.*, p. 73.

lectorat que son intérêt mérite. Il s'agit en somme d'approcher le texte des critères communément admis de la lisibilité sans le dénaturer, c'est-à-dire en laissant comprendre sa nature brute. Cette préoccupation a présidé au travail de Luca Ricci et d'Evelina Santangelo en Italie, et préside en général aux travaux menés sur des textes qui sont d'abord des matières brutes : « L'enquêteur littéraire est guidé, dans le choix du modèle, dans ses procédures de travail, par la nécessité d'aboutir à un texte lisible et vendable, donc par l'attente et les exigences du lecteur qu'il vise¹⁵¹². » Car si rien ne nous assure que l'autobiographie de Rabito fut écrite pour un public, la finalité de la traduction, commerciale, ne fait quant à elle aucun doute : elle doit atteindre un public.

b) Orientations formelles de la traduction¹⁵¹³

La ponctuation et la typographie

Si, en traduisant Rabito, on veut recréer un texte qui déstabilise les lecteurs sans les rebuter, un certain nombre de choix de mise en forme s'impose, d'autant plus que ces derniers déterminent la première impression délivrée par une œuvre auprès de son public. Dans le cas de Rabito, la ponctuation hypertrophiée, apparemment privée de toute rationalité, informe au premier regard qu'il s'agit d'un texte étrange, rédigé hors des conventions d'écriture. Pour des motifs évidents de lisibilité mais aussi pour éviter un artifice criant, nous écartons la possibilité d'insérer, comme l'auteur le fait, des signes de ponctuation entre tous les mots. Cependant, à la différence des éditeurs de *Terra matta*, on ne souhaite pas rétablir une ponctuation parfaitement normée pour autant. En effet, dans le texte publié par Einaudi, la logorrhée caractéristique de l'auteur disparaît dans certaines phrases courtes, voire très courtes : « Così, venne il mese di setembre. Io sapeva che a Vitoria era tempo di ventemmia. Una mattina alle ore 2 mi alzo con 4 mieie compagne più crante di me e ci ne siammo antate a Vettoria di notte a piede. Così, alle 6 di mattina, fuommo a Vittoria¹⁵¹⁴. » Nous souhaitons éviter cet écueil dans la traduction. Si nous avons conclu qu'il était plus adapté d'adopter l'orthographe traditionnelle, en y adjoignant une ponctuation normée, nous dénaturerions le texte, qui coïnciderait alors trop avec la langue écrite standard : « La ponctuation est typiquement un procédé de la langue écrite orthographiée. [...] C'est surtout pour le rendu

¹⁵¹² LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, op. cit., p. 277.

¹⁵¹³ Il s'agit là de propositions du traducteur, qui pourront être sujettes à des inflexions lors de la publication, en fonction du point de vue des éditeurs.

¹⁵¹⁴ RABITO Vincenzo, *Terra matta*, Torino, Einaudi, coll. « ET Scrittori », 2008 [2007], p. 5. La présence assez fréquente de phrases brèves dans *Terra matta* provient pour partie de la suppression de tous les *che* qui chez Rabito se substituent à la ponctuation traditionnelle.

littéraire des textes que l'on cherche à mettre cette "ponctuation sensée"¹⁵¹⁵. » Comme nous voulons tout de même faire percevoir la nature littéraire du texte, nos propositions se situent dans un entre-deux.

La première solution envisagée fut le remplacement d'un excès par un autre dans une traduction totalement dépourvue de ponctuation. Elle n'a finalement pas été retenue, par crainte que, déployée sur plusieurs centaines de pages, elle n'entrave la lisibilité et n'ait un effet de repoussoir sur les lecteurs. Nous optons donc pour un moyen terme. Il consiste à limiter le recours à la ponctuation, qui se résume à des virgules¹⁵¹⁶ : à défaut de radicalité, ce choix permettra de faire comprendre aux lecteurs qu'ils ont affaire à un texte particulier, y compris du point de vue de la ponctuation. Néanmoins, le choix d'introduire des virgules là où elles étaient absentes peut être parfois problématique, dans la mesure où il implique une interprétation, comme dans la transcription de textes oraux : « Il est souvent difficile de placer les limites entre les énoncés comme on les mettrait dans des productions écrites ponctuées. Deux exemples sont particulièrement remarquables : celui des segments qui se raccrochent aussi bien au contexte d'avant qu'à celui d'après, et celui des énoncés parenthétiques¹⁵¹⁷. » Ainsi, pour éviter autant que possible de trancher en faveur d'une interprétation quand celle-ci peut rester ouverte¹⁵¹⁸, mais aussi pour orienter les lecteurs vers une appréhension du texte comme fortement empreint d'oralité, les virgules seront-elles utilisées parfois selon leurs fonctions syntaxiques habituelles (marquer les incises, séparer les propositions, etc.), mais aussi comme espaces de respiration dans le flux du texte, comme ici avec la virgule entre « la nuit » et « le ciel » :

je me souviens qu'avec la sirène et le train qui roulait et la peur qu'on avait on fumait comme des désespérés et puis on regardait par les fenêtres dans la nuit, le ciel était tout rouge alluminé avec les fusées luminantes qui sortaient des avions et toute l'artillerie antirienne qu'il y avait dans le coin de Munich

¹⁵¹⁵ BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Le français parlé. Études grammaticales*, op. cit., p. 138-139.

¹⁵¹⁶ Et à des deux points. Nous y viendrons un peu plus bas.

¹⁵¹⁷ BLANCHE-BENVENISTE Claire, ROUGET Christine et SABIO Frédéric (dir.), *Choix de textes de français parlé : 36 extraits*, Paris, Honoré Champion, coll. « français parlés : textes et études », 2002, p. 19. Cette remarque est suivie d'exemples, dont « *je rentrais chez moi en voiture j'en avais pour cinq minutes* » et « *je pensais pas que c'était le plus important pour les malades c'était fondamental bien sûr mais c'était pas suffisant* ». Ce sont les auteurs qui soulignent.

¹⁵¹⁸ Cependant, il nous arrivera d'écarter l'ambiguïté pour faire respirer le texte : « moi à partir de maintenant j'économise rigoureusement pour mettre à côté, tous les sous que je peux mettre de côté je les mets pour envoyer mon fils Turiddu à l'école » (« io da ora impuoie comincio affare una stretta e canomia per potere mettere sotta tutte li solde che posso metter da parte limetto per mantare allascuola a questo mio figlio turiddu », L8, p. 752). Au moins une autre interprétation est possible, laquelle entraînerait un déplacement de la virgule : « moi à partir de maintenant j'économise rigoureusement pour mettre à côté tous les sous que je peux mettre de côté, je les mets pour envoyer mon fils Turiddu à l'école ». Rien ne permet de savoir à laquelle pensait Rabito.

et Cologne ça faisait un feu si grand que le ciel était devenu tout rouge et aurait dit que c'était le jour¹⁵¹⁹

La démarche suppose, comme le montre cet exemple, que l'on résiste à la tentation normative de séparer toutes les propositions par une virgule. Dans ce cas, le premier réflexe aurait pourtant été d'insérer une virgule entre « alluminé » et « avec »¹⁵²⁰.

La traduction sera donc dépourvue de systématismes concernant l'emplacement des virgules, car il serait hasardeux de substituer un texte cible fondé sur des paradigmes à un texte source où règne l'irrégularité. Cependant, elles précéderont bien souvent les fréquents connecteurs, que nous percevons comme des moments où l'auteur reprend son souffle pour se lancer dans une nouvelle période :

on a dépensé 500 liras chacun dans le but pour que le soir on va tous regarder le spectacle télévisé, et alors faut dire que c'était pas possible d'être installés bien confortable parce qu'on était 1 500 membres dans la société, et alors y avait plein de soirs où y avait plein de membres qu'on devait rester debout mais ma femme non seulement elle voulait être assise mais en plus elle voulait pas être imbortunée par les autres membres et alors on a dû s'enfuir de la société¹⁵²¹

L'exemple cité ci-dessus met en lumière l'absence de systématismes : les deux premières occurrences de « et alors » sont précédées par une virgule, mais pas la dernière. *R* qui annonce la conclusion de l'anecdote. *R* car l'insertion d'une virgule aurait saccadé le rythme de la phrase. Étant donné son rôle structurant dans le récit, le verbe *ricordare* conjugué à la première personne du singulier sera lui aussi souvent précédé par une virgule. Ainsi que le montre l'exemple suivant, ce verbe indique fréquemment le passage à une nouvelle idée : « et comme ça moi j'écriverai toujours dans ce livre de souvenirs, je me souviens aussi grâce à la télévision que le premier chemin de fer il a été installé en Italie en l'an 1832¹⁵²² ». Plus classiquement, les virgules pourront séparer les informations apposées sur un même thème,

¹⁵¹⁹ « recordo conquello allarme che cera e il treno correva con quella paura che abbiamo fomammo come lidesperate e poieche si quardava dalli sportele sempre abuio che ilcielo era tutto rosso allominato quelle razzie che tiravino li apareche lominose e tutta laltigliaria ante eria checera inquesta zona di monico di baviera e colonia siapreva unofuoco che ilcielo era diventato tutto rosso e magare diciorno pareva », L8, p. 756.

¹⁵²⁰ L'absence de virgules permet par ailleurs de conserver l'ambiguïté du segment en français. Faut-il comprendre « le ciel était tout rouge alluminé, avec les fusées lumineuses qui sortaient des avions et toute l'artillerie antirienne qu'il y avait dans le coin de Munich et Cologne ça faisait un feu si grand que le ciel était devenu tout rouge » ou bien « le ciel était tout rouge alluminé avec les fusées lumineuses qui sortaient des avions et toute l'artillerie antirienne qu'il y avait dans le coin de Munich et Cologne, ça faisait un feu si grand que le ciel était devenu tout rouge » ?

¹⁵²¹ « abiammospeso lire 500 perugniesoccio allosopo chetutte lisocie allaseraciantiammoavederequesto spetacolatelesivo e quinte certo che nonpotiammostarebellecomite perche lasocita era ditutte li 1500 socie equinte cerino magare tantesere che tantesoccie dovemmorestareimpiede ma lamiamoglie nonsolo chevolestare seduta ma magare nonvoleva essere trozata dellealtresoggie equinte dellasocitaninedovettemoscapare », L11, p. 1059.

¹⁵²² « ecosi sempr scrivero inquesto libiro diportamemoria recordo magare permezzo della televisione che la prima ferravia astata adoperata initalia nellanno 1832 », L15, p. 1481.

afin de faciliter la lecture : « maintenant le général Cadorna ils l'avaient retraité, ils l'avaient envoyé se reposer, ils l'avaient mis hors d'usage et à la place ils y avaient mis un jeune général pour commander la guerre¹⁵²³ ».

Les virgules dans le texte cible seront un moyen parmi d'autres pour traduire les ponctuants¹⁵²⁴ (*che*, notamment) : « y avait rien que ceux qui sont riches qui devaient apprendre, les pauvres ils devaient pas aller à l'école et comme ça les sales cornards de gros riches ils commandaient pour toujours¹⁵²⁵ ».

Pour inciter les lecteurs à dépasser la lecture silencieuse habituelle et laisser le champ libre à l'interprétation, la traduction sera dépourvue de points d'interrogation, d'exclamation et de suspension, comme le texte source. D'une part, nous comptons sur le contexte et la tournure des phrases pour la compréhension de leur tonalité là où celle-ci est évidente, comme dans des phrases telles que « oh Rabito parle italien qu'on te comprend pas¹⁵²⁶ » pour le ton exclamatif ou « Rabito qu'est-ce que tu en penses, on le fait ça ou on le fait pas¹⁵²⁷ » pour le ton interrogatif. À l'instar de l'italien, ce dernier est perceptible en français sans que le point d'interrogation soit nécessaire, grâce à l'inversion ou bien à des tournures familières telles que « tu en penses quoi », etc. D'autre part, introduire ces signes de ponctuation dans la traduction découlerait d'une surinterprétation du texte : certains segments pourraient tout aussi bien se terminer par des points d'exclamation ou de suspension selon qu'on imagine de l'amertume ou bien seulement de l'ironie derrière les antiphrases. Nous voulons laisser chacun libre d'imaginer la tonalité qu'il souhaite. C'est pourquoi, par exemple, on insère une virgule plutôt qu'un point d'exclamation après la première proposition de la phrase suivante : « quels beaux souvenirs que c'est, moi je les écrivais pour qu'après à la fin de la guerre si je serais encore vivant j'aurais aimé la raconter la sale vie que j'avais passée¹⁵²⁸ ». À cet égard, il nous semble d'ailleurs que le choix de recourir fréquemment à des

¹⁵²³ « ora ilcineralecadorna lavevino futto reterare lavevino mantato areposio emessofuoreduso maora ciavevino messopercomantare auno cenerale ciovine percomantare laquerra », L2, p. 111.

¹⁵²⁴ Pour le fonctionnement des « ponctuants de la langue » ou « appuis du discours » chez Rabito, cf. *supra*, p. 228-229.

¹⁵²⁵ « dovevino studiare quelle solochestavino bene chelipovere non cidovevinoantareallascuola percomantaresempre queste cornute bene estante » L1, p. 31. Dans la logique d'Einaudi, sans doute que ce *che* aurait été remplacé par un point. Les ponctuants seront aussi, selon les cas, traduits d'autres façons. Voir *infra*, p. 446-448.

¹⁵²⁶ « rabito parlaitaliano che nonticapiammo », L1 bis, p. 81.

¹⁵²⁷ « rabito come tipare questa cosa chefa lafaciammo ononlafaciammo », L4, p. 370.

¹⁵²⁸ « chebelle recordite chesono queste cheio liscriveva perpoie alla fene dellaquerra seiorestava vivo miavessepiaciuto diracontare lamia brutta vita che io aveva passato », L1 bis, p. 37.

points d'exclamation dans l'édition d'Einaudi donne à l'ensemble du texte un excès d'emphase discutable : « Che brutta vita che io faceva!¹⁵²⁹ »

Les discours rapportés seront quant à eux introduits par deux points : « moi et les autres on disait : ben tant pis si tout le manger il brûle, le tout c'est qu'on reste vivants¹⁵³⁰ ». Dans ce cas, notre raisonnement a suivi le même cheminement que pour les virgules : nous avons pensé dans un premier temps ne pas marquer graphiquement les discours rapportés, puis avons craint que le flot indistinct de texte ne lasse les lecteurs. En l'absence de guillemets, les deux points formeront un repère, et le contexte indiquera aux lecteurs quand le discours rapporté se termine. Il s'agit là encore d'un choix d'entre-deux, qui délivre des repères sans retomber dans la ponctuation habituelle.

Par ailleurs, nous introduirons de longs tirets en lieu et place des parenthèses. La digression comme la surenchère de précisions sont une part si importante de l'écriture de Rabito qu'il paraissait important de les mettre en exergue d'une manière ou d'une autre. Nous avons d'abord pensé insérer des blancs, à l'instar d'Adélaïde Blasquez avec le récit de Gaston Lucas, avant d'écarter cette éventualité contradictoire avec la logique de remplissage de la page mise en œuvre par Rabito. Nous optons finalement pour les longs tirets :

moi comme j'étais un Sicilien ¶¶¶ un terre folle comme ils nous appelaient ¶
¶¶ je savais m'amitier avec les femmes mais cependant moi j'étais un
Sicilien que je faisais pas savoir que j'étais sicilien parce que dans toutes les
discussions que je faisais avec les familles que je m'amitiaais le mot *minchia*
bien sicilien je le disais jamais ¶¶¶ parce que si je disais *minchia* aussitôt je
me faisais découvrir que je venais de Sicile ¶¶¶¹⁵³¹

Ce choix typographique, représentatif de la recherche d'équilibre entre normalisation pure et simple et maintien partiel des étrangetés du texte source, indique au lecteur qu'il ne s'agit pas d'un texte habituel. De plus, à la différence des parenthèses, les tirets ne sont pas ouvrants ou fermants, et si plusieurs digressions se succèdent, on ne sait plus dans laquelle on se trouve¹⁵³². D'autre part, les tirets longs présentent l'avantage de mettre en relief la nature digressive du texte tout en escamotant ce que l'introduction de parenthèses marquées typographiquement pourrait avoir de problématique, comme dans la transcription de la langue

¹⁵²⁹ RABITO Vincenzo, *Terra matta*, *op. cit.*, p. 4. Ou encore : « Siete revate tardo! », *ibid.*, p. 9, etc.

¹⁵³⁰ « io col lialtre diciammo malassa che siabruciasse tutto li manciare basteche restiammo vive », L9, p. 821.

¹⁵³¹ « ioeracapace daseciliano daterramatta che cichiamavino loro iora capace di prentere amicizia condonne ma pero io era uno ragazzo siciliano che nonmifaceva conoscere cheioera uno siciliano perche intotte lidescorsione cheio faceva conqueste famigiecheio prenteva amicizia io quellaparola allaverasiciliana mincia non lodeceva maie perche dicento quellaparola mincia chetincranavo persobito mefaceva aporarecheio era della sicilia », L1, p. 95.

¹⁵³² Et il ne nous déplaît pas, en procédant de la sorte, de recourir au même expédient typographique que Laurence Sterne dans son roman hautement digressif *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*.

parlée : « Dans bien des cas, il est difficile de décider où exactement commence et finit la parenthèse ; c'est le cas lorsque plusieurs parenthèses semblent emboîtées l'une dans l'autre [...] ou quand le locuteur ouvre une parenthèse sans jamais revenir à sa construction initiale¹⁵³³ ». De plus, leur présence créera des espaces de respiration dans un texte où la ponctuation sera plutôt réduite. Enfin, le recours aux tirets longs sera parfois une astuce pour faciliter la compréhension dans des séquences où les explications du narrateur rendent le propos confus :

je me souviens encore que je courais comme un fou ~~RRR~~ça faisait 2 heures que je courais parce qu'ils m'ont arrêté que 10 minutes la compagnie du 32^e d'enfanterie mais après j'ai continué à courir comme un désespéré parce que j'avais l'impression que j'avais toujours les Autriches collés aux fesses pour me tuer, faut dire que j'avais une peur bleue mortelle ~~RRR~~et alors j'ai rencontré un autre malheur¹⁵³⁴

De même que le seul emploi des deux points, sans les faire suivre de guillemets, dans les discours rapportés, les tirets longs ont, en vertu de leur caractère inusité, vocation à susciter un effet visuel déstabilisant ~~R~~ dans une bien modeste mesure à côté de celui du texte source. Le passage d'un usage hypertrophié et mystérieux à un usage inhabituel mais codifié de la ponctuation nous rappelle que la littérature brute n'est plus de la littérature « brute » dès lors qu'on la traduit.

Par ailleurs, pour éviter un artifice stérile dans la mesure où il ne ferait que compliquer la lecture, nous rétablirons les accents dans la traduction : un texte sans accents en langue française aurait eu des incidences beaucoup plus lourdes sur la compréhension que le texte en langue italienne¹⁵³⁵. En effet, les signes diacritiques sont beaucoup plus nombreux en français et leur absence, outre relever de la faute d'orthographe que nous éviterons dans la traduction,

¹⁵³³ BLANCHE-BENVENISTE Claire, ROUGET Christine et SABIO Frédéric (dir.), *Choix de textes de français parlé : 36 extraits, op. cit.*, p. 20-21.

¹⁵³⁴ « cherecordo ancora chementrechecorreva come aunopazzo cheaveva 2 orechecorreva perche mianno fatto fermaresolo10 minute questa compagnia del 32 fantaria mapoieiresto io semprecorreva comeunodesperato perche miparevache liaudtriece erino sempre a pressodimechemivolevinoammazare certoche ioera preso diuna crantepaura mortale quinte miaincontrado » (L2, p. 119, l. 401-406). Le procédé permet également de clarifier le sens lorsque le sujet et le verbe de la phrase sont trop éloignés pour que l'on suive aisément la pensée de l'auteur : « je me souviens que ce furent les jours où que le parti fasciste ~~RRR~~avec le soutien des gros généraux bien monarchistes et avec l'approbation de notre crétin de roi et de cette grosse bagasse de reine et de tous les gros capitalistes qui ont donné des armes et des sous à ce révolutionnaire de Benito Mussolini ~~RRR~~ a fait la marche sur Rome [...] et alors ce jour-là tous les Italiens on tombit sous la dictature fasciste » (« ricordo che foreno liciorne che il pa rtito fascista con lapoggio daie crosse cenerala vere monarchice e con labuona volonta di quello cretino e nostro re e con quella crante bacascia reggina e contutte licrante capotaliste che anno dato arme e solde a quello revolozionari di benitto mussoline siafatto la marcia so roma [...] quinte di quellociorno tutte litsliane abiammo cascato sotta la dettatura fascista », L4, p. 347-348).

¹⁵³⁵ Dans le texte source, le cas de figure où l'absence d'accent aurait été la plus critique ~~R~~ le verbe *essere* à la troisième personne du singulier, *è*, que l'on aurait pu confondre avec la conjonction de coordination *e* – se présente rarement en raison de l'adoption d'un mot influencé par la prononciation : *è* apparaît en général sous la forme « ene » chez Rabito.

change la prononciation du son des graphèmes accentués (« rêve »/« reve ») et/ou peut créer des ambiguïtés de sens (« ou »/« où », « mais »/« mais », « tache »/« tâche », « péché »/« pêche »/« pêche », etc.) et de temps verbal (« gagne »/« gagné », etc.). Les supprimer en français par une forme de fidélité à la lettre aurait donc démultiplié la difficulté de lecture dans des proportions sans commune mesure avec la légère gêne occasionnée par leur absence dans le texte source, et l'attention des lecteurs se serait concentrée sur le déchiffrement là où nous souhaiterions qu'elle porte essentiellement sur la verbe du texte, sans pour autant dénaturer ce dernier.

La question de l'opportunité de respecter les règles typographiques en matière de capitales et de minuscules ou non s'est également posée. Non sans avoir hésité à ce sujet, nous opterons pour un choix résolument cibliste avec le respect des conventions en usage dans la composition des textes français. Il découle dans ce cas également du souhait de donner quelques repères visuels aux lecteurs, vu que les capitales suivant les points seront absentes en raison de l'absence de phrases au sens traditionnel du terme. Comme pour les accents, on souhaitait aussi éviter de demander des efforts de compréhension sur des aspects jugés inutiles et qui ne se posaient pas en italien, tels que la confusion possible entre adjectif et substantif dans le cas des substantifs indiquant une nationalité (Autrichien/autrichien, pour citer un exemple fréquent dans la *crante esanquinusa bataglia*). En revanche, dans la mesure où cela n'a aucune incidence sur la compréhension, nous laisserons les chiffres tels qu'ils apparaissent dans le texte source, même lorsque les règles typographiques conseillent qu'on les écrive en lettres : « mes 3 fils¹⁵³⁶ ». La convention consistant à écrire les mots étrangers en italique sera elle aussi respectée : « ce mot c'était *vasistas* en allemand¹⁵³⁷ ». Ces dispositifs présentent eux aussi l'avantage d'offrir des pauses visuelles dans un texte dont la lecture pourra parfois être éprouvante.

La graphie

Comme nous considérons le tapuscrit de Rabito comme une forme de brouillon et que nous avons décidé de ne pas faire de la traduction un faux document cible, la traduction sera dépourvue de fautes de frappe, bien que le texte source en contienne de nombreuses. De même, les mots oubliés par l'auteur seront rétablis pour éviter une obscurité superflue. Par

¹⁵³⁶ « queste mieie3 figlie », L11, p. 1057.

¹⁵³⁷ « chequesta parola era chediceva vasiste dass intedesco », L8, p. 740. Sur ce néologisme morpho-phonologique, voir note 1952, p. 500.

exemple, dans « *recordo che ilciorno 15 del 1918*¹⁵³⁸ », le mois dont il s'agit figurera dans la traduction : « je me souviens que le jour du 15 juin 1918 ».

Toujours pour des questions de lisibilité, nous corrigerons la graphie des noms propres le cas échéant : bien que Rabito orthographie le nom du général Diaz sous la forme « *diezze*¹⁵³⁹ », on rétablira la graphie correcte dans le texte cible. Lorsqu'on ne pourra pas vérifier la graphie exacte de certains noms de famille, parce qu'ils ne sont pas de notoriété publique, comme ceux des amis et relations de l'auteur, nous adopterons la graphie la plus récurrente sous la plume de Rabito. Si la démarche normatrice prévaudra donc, il y aura toutefois quelques exceptions dans le cas de noms très connus, orthographiés de façon fantaisiste par Rabito : ce sont *a priori* les seuls cas de figure où nous procéderons à des agglutinations et/ou à des graphies directement calquées sur la phonétique. Parmi eux, on trouvera « *Nouyork*¹⁵⁴⁰ », la « *Russoviétique*¹⁵⁴¹ », « *Loubiana*¹⁵⁴² » ou encore « *Alexandumas*¹⁵⁴³ ». Les noms propres étrangers connus par tous seront les cibles privilégiées de ce type de procédés. Enfin, dans le cas de figure plus rare où les noms de lieux ont une double appellation sicilienne et italienne, on les fera figurer sous leur nom italien, même si l'auteur employait leur nom sicilien : par exemple, Varanna *Ŕ* également orthographié Varanni en sicilien *Ŕ* sera écrit Viagrande¹⁵⁴⁴.

Le découpage des mots et du texte

Le refus de supprimer les apostrophes en français répond au choix de ne pas procéder à des agglutinations. Comme ces dernières donnent une couleur toute particulière au texte italien, il fut envisagé dans un premier temps de les restituer. Par exemple, on pensa d'abord traduire « *soldate cioveneincosciente*¹⁵⁴⁵ » par « jeuninconscients ». Cependant, la méthode présentait un écueil fréquent : l'agglutination graphique demandait une modification de la graphie, ainsi que le montre l'exemple cité. Si l'on avait écrit « jeunesinconscients », on aurait sous-entendu que l'auteur prononçait la liaison induite par le *s* à la fin de « jeune », ce qui est très peu crédible. Par ailleurs, l'agglutination graphique cohabitait mal avec le choix de

¹⁵³⁸ L2, p. 111, l. 1. Voir aussi « *avemmouna fame nonpotiammostarepiu allimpiede* » (L2, p. 114, l. 135-136) traduit par « on avions tellement faim qu'on tenait plus debout » ou encore « *quente misono tutto pieno di sanque* » (L2, p. 119, l. 368) traduit par « alors j'étais tout plein de sang », etc.

¹⁵³⁹ « *questo valiroso generalediezze* », L2, p. 112, l. 33.

¹⁵⁴⁰ « *noveiorche* », L1, p. 7.

¹⁵⁴¹ « *rosia sovietica* », L8, p. 729. C'est ici une façon de compenser la perte du savoureux « *asso romabilino tochio* » de la ligne précédente.

¹⁵⁴² « *lobiana* », L3, p. 226.

¹⁵⁴³ « *alesantro domise* », L6, p. 561.

¹⁵⁴⁴ Rabito adopte quant à lui la graphie Varanna ; par exemple L4, p. 376.

¹⁵⁴⁵ L2, p. 111, l. 8-9.

rétablir les apostrophes, qui instaurent une espace entre les mots : « era delletalia¹⁵⁴⁶ » serait devenu « était à l'Italie », qu'il est difficile d'interpréter autrement que comme un choix délibéré de l'auteur. La correction de l'orthographe nous semble inconciliable avec une agglutination graphique hors du cadre de l'expérimentation. Aussi, maintenir à tout prix les agglutinations graphiques n'apportait à nos yeux qu'un surcroît de pesanteur : « je me souviens que le jour du 15 juin 1918 à minuit pile, horaire précis, horaire qu'on pourra jamais oublier ceux qu'on y était ». Réticent à abandonner totalement cet aspect-là du texte source, on a par la suite envisagé un moyen terme, qui consistait à unir par des traits d'union les termes qu'on trouve très souvent associés comme « la mia povera madre », ce qui aurait donné « ma-pauvre-mère ». Cependant, quels critères auraient pu présider au choix d'en mettre ici plutôt que là ? Quoi qu'on fasse, la traduction contiendra une part d'arbitraire suffisamment importante en soi : nous préférons éviter d'en multiplier les expressions. C'est pourquoi, *in fine*, la ligne directrice consistant à ne pas procéder à la construction d'un faux document cible a conduit à laisser les agglutinations de côté.

Pour le découpage du texte, qui nous a paru nécessaire pour délivrer des espaces de respiration visuelle et cognitive, nous avons dans un premier temps oscillé entre deux tentations antagonistes. La première consistait à mettre certains passages, notamment ceux fondés sur l'anaphore, sous forme de vers pour souligner leur poésie et aérer la page. Par exemple :

didovepassavino bruciava magare tutte liebe come fossero seche
 quante didovepassavino bruciavano soldate ebochese ealbire
 quante bruciavano tutto
 e così diverse migliaia di soldate anno morto abruciate vive¹⁵⁴⁷

Cette possibilité, qui impliquait des modifications assez lourdes¹⁵⁴⁸, a été aussitôt abandonnée car elle induisait une surpoétisation indue : la traduction basculait irrémédiablement dans l'adaptation, une forme de « trahison par exaltation » qui se coupait du texte source. À l'inverse, nous avons envisagé d'effectuer des retours à la ligne avec tabulation lorsque le texte présentait des hésitations, des reprises ou des changements de projet, une méthode suggérée par Claire Blanche-Benveniste pour la transcription du français parlé. Mais alors, la traduction péchait par l'excès opposé : en empruntant aux méthodes scientifiques pour un texte qui n'est pas originellement un document sonore, elle serait devenue une fois encore un

¹⁵⁴⁶ L2, p. 112, l. 55.

¹⁵⁴⁷ L2, p. 112, l. 18-21.

¹⁵⁴⁸ Dans ce cas, les suppressions indiquées ci-après : ~~e~~didovepassavino bruciava magare tutte liebe come fossero seche quante didovepassavino ~~queste~~ ~~soldate~~ ~~austriche~~ ~~con~~ ~~queste~~ ~~po~~ ~~me~~ bruciavano soldate ebochese ealbire quante bruciavano tutto e così diverse migliaia di soldate anno morto abruciate vive.

faux document peu attractif. Le découpage de la traduction en paragraphes reposera donc sur la structuration existante mais invisible dans le bloc monolithique du texte italien. Tout bien pesé, cette option est la plus cohérente avec notre lecture du tapuscrit comme mise en écriture d'une quantité d'histoires maintes fois racontées, chacune ayant son rythme et ses enchaînements propres. À cette fin, le travail de découpage du tableau étudié en épisodes et en scènes sera extrêmement précieux, puisqu'il servira de base à la structuration du texte cible¹⁵⁴⁹. Aussi, le passage d'une scène à une autre sera-t-il signalé par un retour à la ligne, et celui d'un épisode à un autre par un saut de ligne. Dans une étape ultérieure du travail, peut-être que les tableaux pourront former des chapitres, mais cela reste encore à décider¹⁵⁵⁰.

c) Orientations de traduction sur le fond

La recherche d'équilibre à l'œuvre dans la traduction de Rabito n'est pas, elle non plus, étrangère à des réflexions menées par des chercheurs au sujet de la transcription d'enregistrements :

Transposer un énoncé parlé en un énoncé écrit ne signifie pas lui faire perdre sur le papier le charme particulier que lui conférait son oralité, en l'habillant et en le sophistiquant. Il nous paraît souhaitable au contraire de lui conserver certains caractères propres qui permettront au lecteur de reconnaître cette origine orale : un style plus direct, plus familier, avec un foisonnement verbal plus dru [...]. Mais cela ne dispense pas de faire des aménagements nécessaires. Si on s'y refuse, pour s'en tenir strictement au texte recueilli, on risque de proposer à la lecture un grand nombre de gaucheries qui n'apparaissent pas comme telles en écoutant l'histoire [...] Tout cela contribuera à donner au lecteur une impression plutôt pénible qui n'existait absolument pas pour l'auditeur¹⁵⁵¹.

Sur le fond aussi, la nature du texte source nous conduit à travailler à la recherche d'un moyen terme entre deux directions opposées : rendre le texte cible plus lisible que le texte source sans dénaturer ce dernier, et donc en laissant transparaître sa nature de brouillon. De ce fait, certains de nos partis pris pourront être lus comme l'expression des « tendances déformantes », que Berman considérait comme les manifestations d'une traduction hypertextuelle. Ils nous paraissent cependant inévitables si l'on souhaite construire une œuvre cible et non un document cible, qui relèverait lui aussi de l'imposture.

Conservations

¹⁵⁴⁹ Cf. *supra*, p. 256-274.

¹⁵⁵⁰ Cependant, il nous apparaît *a priori* plus probant de faire figurer plusieurs tableaux dans le même chapitre : nous souhaitons éviter de morceler à l'excès la masse compacte du texte source.

¹⁵⁵¹ Jean Derive, cité in BLANCHE-BENVENISTE Claire et JEANJEAN Colette, *Le français parlé. Transcription et édition, op. cit.*, p. 119.

Afin de garder au texte certains traits qui témoignent de son inachèvement ou, en tout cas, de son étrangeté vis-à-vis des textes que l'on considère habituellement achevés, on conservera certains mots dupliqués. Ils ne gênent pas la compréhension et permettent de donner l'idée en français d'une hâte dans l'écriture, d'une bousculade de propos mal réfrénée, cohérente avec la logorrhée du texte source, mais aussi avec son oralité : « alors alors on devait tous mourir¹⁵⁵² ». Il en ira de même avec les duplications synonymiques, qui peuvent donner à imaginer la recherche du mot juste de la part de Rabito, ou bien son souci d'exhaustivité : « le président chef de l'État Sandro Pertini¹⁵⁵³ ». Le procédé s'appliquera aussi à certaines formulations maladroitement, telles que « mon lieutenant de ma section¹⁵⁵⁴ », « on y comprenait rien où était l'ennemi¹⁵⁵⁵ » ou « vous me marchez dessous¹⁵⁵⁶ », pour rappeler la nature du texte source.

Les répétitions structurantes, telles que les anaphores, seront conservées : « une fois c'était moi qui l'appelais : c'est quoi ça et une fois c'était mon frère Paolo qui l'appelait : c'est quoi ça *vasistas*¹⁵⁵⁷ ». On veillera également dans l'ensemble à conserver la même richesse ou pauvreté lexicale que dans le texte source. C'est pourquoi la répétition de « misérable » sera maintenue dans la phrase suivante : « c'était une époque vraiment misérable parce qu'en plus y avait la misérable dictature fasciste¹⁵⁵⁸ ».

Désireux de donner à lire en français la manière dont Rabito raisonne, nous conserverons ses réflexions dans tout ce qu'elles peuvent avoir de laborieux dans certains segments assez brefs : « moi c'était pas du tout possible que je parle italien même si on m'aurait forcé à parler italien parce que pour parler italien il fallait que je suis instruisé mais comme à l'école j'y avais pas été l'italien je pouvais jamais l'apprendre de ma vie¹⁵⁵⁹ ».

Et, bien que, ainsi que nous allons le voir, nous tendions dans l'ensemble à une réduction de la masse textuelle, nous nous efforçons tout de même de conserver des tournures peu synthétiques. C'est pourquoi on traduira par exemple « *che il soldato diventava cieco*¹⁵⁶⁰ » par

¹⁵⁵² « *quinte quinte dovemmemoriretutte* », L2, p. 113, l. 65. Ou encore : « c'était obligé obligé qu'il meurt » (« *perforza doveva dovevamorire* », L2, p. 111-112, l. 13).

¹⁵⁵³ « *ilpresedente capo dello stato santro bertine* », L15, p. 1467.

¹⁵⁵⁴ « *ilmio tenente delmioreparto* », L2, p. 116, l. 228-229.

¹⁵⁵⁵ « *non zicapeva niente dove erail nemico* », L2, p. 113, l. 106-107.

¹⁵⁵⁶ « *mimetetesotta lipiede* », L2, p. 117, l. 275.

¹⁵⁵⁷ « *unavolta lo chiamava io checosa equesto eunaltrevolta lochiamava il miofratello paolo che cosa equesto vasistedasse* », L8, p. 740.

¹⁵⁵⁸ « *liebiche erino troppo misérable poie perche cera quella misérable dettatura fascista* », L4, p. 391.

¹⁵⁵⁹ « *io litaliano non lopoteva parlare maie e magare che simiavessesforzato aparalareitaliano perche perparlare litaliano io ciavessevoluta che avesseauto unascuola masecomeioallascuola noncerastato lialiano maiemaielavesspotuto imparare* », L1bis, p. 80.

¹⁵⁶⁰ L2, p. 111, l. 11.

« qui rendait le soldat aveugle » plutôt que par « qui aveuglait le soldat ». De même, à certains endroits, on résistera au réflexe d'employer un mot plus précis : lorsque Rabito raconte « ointeso unafortevoce allasiciliana chemiadetto¹⁵⁶¹ », on évitera de traduire par « me crier » et l'on préférera « je m'a entendu une grosse voix me dire à la sicilienne ».

Cependant, comme le texte cible visera l'objectif de donner une idée globale du style du texte source et non pas de le reproduire au cas par cas, la traduction présentera des contre-exemples à tous les cas de figure à peine cités.

Réductions

On tendra dans la traduction à réduire la masse textuelle sans procéder à une « destruction des systématismes¹⁵⁶² ». Ceux-ci, bien identifiés durant l'analyse, seront présents en quantité moins abondante. En revanche, nous épurerons le texte des projets de phrases abandonnés, étant donné que notre objectif n'est pas documentaire : ainsi que le fait remarquer Jean Derive au sujet de la traduction de contes centrafricains, « ce qui est intéressant comme outil de travail pour le spécialiste devient tout à fait fastidieux pour l'amateur de littérature¹⁵⁶³ ». Le procédé pourra consister en une simple suppression. Ainsi, « orabito sieunosoldato valiroso che oraio tutte queaponte perprimadivoparlare conilcapitano del 32 reggimento fanteria e poie questoatto divalorecheaiefattotu lomanto alcenerare¹⁵⁶⁴ » sera traduit par « Rabito tu es un soldat valeureux, maintenant d'abord je vais parler avec le capitaine du 32^e régiment d'infanterie et puis après ton acte de bravoure je l'enverrai au général » : on élimine dans la traduction le groupe nominal « tutte queaponte ». D'autres fois, le procédé demandera un réaménagement plus ou moins important de la phrase. Par exemple, « poiechemagarequesteuostriece selitalia aveva chiamato alliragaze del 99 liaustriece avevano chiamato inziemme collacermania alliragazze del 1899¹⁵⁶⁵ » deviendra « parce que si l'Italie avait appelé les jeunes de 1899 les Autrichiens et l'Allemagne aussi avaient appelé les jeunes de 1899 » : on supprime le groupe nominal « queste uostriece » et on déplace « magare ».

¹⁵⁶¹ L2, p. 114, l. 143.

¹⁵⁶² Une des « tendances déformantes » de la traduction selon Antoine Berman.

¹⁵⁶³ Cité in BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Le français parlé. Études grammaticales, op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁶⁴ L2, p. 123, l. 574-576. On en trouve un autre exemple avec la phrase suivante : « checome ilcomantante delle 2 scudrone chequello italiano acredato avantesavoia chelicavalle erino adestrate comeallisoldate che credantoavantesavoia significava antare verso ilnemico ecome lostesso comantate delloscudrone austriece acridato » (L2, p. 115, l. 194-196) traduite par « le commandant italien a crié en avant Savoie éééé'est que les chevaux étaient dressés comme les soldats et quand on criait en avant Savoie ça voulait dire aller vers l'ennemi ééééet le commandant autrichien a crié ». Le groupe « checome ilcomantante delle 2 scudrone » a été supprimé.

¹⁵⁶⁵ L2, p. 111, l. 6-7.

On supprimera souvent les répétitions du texte source dues à l'incapacité notoire de l'auteur à la synthèse. Le procédé le plus courant sera la suppression de relatives qui appesantissent le propos. De ce fait, « *mentre conqueste pompe che avevino lisoldate austrice*¹⁵⁶⁶ » sera traduit par « alors que dans les pompes des soldats autriches ». On procédera également à une réduction des tournures présentatives : « *ovisto checra unolareco trencerone*¹⁵⁶⁷ » sera traduit par « j'ai vu une grande tranchée ». Mais, à l'inverse, certaines apparaîtront dans le texte cible pour éviter de traduire une répétition pesante du texte source. Ainsi, « *s'ils perdaient la guerre c'est parce que* » traduira « *seperdevino laquerra laperdevino perche*¹⁵⁶⁸ ». En soi, cette répétition n'était pas gênante, mais l'économie d'ensemble du texte impose une réduction : sauf dans des cas flagrants d'enlèvement narratifs, les cibles de ces réductions seront arbitraires. Dans le même ordre d'idées, on supprimera nombre de participes passés qui ralentissent le rythme de la phrase, comme « *ciavevino una ponca carrecata sopera lisparle*¹⁵⁶⁹ » traduit par « ils portaient une pompe sur leur dos » : on opère une réduction en ne traduisant pas « chargée », mais on compense d'un point de vue sémantique en traduisant « *avevino* » par « portaient ». Cependant, ce procédé sera utilisé avec parcimonie pour éviter un enrichissement lexical trop important vis-à-vis du texte original et, avec lui, l'écueil de l'« ennoblissement » signalé par Berman. Le texte français sera également allégé lorsque l'auteur, peut-être par crainte de manquer de clarté, reprend le groupe sujet plutôt que de lui substituer un pronom : « *recordo checra unocaporale e uno sercente cosi ilsercente e ilcaporale sianno messo li prime2 perdavante*¹⁵⁷⁰ » sera traduit par « je me souviens qu'il y avait un caporal et un sergent du coup ils se sont mis en tête ». Les syntagmes verbaux périphrastiques, très fréquents chez Rabito, seront eux aussi sujets à des réductions. On traduira donc « *cheavevino fatto questo sbarco*¹⁵⁷¹ » par « qui avaient débarqué » ou « *seciavessemo potutodareuno aiuto*¹⁵⁷² » par « si on pourrait l'aider ».

¹⁵⁶⁶ L2, p. 112, l. 18. Les exemples de ce type sont légion : « tous les engins de l'Italie » traduira « *tutte limezzecheaveva litalia* » (L2, p. 112, l. 34-35), « cette grande bataille du Piave » traduira « *questa crante bataglia chesiafatto nelpiave* » (L2, p. 112, l. 38-39), « une maison cassée pleine de blessés » traduira « *unacasa rotta che erapiena diferite* » (L2, p. 114, l. 139-140), « tous les arbres de Venise » traduira « *tutte lialbire checerino nelvenito* » (L2, p. 116, l. 216-217), etc.

¹⁵⁶⁷ L2, p. 120, l. 437. Voir aussi « *poiecerino unaltra spicialitadicasse* » (L2, p. 111, l. 10), traduit par « puis une autre spécialité de gaz », « *e poieancora cineraunaltraspecialitadigasse* » (L2, p. 111, l. 11), traduit par « et puis encore une autre spécialité de gaz », etc.

¹⁵⁶⁸ L2, p. 116, l. 252.

¹⁵⁶⁹ L2, p. 111, l. 15. Voir aussi « *tante varcuna fatte ditavole* » (L2, p. 111, l. 3) traduit par « plein de barques en planches ».

¹⁵⁷⁰ L2, p. 118, l. 320-321.

¹⁵⁷¹ L2, p. 111, l. 14.

¹⁵⁷² L2, p. 113, l. 91. Voir aussi « *ciabiammofatto unaprova divoleranirlo carrecare* » (L2, p. 117, l. 294) par « on a essayé de le soulever », par exemple.

Enfin, une question majeure liée à la réduction textuelle sera celle des coupes. Lors de ses nombreuses digressions, l'auteur ressasse les mêmes histoires à l'infini, ce qui rend la lecture de certains passages pénible. À cet égard encore, on rencontre avec Rabito les mêmes difficultés qu'Adélaïde Blasquez avec Gaston Lucas : « Gaston rabâchait beaucoup. Il y avait énormément de répétitions. Il revenait toujours aux mêmes histoires¹⁵⁷³ ». Sur les quelque mille quatre cents pages du tapuscrit de Rabito, les redites sont innombrables et parfois très longues. Quoi qu'il en soit, comme dans l'édition d'Einaudi, les coupes ne seront pas signalées : l'objectif n'est pas de faire une édition scientifique du texte.

Remplacements et ajouts

Une part importante de la traduction reposera toutefois sur des modifications de l'ordre de la « clarification » et de l'« ennoblissement » selon les termes bermaniens. Si l'autobiographie de Rabito n'est pas un récit oral, elle en présente de nombreux traits. Aussi, ferons-nous des choix semblables à ceux de Blasquez lorsqu'elle travailla à l'écriture du récit de vie de Gaston Lucas : « Maintenir les obscurités et les maladroites d'une confession orale me paraissait, en l'occurrence, une imposture majeure. Préserver à tout prix la spontanéité du témoignage en le reproduisant littéralement revenait à lui dénier l'universalité, à en proscrire d'avance la communication¹⁵⁷⁴. » Si nous traduisons Vincenzo Rabito, c'est pour faire entendre sa voix, non pour l'opacifier. De ce fait, nous tendrons à clarifier les formulations obscures.

De légères modifications suffiront parfois, comme dans « tutte 15 soldate sapentocheperdavantecerino ilsercente eilcaporale¹⁵⁷⁵ » traduit par « tous les 15 soldats on savait que devant y avait le sergent et le caporal » : le passage de la forme gérondive à l'imparfait permet de rétablir la phrase. Il en va de même dans certains enchaînements logiques du raisonnement : « sapiammo che liaustrice sinavevino scapato diladelpiave senzapenzare cheinquellatreceia chero ancora liaustrice infatte¹⁵⁷⁶ » sera donc traduit par « on savait que les Autriches s'avaient fui de l'autre côté du Piave, on pensait pas que dans cette

¹⁵⁷³ LEJEUNE Philippe, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *op. cit.*, p. 70. Adélaïde Blasquez explique quant à elle : « Il s'agissait à présent d'élaguer, d'ordonner et d'explicitier la parole de Gaston Lucas en prenant garde de la trahir [sic]. » (BLASQUEZ Adélaïde, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros, op. cit.*, p. 262.) Le lapsus à la fin de sa phrase paraît terriblement significatif, et rappelle combien le travail en question est délicat et d'un équilibre précaire.

¹⁵⁷⁴ BLASQUEZ Adélaïde, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'anti-héros, op. cit.*, p. 262.

¹⁵⁷⁵ L2, p. 118, l. 325-327.

¹⁵⁷⁶ L2, p. 117, l. 270-272.

tranchée il y avait encore des Autriches mais », qui rétablit un lien logique cohérent (juste après, Rabito raconte que son ami Strano et lui ont rencontré un officier autrichien blessé).

Parfois, des interventions plus lourdes seront nécessaires. On traduira donc « lialtre conlafebre piu forte dime¹⁵⁷⁷ » par « avec leur fièvre plus grosse que la mienne » pour faciliter la lecture, autrement entravée (« leur fièvre plus forte que moi »). Dans ces cas, on évitera de trop normaliser en français¹⁵⁷⁸. Autant que possible, on clarifiera le sens ou la formulation à l'aide de procédés courants chez l'auteur. C'est pourquoi on traduira « io covisto unacrante battaglia che lapossenofaresolo nelcinema¹⁵⁷⁹ » par « j'ai vu une grande bataille qu'une bataille comme ça ils peuvent la faire qu'au cinéma »¹⁵⁸⁰, en s'appuyant sur une reprise, très classique chez Rabito. Ce type de recours vaut aussi avec la traduction de « facevino magare scuola alqualchesoldato che avevauna buona volonta divolirese imparare alleggire escrivire come eraio cilamparavino qualchecosa dileggire escrivire¹⁵⁸¹ », dont une traduction à la lettre serait pénible à lire¹⁵⁸². Alors, nous changeons l'ordre de la phrase : « elles faisaient la classe aux soldats comme moi qui avaient une bonne volonté d'apprendre à lire et à écrire, elles les instruisaient un peu » en remplaçant un procédé courant chez l'auteur par les phrases circulaires¹⁵⁸³ par un autre procédé emprunté à ses dynamiques scripturales : la progression du récit à travers des ajouts et des précisions successifs. À propos de cet exemple, notons également que l'on opte pour une expression synonymique plutôt que pour la répétition : nous préférons traduire la seconde occurrence de « leggire escrivire » par un autre terme plus synthétique (« instruire ») afin de ne pas saturer le lecteur. On cherche par ces moyens à rendre le plaisir de lecture possible pour des lecteurs qui n'auront pas accès à la nature documentaire du texte source.

L'allègement du texte passera souvent par la traduction de l'adjectif démonstratif par un article défini : « cila butta nellatesta a questo tradetore¹⁵⁸⁴ » deviendra donc « il lui la jette dans la tête au traître ». De même, la confusion fréquente chez l'auteur entre les verbes *vedere*

¹⁵⁷⁷ L6, p. 561.

¹⁵⁷⁸ Ce qui, avec cet exemple, excluait que l'on écrive « qui avaient plus de fièvre que moi » ou « dont la fièvre était plus élevée que la mienne ».

¹⁵⁷⁹ L2, p. 115, l. 189-190.

¹⁵⁸⁰ Le même procédé est à l'œuvre avec la phrase suivante : « portava sollesuoiesparle unamitraglia chelastapevino » (L2, p. 114, l. 116), traduit par « il portait une mitraille sur le dos et cette mitraille ils l'installaient ».

¹⁵⁸¹ L1, p. 34.

¹⁵⁸² Une traduction à la lettre donnerait : « elles faisaient aussi la classe à quelques soldats qui avaient une bonne volonté de vouloir apprendre à lire et écrire comme moi elles leur apprenaient un peu à lire et à écrire ».

¹⁵⁸³ Voir *supra*, p. 285.

¹⁵⁸⁴ L2, p. 114, l. 125. Voir aussi « ciladettoquesto farso maggiore » (L2, p. 113, l. 95) traduit par « le faux major il nous a dit », « questo valiroso generale diezze » (L2, p. 112, l. 38) traduit par « le valeureux général Diaz », etc.

(« voir ») et *guardare* (« regarder ») sera escamotée dans la traduction : « abiammo visto senellezaiechecerino dentra aqueccacasa secerino scatolette dicarne¹⁵⁸⁵ » sera traduit par « on a regardé si dans les bardas qu’il y avait dans la maison si y aurait pas des boîtes de viande ».

Enfin, la décision d’aborder la traduction de Rabito comme celle d’une compilation d’histoires racontées par un conteur maître de ses effets à défaut de ses moyens nous conduit également à éviter les notes autant que possible. Nous proscrivons les notes de traduction, car si l’on s’engageait sur cette voie il faudrait en mettre à chaque mot, ce qui détruirait toute possibilité de se plonger dans le texte sans se préoccuper de ses coulisses. Sans doute quelques notes contextuelles seront-elles inévitables, mais cela sera à voir avec les éditeurs. Cependant, reste la question des *realia*, pour lesquelles nous voudrions éviter de procéder à une adaptation. Nous nous proposons donc de recourir à deux types de solutions. La première, assez courante en traduction, consistera à faire précéder ou suivre le terme concerné par une périphrase ou un terme explicatif : « c’était des *arditi* de la section d’assaut de la compagnie de la mort » traduira « queste ardite dellacompaniadimorte¹⁵⁸⁶ ». La seconde est une authentique interpolation sous la forme d’une astuce qui nous semble autorisée par l’écriture de Rabito. Étant donné que ce dernier, très pédagogue, n’a de cesse d’expliquer tout ce dont il parle, nous nous permettrons d’insérer des explications dans le texte, comme si elles provenaient de l’auteur : « ça m’a sorti de ma bouche en sicilien : tu es une *minchia* ou quoi ? » qu’en sicilien ça voulait dire t’es con ou quoi ?¹⁵⁸⁷ ». On retrouve le même procédé dans la phrase suivante : « et puis il nous a dit : *picciotti* ? est comme ça qu’on dit les jeunes gars à Catane ?¹⁵⁸⁸ ».

2. Entre oralité et écriture illettrée

a) Une écriture de l’oralité

L’écriture de Rabito se caractérise entre autres par un recours à de nombreux procédés familiers de la langue orale. Or, le français présente un hiatus important entre la langue écrite

¹⁵⁸⁵ L2, p. 123, l. 518-519.

¹⁵⁸⁶ L2, p. 114, l. 122. Voir aussi « « je savais que du lieu-dit la Bruca à Regalbuto il y avait 4 kilomètres » (« sapeva che dallabruca perantare arecalbuto cerino 4 chilomitre », L9, p. 811), ou encore : « le théâtre de marionnettes de l’*opra dei pupi* » (« lopira daie pupa », L1bis, p. 12), etc.

¹⁵⁸⁷ « miauscito dallamiabocca che minciasiete allavevasiciliana », L2, p. 119. Dans ce cas, le choix de la tournure en français cherche à anticiper la compréhension du lecteur cible, qui devrait y reconnaître la formulation répandue « tu es con ou quoi ? », malgré la présence d’un terme sicilien qu’il ignore. Par ailleurs, on aurait pu se contenter d’écrire « ça voulait dire » au lieu de « qu’en sicilien ça voulait dire ». Si nous avons opté pour cette seconde possibilité, c’est parce qu’elle nous semble mieux s’insérer dans la logique du récit explicatif et redondant de Rabito.

¹⁵⁸⁸ « epoiiciadetto piciotte allacatanisa », L2, p. 116, l. 232.

et la langue orale¹⁵⁸⁹. L'enjeu consiste donc à trouver un moyen de faire transparaître la matrice orale du texte dans la traduction, sans pour autant se livrer à une translittération de l'oral dans l'écrit. Pour négocier cette difficulté, la notion d'« oraliture » est porteuse de pistes fructueuses. Ce mot-valise, apparu pour la première fois sous la plume d'Ernest Mirville dans les années 1970, fut ainsi défini par son créateur : « L'oraliture est l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond¹⁵⁹⁰. » La définition explicite les deux composantes du mot-valise : les créations concernées émanent de l'oral, mais seulement celles dotées d'une littéarité qui les inscrit dans le champ de la littérature en raison de leur valeur. Le concept fut repris par les penseurs de la créolité¹⁵⁹¹, qui l'appliquèrent à la page et en firent leur outil d'expression littéraire. Considérant que l'oralité, ensevelie par l'imposition de culture écrite, est le mode privilégié de la langue créole, ils cherchèrent à la récupérer à travers l'écriture : « Bref, nous fabriquerons une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité¹⁵⁹². »

Bien entendu, il n'est pas question de faire de Rabito un tenant de la créolité. Cependant, il nous semble trouver dans les pages de l'auteur le « tourment du langage » suscité par le « passage de l'oralité à l'écriture », pour reprendre les termes d'Édouard Glissant¹⁵⁹³. Tant par la croisée des langues et des cultures que la notion d'oraliture Ré envisagée comme mise par écrit de la parole du conteur, « tremplin de l'altérité grâce à l'écriture¹⁵⁹⁴ » qui fait du romancier un « marqueur de paroles¹⁵⁹⁵ » Ré suggère que par la dimension populaire qu'elle véhicule, est un outil intéressant pour penser notre traduction.

¹⁵⁸⁹ Cf. *supra*, p. 399-407.

¹⁵⁹⁰ DUMAS Pierre-Raymond, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonctions*, n° 161-162, mars-juin 1984, p. 162, cité in TURCOTTE Virginie, *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*, mémoire, université du Québec, 2009, p. 57.

¹⁵⁹¹ Dans l'ouvrage *Éloge de la Créolité*, la créolité est définie comme : « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'histoire a réunis sur le même sol » (p. 26). Les auteurs précisent par la suite : « Ne pas réduire la Créolité à la seule culture créole. C'est la culture créole dans sa situation humaine et historique, mais c'est aussi un état d'humanité intermédiaire » (note 16, p. 62), BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrice et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité/In praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1993 [1989]. Ce sont les auteurs qui soulignent.

¹⁵⁹² *Ibid.*, p. 36. Ce sont les auteurs qui soulignent.

¹⁵⁹³ Tiré d'Édouard Glissant. *Entretiens avec Lise Gauvin. L'imaginaire des langues* (Gallimard, 2010), extraits publiés sur le site du *Devoir* le 4 février 2011 : <http://www.ledevoir.com/non-classe/316040/edouard-glissant-1928-2011-l-imaginaire-des-langues> (consulté le 12 septembre 2017).

¹⁵⁹⁴ BOUBACAR BARRY Thierno, *L'expression de l'altérité dans les littératures africaines et caribéennes*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016, p. 380.

¹⁵⁹⁵ La formule est de Patrick Chamoiseau. C'est ainsi qu'il qualifie l'écrivain, autrement appelé « oiseau Cham », dans son roman *Texaco*. Dans ce récit, le « marqueur de paroles » est investi du rôle de sauver la force

Avec la notion d'oraliture, la question de la lisibilité se pose à nouveau :

la présence de l'oraliture dans l'écrit appelle une lecture singulière. Les traces de l'oraliture dans certains textes antillais en font des textes hybrides que ce soit par la forme (structure, ponctuation, rythmique, etc.) ou par le contenu (mots créoles, diglossie linguistique, expressions, proverbes antillais, thèmes, néologismes, etc.). Ces particularités, qui font la richesse de ces textes littéraires, déstabilisent les habitudes de lecture, car elles proviennent d'un univers spécifique et ne sont pas toujours facilement décodables pour le lecteur étranger. Celui-ci est confronté à l'altérité d'une culture avec laquelle il n'est pas familier et il doit apprendre à jongler à la fois avec l'étrangeté de ces textes et avec la limite de ses propres connaissances¹⁵⁹⁶

Nous n'insisterons pas ici sur l'hybridation entre différentes langues évoquée dans la citation, qui fera l'objet d'un développement spécifique plus bas¹⁵⁹⁷. Reste néanmoins toute la question de la présence sous-jacente de l'oralité, qui modèle la syntaxe. L'oralité est par essence illettrée, au sens étymologique de « privée de lettres ». Sa mise par écrit déstabilise les « habitudes de lecture » en demandant la mise en place d'une écoute de la parole écrite. En outre, l'autobiographie de Rabito présente la spécificité d'être l'œuvre d'un homme semi-lettré, ce qui provoque de multiples distorsions linguistiques, lesquelles demandent elles aussi une lecture qui passe par l'ouïe. Si nous avons écarté la possibilité de rendre cet aspect-là de son écriture par la faute d'orthographe ou par une graphie qui calque la prononciation (un procédé que Claire Blanche-Benveniste qualifie de « trucage »), il faut néanmoins le faire percevoir dans la traduction.

On a déjà vu à plusieurs reprises combien la notion de « voix » importe dans l'œuvre de Rabito. Cela est frappant dans *Terramatta*; le film documentaire réalisé par Costanza Quatriglio à partir de la publication d'Einaudi : une voix *off* lit des extraits du livre, on entend la prononciation sicilienne mais pas les fautes d'orthographe, et le charme fonctionne à plein R car l'oral n'a pas d'orthographe. Ayant l'effet produit par le documentaire en tête, nous souhaiterions, à l'instar de Philippe Lejeune qui affirma après avoir entendu les enregistrements qui avaient servi de base à la rédaction de *Gaston Lucas, serrurier* « quand j'ai enfin entendu la voix de Gaston j'ai cru la reconnaître¹⁵⁹⁸ », que le lecteur de notre

de la parole vive incarnée par le personnage de Marie-Sophie Laborieux, porteuse de l'histoire du quartier Texaco et de ses origines : une rude tâche eu égard à l'« infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue » (CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 421). De là, on peut inférer que seule l'oraliture permettrait de franchir cette barrière.

¹⁵⁹⁶ TURCOTTE Virginie, *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁹⁷ Voir *infra*, p. 460-481.

¹⁵⁹⁸ LEJEUNE Philippe, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *op. cit.*, p. 74. C'est l'auteur qui souligne.

traduction puisse imaginer la voix de Rabito. Cependant, nous ne disposons d'aucun enregistrement de cette dernière. Il nous revient donc, à partir de la voix que nous avons imaginée à la lecture du tapuscrit, de la réinventer en français. On procédera à la création d'un français « oraliturisé » qui n'aura pas vocation à être pris comme une expression authentique, mais à garantir un plaisir de lecture entre autres procuré par le sentiment de se trouver face à une langue différente sans être totalement étrangère.

La diversité des sources auxquelles nous nous proposons de puiser témoigne de notre démarche. On utilisera en premier lieu les ressources que nous nous sommes constituées en annotant des expressions entendues ici et là : « il sait même pas de qu'est-ce qu'il parle », « écoute-moi bien ce que je vais te dire », etc. Elles seront complétées par des grammaires de français populaire¹⁵⁹⁹ et des ouvrages plus généraux sur le français populaire¹⁶⁰⁰, mais aussi sur le français parlé¹⁶⁰¹. Cela pour que la traduction repose sur un fonds au moins en partie véridique, à même d'assurer la transmission d'une voix qui a véritablement existé ainsi que l'adhésion des lecteurs. Cependant, comme il s'agit de faire « œuvre-cible », les sources littéraires joueront un rôle tout aussi important. Parmi elles, par exemple, des traductions de romans italiens où le dialecte et/ou l'oralité jouent un rôle important (Pasolini, Gadda, Camilleri, Verga, etc.). En littérature de langue française, les romans de Céline, mais aussi ceux de Queneau (non pas pour le néo-français mais pour les tournures de français parlé), ceux des penseurs de la créolité et de l'oraliture pour l'importation de l'oralité dans l'écriture, ceux de Rabelais pour la vitalité et la souplesse de la langue :

L'évolution du français moderne reflète une esthétique, on pourrait presque dire une éthique politique et sociale du repli. Tout un potentiel de surabondance verbale, d'exubérance grammaticale, de licence métaphorique présent aux XV^e et XVI^e siècles dans la parole et l'écriture a été anéanti ou relégué dans le domaine de l'argot ou de l'excentrique par le néoclassicisme centralisateur de la réforme qu'a connue le XVII^e siècle¹⁶⁰²

On ne négligera pas non plus la lecture de contes traditionnels pour leur structuration ni des textes tels que l'*Illiade* et l'*Odyssee* pour leur caractère fondateur de la tradition épique occidentale, ni bien sûr l'épique médiévale, qui joua un rôle de premier plan dans la tradition orale sicilienne. Il ne s'agit évidemment pas d'écrire un texte cible fondé sur un patchwork sans rime ni raison. Au contraire, l'objectif est de se constituer un environnement de lecture riche et diversifié qui, une fois assimilé, puisse réapparaître spontanément à travers des

¹⁵⁹⁹ La *Grammaire des fautes* d'Henri Frei et *Le langage populaire* d'Henri Bauche, par exemple.

¹⁶⁰⁰ Entre autres, les travaux de Françoise Gadet et de Pierre Guiraud.

¹⁶⁰¹ Et plus spécifiquement les recherches de Claire Blanche-Benveniste.

¹⁶⁰² STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, op. cit., p. 494.

solutions de traduction fondues dans la tessiture globale du texte et contribuer à créer par touches une voix française unique, née d'un fonds propre comme tout idiolecte.

C'est pourquoi les travaux scientifiques seront pris comme une ressource parmi d'autres et non pas comme des séries de règles à appliquer. Par exemple, ce n'est pas parce que Claire Blanche-Benveniste signale l'existence d'un « français du dimanche¹⁶⁰³ », employé en situation de rédaction par les personnes peu familières du français écrit, que nous chercherons à appliquer cette transposition à notre traduction¹⁶⁰⁴. Sauf si par endroits Rabito recourt lui-même à un « italien du dimanche ». La tentation serait pourtant grande, face à cette entreprise de traduction déroutante, de se référer à un cadre rassurant. Ce dernier pourrait être celui de la science, avec une traduction fondée sur des éléments scientifiquement démontrés, tel que celui que nous venons de citer. À l'inverse, il pourrait être celui des codes du « populaire » tels qu'ils sont habituellement employés en littérature, caricaturaux de ce que l'on imagine de la langue du peuple. Cependant, il importe de dépasser l'appréhension suscitée par la traduction de la langue de Rabito et de construire une voie de traduction libérée de ces cadres. Car, dans un cas comme dans l'autre, on recourrait à un paradigme exogène certes sécurisant, mais qui nous ferait cesser d'écouter véritablement le texte source avec ses spécificités propres, et la traduction romprait son dialogue avec le texte source.

C'est donc dans une position médiane entre le pôle de la « vraisemblance » peu évocatrice et celui de l'« expérimentation littéraire » détachée de la réalité du parler que nous tenterons de construire notre traduction, car

Il discorso orale comune, non colto, una volta trascritto risulta molto vicino alla « sperimentazione letteraria ». Se si vuole porre un po' d'ordine, bisogna allontanarsene : sottrarre, aggiungere, distribuire punteggiatura, apocope, aferesi e via di seguito. Con un po' di accortezza e di fatica, si arriva al « parlato » della letteratura e dei copioni teatrali. Ma non ha più a che fare, il risultato, con l'oralità registrata, se non marginalmente. [...] Ma più cresce la verosimiglianza, più decresce la buona scrittura « naturalistica »¹⁶⁰⁵.

¹⁶⁰³ « Les enfants ou adultes éloignés de l'univers des textes écrits ont souvent une représentation sublimée de la langue écrite. Ils jugent inconvenant d'écrire des tournures familières et cherchent systématiquement des transpositions. Ce qui s'écrit, c'est la **langue du dimanche** et non la langue de tous les jours. En français, les *on*, *quand*, *parce que* du parlé deviennent des *nous*, *lorsque*, *car* par écrit. » BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches du français parlé*, *op. cit.*, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁰⁴ D'où le fait que, dans notre traduction, « on » sera la plupart du temps préféré à « nous » et que le passé simple sera rare.

¹⁶⁰⁵ « Le discours oral commun, non érudit, devient très proche de l'« expérimentation littéraire » une fois qu'il est transcrit. Si l'on veut y mettre un peu d'ordre, il faut s'en éloigner : effacer, ajouter, ponctuer, ajouter des apocopes, des aphérèses et ainsi de suite. Avec un peu de finesse et d'effort, on arrive au « parlé » de la littérature et des scénarios de théâtre. Mais le résultat n'a plus rien à voir avec l'oralité enregistrée, si ce n'est marginalement. [...] Mais plus la vraisemblance croît, plus la bonne écriture « naturaliste » décroît. » STARNONE Domenico, « Oralità subalterna e dominio della scrittura », in AA. VV., *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme edizioni, 1983, p. 77.

Pour ce faire, comme cela a été suggéré plus haut, on cherchera à construire par touches un idiolecte qui respecte les bigarrures présentes dans le texte de Rabito tout en étant probant pour le traducteur, afin de garantir l'homogénéité de l'ensemble. Car si le traducteur ne réussit pas à investir pleinement la langue qu'il s'est choisie pour traduire Rabito, le résultat sonnera faux et échouera à emporter le lecteur.

b) Les moyens de restituer une voix

L'ordre des mots

Un élément déterminant pour conserver en français l'empreinte de l'oralité qui caractérise le texte source réside dans le choix de l'ordre des mots dans les phrases, lequel varie singulièrement entre un discours écrit et oral, où la fragmentation et les procédés de reprise sont monnaie courante.

Ainsi, comme le texte source, la traduction se composera-t-elle essentiellement de phrases disloquées, qui miment le discours oral. En utilisant avec une grande fréquence la dislocation, notamment du sujet, repris ou anticipé par un pronom, nous espérons créer une habitude chez le lecteur, qui finira par ne plus y prêter attention tout en ayant la sensation de se trouver face à un texte marqué par l'oralité. On emploiera beaucoup la dislocation avec détachement du sujet à gauche¹⁶⁰⁶. Ce procédé n'existe pas en italien, où le pronom personnel n'est pas utilisé devant le verbe sauf à vouloir insister. Comme d'une part il est extrêmement répandu à l'oral en français et d'autre part la traduction sera surtout fondée sur la compensation¹⁶⁰⁷, il sera très souvent utilisé. Par exemple, « tous les petits gars de 1899 ils ont crié » (« tutte queste ciovenotte del 99 annocredato¹⁶⁰⁸ »). Il s'agit d'un expédient efficace pour donner à lire l'oralité sans entraver la lecture : « La dislocation par le sujet place le thème détaché et le pronom de rappel en contact immédiat ; il en résulte un faible marquage de la segmentation : ni l'ordre discursif, ni l'ordre des mots ne diffèrent de la phrase liée, le

¹⁶⁰⁶ Henri Bauche signale ce phénomène comme caractéristique du langage populaire : « Dans la proposition principale la plus simple, sujet-verbe-complément, le sujet, constitué par un substantif, est souvent en LP [langage populaire] renforcé par le pronom. » (BAUCHE Henri, *Le langage populaire, Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris*, Paris, Payot, 1929 [1920], p. 154). Il semble que lui aussi fasse la confusion entre des traits spécifiques de la langue parlée et de la langue populaire : Françoise Gadet, quant à elle, signale le redoublement du sujet comme caractéristique du français ordinaire parlé (GADET Françoise, *Le Français ordinaire, op. cit.*). Notre recherche portant sur un texte à la fois marqué par une forte oralité et écrit dans une langue populaire, cette distinction a toutefois pour nous un caractère secondaire.

¹⁶⁰⁷ Dans ce cas précis, il permet de récupérer par un autre biais l'insistance présente dans les multiples adjectifs démonstratifs employés par l'auteur, dont nous réduisons considérablement la quantité.

¹⁶⁰⁸ L2, p. 112, l. 45-46. Voir aussi « Mussolini il a fait assassiner Matteotti » (« mussoline afatto ammazzare ammatiotte », L4, p. 382), etc.

pronom inséré entre sujet et verbe étant un clitique¹⁶⁰⁹. » C'est pourquoi ce type de tournure pourra être aussi une solution en l'absence d'autres moyens de restituer l'oralité. Ainsi, par exemple, « et leur vie c'était rien que la misère » traduira « antavino avante sempre immienzo allamiseria¹⁶¹⁰ ». Pour les mêmes raisons, le détachement à gauche concernera aussi d'autres éléments de la phrase, tels que le groupe complément d'objet : « moi de l'instruction j'en avais un peu¹⁶¹¹ », « à ceux qui arrêtaient pas d'avoir des enfants il leur donnait un prix¹⁶¹² », « d'avoir perdu ça l'a mis tellement en rogne¹⁶¹³ », etc. Les cas de dislocation avec détachement à droite seront aussi fréquents, comme dans le texte source : « on faisait rien que jouer aux cartes et manger tous les soldats qu'on avait été appelés¹⁶¹⁴ ». Nous nous garderons cependant de mettre l'accent sur ces dislocations en séparant le sujet et sa reprise par une virgule : le procédé doit conserver sa légèreté. Qu'il s'agisse de dislocations avec détachement à droite ou à gauche, il sera commun mais pas systématique, et des éléments disloqués dans le texte source disparaîtront dans le texte cible. Le maintien, voire l'insertion, ou non de la dislocation sera entièrement tributaire du contexte. Si celui-ci est déjà porteur d'éléments qui sèment la confusion dans la compréhension immédiate ou bien qui connotent l'oralité de la langue, nous ne chercherons pas à en redoubler la difficulté ou à forcer le trait. La volonté de ne pas obscurcir le texte ou surenchérir déterminera de nombreux choix syntaxiques dans la traduction. Enfin, si les dislocations seront un moyen privilégié pour donner à lire l'oralité du texte source, on évitera de les multiplier dans la même proposition. Les tournures du type « le chat la souris il l'a mangée » seront donc rares, car elles affecteraient la lisibilité du texte. En effet, si ce procédé est si fréquent dans la langue parlée, c'est que l'intonation permet aux interlocuteurs de saisir immédiatement le sens. Appliqué à l'écrit, il requiert un temps d'analyse qui peut finir par lasser.

Le traitement de la logorrhée

L'écriture de Rabito est certes porteuse d'oralité, mais d'une oralité logorrhéique, où le discours accumulatif et explicatif tend à ensevelir le lecteur. Dans ce cas aussi, l'enjeu tient en

¹⁶⁰⁹ PELLET Éric, « Les phrases segmentées dans *Le Voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline », *L'information grammaticale*, n° 61, Louvain, Peeters, 1994, p. 42-43.

¹⁶¹⁰ La citation traduite est extraite de la fin du segment suivant : « liebiche erino troppo miserabile poie perche cera quella miserabile dettatura fascista che quello descraziato dimossoline mitela latassa achinonzivoleva maretare epoieche chi diuscevino figlieassaie cidava ilpremio alloscopo di portare piu miseria e lipiciotiede simaretavino e antavino avante sempre immienzo allamiseria », L4, p. 391.

¹⁶¹¹ « io umpoco discuola laveva », L3, p. 288.

¹⁶¹² « chi diuscevino figlieassaie cidava ilpremio », L4, p. 391.

¹⁶¹³ « conlatanta rabia che aperso tutto », L2, p. 116, l. 243. Dans ce cas, la dislocation n'apparaît que dans la traduction.

¹⁶¹⁴ « nonfacimmo altro ciocare alle carte e manciare tutte lisoldate che erimochiamate », L8, p. 707.

traduction à donner idée de cette logorrhée sans qu'elle atteigne le niveau qu'elle avait dans le texte source. Ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, l'un des moyens d'y parvenir sera de marquer typographiquement les incidentes à l'aide de tirets longs. Par ailleurs, le texte présente deux caractéristiques contradictoires : d'une part, donc, la « facilité à faire des incidentes¹⁶¹⁵ » propre à la langue parlée qui rompt la linéarité du discours et, d'autre part, une succession ininterrompue ou presque de subordonnées, la plupart du temps explicatives, qui fondent le discours en une phrase interminable. Il s'agit également d'un trait fréquent de la langue parlée :

Les imbrications de subordonnées sont plus nombreuses et plus complexes qu'on ne pourrait le penser *a priori*. Elles sont particulièrement fréquentes avec *parce que*, comme si l'expression de la cause entraînait un luxe de précisions, avec des subordonnées en *si* ou en *quand* [...] Les explications techniques se font souvent avec des cascades de relatives [...] Certains passages particulièrement complexes combinent des explications causales enchâssant d'autres subordonnées avec des relatives en cascade¹⁶¹⁶

Chez Rabito, le moyen le plus répandu d'introduire les « relatives en cascade » réside dans l'utilisation du *che* polyvalent, qui fonctionne comme un lien parfois effectif, parfois factice. Il unit l'ensemble du discours et contribue largement à sa nature logorrhéique. Les différents traitements du *che* joueront donc un rôle de premier plan dans la restitution de la logorrhée, à la recherche d'un entre-deux entre la nature brute du texte et la possibilité de sa lisibilité. L'éventualité d'en maintenir toutes les occurrences dans la traduction a été écartée d'emblée en raison de sa lourdeur, à plus forte raison sur la durée. Selon les cas de figure, on adoptera donc différentes solutions. Celle la plus souvent utilisée sera la traduction du *che* par une virgule : « quels beaux souvenirs de la vie passée de Rabito Vincenzo que c'était, moi je les gardais dans ma tête¹⁶¹⁷ ». Alors, la traduction du *che* par une virgule mettra en lumière la logique appositive de la narration. Il arrivera également que *che* soit escamoté dans le texte français : « les gens qui étaient soldats depuis 7-8 ans quand ils sont rentrés chez eux ils ont trouvé pas de travail et pas de pain non plus¹⁶¹⁸ ». *Che* pourra également être traduit par la

¹⁶¹⁵ BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches du français parlé, op. cit.*, p. 22.

¹⁶¹⁶ BLANCHE-BENVENISTE Claire, ROUGET Christine et SABIO Frédéric (dir.), *Choix de textes de français parlé : 36 extraits, op. cit.*, p. 21.

¹⁶¹⁷ « che belle recorditeche erino queste diquesta vitapassata dirabito vincenzo che io liteneva amente », L1bis, p. 25. Voir aussi « on regardait par les fenêtres dans la nuit, le ciel était tout rouge alluminé » (« si quardava dalli sportele sempre abuio che ilcielo era tutto rosso alluminato », L8, p. 756), etc.

¹⁶¹⁸ « liacentecheavevino fatto 7 8 annedesoldato checomesono revateacasa nonanno trovato nellavoro enanchepane », L3, p. 266. Voir aussi « mais comme mon frère Paolo et moi ça nous plaisait d'apprendre l'allemand » (« ma se io e ilmiofratello paolo che nipiaceva diamparerene iltedesco », L8, p. 740), « je me souviens que le jour 10 juillet journée jamais oubliée moi je comprenais encore rien à ce qu'on racontait » (« ricordo che ilciorno 10 luglio ciornata maie dementagata che io nonpotento capire niente acora diquello chesidiceva », L9, p. 811), etc.

conjonction de coordination « et » : « on avait cru que c’était un major italien et on voulait aider notre major¹⁶¹⁹ ». Dans ce cas, c’est la logique accumulative de la narration que l’on soulignera.

La signification d’un nombre assez conséquent d’occurrences du *che* sera quant à elle explicitée sous différentes formes dans la traduction. Le plus souvent, on montrera sa valeur causale. Ainsi, traduira-t-on « chese avessemoreacito ciafessino fatto immirlepiezze¹⁶²⁰ » par « parce que si on aurait réagi ils nous auraient mis en mille morceaux » ou « checiadetto lavevavireta checiadetto che al 20 metre piuavante cerino lisuoieummine¹⁶²¹ » par « il nous a dit la vérité vraie puisqu’il nous a dit que 20 mètres plus devant y avait ses hommes ». En fonction du contexte, d’autres connecteurs pourront traduire *che* : « alors que moi j’avais l’air d’un soldat et ni d’un civil¹⁶²² » ou encore « moi comme j’étais un Sicilien $\dot{R}\dot{R}\dot{R}\dot{R}$ in terre folle comme ils nous appelaient $\dot{R}\dot{R}\dot{R}\dot{R}$ je savais m’amitier avec les femmes¹⁶²³ », « comme ça après dans ma vieillesse si je mourrais pas ça me plaisait de raconter ma vie passée¹⁶²⁴ », etc. En particulier, le syntagme explicatif « c’est que » traduira souvent *che*, car il nous paraît idoine pour illustrer à la fois l’oralité et la manie explicative de l’auteur : « c’est qu’on devait pas enterrer juste que les morts italiens¹⁶²⁵ ». Ces différents recours répondent à un souci de lisibilité. Ils permettent conjointement d’éclaircir le sens tel qu’on l’a compris et de donner du

¹⁶¹⁹ « cipareva che erauno maggioreitalina che avessemo desederato di darecaiuto alnostromaggiore », L2, p. 114, l. 127-128. Voir aussi « alors on mourait de faim et Turiddu Rabito il gagnait pas une lire par jour à retourner la terre » (« de quelletiempe simoreva difame che turiddorabito azzapare prenteva maieuna lira alciorno », L12, p. 1180), « papa écris-la et après ce que tu as écrit je le corrige [...] et à la fin on pourra faire un roman de ta vie passée » (« papascivela che poie io iltuoscritto locorreggio [...] che allafine potessemo fareuno romanzo dellatua vita passa », L13, p. 1252), « moi ça me plaisait toujours de les écrire sur un bout de cahier et puis après fallait que je les écrise sur un gros cahier de souvenirs » (« ammesempre mipiaceva discrivirle ino uno pezzo diquaterno chepoielidoveva scrivere iuno quarero crante diportamamoria », L3, p. 265), etc.

¹⁶²⁰ L2, p. 118, l. 345. Voir aussi « parce qu’entre eux ils se connaissaient » (« chetradiloro siconoscevino », L2, p. 123, l. 600), « parce qu’à ce moment-là » (« che in quello momento », L2, p. 120, l. 424), « madame veuillez le donner à votre fils parce qu’il doit partir aussitôt cette nuit pour faire soldat, parce que votre fils il est né pendant les 4 premiers mois de l’année 1899 » (« signora ladasse alsuo figlio che questa notte deve partire persubito persoldato che ilsuofiglioenato neie prime 4 mese dellanno 1899 », L1, p. 27), etc.

¹⁶²¹ L2, p. 117, l. 282.

¹⁶²² « cheio nonpareva ne un unosoldateneancheuno borchese », L2, p. 120, l. 410-411. Voir aussi « et toi mon fils sers la patrie avec joie, alors que moi le premier la patrie j’y aurais foutu le feu et toute sa maison Savoie avec » (« etufigliomio sierbe lapadriacontente checominciato dime alla padria lavesse abruciato contutta lasuacasa savoia », L1, p. 75), etc.

¹⁶²³ « ioeracapace dasesciliano daterramatta che cichiamavino loro iora capace di prentere amicizia condonne », L1, p. 95. L’interprétation proposée dans la traduction nous a été suggérée par d’autres occurrences de *terra matta* dans le texte, employé pour désigner les Siciliens et non la Sicile. Par exemple, dans le cas suivant, où il imagine un dialogue avec une jeune fille de Vénétie qui lui demanderait son origine géographique : « seie siciliano eio ciavesse tetto disi questaracazza miavesetto nontivoglio che sei terra matta », L1, p. 93 (*Sei siciliano ? E io ci avrei detto di sì questa ragazza mi avrebbe detto non ti voglio perché sei terra matta*).

¹⁶²⁴ « chepoie nellamia vichiaia se nonmoreva mipiaceva diracontare lamia passata », L3, p. 265.

¹⁶²⁵ « che nondovemosipolire li muorte italiane sole », L2, p. 123, l. 590. Voir aussi « quels beaux souvenirs que j’écris, c’est qu’à moi ça me plaisait toujours de les écrire » (« chebellerecordicheio staioscrivento che ammesempre mipiaceva discrivirle », L3, p. 265), etc.

relief aux articulations logiques parfois ambiguës dans le texte source. Évidemment, de la sorte, c'est une interprétation que l'on propose. Toutefois, toutes les occurrences de *che* introducteur générique de propositions indépendantes ne seront pas escamotées : « posez-le qu'on va le soigner¹⁶²⁶ ». L'objectif sera alors de laisser subsister des traces de sa présence et de son rôle dans le texte source tout en apportant une touche populaire au texte cible.

La traduction des mots pivots et autres marqueurs de l'oralité

Outre la dislocation des phrases et le traitement de la logorrhée, d'autres marqueurs signaleront l'importance de l'oralité dans l'écriture de Rabito. Dans ce cadre, la traduction des connecteurs et locutions favoris de Rabito joue un rôle crucial, car ces mots sans cesse réemployés contribuent largement à façonner l'idée que l'on se fait du texte. Les plus usités dans le texte source sont : « quinte » (*quindi*), « cosi » (*così*), *certo che*, « perche » (*perché*) et « poieche ». Apparaissent souvent *ma* et « mapero » (*ma però*), *invece*, *mentre*. Les locutions *per forza*, *per subito* et « perdavero » (*per davvero*) sont récurrentes, et l'adverbe *magare* (*macari*) est présent dans presque toutes les lignes.

Leur traduction ira pour l'essentiel dans le sens de l'oralité. Deux raisons ont conduit au choix de traduire « quinte » par « alors » : « et alors les gaz qu'ils ont jetés¹⁶²⁷ ». « Alors » a un usage souple qui recouvre la double valeur temporelle (« ensuite ») et conclusive (« donc ») de *quindi* : il nous paraissait important de conserver ce flottement sémantique en français. Par ailleurs, dans le français parlé, on entend bien plus fréquemment « alors » dont l'usage est presque désémantisé comme ordonnateur du discours que « donc ». La traduction de *così* a été plus complexe. On fut tenté dans un premier temps de le traduire de la façon la plus évidente, c'est-à-dire par « ainsi ». Cependant, « ainsi » ne s'emploie presque pas en français parlé : l'utiliser dans la traduction aurait provoqué un changement de registre. Nous optons finalement pour une double traduction du terme en fonction du contexte. La première, et la plus fréquente, est « du coup » : « du coup je me souviens qu'on a plus rien compris¹⁶²⁸ ». Ce choix est délibérément orienté vers la langue parlée. Nous apprécions là

¹⁶²⁶ « posatelo che lomedecammo », L2, p. 113, l. 95. Voir aussi « « on leur a fait montrer notre télévion, qu'à l'époque en 1960 la télévision on était presque à peu près 5 pour cent des Chiamontais à l'avoir » (« ciabiammo fatto vedere checiavemmagarelatelevisione che ilquelloperiodo quasequase che latelevisione labiammo il5 percento lichiamontane nel 1960 », L11, p. 1068), « moi j'écrivais tout pour pas l'oublier que comme ça quand ma femme parlait » (« io tutto scriveva peronmilodementeca checosiquanto palava lamiamoglie », L11, p. 1097), etc.

¹⁶²⁷ « e quinte ligasse cheanno botato », L2, p. 111, l. 9.

¹⁶²⁸ « cosirecordo che nonzineacapito nientepiu », L2, p. 113, l. 71-72. Voir aussi « qu'on aurait dit que je m'avais échappé de prison, et du coup toujours vite vite j'ai traversé le village » (« cheparecheio avessescapato del carcere e sosi sempre dicorsacorsa o traversato questo paese », L1 bis, p. 8), « je vois 6-7 personnes courir en

aussi le caractère souple, presque désémantisé du connecteur. La seconde, « comme ça », sera utilisée lorsqu'en italien l'auteur emploie *così* pour faire part d'une stratégie, d'une planification : « et comme ça si un officier nous aurait demandé¹⁶²⁹ ». Le cas de *certo che* a également été problématique. En observant les endroits auxquels Rabito l'emploie et la grande fréquence à laquelle il revient, il apparaît qu'il relève du tic d'écriture. En effet, il a la fonction d'introduire de nouvelles considérations ou de nouvelles informations ou bien de passer à un autre sujet. C'est pourquoi le traduire par « c'est sûr que » était peu probant à l'épreuve de la traduction. On a envisagé de le traduire par « pour sûr », mais cette locution donnait au texte une couleur un peu datée qui tranchait avec les autres choix de traduction et, surtout, qui rappelait les classiques de la voix du « populo », que nous évitons. Il fallait donc trouver une autre locution qui puisse avoir un rôle désémantisé et rappeler l'oralité sans toutefois trop attirer l'attention. Nous optons finalement pour la locution « faut dire que » parce qu'elle permet de mettre l'accent sur un élément donné sans signifier grand-chose¹⁶³⁰ : « et faut dire que vu comme le type braillait moi et Strano on a trouillé¹⁶³¹ ». Si la traduction de *perché* (« parce que ») ne posait aucun problème, celle de « poieche » était moins évidente. En raison de sa graphie, nous l'avons d'abord interprété comme un *poiché*. Néanmoins, le contexte dans lequel ce mot pivot est employé laisse supposer que la graphie unie est l'agglutination des mots *poi* et *che*. Pour en conserver la valeur accumulative, nous décidons de le traduire par « et puis », sans tenir compte du *che*, dont nous voulons réduire le nombre d'occurrences : « ce fumier de Mussolini voilà qu'il met un impôt pour ceux qui voulaient pas se marier et puis à ceux qui arrêtaient pas d'avoir des enfants il leur donnait un prix¹⁶³² ». Après avoir envisagé de traduire la locution pléonastique « mapero » par « mais par contre », l'essai en contexte nous fait opter pour « mais cependant » : « et alors j'avais rien à dire, mais

pleurant, du coup j'y ai demandé le pourquoi donc elles étaient si inquiètes » (« quanto vedo 6 7 persone che correvino e magare piacevino cosi cisono domanto il perche queste erino tantepriucopate », L9, p. 811), etc.

¹⁶²⁹ « checosi seciavesse domantato qualche offiale », L2, p. 117, l. 295. Voir aussi « moi j'écrivais tout pour pas l'oublier que comme ça quand ma femme parlait » (« io tutto scriveva pernonmilodementeca checosiquanto palava lamiamoglie », L11, p. 1097), etc.

¹⁶³⁰ Ce choix correspond également à la mise en relief de la parole recherchée dans la traduction. À ce sujet, voir *infra*, p. 511-514.

¹⁶³¹ « ecerto cheioiestrano conqueste uceche sefaceva malequesto ioestrano ciabiammpreso dipaura », L2, p. 117, l. 299-300. Voir aussi « faut dire que je devais écrire la vraie vérité » (« certo cheio cidovevascrivere laveravereta », L15, p. 1449), « faut dire que maintenant la route pour sortir dehors du village de Grammichele je la connaissais » (« certo che oramaiela sdradalaapeva peuscirefuore dirammichele », L1, p. 14), etc.

¹⁶³² « quello descraziato dimossoline mitela latassa achinonzivoleva maretare epoieche chi diusceveno figlieassaie cidava ilpremio », L4, p. 391. Voir aussi « on fumait comme des désespérés et puis on regardait par les fenêtres » (« fomammo come lidesperate e poieche si quardava dalli sportele », L8, p. 756), etc.

cependant j’y ai dit¹⁶³³ ». On peut l’interpréter comme un effort de Rabito pour adhérer aux modèles de l’écriture « noble ». La traduction d’*invece* et *mentre* par « au lieu de » et « alors que » n’appelle pas de remarques particulières. Une logique antagoniste a présidé aux façons dont seront traduites les locutions *per forza* et « perdavero » d’une part et *per subito* de l’autre. On a souhaité dans la traduction de la première insérer en français une oralité que l’expression italienne ne porte pas nécessairement : *per forza* se traduit souvent par « forcément », et ni dans une langue ni dans l’autre la locution ou le terme n’indique une variation diamésique ou diastratique. En revanche, en faisant le choix, lorsque le contexte le permet, de traduire *per forza* par « c’était obligé que », nous inscrivons la locution dans une oralité et une langue familière¹⁶³⁴. Cette décision est dictée par la sensation constante de perte que l’on éprouve à traduire ce texte. À la lecture du texte source, la dimension orale est constamment rappelée par la graphie des mots, tributaire d’une prononciation locale réprimée. Étant donné que la traduction ne sera pas fondée sur ce type de procédés, nous nous appuyons sur ce type d’astuces pour compenser cette perte. Traduire *per forza* par « c’était obligé que », tournure autrement plus orale, en est une. Une logique assez similaire nous conduit à traduire « perdavero » par « pour de vrai » plutôt que par « vraiment » ou « sérieusement » : « et pour de vrai notre lieutenant nous a séparés en 2 équipes¹⁶³⁵ ». Dans ce cas, s’adjoint au raisonnement le souci de mettre en lumière la dialectique du vrai et du faux, ainsi que la nature du texte comme preuve. En revanche, la traduction de *per subito* suit une logique opposée. On aurait pu traduire cette locution par « de suite » ou « tout de suite », très fréquente dans le français parlé. Pourtant, nous la traduisons par « aussitôt », adverbe plus employé à l’écrit. On rend ainsi palpables les irrégularités de l’écriture de Rabito en imaginant que l’auteur adopte dans ce cas un « italien du dimanche » : « aussitôt on a jeté nos armes¹⁶³⁶ ». Enfin, nous adoptons trois traductions différentes de « magare » selon le contexte. Outre les sens les plus évidents du terme (« aussi » et « même »), nous y adjoignons « en plus » dès lors que la phrase le permet. R’y compris dans des cas où l’on aurait pu traduire par

¹⁶³³ « equinte io nonciopotutodire niente maperociodetto », L2, p. 114, l. 146. Voir aussi « « la guerre était finie et on l’a gagnée mais cependant on a aussi gagné la faim et le chômage » (« siaveva fenito laquerra e labiammovinta mapero siavinta magarelafame eladesochepazionre », L3, p. 273), etc.

¹⁶³⁴ « equinte perforza questo fuoco sidoveva stutare », L2, p. 116, l. 227. Voir aussi « parce qu’après la guerre c’était obligé que c’était les États-Unis et la Russoviétique qui allaient la gagner » (« che poi laquerra ladovevino vince perforza listate unite e larosia sovietica », L8, p. 729), etc.

¹⁶³⁵ « eperdavero ilnostro tenente ciadiviso in2 scudre », L2, p. 116, l. 236. Voir aussi « et pour de vrai II heures a sonné » (« eperdavero anno sunato liore II », L1 bis, p. 8), etc.

¹⁶³⁶ « abiammosubito botato liarme », L2, p. 118, l. 344. Voir aussi Voir aussi « parce que si je disais *minchia* aussitôt je me faisais découvrir que je venais de Sicile » (« perche dicento quellaparola mincia chetincranavo persobito mefaceva aporarecheio era della sicilia », L1 bis, p. 95), etc.

« aussi » : « et puis en plus la chance que j'ai eue quand je m'a échappé¹⁶³⁷ ». Ceci, afin de souligner la dimension accumulative du texte source.

Enfin, le maintien d'un registre oral dans le texte cible passera par une série de détails. Certains seront des recours ponctuels en fonction des possibilités offertes par le contexte. D'autres, en revanche, seront presque systématiques. Ce sera le cas de l'emploi du pronom « on » plutôt que du pronom « nous » à la première personne du pluriel : « quand on était soldats¹⁶³⁸ ». Ce parti pris implique une certaine modernisation du texte : l'emploi de « on » chez les gens de la génération de Rabito en France était loin d'être le plus commun, y compris dans des milieux modestes et à l'oral. Il s'appuie sur une ressource offerte par l'écart qu'il existe en français entre les pratiques de la langue écrite et de la langue parlée.

Il en va de même pour la question de la négation à deux éléments, spécifique de la langue française :

Le français se distingue des autres langues romanes par sa négation à deux éléments [...]. Le deuxième élément est d'introduction tardive ; il n'était au départ qu'emphatique, mais a fini par porter, pour les locuteurs, la valeur négative. Le français populaire, sentant *pas* comme suffisant à exprimer la négation, omet *ne*, comme le font tous les usages familiers. C'est une forme extrêmement instable, et il n'est pas de locuteur pour l'omettre toujours, ni pour l'employer toujours, le pourcentage de réalisation variant selon le locuteur et la situation¹⁶³⁹.

Si ces remarques portent sur la langue populaire, la simple négation est aussi extrêmement fréquente dans la langue parlée¹⁶⁴⁰. Sa double nature populaire et orale nous conduit à l'adopter : « le moulin il moulina pas du fer¹⁶⁴¹ ». Un peu moins fréquemment, la locution présentative « il y a » (ou « il y avait ») sera écrite sous la forme « y a » (ou « y avait ») : « et alors y avait plein de soirs¹⁶⁴² ». Il s'agit là de calquer la prononciation, où le pronom impersonnel « il » est souvent escamoté. Le procédé sera également appliqué à la locution

¹⁶³⁷ « poiechemagarelafortuna cheioebbechequanto minesunoscapato », L1, p. 14. Voir aussi « mais ma femme non seulement elle voulait être assise mais en plus elle voulait pas être imbortunée par les autres membres » (« ma lamiamoglie nonsolo chevolestare seduta ma magare nonvoleva essere trozata dellealtresoggie », L11, p. 1059), etc.

¹⁶³⁸ « quantofaciammo ilsoldato », L4, p. 370. Voir aussi « on pouvait entrer sans rien payer du tout dans tous les cinémas de Naples » (« posiammo ebraresenza pagare niente intutte licinima checerino anapole », L5, p. 479), « je me souviens que dans la baraque où qu'on était tous les malades » (« ricordo che dentro la baracca di noie tutte ammalate », L6, p. 561), etc.

¹⁶³⁹ GADET Françoise, *Le Français populaire*, op. cit., p. 78.

¹⁶⁴⁰ Si bien que la même Françoise Gadet signale la disparition du « ne » comme caractéristique également du français ordinaire (GADET Françoise, *Le Français ordinaire*, op. cit.)

¹⁶⁴¹ « ilmolino nonmacenava ferro », L8, p. 783. Voir aussi « elles étaient pas bien écrites » (« nonerino escritte bene »), L9, p. 820, « ils pouvaient pas avoir la même sale vie pareil comme leur père » (« nonpotevino farepilavita malache aveva tattoilsuopadre vincenzorabito »), L11, p. 1034, etc.

¹⁶⁴² « equinte cerino magare tantesere », L11, p. 1059. Voir aussi « et y avait de quoi gagner plein de sous » (« ecera dipotere quadagniareassaisolde ») L15, p. 1470, etc. À l'inverse, « quelle différence il y avait » (« chedefedenza checera »), L12, p. 1180, etc.

« faut dire que » pour traduire *certo che*, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Pour la même raison, les phrases interrogatives seront souvent dépourvues de l'inversion requise par le français soigné. Cependant, on agira au cas par cas, en fonction du contexte et de la présence ou non de marqueurs forts d'oralité dans l'environnement immédiat de la phrase. Ainsi, pourra-t-on tout aussi bien opter pour une tournure orale et familière *« c'est quoi ça¹⁶⁴³ »* que pour une tournure interrogative avec inversion suivie d'une tournure interrogative sans inversion : *« Rabito qu'est-ce que tu en penses, on le fait ça ou on le fait pas¹⁶⁴⁴ »*. Parmi les détails voués à suggérer la langue parlée, nous privilégierons le verbe « arriver » au verbe « réussir » (*« j'arrivais même plus à marcher¹⁶⁴⁵ »*), le verbe « marcher » au verbe « fonctionner » et la formule « avoir été » à « être allé » (*« je suis descendu et j'ai été dans un café¹⁶⁴⁶ »*) en raison de leur écrasante prédominance à l'oral.

c) Les moyens de traduire la lettre illettrée

Une conjugaison fantaisiste

L'un des lieux privilégiés pour suggérer les difficultés de l'auteur à manipuler la langue sera la conjugaison. Les distorsions et formes erronées affecteront tous les temps verbaux. Avant de les présenter, rappelons que, si nous cherchons à construire une traduction cohérente et fondée, celle-ci ne prétend pas refléter un usage réel de la langue ou se faire l'écho de formes toujours attestées dans la pratique : si nous recourons à certaines erreurs attestées chez de nombreux locuteurs francophones, ce sera loin d'être le cas de toutes. Dans ce domaine comme dans les autres, la recherche de l'équilibre prévaudra, d'autant plus que « la faute contre le code grammatical entraîne la gêne dans la communication, sinon la réprobation¹⁶⁴⁷ » : si la phrase contient déjà plusieurs distorsions syntaxiques, nous évitons de surenchérir avec des formes verbales incorrectes. Cependant, nous en insérerons à des endroits où, sans elles, on aurait l'impression que l'auteur était tout à fait à l'aise avec la langue écrite.

Au passé composé, l'erreur la plus fréquente sera l'utilisation d'un auxiliaire inadapté : « elle s'a tapé la tête dans le mur », « les grèves s'ont enchaîné », « il a resté rien que les fascistes », etc. Si les erreurs d'auxiliaire se rencontrent dans le français populaire, on cherche également de la sorte à reproduire l'étrangeté perçue à la lecture du texte source pour des

¹⁶⁴³ « *checosa equesto* », L8, p. 740.

¹⁶⁴⁴ « *rabito come tipare questa cosa chefa lafaciammo ononlafaciammo* », L4, p. 370.

¹⁶⁴⁵ « *nonpoteva neanche piu camminare* », L8, p. 707.

¹⁶⁴⁶ « *sono scieso eminesino antato inunocafe* », L7, p. 633.

¹⁶⁴⁷ GUILBERT Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1975, p. 31.

lecteurs non siciliens¹⁶⁴⁸. Il arrivera aussi que des erreurs de personne figurent dans la conjugaison de l'auxiliaire (« j'a su écrire¹⁶⁴⁹ ») et/ou dans la forme du participé passé (« mouru¹⁶⁵⁰ »). À l'imparfait, les erreurs porteront sur le radical des verbes, sur le principe de l'analogie, que celle-ci concerne une confusion avec d'autres verbes (« elle croivait qu'ils rigolaient d'elle¹⁶⁵¹ » avec les verbes boire et savoir¹⁶⁵², par exemple), avec d'autres temps (« ils devaient pas aller à l'école¹⁶⁵³ », confusion avec le subjonctif présent, « elles les instruaient un peu¹⁶⁵⁴ », confusion avec le participe passé), voire avec la forme infinitive (« le petit peuple on apprenait beaucoup¹⁶⁵⁵ »). En revanche, dans « moi j'écrirais tout pour pas l'oublier¹⁶⁵⁶ », il s'agit d'insérer une touche d'étrangeté dans la phrase et d'inventer chez le narrateur l'existence d'un doublon du verbe « écrire » avec le néologisme « écrivurer », qui fait état de l'importance que cet acte pouvait avoir pour lui ; le néologisme « s'instructionner » (« j'essayais toujours de m'instructionner plus parce que ça me plaisait de savoir lire et écrire¹⁶⁵⁷ ») s'explique de la même manière¹⁶⁵⁸. Dans les phrases hypothétiques, on recourra presque toujours l'erreur classique consistant à employer le conditionnel plutôt que l'imparfait dans la protase : « si mon père aurait revu et s'il aurait vu¹⁶⁵⁹ », « si je serais encore vivant¹⁶⁶⁰ », etc. Quoique dans une moindre mesure, le présent sera lui aussi affecté par des procédés de déformation : « jusqu'à tant que je suis en vie moi j'écrive toujours¹⁶⁶¹ » (analogie avec le subjonctif présent), « prendons la discoursion¹⁶⁶² »

¹⁶⁴⁸ Car, en sicilien le passé composé se conjugue exclusivement avec l'auxiliaire avoir.

¹⁶⁴⁹ Trad. du L1, p. 34. Voir aussi « je m'a senti monter une colère » (trad. du L10, p. 904), etc.

¹⁶⁵⁰ Trad. du L2, p. 117. Voir aussi « instruité » (trad. du L1 bis, p. 80), etc.

¹⁶⁵¹ Trad. du L11, p. 1059.

¹⁶⁵² Cf. « Croivent pour Croient », *Académie française*, rubrique « Dire, ne pas dire », <http://www.academie-francaise.fr/croivent-pour-croient> (consulté le 19 août 2017). Notons qu'en employant la forme « croivait » à la troisième personne du singulier, et qui plus est à l'imparfait, l'on force considérablement le trait, dans la mesure où en réalité on l'entend surtout à la troisième personne du pluriel au présent.

¹⁶⁵³ Trad. du L1, p. 31. Voir aussi « mangeaient et boivaient dansaient et rigolaient » (trad. du L1, p. 85), « des soldats qui savaient bien lire écrire » (trad. du L1 bis, p. 43), etc.

¹⁶⁵⁴ Trad. du L1, p. 34.

¹⁶⁵⁵ Trad. du L1, p. 86.

¹⁶⁵⁶ Trad. du L11, p. 1097.

¹⁶⁵⁷ Trad. du L1, p. 48.

¹⁶⁵⁸ En ce cas, le néologisme proposé s'approche de ceux forgés par Samuel Daiber, écrivain brut interné, qui employait des verbes tels que « écrivainer » ou « parler ». À ce sujet, voir CAPT Vincent, *Écrivainer. La langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, coll. « contre-courant », 2012.

¹⁶⁵⁹ Trad. du L12, p. 1180. Avec ici un autre exemple de participe passé fantaisiste.

¹⁶⁶⁰ Trad. du L1 bis, p. 37.

¹⁶⁶¹ Trad. du L14, p. 1333. Dans cet exemple, il aurait été plus naturel que le verbe soit au futur. Le fait de conserver le présent est une façon supplémentaire de suggérer les difficultés de l'auteur dans l'écriture.

¹⁶⁶² Trad. du L1, p. 53.

(analogie avec l'infinitif). Le passé simple¹⁶⁶³, sujet à de multiples erreurs chez les scripteurs francophones, ne sera pas épargné, avec notamment des confusions entre la première et la troisième personne du singulier (« je risqua de¹⁶⁶⁴ ») et des formes imaginaires (« il suffisit que¹⁶⁶⁵ »). Au futur, les formes erronées se fonderont soit sur une confusion de personnes (« j'aura pas beaucoup de sous¹⁶⁶⁶ », « j'arrivera à¹⁶⁶⁷ », « quand je mourra¹⁶⁶⁸ »), soit sur un radical fautif (« tu voiras¹⁶⁶⁹ », « j'écriverai toujours¹⁶⁷⁰ », « ils savront¹⁶⁷¹ »). Enfin, au subjonctif présent¹⁶⁷², les erreurs proviendront soit du présent de l'indicatif employé à la place du subjonctif (« c'était obligé que je l'écris¹⁶⁷³ », « il fallait que je suis¹⁶⁷⁴ »), soit de formes créées pour combler une lacune, inspirées par des analogies (avec l'infinitif : « il voulait pas que les gosses ils apprennent¹⁶⁷⁵ », avec le passé simple : « il suffisit que je sacha une histoire¹⁶⁷⁶ » ; avec le participe passé : « fallait qu'elle écrite¹⁶⁷⁷ »). Enfin, ponctuellement, certaines créations auront pour objectif de semer le trouble sur le temps que l'auteur aurait voulu employer. Ainsi, « j'avus une autre sacrée chance¹⁶⁷⁸ » se présente-t-il comme une synthèse entre l'imparfait, le passé simple et le passé composé (d'un point de vue auditif, la forme rappelle « j'ai eu »). Dans « pour après les raconter quand je revena en Italie¹⁶⁷⁹ », on ne sait plus s'il s'agit d'un futur, ce que le contexte indiquerait, ou d'un passé simple. De la sorte, nous attirons l'attention sur un phénomène qui contribue par moments à faire de la lecture de Rabito une expérience déconcertante. Il s'agit des problèmes de concordance des temps et, plus largement, de passages étonnants d'un temps verbal à un autre. R d'autant plus que, comme l'auteur orthographie la première personne du pluriel de la même manière à

¹⁶⁶³ Étant donné que l'on essaie de donner à lire une langue marquée par l'oralité, on l'utilisera assez peu. Son emploi sera voué à suggérer des élans narratifs calqués sur la littérature, un peu à la manière des enfants dans les rédactions.

¹⁶⁶⁴ Trad. du L10, p. 904.

¹⁶⁶⁵ Trad. du L5, p. 462.

¹⁶⁶⁶ Trad. du L14, p. 1304.

¹⁶⁶⁷ Trad. du L11, p. 1057.

¹⁶⁶⁸ Trad. du L15, p. 1478.

¹⁶⁶⁹ Trad. du L14, p. 1304.

¹⁶⁷⁰ Trad. du L15, p. 1481.

¹⁶⁷¹ Trad. du L15, p. 1478.

¹⁶⁷² Nous n'emploierons pas le subjonctif passé, trop associé en français à la langue écrite soignée.

¹⁶⁷³ Trad. du L15, p. 1449.

¹⁶⁷⁴ Trad. du L1 bis, p. 80.

¹⁶⁷⁵ Trad. du L1, p. 31.

¹⁶⁷⁶ Trad. du L5, p. 462.

¹⁶⁷⁷ Trad. du L1, p. 75.

¹⁶⁷⁸ Trad. du L1, p. 34.

¹⁶⁷⁹ Trad. du L6, p. 514.

plusieurs temps¹⁶⁸⁰, le lecteur ignore parfois le temps employé. Un autre moyen pour suggérer ce trait en français sera de procéder à une traduction à la lettre des passages concernés :

quels beaux souvenirs que j'écris, c'est qu'à moi ça me plaisait toujours de les écrire sur un bout de cahier et puis après fallait que je les écris sur un gros cahier de souvenirs pour pas jamais l'oublier ma sale vie et ma belle vie de soldat et de quand j'étais petit et même de quand j'étais pas soldat, comme ça après dans ma vieillesse si je mourrais pas ça me plaisait de raconter ma vie passée¹⁶⁸¹

Dans ce cas, le passage du présent à l'imparfait puis à l'idée de futur rendue par de l'imparfait provoque un sentiment de perte à la lecture. Étant donné que l'on arrive alors à une expression à la limite du charabia peu compatible avec notre recherche de lisibilité, nous limiterons ces traductions à la lettre. Exceptionnellement, le procédé n'apparaîtra que dans le texte cible, comme ici, avec le futur (avec une forme erronée) à la place du conditionnel : « j'avais juré que moi mes 3 fils même si je devais mourir à cause du travail et des sacrifices et manger pour toujours du pain et des oignons j'arrivera à leur faire avoir leur diplôme¹⁶⁸² ». Le texte cible présentera donc plusieurs cas ponctuels de « discordance des temps » qui rappelleront les difficultés de l'auteur avec la langue écrite : « juste à ce moment il se trouva qu'un capitaine de spection était passé¹⁶⁸³ ».

Suggérer une langue populaire sans faire du « populo »

L'écriture de Rabito s'inscrit indubitablement dans la veine de la langue populaire. Cependant, ainsi que nous l'avons dit, nous sommes réticent à la traduire par les canons du « populo » en littérature française, pour des raisons éthiques (nous refusons l'essentialisation et la dimension péjorative drainées par ce terme) comme pratiques : le style qui en résulte nous paraît caricatural et pénible sans compter qu'il manque de crédibilité. C'est pourquoi nous n'emploierons que des termes argotiques et populaires courants¹⁶⁸⁴. En d'autres termes, nous ne souhaitons pas recourir à des dictionnaires de langue verte pour y dénicher des mots

¹⁶⁸⁰ Voir *supra*, p. 205-213.

¹⁶⁸¹ « chebellerecordicheio staioscrivento che ammesempre mipiaceva descrivirle ino uno pezzo diquaterno chepoiellidoveva scrivere iuno quarero crante diportamamoria per nonmiladementegare lamia malavita che faceva e labuona vita cheaveva fatto dasoldato e dapicolo diaquontoera era magare dabordchese chepoie nellamia vichiaia se nonmoreva mipiaceva diracontare lamia passata », L3, p. 265.

¹⁶⁸² « avevacurato cheio aqueste mieie3 figlie magare che moreva conlotanto lavoroescraficie chedoveva fare emanciarepane ecipollasempre allimieiefiglielidoveva farelauriare », L11, p. 1057.

¹⁶⁸³ L'écart dans le texte source était moins criant, puisque l'auteur emploie un passé composé plutôt qu'un plus-que-parfait : « in questo fratepo siatrovato apassare uno capitano dispezione », L2, p. 121, l. 465-466. Voir aussi « io sapeva che inquesta casa ciavessetato qualchsaccodimane » (L2, p. 114, l. 140) traduit par « je savais que dans cette maison on trouvera des musettes » dans une logique de déplacement, on substitue la concordance erronée due au sicilien (emploi du subjonctif imparfait plutôt que du conditionnel) par une autre concordance erronée (emploi du futur plutôt que du conditionnel).

¹⁶⁸⁴ Voir *infra*, p. 486-487.

qui contribueraient à donner une couleur au texte, mais qui sonneraient faux parce qu'ils seraient trop éloignés de notre environnement linguistique. De même, nous utilisons des procédés dont nous vérifierons la présence dans les ouvrages sur le français populaire *Ř* et, de fait, certains sont aussi employés dans la littérature où la voix est donnée au « populo » *Ř*, mais qui correspondent à des tournures qui nous sont familières pour ne pas construire cette langue de toutes pièces. Enfin, une partie d'entre eux dépendra des créations du traducteur. Dans ce domaine également, notre objectif est de délivrer une impression d'ensemble à l'aide d'une série de touches.

Malgré la tendance générale visant à réduire le nombre d'occurrences de *che* vis-à-vis du texte source, l'emploi du « que » dans la traduction sera toutefois étendu en regard de la norme, soit comme pronom relatif polyvalent, soit comme introducteur générique de subordonnée. Il sera utilisé essentiellement comme pronom relatif sujet (« j'étais un Sicilien que je faisais pas savoir que j'étais sicilien¹⁶⁸⁵ »), mais aussi complément d'objet indirect (« pour Giovanni que ça lui plaisait »), complément circonstanciel (« les familles que je m'amitiais¹⁶⁸⁶ »). On y recourra également pour éviter des propositions complexes (« je me souviens qu'aujourd'hui que j'écrive¹⁶⁸⁷ »), ou encore en le cumulant au pronom relatif (« ce furent les jours où que le parti fasciste¹⁶⁸⁸ »). Il pourra aussi se substituer au pronom relatif « où » après « partout » : « partout qu'on allait¹⁶⁸⁹ ». Enfin, il remplacera parfois la préposition dans des locutions prépositionnelles, comme « à cause de » : « et puis même les blessés on avait pas le temps de les prendre et à cause qu'ils étaient pas soignés ils devaient mourir¹⁶⁹⁰ ».

Un autre moyen suggéré par le texte source de faire percevoir les incertitudes de l'auteur consistera à faire suivre le verbe introducteur de discours rapporté par un discours direct : « elle faisait comprendre que pour le moment l'axe Rome Berlin Tokyo laissons-les avancer et puis après on va bien voir c'est qui qui gagne¹⁶⁹¹ ». Dans certains cas, seule la traduction

¹⁶⁸⁵ Trad. du L1, p. 95. Ou encore : « le pauvre homme que depuis qu'il avait 7 ans » (trad. du L11, p. 1034), etc.

¹⁶⁸⁶ Trad. du L1, p. 95. Ou encore : « comme un roman policier qu'on comprend tout à la fin » (trad. du L7, p. 679), « chaque jour qu'on faisait cette maudite guerre » (trad. du L1 bis, p. 43), etc.

¹⁶⁸⁷ Trad. du L15, p. 1486.

¹⁶⁸⁸ Trad. du L4, p. 347.

¹⁶⁸⁹ « dovesiantavaeantava », L2, p. 118, l. 319.

¹⁶⁹⁰ « poicheneanche liferite ceratiempo prentere e peronavereaiuto dovevino morire », L2, p. 113, l. 65-66. Dans ce cas, on évite de traduire à la lettre pour ne pas écrire du petit-nègre, mais le cumul « à cause que » permet d'introduire tout de même une tournure qui détonne. Parfois cependant, le procédé permettra seulement de suggérer une écriture populaire en l'absence d'autres marqueurs : « à cause qu'il avait fait » (« percheavevafatto », L2, p. 116, l. 244).

¹⁶⁹¹ « ci faceva capire che per ora a uesto asso romabilino tochio lasciammoliavanzare che poie di vede doppo chiechevincie », L8, p. 729.

portera ce flottement. Par exemple, lorsque Rabito écrit « cisono domanto il perche queste erino tantepriucopate¹⁶⁹² », le discours rapporté est correct. En revanche, en conservant la substantivation de « pourquoi » *Ŕ* correcte également mais moins courante en français *Ŕ*, à laquelle on adjoindra un « donc » qui renforce l'interrogation et ne pourrait apparaître que dans un discours direct¹⁶⁹³, on crée un décalage en français qui n'existait pas en italien : « j'y ai demandé le pourquoi donc elles étaient si inquiètes ». Le principe de confusion entre discours direct et discours rapporté prévaut dans « il [le lieutenant] voulut savoir qu'est-ce qu'il s'est passé mon équipe où moi j'étais parti et j'étais resté seul, qu'est-ce qu'elle est devenue¹⁶⁹⁴ ». Ces cas de figure illustrent le principe selon lequel, ayant à l'esprit certaines tournures fautives du texte source, nous les conservons comme ressources à employer à des endroits où elles ne figuraient pas nécessairement. On s'appuiera aussi de temps à autre sur une mauvaise gestion du mode interrogatif, à laquelle le français se prête bien, comme dans la phrase suivante : « comment on aurait-on pu aider les chevaux¹⁶⁹⁵ ».

L'utilisation de prépositions inappropriées suggérera également la langue populaire. Parmi elles, on trouvera presque systématiquement le complément du nom introduit par « à » au lieu de « de », répandu et connoté comme étant populaire¹⁶⁹⁶ : « le capitaine il voulait voir les papiers à ce type¹⁶⁹⁷ », mais aussi, par exemple, l'emploi de la préposition « de » plutôt que « pour » dans la locution « adapté pour » : « il [le maréchal] était pas adapté de faire la guerre¹⁶⁹⁸ ». En écho au texte source, on privilégiera le cumul fautif de prépositions ou les prépositions populaires : « on a parti par là d'où on était arrivés¹⁶⁹⁹ », « on s'a éloignés par derrière une maison¹⁷⁰⁰ », « par là où ils passaient¹⁷⁰¹ », « la puanterie qu'il y avait de partout¹⁷⁰² », ou encore les locutions adverbiales employées comme préposition : « là-dedans cette tranchée¹⁷⁰³ ». D'autres prépositions permettront de restituer des locutions usuelles approximatives dans le texte source ou bien de les inventer, par compensation : « j'ai pris mon courage avec mes deux mains¹⁷⁰⁴ », « je les gardais dans ma tête¹⁷⁰⁵ », etc. Parfois, elles

¹⁶⁹² L9, p. 811.

¹⁶⁹³ Car si le substantif « le pourquoi » existe en français, ce n'est pas le cas de « le pourquoi donc ».

¹⁶⁹⁴ « vollesapere lamia scuarda cheio partie cherestaieio solo doveantato a fenire », L2, p. 122, l. 555-556.

¹⁶⁹⁵ Trad. du L2, p. 116.

¹⁶⁹⁶ Cf. entre autres GUIRAUD Pierre, *Le français populaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986 [1965].

¹⁶⁹⁷ « « ilcapitano voleva lidocomentediquesto », L2, p. 120, l. 487. Voir aussi « les jambes à Vito » (trad. du L1 bis, p. 25).

¹⁶⁹⁸ « noneracosa difare laquerra », L2, p. 120, l. 442.

¹⁶⁹⁹ « cine nesiammoantate propia didove avemmo parti », L2, p. 117-188, l. 311.

¹⁷⁰⁰ « ciabiammo allontanato pedidietro auna casa », L2, p. 113, l. 101.

¹⁷⁰¹ « didovepassavino », L2, p. 112, l. 19.

¹⁷⁰² « lantapuzza checeraintutte liparte », L2, p. 116, l. 212.

¹⁷⁰³ « lidentra a questo trencerone », L2, p. 120, l. 440.

¹⁷⁰⁴ « misono preso di coraggio », L9, p. 811.

correspondront aux prépositions erronées figurant dans le texte source *Ŕ* « j'avais été à l'Amérique¹⁷⁰⁶ » *Ŕ*, parfois elles ne seront erronées que dans la traduction, occasionnellement en vertu d'une traduction littérale : « ils y pensaient même pas d'apprendre¹⁷⁰⁷ », « elle s'a tapé la tête dans le mur¹⁷⁰⁸ », etc. Ailleurs, elles pourront accompagner un connecteur : « d'outre je devais contenter sa grosse bagasse de femme¹⁷⁰⁹ ». Les nombreux connecteurs logiques suggéreront aussi la nature populaire du texte. Ce sera par exemple le cas de « jusqu'à tant que¹⁷¹⁰ », « jusqu'à que¹⁷¹¹ », « quand même si¹⁷¹² » ou encore de « même si que¹⁷¹³ ». Pour la plupart, il s'agit d'inventions dans le texte cible.

Nous maintiendrons les erreurs de pronom dans certaines dislocations : « le petit peuple on apprendait¹⁷¹⁴ » ou « tout le monde on parle et personne on sait rien¹⁷¹⁵ ». Une autre tournure classique du français populaire consiste en l'usage du pronom « en » de renforcement¹⁷¹⁶, d'ailleurs aussi présente en italien populaire. Nous veillerons donc à la conserver dans la traduction : « on s'en prend 4-5 de couvertures¹⁷¹⁷ » ou « ils lui en ont pas jeté rien qu'une de grenade¹⁷¹⁸ ». On jouera avec les confusions de pronoms dans la conjugaison des verbes réfléchis : « on cherchait un abri pour pas nous faire tuer¹⁷¹⁹ » et nous utiliserons fréquemment « y » à la place des pronoms « lui » et « leur », afin de maintenir au moins en partie la polyvalence de *ci* dans le texte source : « moi j'y répétais tous ces jolis

¹⁷⁰⁵ « liteneva amente », L1bis, p. 25.

¹⁷⁰⁶ « parecheio aveva stato allamerica », L1, p. 7.

¹⁷⁰⁷ Dans le sens où il est normal en italien que le verbe *pensare* soit suivi de la préposition *di* (« neancheci pensavino divolere sapere », L1, p. 48).

¹⁷⁰⁸ « siadato latesta delmuro », L7, p. 696. On suppose qu'il y a ici une faute de frappe (« del » au lieu de « nel »), cf. *dare la testa nel muro*.

¹⁷⁰⁹ « perciunta doveva fare contennte allasua crante eputanamoglie », L1, p. 62.

¹⁷¹⁰ Dans ce cas, le cumul de connecteurs aboutit à un connecteur-valise (« jusqu'à ce que » + « tant que »). L'on trouvera surtout le connecteur « jusqu'à que », qui traduira « perfina che » (au lieu de *perfino che*) : « j'ai suivi l'enseignement de ce livre de cépé jusqu'à que j'a su écrire des lettres » (trad. du L1, p. 34), « on a mangé jusqu'à que le jour se lève » (trad. du L7, p. 639), « jusqu'à tant que je suis en vie moi j'écrive toujours » (trad. du L14, p. 1333), etc.

¹⁷¹¹ « pour envoyer mon fils Turiddu à l'école tant qu'il doit y aller jusqu'à que mon fils Turiddu que j'ai encore jamais vu il me dit » (trad. du L8, p. 752).

¹⁷¹² Comme « jusqu'à tant que », il s'agit ici d'une locution-valise (« quand même + même si »), visant à exprimer à la fois les pensées qui se bousculent sous la plume de Rabito et sa difficulté à manipuler la langue : « je me faisais comprendre pareil de par tous les Vénisiens quand même si j'étais sicilien » (trad. du L1 bis, p. 81), « mais cambroussard j'étais et d'un cambroussard j'avais l'air quand même si j'avais pris 4 bains dans le but de me raffiner un peu » (trad. du L4, p. 368), etc.

¹⁷¹³ « à force de marcher toujours sur le trajet que j'avais couru pendant la nuit je me suis pas trompé même si que je l'avais fait de nuit » (trad. du L2, p. 122).

¹⁷¹⁴ « ilpopolino imparammo », L1, p. 86. Voir aussi « un des 3 soldats qu'on avait pas le typhus » (« uno di queste3 soldate che nonciabiammo iltifo », L1, p. 34).

¹⁷¹⁵ « tutte parliammo etuttenonzapiammo nien », L15, p. 1411.

¹⁷¹⁶ Cité dans BAUCHE Henri, *Le langage populaire, op. cit.*, p. 104.

¹⁷¹⁷ « niprentemmo 4 5 diquestecoperte », L2, p. 121, l. 460.

¹⁷¹⁸ « noncineanno butato una sola diqueste bombe », L2, p. 114, l. 126.

¹⁷¹⁹ Trad. du L2, p. 117.

cadeaux qu'ils y avaient fait sa famille à mon imbécile de femme¹⁷²⁰ » ou « je vois 6-7 personnes courir en pleurant, du coup j'y ai demandé¹⁷²¹ ». De même, on pratiquera une confusion entre l'adjectif possessif pluriel « leur » et l'adjectif possessif singulier « son » ou « sa », comme dans le texte source : « mes fils ils savent la belle vie qu'il a eu son père¹⁷²² ». L'absence d'inversion, avant tout vouée à reproduire l'oralité, contribuera elle aussi à donner une connotation populaire au texte dans certains cas, qu'elle reproduise une tournure du texte source (« c'est qui qui gagne¹⁷²³ ») ou qu'elle soit une invention dans le texte cible (« savoir qui c'est qui¹⁷²⁴ »). Un autre moyen de donner une tonalité populaire à la traduction sera l'utilisation adverbiale des adjectifs : « installés bien confortable¹⁷²⁵ », « en l'écrivant bien propre¹⁷²⁶ ». À l'inverse, on pourra recourir à un usage abusif de l'adverbe : « Mario comme instruction il était pareil comme moi¹⁷²⁷ ».

On emploiera également des pluriels incorrects (« œils¹⁷²⁸ », « travaux¹⁷²⁹ », « journals¹⁷³⁰ », « animals¹⁷³¹ », ou, à l'inverse, « officiaux¹⁷³² »), des fautes d'article (« à l'hauteur¹⁷³³ ») et des fautes de genre (« ce crapule¹⁷³⁴ », « le gros autruche¹⁷³⁵ »). Ponctuellement car le procédé est pesant, on utilisera « ceux-là qui » au lieu de « ceux qui » pour traduire *quelli che* : « ceux-là qui l'ont lue ma vie¹⁷³⁶ », « ceux-là qui avaient besoin de gagner des sous¹⁷³⁷ ». C'est aussi à l'aide de tournures comme « faire montrer¹⁷³⁸ », « pour pas jamais¹⁷³⁹ », « je pouvais rien l'aider¹⁷⁴⁰ », que, au cas par cas, on maintiendra la tonalité populaire tout au long de la traduction. Enfin, on favorisera la présence de mots et de

¹⁷²⁰ « cirepeteva tutte questo beneche ciafevino le suoieparenteallacretina dellamiamoglie », L11, p. 1097.

¹⁷²¹ « vedo 6 7 persone che correveno e magare piacevino cosi cisono domanto », L9, p. 811.

¹⁷²² « limieiefiglie sanno la bellavita cheapassato ilsuopadre », L15, p. 1478. Voir aussi « tous des Italiens qui allaient passer la Noël dans sa maison » (« tutte italiane che antavino affare ilnatale alla sua casa », L8, p. 756), etc.

¹⁷²³ « chiechevincie », L8, p. 729.

¹⁷²⁴ « persapere chi », L15, p. 1413.

¹⁷²⁵ « nonpotiammostarebellecomite », L11, p. 1059.

¹⁷²⁶ « scriventolaperfetta », L15, p. 1470.

¹⁷²⁷ « questo mario che era discuola lostesso come me », L4, p. 370.

¹⁷²⁸ Trad. du L2, p. 122.

¹⁷²⁹ Trad. du L12, p. 1198.

¹⁷³⁰ Trad. du L1, p. 85.

¹⁷³¹ Trad. du L5, p. 485.

¹⁷³² Trad. du L2, p. 123. On invente ici une hypercorrection en formant le pluriel « officiaux » à partir d'un singulier qui serait « official ».

¹⁷³³ Trad. du L2, p. 119.

¹⁷³⁴ Trad. du L2, p. 114.

¹⁷³⁵ Trad. du L6, p. 517.

¹⁷³⁶ Trad. du L15, p. 1470.

¹⁷³⁷ Trad. du L5, p. 471.

¹⁷³⁸ Trad. du L11, p. 1068.

¹⁷³⁹ Trad. du L3, p. 265.

¹⁷⁴⁰ Trad. du L12, p. 1198.

verbes génériques, tels que « mettre¹⁷⁴¹ », ou l'emploi du verbe « amener » au lieu du verbe « apporter »¹⁷⁴², etc. En somme, la langue populaire dans le texte cible passera autant par des procédés importés du texte source que par des solutions rendues possibles par le fonctionnement propre de la langue française.

3. Le fantôme de l'autre langue

a) Le *rabitese*, ni italien ni sicilien

La question de l'hybridité linguistique dans la traduction de l'autobiographie de Rabito est particulièrement épineuse en raison de la nature brute du texte. Ainsi que nous l'avons vu, l'auteur se trouvait dans une situation linguistique très répandue en Italie : une langue maternelle dialectale pratiquée seulement à l'oral et une deuxième langue, l'italien, pratiquée à l'oral si la situation le requérait (communication avec des Italiens originaires d'autres régions de la Péninsule) et à l'écrit, mais alors fortement empreinte de dialecte. On ne peut donc parler de bilinguisme dans son cas, car cela supposerait qu'il eût des compétences égales dans les deux langues, et un usage polyvalent de ces dernières. Or, son italien était un italien régional où le sicilien perçait sous diverses formes, et il n'employait sa langue maternelle sicilienne qu'à l'oral. Il s'agirait donc plutôt de diglossie¹⁷⁴³, laquelle implique que l'usage de chaque langue soit associé à des situations bien déterminées (formelles ou informelles). On fait alors la différence entre une variété haute et une variété basse de la langue, la première (apprise à l'école) étant employée à l'écrit et à l'oral dans des contextes formels, la seconde (langue maternelle apprise spontanément) seulement à l'oral dans des contextes informels. Mais le terme de diglossie ne convient que partiellement pour Rabito, dont la connaissance de l'italien restait lacunaire et ne provenait pas d'un apprentissage scolaire. Son cas ne correspond pas non plus à la « dilalie »¹⁷⁴⁴ une notion proposée par Gaetano Berruto pour définir la situation d'un grand nombre d'Italiens, qui tient compte des cas où les deux langues sont employées indifféremment dans des conversations informelles¹⁷⁴⁴ et puisqu'il semblerait

¹⁷⁴¹ Par exemple, « maintenant que le pape est mouru ils ont mis un autre pape » (trad. du L15, p. 1421).

¹⁷⁴² « on s'en prend 4-5 de couvertures on les amène ici » (trad. du L2, p. 121).

¹⁷⁴³ Le terme fut proposé par Charles Ferguson en 1959. Il présentait ainsi la diglossie : « one particular kind of standardization where two varieties of a language exist side by side throughout the community, with each having a definite role to play » (« une sorte particulière de standardisation où deux variétés d'une langue coexistent dans une communauté, chacune jouant un rôle bien défini »). FERGUSON Charles, « Diglossia », *Word*, vol. 15, 1959, New York, International Linguistic Association, p. 325. Voir aussi DAL NEGRO Silvia, « Bilinguismo e diglossia », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010, en ligne [http://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (consulté le 23 août 2017).

¹⁷⁴⁴ « Tratto definitorio della dilalia è appunto che sia la varietà A che la varietà B vengano usate, concomitantemente o in alternanza, nel parlato quotidiano » (« La dilalie se définit par un emploi simultané ou

qu'au quotidien, quand il était en Sicile, il n'utilisait que le sicilien. Enfin, dans le domaine de la littérature, on qualifiera d'hétérolingues les textes qui contiennent un métissage linguistique. La notion d'hétérolinguisme, définie par Rainier Grutman en 1994, présente l'avantage de prendre également en compte les variations diastratiques et diachroniques, puisqu'elle désigne « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale¹⁷⁴⁵ ».

Si, donc, le tapuscrit de Rabito semble de prime abord s'inscrire dans la catégorie des textes hétérolingues, ce qui pourrait nous fournir un cadre pour penser sa traduction, certaines de ses spécificités le distinguent des autres textes hétérolingues et compliquent son approche dans la perspective d'une traduction. La première d'entre elles tient à ce que, à la différence des nombreux auteurs italiens qui font usage du dialecte dans leur prose, Rabito n'utilise pas le sicilien de façon voulue. D'ailleurs, *stricto sensu*, il ne l'utilise pas du tout : lorsque le sicilien apparaît, il est toujours travesti en italien. À l'inverse, son italien est modelé sur le sicilien, ce qui rend parfois sa compréhension difficile. Il s'agit donc d'un italien très régional. Autrement dit, l'auteur, tout à son objectif de s'exprimer dans la langue nationale qu'il maîtrise mal, construit malgré lui un texte situé aux franges de l'italien et du sicilien. On ne peut donc approcher son texte en recherchant les endroits où, sciemment, il a inséré du dialecte. Au contraire, bien qu'il essaie constamment de la réprimer, sa langue maternelle surgit par des détours que lui-même ignorait peut-être. La difficulté est redoublée par le fait que Rabito n'a jamais véritablement acquis les règles de l'italien : il en a seulement intégré quelques principes de fonctionnement au gré de situations qui le contraignirent à recourir à la langue nationale (guerres, etc.) Il n'y a pas de construction littéraire du dialecte dans l'écriture de Rabito. Seulement, l'auteur ne saurait écrire autrement que dans cette langue composite, qu'il croit être de l'italien mais dont il soupçonne les lacunes. Cela le distingue donc des auteurs qui emploient consciemment le dialecte, qu'il s'agisse pour eux d'en faire le vecteur d'une écriture oralisée, d'une expressivité teintée d'affectivité, d'une forme d'exotisme ou autre. Il n'empêche que sa présence sous-jacente produit un effet, à la fois dépaysant et expressif, que l'on ne saurait perdre de vue au moment de la traduction.

alterné de la variété A comme de la variété B dans la conversation quotidienne »), BERRUTO Gaetano, *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari-Roma, Laterza, 2004, p. 129.

¹⁷⁴⁵ GRUTMAN Rainier, cité in SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

La deuxième spécificité majeure de la présence en filigrane du sicilien dans l'écriture de Rabito tient à ce que ce dernier peine manifestement à opérer des distinctions nettes entre les deux langues, là encore parce qu'il n'a jamais appris les règles de l'italien. En le lisant, on ignore si les doublons lexicaux italien/sicilien sont à imputer à la distraction de l'auteur qui a laissé resurgir le dialecte ou bien surtout à un doute de sa part quant à la signification exacte du terme italien qu'il emploie : auquel cas, c'est dans le doute qu'il ferait figurer les deux termes, en voulant s'assurer d'être compris et, après notre analyse du texte, c'est ce que nous tendons à croire. En outre, il n'est pas à exclure qu'il ait pu percevoir une inadéquation entre les termes italiens qu'il souhaitait employer pour décrire des univers qu'il avait toujours connus et pensés en sicilien¹⁷⁴⁶ Ré en particulier ceux attachés au milieu rural. Dès lors, on ne s'étonne guère à voir les termes siciliens se multiplier pour désigner les fruits, les légumes ou les animaux de la ferme. Lorsqu'il écrit, par exemple, « cominciavino ammaturare lacierasa lamarena liciglieggie¹⁷⁴⁷ », il semble établir une différence entre la *cirasa* et la *ciliigia*, qui sont pourtant synonymes. De plus, sa méthode d'italianisation graphique des termes siciliens créait peut-être une certaine confusion dans son esprit, et lui arrivait-il de ne plus distinguer nettement les mots siciliens italianisés et les mots proprement italiens. Par ailleurs, quand seuls des termes siciliens italianisés figurent, il est possible qu'il ignorait l'équivalent italien ou bien que ceux-ci remplissaient un vide lexical en italien, réel ou vécu comme tel par l'auteur¹⁷⁴⁸. Enfin, peut-être employait-il les deux termes à la fois pour s'assurer d'être compris mais aussi comme une ressource supplémentaire pour alimenter sa graphorrhée.

Et, justement, l'italianisation constante du lexique est la dernière spécificité majeure qui complique à la fois l'approche du texte et sa traduction. Il en résulte une étrangeté redoublée : les mots sont apparemment italiens, mais certains ne figurent pas dans les dictionnaires¹⁷⁴⁹.

¹⁷⁴⁶ Dans ce cas, c'est l'adéquation entre les mots et les choses dont est porteuse le dialecte, langue maternelle et langue de l'enfance, qui apparaît peut-être : « le dialecte, c'est ce qu'on a appris comme première langue en même temps qu'on apprenait les choses et qu'on apprend le dialecte à une époque où l'on croit, parce qu'on est tout petit [...] à une coïncidence entre les mots et les choses, et qu'ensuite cette chose-là est perdue pour toujours. Mais que le dialecte permet quand même de revenir au moins à l'impression que les mots qu'on nomme sont parfaitement appropriés pour désigner exactement les choses telles qu'elles sont », MILESCHI Christophe et ZEKRI Caroline, « Entretien sur la traduction française de *Libera nos a malo* de Luigi Meneghello », QUADERNA [en ligne], n° 2, 2014, mis en ligne le 25 mars 2014. URL : <http://quaderna.org/entretien-avec-christophe-mileschi-sur-la-traduction-francaise-de-libera-nos-a-malo-de-luigi-meneghello>.

¹⁷⁴⁷ L1 bis, p. 84.

¹⁷⁴⁸ Et, dans ces cas-là, peut-être éprouvait-il une sensation similaire à celle d'Andrea Camilleri lorsqu'il dit : « Mi capita di usare parole dialettali che esprimo [...] quello che io volevo dire, e non trovo l'equivalente nella lingua italiana » (« Il m'arrive d'employer des mots dialectaux qui expriment [...] ce que je voulais dire, et je ne trouve pas d'équivalent dans la langue italienne »), CAMILLERI Andrea et DE MAURO Tullio, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, coll. « Economica », 2014 [2013], p. 6.

¹⁷⁴⁹ Et nous ne tenons pas compte ici des nombreuses déformations dues à l'écriture à l'oreille influencées par la prononciation régionale sicilienne. Ainsi, un lecteur italien voyant sans cesse le mot « cucutriglie », peut mettre

Par ailleurs, l'effort d'italianisation complique parfois la compréhension. Ainsi, la graphie « magare », adoptée pour italianiser l'adverbe sicilien *macàri* (qui signifie « aussi, même »), la rapproche de l'italien *magari* qui, lui, signifie « peut-être » ou bien vient renforcer l'expression d'un souhait. Il faut donc un certain temps au lecteur pour en cerner le sens¹⁷⁵⁰. En somme, le fait que l'autobiographie de Rabito soit un cas de littérature brute brouille considérablement les pistes pour sa traduction : comment conserver ce flottement et cette incertitude fondateurs du texte source dans le texte cible ? Quelles sont les ressources dont on dispose pour les restituer en français ?

b) La traduction de l'italien à l'épreuve de l'hétérolinguisme

À défaut d'être adaptées au cas de figure spécifique qu'est l'autobiographie de Rabito, les traductions de textes littéraires hétérolingues italiens en langue française nous fourniront des pistes pour entreprendre sa traduction. Avant d'en explorer les modalités, il convient de rappeler que les situations linguistiques française et italienne diffèrent considérablement : « La France, par rapport à l'Italie, présente un panorama linguistique complètement différent, voire opposé. D'un certain point de vue, on pourrait le définir comme le pays de la langue unique, où les langues régionales et les patois \hat{R} pourtant présents \hat{R} ont été depuis longtemps sacrifiés à la fidélité à la langue officielle, en littérature et dans le parler quotidien¹⁷⁵¹. » Or, si l'on considère l'usage du dialecte en littérature comme une marque de l'écart¹⁷⁵², la restitution d'une pluralité linguistique dans un pays dont la culture tend à être « fondamentalement monolingue¹⁷⁵³ » semble *a priori* condamnée à suggérer cet écart par d'autres moyens. En outre, comme « la prose plurilingue se place fortement sous le signe de l'oralité et que la figure du conteur, qui exhume dans le écrit ses réminiscences d'une parole orale, y est

quelque temps à comprendre qu'il s'agit de *cocodrilli* (« crocodiles ») et que les rougets (*triglie* en italien) n'ont rien à voir là-dedans.

¹⁷⁵⁰ Pour éviter cette confusion, la première occurrence du terme dans *Terra matta* (« per fare soldei mi n'antava magare allavorare lontano di Chiamonte ») est accompagnée d'une note : « *magare* o *macare*: persino, pure » (RABITO Vincenzo, *Terra matta*, *op. cit.*, p. 4, note 5).

¹⁷⁵¹ CAPRA Antonella, « “Traduire la langue vulgaire” : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *La main de Thôt*, n° 2, 2014, Toulouse, CETIM.

¹⁷⁵² Nous renvoyons à ce propos aux réflexions développées tant sur la théorie que sur la pratique par Florence Courriol dans la deuxième partie de sa thèse sur la traduction française du plurilinguisme italien : « Le plurilinguisme ou la pensée de l'écart en littérature. Les problèmes traductologiques afférents : la restitution de l'écart », COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », *op. cit.*, p. 247-397.

¹⁷⁵³ COURRIOL Florence, « De l'Italie plurilingue à la France monolingue : l'exemple des traductions françaises d'œuvres italiennes contemporaines », in CHINELLATO Lucrezia, SCIARRINO Emilio et VEGLIANTE Jean-Charles (dir.), *La Traduction de textes plurilingues italiens*, Paris, éditions des Archives contemporaines, 2015, p. 84.

largement mise en valeur¹⁷⁵⁴ », « c'est principalement le dialecte qui est à l'origine d'une plus grande oralisation textuelle¹⁷⁵⁵ ». Enfin, l'expression plurilingue dans la littérature est une expression très individualisée puisque, le dialecte se transmettant exclusivement à l'oral, « il comporte souvent des variations propres au cercle familial restreint¹⁷⁵⁶ ». Cette triple spécificité de la littérature hétérolingue italienne à l'expression d'une variation diatopique, forte dimension orale de l'écriture et rapport intime à la langue a conduit les traducteurs français à adopter différentes stratégies pour tenter d'en transmettre la saveur.

Les traductions fondées sur une imitation de la langue source

Les trois traducteurs d'Andrea Camilleri ont emprunté des voies différentes pour traduire la présence du dialecte dans sa prose¹⁷⁵⁷. Les convergences entre les choix des deux premiers seront observées dans ce paragraphe, les choix de la troisième feront l'objet d'un traitement à part. Louis Bonalumi, le premier traducteur de Camilleri, choisit de traduire les termes siciliens par des termes inventés :

Andrea Camilleri truffe son italien de locutions et de termes siciliens en laissant au lecteur le soin et le plaisir d'en deviner le sens. Fallait-il les traduire, les laisser en l'état et mis en italique et assortis d'une note, leur trouver des équivalents régionaux français, ou s'efforcer de suggérer au lecteur, par des formes imaginaires, le même effet que celui qu'ils produisent dans le contexte italien ? Cette dernière astuce m'a paru la meilleure¹⁷⁵⁸.

Les néologismes du traducteur peuvent être classés en trois catégories. La première rassemble les créations lexicales fondées sur le français¹⁷⁵⁹, la deuxième les nombreuses créations

¹⁷⁵⁴ COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », *op. cit.*, p. 234.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷⁵⁷ Le champ de la traduction du plurilinguisme est vaste, et son exploration n'est pas l'objet de notre recherche. Les stratégies adoptées par les différents traducteurs de Camilleri serviront donc de fil rouge à ce paragraphe et au suivant, car elles peuvent dans une certaine mesure alimenter notre réflexion sur la traduction de Vincenzo Rabito. D'une part, ses romans sont formés d'un mélange d'italien et de sicilien réinventé. D'autre part, il revendique l'influence des *cantastorie* dans son écriture : « sono orgoglioso di essere un racconta-storie, come certi cantastorie che nella mia infanzia vedevo nelle strade del mio paese » (« je suis fier d'être un raconte-histoires, comme certains chanteurs ambulants que je voyais dans les rues de mon village quand j'étais enfant »), CAMILLERI Andrea, « Identità e linguaggio », cité in COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », *ibid.*, p. 232. À cet égard, on regrette que la traduction en cours de l'œuvre monumentale de Stefano D'Arrigo, *Horcynus orca*, par Monique Baccelli et Antonio Werli pour la maison d'édition Le Nouvel Attila ne soit pas encore parue.

¹⁷⁵⁸ BONALUMI Louis, « note du traducteur », in CAMILLERI Andrea, *Indulgences à la carte*, BONALUMI Louis (trad. de l'italien), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2002.

¹⁷⁵⁹ Par exemple, « luquer » (fondé sur « reluquer », CAMILLERI Andrea, *Indulgences à la carte*, *op. cit.*, p. 29.), « je me sentais tous desquité » (*ibid.*), « trois personnes encachefacées » (*ibid.*, p. 30), « ne t'enfrousse pas » (*ibid.*), « écriture », (*ibid.*, p. 122), etc.

lexicales calquées sur la morphologie italienne¹⁷⁶⁰ et la troisième celles calquées sur la morphologie sicilienne. Dans cette dernière catégorie, on trouve en particulier la construction de nouveaux verbes fondée sur la préfixation en a-¹⁷⁶¹, mais le mimétisme du sicilien peut aussi concerner aussi certains adjectifs¹⁷⁶² et influencer la phonétique¹⁷⁶³ ainsi que modeler certaines expressions renvoyant à des faits historiques et culturels parfois obscurs pour un lecteur français¹⁷⁶⁴. Le rendu de l'écart peut aussi passer par une reproduction de la phraséologie italienne¹⁷⁶⁵ et une traduction à la lettre de certaines locutions¹⁷⁶⁶. Enfin, la traduction n'est pas exempte de tournures mimétiques de l'oral, où la prononciation est signalée graphiquement¹⁷⁶⁷. Les partis pris du collectif La Langue du bourricot dans la traduction de *Io, Nessuno e Polifemo* d'Emma Dante¹⁷⁶⁸, dramaturge sicilienne, peuvent évoquer ceux de Louis Bonalumi, sauf qu'ils envahissent tous les niveaux du texte, où les dialogues sont en italien, en napolitain ou en sicilien selon les moments et les personnages. Dans leur introduction, les traducteurs expliquent que la poétique qu'ils ont choisie consiste en la « création d'une langue qui mette en scène plusieurs pseudo-dialectes habités par l'imaginaire et les sons du sicilien et du napolitain, avec des néologismes, [...] calques syntaxiques, rythmiques, phonétiques¹⁷⁶⁹ ». Ainsi, la première réplique de Polyphème en français est-elle : « Engoure de ch't'hichtoire, na' voulez fini, oui ? J'en ai ras le tiou ! Y a de quoi s'gagner le caisson au mur toujours que j'entends clairer ce nom¹⁷⁷⁰. » La récupération

¹⁷⁶⁰ Par exemple : « le bandit [...] me stramasserait d'une rafale » (*ibid.*, p. 32), de *stramazzone* : terrasser ; « j'étais ensoupé de pluie » (*ibid.*), de *inzuppato* : trempé ; « se tenant genouilloni » (*ibid.*, p. 114), de *ginocchioni* : à genoux ; « patiemment » (*ibid.*, p. 118), de *pazientemente* : patiemment ; « choses vergogneuses », (*ibid.*), de *vergognoso* : honteux, etc.

¹⁷⁶¹ Par exemple, « on lui fit accréder que » (*ibid.*, p. 33), de *accridiri* : croire ; « accater » (*ibid.*, p. 114), de *accattari* : acheter. On trouve également le substantif « accateur » p. 115 R ; « s'apprésentait » (*ibid.*, p. 115), de *apprisintari* : présenter ; « arreconnaître », (*ibid.*), de *arricanùsciri* : reconnaître, etc.

¹⁷⁶² Tel que « emmamelouké », *ibid.*, p. 120. De *ammammaluccutu* : « abattu » (sens figuré).

¹⁷⁶³ Par exemple, « un croc de vouché », *ibid.*, p. 121, calqué sur *vucceri* : « boucher ».

¹⁷⁶⁴ Par exemple, « se trouver au milieu des Turcs », *ibid.*, p. 115. Dans ce cas, pour apprécier la tournure, mieux vaut savoir que de nombreuses expressions siciliennes trouvent leur origine dans les attaques de pirates musulmans qui affectèrent l'île des siècles durant.

¹⁷⁶⁵ Par exemple, « vous avez tué un chrétien, vous avez », *ibid.*, p. 122.

¹⁷⁶⁶ Par exemple, « la bonne âme de votre épouse », *ibid.*, p. 118, calqué sur *la buonanima di*, que l'on traduirait habituellement par « feu ». Notons par ailleurs ici que le choix d'« épouse », calqué sur l'italien *sposa*, peut évoquer une prononciation française méridionale, ce que l'on retrouve avec « dame étrangère » (p. 117, calqué sur *straniera*) et, clairement, puisqu'ici il ne s'agit pas d'une graphie calquée sur l'italien, dans la graphie « avé » (p. 122).

¹⁷⁶⁷ Par exemple, *ibid.*, p. 117 : « a l'est toujours pleine de bagues », « vouimossieu », « quèque chose ».

¹⁷⁶⁸ DANTE Emma, *Io, Nessuno e Polifemo/ Moi, Personne et Polyphème*, La Langue du bourricot (trad. de l'italien), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.

¹⁷⁶⁹ BELLOMO Paolo, FRIGAU MANNING Céline et LAFORE Romane, « Traduire Emma Dante. Langues imaginaires et imaginaires de la langue », in *ibid.*, p. 27.

¹⁷⁷⁰ DANTE Emma, *Io, Nessuno e Polifemo/ Moi, Personne et Polyphème*, *op. cit.*, p. 43. Dans le texte original, telle était la réplique de Polyphème : « N'ata vota cu sta storia, ,a vuliti ferni, o no? Io nun ci ,a faccio cchiù! Facissi capo e muro ogni vota ca sento dicere stu nome », (*ibid.*, p. 42).

de l'« imaginaire » sonore napolitain est nette dans les sons [ʃ] et [g], ainsi que dans la sonorité plus largement italienne [u], mais aussi dans la tendance à tronquer les mots. En revanche, on décèle dans la version française des incorrections syntaxiques, alors que la version originale en dialecte n'en présentait pas : « encore de cette histoire », « se cogner le caisson au mur », « toujours que ». De plus, la réplique est nettement plus familière en français : emploi de « caisson » pour tête, « tiou » comme déformation de « cul ». Le souci de maintenir un écart entre les prises de parole en dialecte de Polyphème et celles en italien de son interlocutrice a une incidence importante sur la compréhension pour un spectateur français. Ainsi, la réplique de Polyphème : « Nou, il ne goûte pas que¹⁷⁷¹ » (qui suit celle de son interlocutrice : « il goûte quelques-uns de vos succulents fromages ») est-elle obscure alors qu'elle était limpide dans le texte original (« *No, non li assaggia soltanto*¹⁷⁷² »). La traduction du sicilien repose sur les mêmes procédés que celle du napolitain et soulève les mêmes questions : « Mi pater qui es aux mers, ti engloutis dans tes tréfonds stu bastardi inn'fame, tus „i compères fais-lu noyer é si qu'écrit qui doit retourner, fais-u souffrir „i peines de l'enfer¹⁷⁷³ ». Dans ce cas, autant le maintien du *i* fonctionne dans la logique d'ensemble, autant le maintien du *u* sans le transcrire en *ou* est problématique : un Français qui ignore l'italien ignore aussi la prononciation en *ou*. Seul le souvenir visuel du sicilien est conservé, du moins pour un Français qui connaîtrait cette spécificité de la langue sicilienne. D'autre part, dans les répliques traduites du sicilien aussi, la traduction présente des incorrections syntaxiques absentes du texte original¹⁷⁷⁴. Dans l'ensemble, on a donc l'impression que Polyphème s'exprime dans un langage peu intelligible et fautif, ce qui n'était pas le cas dans le texte source. Par ailleurs, la compréhension de la réplique cible est bien plus malaisée : la disparition de l'adjectif possessif (« *tutti i sò cumpari* » est traduit par « tus „i compères ») sème le trouble, un trouble accru par le choix de traduire « falli » par « fais-u », qui semble indiquer que le pronom est singulier et par la traduction de « *ca iddu* » par « qui » plutôt que « qu'il » : on ne sait plus de qui Polyphème est en train de parler. Plus largement, le choix de conserver des proximités sonores avec l'italien implique que les acteurs aient quelques

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 55. Dans la version originale : « Patri mio che sei nei mari, tirati „nnu funnu ddu bastardo „nfame, tutti i sò cumpari falli affogare e se sta scritto ca iddu ava „a turnari, facci provare li peni dell'inferno » (*ibid.*, p. 54).

¹⁷⁷⁴ « é si qu'écrit qui doit retourner », avec l'insertion d'un « que » popularisant. On comprend assez peu pourquoi dans cette phrase la conjonction « et » a été écrite phonétiquement. Si ce détail passe inaperçu à la scène, il ne facilite pas la lecture.

notions d'italien, sans quoi on peut redouter l'effet produit par une prononciation à la française¹⁷⁷⁵.

Serge Quadruppani, autre traducteur d'Andrea Camilleri, pousse le mimétisme bien plus loin que Louis Bonalumi, en y adjoignant d'autres procédés : marques graphiques de l'oralité, argot et régionalismes. Il explique dans une note préliminaire¹⁷⁷⁶ la manière dont il s'y est pris pour restituer en français les différentes couches linguistiques présentes chez Camilleri. L'italien familier du texte source a été traduit en français familier¹⁷⁷⁷, le sicilien « pur » a soit été traduit en précisant qu'il s'agit de dialecte, soit conservé avec la traduction en français à côté¹⁷⁷⁸, « pour la saveur¹⁷⁷⁹ ». Le traducteur s'arrête plus longuement sur la traduction des passages en italien sicilianisé. Pour cette dernière, il recourt à « des termes français du Midi¹⁷⁸⁰ » connus sur tout le territoire français¹⁷⁸¹ et à la littéralité dans la syntaxe¹⁷⁸² comme dans le lexique, où perce la prononciation sicilienne (tels que les verbes *pinsare* ou *arricordarsi*)¹⁷⁸³, mais aussi bien qu'il ne le précise pas à une imitation graphique de l'oralité¹⁷⁸⁴. Cependant, la lecture de sa traduction révèle que la littéralité mise en œuvre ne s'appuie pas seulement sur la phraséologie et les termes siciliens, mais aussi sur la phraséologie¹⁷⁸⁵ et les termes¹⁷⁸⁶ italiens. Dans un cas comme dans l'autre, la compréhension

¹⁷⁷⁵ Prenons pour exemple « *stu bastardi* ». Prononcé avec le *u* français et l'accentuation sur la dernière syllabe, « *bastardi* », on s'éloigne considérablement de l'imaginaire sonore original. Le texte ainsi conçu s'expose à produire les mêmes effets que la traduction de *Sik-Sik*, d'Eduardo De Filippo par Huguette Hatem. Cette dernière procéda à un mimétisme phonétique du napolitain (« *thiâtre* » pour *tiatro*, « *sicritaire* » pour *sigritario*, etc.) mais élabora ensuite une deuxième traduction, car la première ne passait pas à la bouche. Cela fait dire à Clelia Bussi, commentant cette expérience : « Dans le texte original, la fermeture du “e” en “i” montre l'influence de la prononciation napolitaine sur le parler du Sik-Sik [...] Au contraire, la transformation du “é” de la langue française en “i” ne renvoie pas le lecteur et le spectateur à une réalité de patois évidente », BUSSI Célia, « Le plurilinguisme du théâtre d'Eduardo De Filippo : traducteurs et metteurs en scène à l'épreuve de la traduction », in CHINELLATO Lucrezia, SCIARRINO Emilio et VEGLIANTE Jean-Charles (dir.), *La Traduction de textes plurilingues italiens*, op. cit., p. 119-120.

¹⁷⁷⁶ QUADRUPPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in CAMILLERI Andrea, *La piste de sable*, QUADRUPPANI Serge (trad. de l'italien), Paris, Pocket, 2013 [Fleuve noir, 2011], p. 7-10.

¹⁷⁷⁷ Par exemple, « chouer » (*ibid.*, p. 17), « mater » (*ibid.*, p. 20).

¹⁷⁷⁸ Par exemple, « il était *,nzallamuto, strammato, ,mparpagliato, sturduto, ammammoloccuto*, soit : abasourdi, éberlué, étonné, pantois, bouche bée », (*ibid.*, p. 235).

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁸¹ Par exemple, « galéjer » (CAMILLERI Andrea, *La Piste de sable*, op. cit., p. 17).

¹⁷⁸² Pour « rendre perceptibles certaines particularités de la construction des phrases », QUADRUPPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in *ibid.*, p. 9.

¹⁷⁸³ « (inversion sujet verbe : “*Montalbano sono*” : “Montalbano, je suis”) ou ce curieux emploi du passé simple (*che fu* ? “qu'est-ce qu'il fut ?”, pour “qu'est-ce qui se passe ?”) par où passe l'emphase sicilienne, ou encore l'usage intempérant de la préposition “à” avec des verbes directs, et le recours très fréquent à des formes pronominales (“se faisait un rêve” pour “faisait un rêve”), etc. », QUADRUPPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in *ibid.*

¹⁷⁸⁴ Par exemple, « Rin, je dis » (*ibid.*, p. 26), « ,zactement » (p. 30) ou « c'histoire » (p. 33), le dernier exemple étant d'ailleurs peu cohérent avec la couleur méridionale que le traducteur donne au texte.

¹⁷⁸⁵ « Personne ne va venir porter plainte pour s'être fait chouer le cheval » plutôt que « personne ne va venir porter plainte parce qu'il s'est fait [...] » (CAMILLERI Andrea, *La Piste de sable*, op. cit., p. 17), « je suis un de

du texte s'en ressent, et le lecteur peut se demander pourquoi les personnages ont un langage si étrange que rien ne semble justifier. D'une part, l'étrangeté perçue à la lecture est décuplée dans le texte cible. D'autre part, il s'agit d'une étrangeté sans racines \hat{R} si ce n'est celles de l'italien, que seul un italophone est à même de déceler.

Dans son article sur la traduction du plurilinguisme italien¹⁷⁸⁷, Antonella Capra associe les travaux de Serge Quadrupani à la catégorie de la « traduction réconfortante », et donc cibliste, en ce qu'ils font appel à des ressources classiques du français \hat{R} et donc essentiellement des variations diastratiques \hat{R} pour traduire la variation diatopique. Le traducteur, quant à lui, affirme qu'« il était hors de question d'inventer une langue artificielle¹⁷⁸⁸ ». Il nous semble bien pourtant que son recours au calque comme méthode traductive débouche sur une langue artificielle inventée, même si c'est uniquement sur les bases de la phraséologie et du lexique italiens et siciliens. Si sa méthode, donc, est « réconfortante », elle l'est surtout à notre avis pour le traducteur, et produit un effet déstabilisant sur le lecteur en le confrontant à des termes et des tournures étrangers, non pas traduits mais transposés. C'est pourquoi nous tendrions plutôt à qualifier cette traduction de sourcière : voulant donner à entendre les langues sources presque telles quelles, elle incite le lecteur à se déplacer vers le texte source.

Ces réflexions nous reconduisent à la question de la distance entre les traducteurs et la langue qu'ils traduisent. Ce qui paraît évident pour les traducteurs, contaminés par les ressorts de l'italien et par ses tensions avec le dialecte en raison de leur fréquentation de l'autre langue, ne l'est pas pour tous. Dans la volonté de reproduire en français ce qu'ils ont ressenti à la lecture du texte source, ils peuvent être tentés de rester au plus près de ce dernier, y compris d'un point de vue sonore, privant en réalité le texte cible de ses effets potentiels auprès de lecteurs et de spectateurs familiers d'une culture lexicale et sonore différente.

l'organisation des courses clandestines » plutôt que « je fais partie de [...] » (p. 18), « vous savez de qui il est ? » plutôt que « vous savez à qui il est ? » (*ibid.*), « il y avait sûrement une camionnette à les attendre » plutôt que « il y avait sûrement une camionnette qui les attendait » (p. 28), « procéder par ordre » plutôt que « procéder dans l'ordre » (p. 31), « la base [...] est celle-là » plutôt que « voilà la base » (p. 39), « tu vas donner un coup d'œil » plutôt que « tu vas jeter [...] » (p. 40), « comment ils auraient fait [...] à savoir » plutôt que « ils auraient pu savoir » (*ibid.*, p. 45), « on lui a tué un cheval » plutôt que « on a tué un de ses chevaux » (p. 47), « j'allais pour vous téléphoner » plutôt que « j'allais vous [...] » ou « j'étais sur le point de vous [...] » (p. 54), etc.

¹⁷⁸⁶ « La poste » (*la posta*) pour « le courrier » (*ibid.*, p. 25), « défiant » (*diffidente*) pour « méfiant » (p. 29), « du confort » (*conforto*) pour « du réconfort » (p. 42), « par force » (*per forza*) pour « forcément » (p. 99), « des pays limitrophes » (*paesi*) pour « des villages » (p. 108), « le réflexe du soleil » (*il riflesso*) pour « le reflet » (p. 135), « lui passa les manettes » (*le manette*) pour « les menottes » (p. 256), etc.

¹⁷⁸⁷ CAPRA Antonella, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *La main de Thôt, op. cit.*

¹⁷⁸⁸ QUADRUPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in CAMILLERI Andrea, *La piste de sable, op. cit.*, p. 8.

L'utilisation de ce genre de procédés relève à notre avis du vertige de la source. Les néologismes calqués sur le vocabulaire sicilien ou italien, voire la phraséologie et les sons calqués sur ceux du texte original, ne sont parlants que pour des personnes qui connaissent ces langues. Elles peuvent donc apparaître comme des traductions pour initiés, muettes pour la plupart de leurs destinataires, ce qui n'est pas le cas de l'hétérolinguisme dans le texte original : quel que soit le dialecte employé, à défaut d'en comprendre les mots, tout lecteur italien a au moins une vague idée d'être fût-elle stéréotypée de la région concernée, de sa culture et de la façon de parler de ses habitants. Si l'on fait en français le choix d'inventer, non pas à partir du français, mais du dialecte concerné ou bien de l'italien¹⁷⁸⁹, on est sûr de transmettre l'étrangeté de l'étranger, mais il s'agit alors d'un étranger sans identité. Par exemple, les créations de Bonalumi telles que « luquer », « encachefacés », « enfroussé » ou « desquité » sont efficaces en ce qu'elles font appel à des procédés de construction lexicale de la langue française (comme la préfixation en en-/em- ou en dé-/des-) et sont construites à partir de mots existants en français (« reluquer »). En revanche, certains termes créés à partir de l'italien ou du sicilien, complètement étrangers au français, par exemple par leur préfixe (« arreprésenter ») ou par leur suffixe (« genouillouni »), laissent plus perplexe. Dans ces cas, si la compréhension est assurée soit par le contexte soit par la présence d'un mot qui existe aussi en français, plutôt qu'à une véritable recreation on a plutôt l'impression de se trouver face à une traduction-palimpseste, praticable pour les seuls traducteurs de langue latine. Que l'on ait affaire à une inventivité assumée (Louis Bonalumi et *La Langue du bourricot*) ou dont l'on se défend (Serge Quadruppani), ces traductions reposent dans une mesure plus ou moins importante sur un mimétisme de la langue ou des langues source qui affecte l'autonomie du texte cible. Par ailleurs, il est intéressant de voir que les traductions que nous avons évoquées jusqu'ici ne font pas appel à une seule, mais à une pluralité de solutions pour traduire l'hétérolinguisme : une solution unique ne semble pas suffire pour suggérer la voix dialectale. Toutes présentent une tendance prononcée au mimétisme des langues source, un mimétisme qui investit tous les domaines, de la phonétique à la phraséologie et au lexique. Elles s'accompagnent aussi de différents marqueurs de la variation diamesique et de la variation diastratique¹⁷⁹⁰, plus ou moins justifiés selon les cas¹⁷⁹¹.

¹⁷⁸⁹ Et, dans ce cas-là, la frontière avec le calque se fait ténue.

¹⁷⁹⁰ Nous comptons parmi eux l'imitation graphique de l'oralité qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, est un marqueur social malgré son intention de signaler une variation diamesique.

¹⁷⁹¹ Par exemple, on peut aussi associer à cette famille de traductions la nouvelle traduction récente des *Ragazzi* de Pasolini par Jean-Paul Manganaro (PASOLINI Pier Paolo, *Les ragazzi*, MANGANARO Jean-Paul (trad. de l'italien), Paris, Buchet Chastel, 2016), qui couple à une imitation du *romanesco* (« „ne barque », « „n billet »,

Les traductions fondées sur un parler régional français

La solution qui consiste à traduire l'hétérolinguisme du texte source par un hétérolinguisme dans le texte cible est fermement condamnée par les penseurs de la traduction. Antoine Berman la classe parmi ses treize tendances déformantes, arguant que :

L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local : l'argot de Paris traduit le *lunfardo* de Buenos Aires, le « parler normand » celui des paysans russes et italiens. Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. *Seules les koinai, les langues « cultivées » peuvent s'entretendre*. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original¹⁷⁹².

Pour autant, il ne donne aucune explication à ses assertions. La même attitude prévaut chez Henri Meschonnic : « Le dialectal est un piège symétrique à l'archaïsme. Il a ses effets de trompe-l'oreille : très vite en français n'importe quelle langue régionale du monde donne dans les stéréotypes du Midi [...]. Mais l'alternative n'est pas de traduire la langue ou l'auteur. Du point de vue du discours, et du rythme, il y a seulement à traduire un texte. Comme système¹⁷⁹³. » Lui non plus n'en dira pas plus¹⁷⁹⁴.

Cette possibilité est également rejetée par certains traducteurs. C'est par exemple le cas de Serge Quadruppani et du collectif La Langue du bourricot. Quadruppani avance plusieurs arguments dans ce sens. Le premier tient à l'usage aujourd'hui restreint des parlers régionaux en France. En d'autres termes, le « monolinguisme » français problématique. Les utiliser déboucherait sur le paradoxe de traduire une réalité linguistique vivante par une réalité linguistique exhumée. Le deuxième tient au fait que ces parlers sont « incompréhensibles à la plupart des lecteurs¹⁷⁹⁵ ». Le troisième, à ce qu'ils sont « beaucoup trop éloignés des langues latines¹⁷⁹⁶ », et Quadruppani s'interroge alors : « un Camilleri en ch'timi aurait-il encore quelque chose de sicilien¹⁷⁹⁷ ? » Ce dernier argument est contestable, dans la mesure où toutes

p. 40, parfois conjuguée à une phraséologie italianisante. R « „Ilons boire „coup, „Ilons », p. 53. R) une forte composante argotique et popularisante (justifiée par la teneur du texte source), qui évoque cependant beaucoup le pastiche du langage populaire. Par exemple, « Andouille, lui cria-t-il, il s'met à voler c'te marchandise, c'te fils d'pute. » (p. 23).

¹⁷⁹² BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 64. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷⁹³ MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 187.

¹⁷⁹⁴ Au sujet du positionnement flou des théoriciens quant à la traduction du dialecte par le dialecte, voir le paragraphe « Un traitement théorique insuffisant », in COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », op. cit., p. 354-360.

¹⁷⁹⁵ QUADRUPPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in CAMILLERI Andrea, *La piste de sable*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*

les variantes de l'occitan présentent une grande proximité avec les langues latines¹⁷⁹⁸, dont elles font partie et, à cet égard, le choix de citer le ch'imi, langue plus lointaine, dépend d'une certaine mauvaise foi. Enfin, Quadruppani rappelle que la langue de Camilleri est certes fondée sur le sicilien parlé dans la région d'Agrigente, mais qu'il s'agit de « la création personnelle d'un écrivain¹⁷⁹⁹ ». Cela ouvrirait donc *a priori* la voie à une création en traduction aussi, mais le traducteur s'en défend également, car « si toute vraie traduction comporte une part de création littéraire, le traducteur doit aussi éviter de disputer son rôle à l'auteur¹⁸⁰⁰ ». Cependant, on pourrait arguer que *volens nolens*, Quadruppani crée lui aussi des formes en français, fût-ce par simple imitation de l'italien. Les traducteurs de *La Langue du bourricot* avancent quant à eux d'autres arguments, qu'ils placent essentiellement sous l'enseigne de l'éthique. Ils expliquent : « Si nous avions, ainsi, ponctué notre texte de “vé”, dans l'idée *R* et l'illusion *R* que nous aurions de ce fait illuminé du soleil du Sud un texte habité par la Sicile, nous aurions instrumentalisé plutôt qu'honoré celles et ceux qui recourent aujourd'hui quotidiennement à cette interjection, nourrissant du même coup les préjugés¹⁸⁰¹. » Ce que leur introduction ne dit pas, mais qu'il nous semble lire entre les lignes, c'est que, employant pour traduire une langue qui n'est pas la leur, les traducteurs sont plus enclins à en exploiter les clichés, d'où le risque effectif d'instrumentalisation. Ils soulèvent ensuite une autre question, considérée comme la plus épineuse dans la traduction de la variation diatopique par une autre variation diatopique : « un Sud n'en équivaut pas un autre : au nom de quoi la Sicile trouverait-elle un “équivalent” dans la Provence française¹⁸⁰² ? »

En effet, quelle que soit la langue choisie, on enracine artificiellement une réalité culturelle dans une autre, qui lui est pour partie ou totalement étrangère : « la présence de traces de ces dialectes, liés à la culture de la langue cible, peuvent perturber la relation signifiant-signifié par le décalage entre la langue d'expression et les lieux où se déroulent les faits racontés. En d'autres mots, le choix du dialecte non italien porte avec lui le problème majeur du changement de la perspective diatopique¹⁸⁰³ ». Néanmoins, n'est-ce pas le propre de toute traduction ? La traduction d'un texte italien en français implique nécessairement que ce

¹⁷⁹⁸ D'ailleurs, nous l'avons vu, Serge Quadruppani y recourt lui-même dans une certaine mesure.

¹⁷⁹⁹ QUADRUPPANI Serge, « Avertissement du traducteur », in CAMILLERI Andrea, *La piste de sable*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*

¹⁸⁰¹ BELLOMO Paolo, FRIGAU MANNING Céline et LAFORE Romane, « Traduire Emma Dante. Langues imaginaires et imaginaires de la langue », in DANTE Emma, *Io, Nessuno e Polifemo/ Moi, Personne et Polyphème*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁰² *Ibid.*

¹⁸⁰³ CAPRA Antonella, « “Traduire la langue vulgaire” : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *op. cit.*

dernier quitte sa langue et sa culture pour être réénoncé dans une autre langue, avec toute la culture que ses mots véhiculent. Pourquoi inventer serait-il une meilleure solution que recourir à une langue déjà existante, comme dans le texte source ? Ainsi, le problème semble-t-il surtout lié à une approche inusuelle de la traduction, en somme à un nouveau type de pacte à lier avec les lecteurs. En effet, si ces derniers sont accoutumés à la transplantation linguistique inhérente à toute traduction (accepter que, dans un roman écrit par un Italien qui se déroule en Italie, les personnages italiens parlent en français), l'ajout d'une autre strate linguistique en l'occurrence celle d'un parler régional français provoque un décalage qui rappelle l'artifice de la traduction en soi.

Dominique Vittoz, la troisième traductrice de Camilleri, a pourtant fait le pari de nouer ce nouveau pacte avec les lecteurs. Elle s'en explique longuement dans la postface à sa traduction de *La Saison de la chasse*¹⁸⁰⁴. Après avoir reparcouru la tradition italienne de l'emploi du dialecte en littérature et expliqué la manière dont Camilleri utilise et revisite le sicilien dans ses romans, elle développe la motivation et le contenu de ses choix de traduction. Son objectif était d'« essayer de reproduire ce croisement entre une langue sentie comme la norme dominante, fixée et codifiée, élégante et admirée et un parler non officiel, non universel, fortement expressif et parfois même truculent, autorisé de sa seule tradition, mais suffisamment riche et inhabituel pour créer chez le lecteur français le sentiment d'étrangeté familière dont Camilleri régale ses lecteurs italiens¹⁸⁰⁵ ». Le choix d'un parler régional français pour traduire le dialecte de Camilleri ne s'imposa pas comme une évidence pour elle : sa première traduction de cet auteur, *La Concession du téléphone*, reposait sur le « recours à différents niveaux de langue et l'emploi intensif d'expressions imagées, parfois rares et donc surprenantes ou drôles¹⁸⁰⁶ ». Comme cette solution n'était pas assez riche pour traduire *La Saison de la chasse*, Dominique Vittoz préféra dans ce cas « répéter la démarche de Camilleri, en employant un parler local *qui ne soit pas lettre morte pour l'auteur de la traduction* afin qu'il devienne parlant même pour le lecteur extérieur à ce microcosme-là¹⁸⁰⁷ ». Cette phrase contient selon nous un élément fondamental : la langue adoptée en traduction, quelle qu'elle soit, doit avoir du sens pour le traducteur. Un choix fondé seulement sur la théorie risque de nuire à l'effet de la traduction. La traductrice poursuit :

¹⁸⁰⁴ VITTOZ Dominique, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », in CAMILLERI Andrea, *La saison de la chasse*, VITTOZ Dominique (trad. de l'italien), Paris, Fayard, 2001, en ligne : http://www.vigata.org/traduzioni/caccia_fr_notatrad.shtml (consulté le 20 décembre 2016).

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*

¹⁸⁰⁷ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

C'est ainsi que j'ai sollicité le parler lyonnais, passé et présent, qui appartient au groupe des dialectes franco-provençaux. Ce français de Lyon possède un vaste lexique et quelques spécificités syntaxiques qui m'ont permis de jouer entre langue française et parler régional, en les mariant avec la désinvolture que je constatais chez Camilleri, tout en observant la même règle : choisir les mots pour leur expressivité, leur spécificité, leur cocasserie, leur irréductible personnalité. Bref, c'était la porte ouverte au libre choix, à la subjectivité, à l'arbitraire, pourra-t-on me reprocher¹⁸⁰⁸.

Son choix, novateur dans le paysage français, fut applaudi par certains mais ne fit pas l'unanimité : « Vittoz a donc "ouvert la voie" non sans polémique de la part de ses collègues traducteurs, de la critique et aussi du public : plusieurs problèmes liés aux habitudes des lecteurs et au pacte de fiction que l'auteur instaure avec eux découlent, en effet, de cette expérimentation¹⁸⁰⁹ ». Pourtant, pour peu que l'on accepte la *suspension of disbelief* requise par toute lecture de fiction et, à plus forte raison, de traduction, on retrouve par des biais que l'on n'aurait pas imaginés le ton « jubilatoire » et la langue savoureuse et imagée de Camilleri à la lecture des traductions de Camilleri par Vittoz¹⁸¹⁰. Au cours de cette expérience étonnante, la compréhension est toujours assurée par un habile dosage des régionalismes.

Dans le sillage de Dominique Vittoz, Christophe Mileschi affronta de la même manière la traduction de *Libera nos a malo*, de Luigi Meneghello¹⁸¹¹. Il recourut pour sa part à un autre parler régional. C'est le dialecte de la Meuse avec lequel il entretenait des liens affectifs, ce qui explique que l'on ait pu qualifier son travail de « traduction autobiographique¹⁸¹² ». Dans une brève note liminaire à la traduction, il explicite son choix de ne puiser qu'à ce dialecte et à des dialectes géographiquement proches ou bien, ponctuellement, de se livrer à des inventions, le tout pour rendre les tensions entre différents dialectes mises en scène dans le roman. Bien

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*

¹⁸⁰⁹ CAPRA Antonella, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *op. cit.* Dominique Vittoz témoigne elle-même de la réaction outrée de certains lecteurs : « la ressource des parlers régionaux apporte au français une plongée dans un ailleurs, une sortie des voies balisées par l'académie française et le dictionnaire, par les autorités de la langue. Pour certains lecteurs, c'est presque inacceptable : j'ai eu des réactions de lecteurs mécontents, qui se sentaient grugés d'avoir entre les mains un livre dont tous les mots "n'étaient pas dans le dictionnaire". » VITTOZ Dominique, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », in BERGER Cécile, CAPRA Antonella et NIMIS Jean (dir.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Collection de l'E.C.R.I.T, n° 11, 2007, p. 337.

¹⁸¹⁰ En voici quelques exemples tirés de *Maruzza Musumeci* (CAMILLERI Andrea, *Maruzza Musumeci*, VITTOZ Dominique [trad. de l'italien], Paris, Fayard, 2009) : « comme repapillotés après une longue maladie » (p. 25), « corps recrénilé comme un vieux sarment » (p. 28), « des sourcils en touffes d'astragale » (p. 43), « il s'était marcouré le menillon toute la nuit » p. 48, etc.

¹⁸¹¹ MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a malo*, MILESCHI Christophe (trad. de l'italien), Paris, éditions de l'Éclat, 2010.

¹⁸¹² MILESCHI Christophe et ZEKRI Caroline, « Entretien sur la traduction française de *Libera nos a malo* de Luigi Meneghello », QUADERNA [en ligne], n° 2, 2014, mis en ligne le 25 mars 2014. URL : <http://quaderna.org/entretien-avec-christophe-mileschi-sur-la-traduction-francaise-de-libera-nos-a-malo-de-luigi-meneghello>.

conscient que le patrimoine dialectal n'a plus le même écho en France aujourd'hui qu'en Italie, il justifie son choix par le fait qu'à l'époque dont Meneghello parle, les dialectes étaient encore vivaces en France aussi¹⁸¹³, mais également par la proximité entre le vénitien et le meusien¹⁸¹⁴. Il revendique d'ailleurs le fait d'avoir poussé loin le jeu de la transposition de la situation italienne à la situation française :

Parce que moi ce que j'ai fait c'est une fiction complète, bien sûr. Tout en respectant les noms des lieux (je n'ai pas inventé de nouveaux noms de lieux, j'aurais pu aller jusqu'à là, mais j'ai gardé Malo quand même), j'ai imaginé que ce roman avait été écrit en France par quelqu'un de l'Est de la France qui a connu dans son village une situation de diglossie, ou même de triglossie, avec la tension par rapport au village d'à côté¹⁸¹⁵.

Sa traduction présente en outre la particularité de mimer graphiquement la prononciation locale¹⁸¹⁶. Cela ajoute à l'ancrage du texte dans le patois meusien et dans la langue parlée¹⁸¹⁷, mais restitue également le mystère de la langue pour l'enfant qu'est le narrateur au début du roman¹⁸¹⁸. R et le rapport jubilatoire qu'il entretient avec elle, en particulier à travers la traduction des comptines. De la sorte, grâce aux stratégies traductives mises en œuvre, le roman français conserve indubitablement le même personnage principal que le roman original, lequel « nous révèle une Italie disparue dont le héros est la langue¹⁸¹⁹ ».

c) La variation diatopique dans la traduction de *Rabito* : une présence discrète

À partir de ce rapide panorama et de la présence spécifique du sicilien dans l'écriture de *Rabito*, il convient à présent de nous frayer notre propre voie pour suggérer la variation diatopique. Pour commencer, rappelons que chez *Rabito* le sicilien est masqué et italianisé et que le projet de l'auteur était d'écrire en italien et de se faire comprendre. On peut donc

¹⁸¹³ « Rappelons quand même que Meneghello naît en 1922 et que son roman se situe dans les années 1920, 1930, 1940, ça arrive jusqu'aux années 1950, presque jusqu'aux années 1960. En France les patois dans les années 1960 sont vraiment en perte de vitesse, il ne reste plus que quelques poches par-ci par-là alors qu'en Italie c'est encore très très vivant. Mais quand même ce n'est pas non plus si différent de ce qu'on a pu connaître en France à cette époque-là », *ibid.*

¹⁸¹⁴ « J'ai choisi d'aller pêcher dans un dialecte [...] du territoire français, qui manifestement a de fortes parentés avec le latin, le dialecte de l'est de la France et plus spécifiquement de la Meuse, que j'ai mis en tension avec le wallon (parce qu'il y avait à rendre compte des différents dialectes du lieu). Ils ont en commun d'être des dialectes proches du picard. C'est tout le nord, le nord-est de la France, il y a des ressemblances assez fortes entre ces différents parlers comme il y a une ressemblance entre le vénitien et le lombard par exemple », *ibid.*

¹⁸¹⁵ *Ibid.*

¹⁸¹⁶ Et, dans ce cas, il ne s'agit pas d'un pastiche du populaire mais bien d'une ressource supplémentaire dans la réalisation d'un projet de traduction cohérent : « la Coumounale » (MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a malo*, *op.cit.*, p. 29), « ma fillancée » (p. 16), « Ton ongle, là, î va s'incarner » (p. 30), « je me suis lavé le visage, les oreilles et le coul » (p. 32), etc.

¹⁸¹⁷ Un point indispensable puisque l'auteur souligne le paradoxe de son œuvre : « Ce livre est écrit de l'intérieur d'un monde où l'on parle une langue qui ne s'écrit pas. » (« Note de l'auteur », in MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a malo*, *ibid.*, p. 7.)

¹⁸¹⁸ On pense entre autres aux « Actzinpurs ! » (in *ibid.*, p. 18) réprouvés par l'Église.

¹⁸¹⁹ Quatrième de couverture, in MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a malo*, *ibid.*

approcher les apparitions du dialecte dans son écriture comme un sicilien malgré soi, réprimé et pourtant toujours présent en transparence. C'est pourquoi les stratégies adoptées par d'autres traducteurs pour traduire l'hétérolinguisme forment des sources d'inspiration à manipuler prudemment : tous les cas présentés jusqu'ici sont des cas de traduction de textes où le feuilletage linguistique et la relation entre langue nationale et langue régionale ont été savamment orchestrés par l'auteur. Enfin, à la différence des textes hétérolingues de Camilleri et d'autres auteurs expérimentés, dans l'autobiographie de Rabito la traduction de l'hétérolinguisme est une difficulté parmi d'autres (alphabétisation partielle, oralité, etc.) qui mettent toutes la lisibilité du texte en péril. Or, même dans les textes où l'hétérolinguisme reste la question principale, les traducteurs tendent à être plus mesurés dans le texte cible. Par exemple, bien consciente que « le français est une langue particulièrement soucieuse de la correction, c'est-à-dire de la référence à une norme édictée¹⁸²⁰ », Dominique Vittoz prête attention à introduire peu à peu les régionalismes dans ses traductions de Camilleri, où ils sont moins nombreux que dans les textes source.

Nous renonçons à faire paraître le dialecte sur le plan phonétique pour des questions de lisibilité. En effet, il nous semble périlleux d'ajouter un facteur de difficulté supplémentaire dans une traduction où la ponctuation sera rare et le propos parfois confus et calqué sur une syntaxe orale. En revanche, une part discrète de mimétisme du sicilien se manifestera dans l'usage assez abondant de verbes pronominaux¹⁸²¹ et d'auxiliaires inadaptés dans les temps composés¹⁸²² (dans une mesure qui reste cependant incomparable avec celle du texte source). Mais ce trait pourra tout aussi bien être lu comme une expression du français populaire. De même, très ponctuellement, on pourra imiter le sicilien en utilisant des verbes intransitifs de façon transitive : « il l'a mouru¹⁸²³ ». Une autre empreinte du sicilien consistera à conserver dans la traduction quelques-unes des tournures verbales périphrastiques (telles que *dare aiuto* plutôt qu'*aiutare*) très fréquentes chez Rabito : « le Piave s'est fait tout plein¹⁸²⁴ » (plutôt que « s'est rempli ») ou « perdaient leur courage¹⁸²⁵ » (plutôt que « se décourageaient »). Bien que l'on se livre au calque avec prudence, il sera exceptionnellement adopté comme vecteur

¹⁸²⁰ VITTOZ Dominique, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », in BERGER Cécile, CAPRA Antonella et NIMIS Jean (dir.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, op. cit., p. 334.

¹⁸²¹ Par exemple, « pour passer le temps je me prenais un de ces livres d'aventures » (trad. du L6, p. 561), « une soirée où ils se regardaient un bon film d'aventures » (trad. du L7, p. 639), etc.

¹⁸²² Entre autres, « je m'a entendu » (trad. du L2, p. 114), « ils s'ont embrouillé » (trad. du L2, p. 115), « on savait que les Autriches s'avaient fui », « il aurait mouru » (trad. du L2, p. 117), « j'ai tombé » (trad. du L2, p. 119), « on s'a raconté » (trad. du L2, p. 122), etc. Cf. *supra*, p. 452-453.

¹⁸²³ Trad. du L2, p. 114.

¹⁸²⁴ « iopieve sia fatto tutto pieno », L2, p. 112, l. 22.

¹⁸²⁵ « siperdevino dicuraggio », L2, p. 113, l. 63.

d'«étrangereté : « tous les malheurs que j'avais rencontrés¹⁸²⁶ », « ce grand bonhomme de 2 mètres de long¹⁸²⁷ », « on a été tués autant et pareil¹⁸²⁸ », ou encore « on marchait doucement doucement¹⁸²⁹ » R dans ce dernier cas, le texte source ne présentait aucune étrangereté.

On cherchera également à faire percevoir la présence d'une autre langue dans la traduction des dictons et proverbes siciliens, qui seront traités différemment des dictons et proverbes italiens. Les proverbes et dictons italiens seront traduits par leurs équivalents français lorsqu'ils existent¹⁸³⁰ ou bien, le cas échéant, l'on se placera dans une démarche à tendance cibliste¹⁸³¹ en proposant une traduction qui sonne comme un proverbe¹⁸³². À l'inverse, les proverbes et dictons siciliens seront toujours traduits à la lettre¹⁸³³ R en essayant toutefois de conserver les jeux sonores le cas échéant R afin de créer une différenciation et d'en conserver l'étrangereté pour le lecteur cible¹⁸³⁴. Dans ce cas, nous emprunterons donc la voie diamétralement opposée du calque, considéré comme un procédé sourcier¹⁸³⁵. Cependant, cette stratégie visant à conserver les deux strates linguistiques et culturelles sera mise à mal la plupart du temps par les approximations de l'auteur, en italien¹⁸³⁶ comme en

¹⁸²⁶ « tuttoquello che miavevaincontrato », L2, p. 120, l. 419.

¹⁸²⁷ « questocranteuomo che eralunco 2 metre », L2, p. 117, l. 287. Il s'agit dans ce cas d'un calque du sicilien, où l'on spécifie la taille par l'adjectif *longu* plutôt que *alto*.

¹⁸²⁸ « nianno ammazato quanto ecome », trad. du L2, p. 112, l. 49-50.

¹⁸²⁹ « caminammo piano piano », L2, p. 118, l. 323-324. On trouve des procédés similaires en français chez Patrick Chamoiseau dans *Texaco*, avec la duplication de l'adjectif (« molle-molle », « content-content » ou « fine-fine », par exemple), du verbe (« tira tira » par exemple) ou des locutions (« à mesure à mesure », par exemple).

¹⁸³⁰ Ainsi, « luomoavisato emienzo salvato » (L3, p. 226), transcription en *rabitese* du proverbe « *uomo avisato mezzo salvato* » sera traduit par « un homme averti en vaut deux ».

¹⁸³¹ « Le traducteur pourra [...] inventer une tournure, sur le modèle de la locution originale ou la remplacer par une autre. Cette technique est liée à la perspective de traduction dite "cibliste" qui privilégie le texte d'arrivée. » CAPRA Antonella, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », *Textes & contextes*, no 5, 2010, Dijon, MSH/CETIL, en ligne <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1303> (consulté le 26 août 2017).

¹⁸³² De la sorte, « dallastalla sinavevantato adabistare nellesterle » (L7, p. 694), transcription en *rabitese* de « *dalla stalla alle stelle* », sera traduit par « était parti du taudis pour aller habiter au paradis ».

¹⁸³³ Ce fut également la ligne adoptée par Maurice Darmon, traducteur d'un roman où l'empreinte du sicilien était très importante : *I Malavoglia*, de Verga (VERGA Giovanni, *Les Malavoglia*, DARMON Maurice [trad. de l'italien], Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1993 [1988]).

¹⁸³⁴ Par exemple, « iltopo didiceva allanoce damme il tempo che tipiercio » (L6, p. 590), c'est-à-dire « *Ci dissi lu surci a la nuci: dammi tempu ca ti perciu* », sera traduit par « la souris elle disait à la noix : attends un peu tu vas voir que ta coque je la croque ». Ou encore, « adioelafurtuna » (L2, p. 118, l. 358) sera traduit à la lettre, « à Dieu et à la fortune », plutôt que par une formulation de sens équivalent répandue en français : « au petit bonheur la chance ».

¹⁸³⁵ Associé à un « respect pour l'étrangereté du texte, une suggestion de dépaysement pour le lecteur et la stimulation de la curiosité pour la culture d'origine : en d'autres mots, d'une perspective "sourcière", liée au texte d'origine », CAPRA Antonella, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », *op. cit.*

¹⁸³⁶ Ainsi de « fedanzata bagnata matremonio fortinato » (L7, p. 687) pour « *matrimonio bagnato matrimonio fortunato* », que nous traduirons donc par « mariage mouillé mariage heureux » plutôt que par l'expression traditionnelle « mariage pluvieux mariage heureux ».

sicilien¹⁸³⁷. La spécificité du texte source complique la possibilité de mettre en place une démarche unique applicable en toutes circonstances. Ce constat montre nettement que la question de l'autre langue chez Rabito va bien au-delà de la présence sous-jacente du sicilien : elle est faite certes de sicilien, mais aussi d'illettrisme et d'oralité.

Enfin, dans certains cas, on utilisera des méridionalismes et des termes dialectaux francisés pour traduire le sicilien, à partir des ressources du français régional issu de l'occitan. Ce choix dépend de deux critères. Le premier, pragmatique, tient à la grande proximité entre l'occitan, l'italien et le sicilien, langues latines dont bon nombre de termes sont voisins. Le second, plus personnel, à l'origine géographique du traducteur. Ainsi que nous l'avons développé plus haut, il est à plusieurs égards compliqué, voire périlleux pour la cohérence et la crédibilité du texte, de fonder une traduction sur une variété de langue tout à fait étrangère au traducteur. Si la langue qu'il se choisit lui est parfaitement étrangère, elle risque d'échouer à produire l'effet souhaité. Il s'agit donc pour lui de s'aménager une langue qui lui soit au moins un peu familière, même s'il devra en approfondir sa connaissance pour mener son travail à bien. C'est le deuxième seuil d'hospitalité, « propre au seul traducteur », que l'on cherche à atteindre par ce biais :

Dans le cas de la traduction il y a comme un double seuil d'hospitalité : l'hospitalité de la langue qui appartient au traducteur institutionnellement ou en tant que langue maternelle (tradition, mémoire poétique, codes, statuts et canons qui définissent une langue), et l'hospitalité, propre au seul traducteur, des modes d'expression, du style, des formes particulières qui constituent le caractère propre de celui qui traduit, son style, son timbre¹⁸³⁸.

En voulant conserver une part de variation diatopique dans la traduction, le seul patrimoine linguistique français auquel on peut se référer sans risque de procéder par clichés est donc celui qui nous est le plus familier. De plus, on emploiera soit des termes aisément compréhensibles pour n'importe quel Français, soit déductibles du contexte, afin de ne pas entraver outre-mesure la compréhensibilité d'un texte déjà déconcertant en soi. Envisagé comme une ressource de traduction parmi d'autres, l'usage des termes régionaux n'obéira à aucune règle prédéterminée, mais constituera une solution mesurée au cas par cas. Ils figureront donc dans différents contextes, allant bien entendu de la présence d'un terme sicilien italianisé à un endroit précis du texte source à un choix délibéré du traducteur, qui y verra un moyen de rendre la couleur d'un mot ou de restituer un écart. Le texte cible

¹⁸³⁷ Par exemple, « quanto uno ciovine nonprofitta conquista bella occasione atachilo allapanciatioie edaccie paglia » (« quand un jeune homme ne profite pas d'une belle occasion amène-le au ratelier pour lui donner à manger »), L4, p. 306, pour « *ccu havi commoditati e nun si la pigghia, attaccalu ,a mangiatura e dacci pagghia* ».

¹⁸³⁸ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 16.

présentera des méridionalismes, des termes dialectaux francisés ou bien entrés dans le lexique national ainsi que des termes régionaux francisés et croisés avec d'autres mots. Seules les deux premières catégories seront développées dans ce paragraphe, étant donné que la dernière ressortit à la création lexicale, qui fera l'objet d'une réflexion spécifique dans le prochain chapitre de ce travail¹⁸³⁹.

La traduction de la liste de fruits et légumes suivantes entre dans la première catégorie : « fico racina puma pomodore cucuzze cipolle¹⁸⁴⁰ ». L'italien (*fico, pomodoro, cipolla*) et le sicilien (*pumu, racina, cucuzza*) y sont entremêlés. Seuls *racina* et *cucuzza* seront traduits avec des termes régionaux. Cependant, le premier, *rasin*, terme provençal, est si proche du français qu'il peut passer pour une erreur d'élocution. Le second, lui, sera en provençal francisé : « cougourdette » (de *cogordeta*). On a renoncé à rendre le sicilien *pumu*, car le terme occitan, *poma*, est trop proche du français. Si on l'avait employé au pluriel, cela aurait changé la prononciation (*pomas*), y donnant une consonance espagnole. Et si on l'avait francisé (« pomes »), cela serait passé pour une faute d'orthographe. Ainsi, l'énumération traduite sera la suivante : « des figues du rasin des pommes des tomates des cougourdettes des oignons ». Une autre énumération, cette fois autour des cerises, sera traitée différemment : « lacierasa lamarena liciglieggie¹⁸⁴¹ ». Ici se mêlent le terme sicilien (*cirasa*) italianisé, le terme italien (*ciliegia*) ainsi que l'appellation italienne d'une variété de cerises (*amarena*), la cerise « griotte ». Dans ce cas, c'est parce que le terme languedocien *cerièra* paraissait peu évocateur pour l'ensemble des Français que l'on a préféré substituer au terme sicilien le nom d'une autre variété de cerise, la « guigne », dont les noms languedocien (*guina*) et français sont très proches : « la guigne, la griotte, les cerises ». La même logique préside à la traduction du sicilien *sceccu*, « âne », que Rabito préfère à l'italien *asino*. C'est alors le mot français « bourrique », issu du languedocien *borrica*, qui le traduira. La traduction d'« arrompare » se fondera sur un terme plus nettement régional. Au vu des procédés de déformation courants chez Rabito¹⁸⁴² et du contexte¹⁸⁴³, il s'agit sans doute d'une italianisation doublée d'une syncope du sicilien *arrunfuliari*, soit « ronfler ». Pour le traduire, nous franciserons le languedocien *roncar* en « ronquer » : « j'ai entendu ronquer le fermier Michele mari et femme¹⁸⁴⁴ ». La traduction du sicilien (*bbèrtula*), italianisé en « bertola »,

¹⁸³⁹ Voir *infra*, p. 491.

¹⁸⁴⁰ L1, p. 42.

¹⁸⁴¹ L1 bis p. 84.

¹⁸⁴² Nous pensons par exemple à *confusione*, toujours écrit « compositione » ou à *gonfi*, écrit « compie ».

¹⁸⁴³ « osentito arrompare aquesto massaromichelenemarioemoglie », L1, p. 14.

¹⁸⁴⁴ Trad. du L1, p. 14.

reposera aussi sur un terme occitan, *biaça* (« besace »), francisé en « biace » : « j'ai pris ma biace qui était accrochée au clou ~~RRRR~~ dans la biace y avait le manger pour la journée¹⁸⁴⁵ ». C'est également le cas avec la traduction de « scepato¹⁸⁴⁶ », italianisation du sicilien *scippari*, qui signifie « arracher ». Nous emprunterons le verbe *arrancar* (« arracher, retirer ») à l'occitan, francisé en « arranquer » : « si ce bout de fer planté on lui aurait pas arranqué aussitôt ce grand bonhomme de 2 mètres de long il aurait perdu tout son sang ». De la même façon, pour conserver le doublon sicilien/italien entre *furnara* et *panettiera*, on traduira la « fornara », italianisation du sicilien *furnara*, par « fournière », francisation du terme occitan *forniera* : « les Chiaramontais l'appelaient la fournière de San Giovanni parce qu'avant elle était boulangère à Chiaramonte¹⁸⁴⁷ ».

Moins fréquemment, il arrivera qu'un mot à consonance régionale figure dans la traduction alors que le mot source était italien : une façon de compenser l'importante déperdition du patrimoine linguistique régional dans la traduction par rapport au texte original. Ce sera par exemple le cas de « bagasse », francisation de *bagassa*, « putain », qui viendra traduire l'italien *bagascia*, en vertu de la proximité des termes¹⁸⁴⁸ : « quella crante bacascia reggina¹⁸⁴⁹ » deviendra donc « cette grosse bagasse de reine ». Nous n'excluons pas de l'employer de temps à autre pour traduire *puttana*. Nous comptons sur le contexte et la connotation péjorative véhiculée par le suffixe en -asse pour orienter les lecteurs. Le participe passé « ensuqué », d'origine occitane (*ensucar*) mais entré dans le vocabulaire national, traduira quant à lui le participe passé sicilien (*insunnacchiatu*, « endormi », « somnolent ») déformé en « inzonnaciate¹⁸⁵⁰ » par Rabito : « on avait les œils tellement gonflés qu'on arrivait même pas à y voir tellement qu'on était ensuqués ». De même, on recourra au verbe « encaper », francisation de l'occitan *encapar*, « saisir, comprendre », dans l'exemple suivant : « moi je pouvais rien l'aider pour tous ces travaux difficiles parce que j'y encapais rien mais alors rien de rien¹⁸⁵¹ ». Le cas de « couflé », régionalisme fondé sur *cofla*, « rassasié, qui a mangé à l'excès », procède de la même logique et l'explication suit aussitôt dans le texte : « il y avait encore les assiettes de spaghettis à moitié pleines parce qu'ils étaient

¹⁸⁴⁵ Trad. du L1, p. 14.

¹⁸⁴⁶ « « se non cilavessemo scepato persubito questo pezzodiferrocheaveva apezato questocranteuomo che eralunco 2 metre avessedessanquato », L2, p. 117, l. 286-288.

¹⁸⁴⁷ « lachiamavino lichiamontane lafornara disanciovanne cheprima faceva lapanettiera a chiaramonte », L3, p. 260.

¹⁸⁴⁸ Le terme italien vient de l'occitan, *Vocabolario Treccani*, entrée « bagascia », <http://www.treccani.it/vocabolario/bagascia>, (consulté le 27 août 2017).

¹⁸⁴⁹ L4, p. 347.

¹⁸⁵⁰ « avemmo liochecompie che nonpotiammoneanchequardare dicome erimo inzonnaciate », L2, p. 122, l. 526-527.

¹⁸⁵¹ « io inqueste deficile lavore noncipoteva entrare perchennoncapevaniente e ilrestodiniente », L12, p. 1198.

couflés, parce qu’ils avaient pas pu tout manger¹⁸⁵² ». Les emprunts au français régional dans la traduction de Rabito relèveront donc globalement d’un « saupoudrage¹⁸⁵³ » assez peu perceptible, non par refus de son emploi, mais plutôt par souci d’adopter une langue qui parle au traducteur et, surtout, en raison de la multiplicité des problématiques présentes dans l’écriture de l’auteur.

À travers la question de l’hybridité chez Rabito, abordée sous trois angles : texte versus avant-texte, oralité versus écriture illettrée et langue nationale versus dialecte, les questionnements soulevés et les propositions de traduction apportées se situent sur la frontière délicate entre naturel et conceptuel. Si Rabito fait « délirer » la langue¹⁸⁵⁴ sans vraiment le vouloir, le traducteur, quant à lui, le fait en connaissance de cause. En filigrane, ce chapitre propose donc la recherche d’un équilibre entre les écueils opposés de l’expérimentation débridée qui trancherait les liens unissant le texte cible au texte source et de l’attachement à la lettre qui rendrait le texte illisible et le priverait de ses lecteurs potentiels. La difficulté tient entre autres à ce que, étant donné la nature brute du texte et la virginité du champ de traduction ouvert par ce dernier, le traducteur ne dispose pas de points de repère pré-établis pour construire son texte et se retrouve seul juge de la validité de l’équilibre qu’il cherche à instaurer. De la sorte, sa culture et son fonds linguistique propres jouent un rôle particulièrement crucial dans la traduction de la littérature brute. Cette dernière contraint la langue cible et, avec elle, le traducteur, à sortir de ses ornières tout en se pliant à certaines des « tendances déformantes » bermaniennes, dont il cherche cependant à limiter l’étendue.

Par ailleurs, si la nature brute du texte permet que des lignes directrices se dessinent, mises en lumière par les trois angles d’approche du texte proposés, elle interdit en revanche le recours à des systématismes. Si l’on voulait instaurer un paradigme dans la traduction de Rabito, on placerait sous l’enseigne de l’ordre une écriture qui se caractérise par une nature souvent chaotique. C’est pourquoi on a dû se pencher sur une série d’exemples pour éclairer les orientations d’une traduction qui, comme le texte source, doit reposer sur idiolecte où se

¹⁸⁵² « checerino ancora mienze piate dispache che erino sazzie che noncilavevino potuto manciare », L4, p. 378.

¹⁸⁵³ Le terme est d’Antonella Capra. Cf. CAPRA Antonella, « “Traduire la langue vulgaire” : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *op. cit.*

¹⁸⁵⁴ « L’écrivain invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met au jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer » DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, cité in BERGER Cécile, CAPRA Antonella et NIMIS Jean (dir.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Collection de l’E.C.R.I.T, n° 11, 2007.p. II.

dessinent des tendances mais rarement des systématismes. De la sorte, comme dans le texte original, chaque exemple peut être démenti par un contre-exemple, et la traduction se construit à partir d'un entre-deux précaire : refusant de se présenter comme une œuvre documentaire, elle ne conservera pas moins de nombreuses irrégularités, réaménagées, du texte source. Refusant de recourir à l'écriture du « populo », elle puisera pourtant souvent dans la syntaxe du français familier et populaire et couchera par écrit une feinte oralité. Refusant de mimer le sicilien et de se fonder sur un mélange entre langue régionale et français, elle conservera néanmoins quelques traits du sicilien et sera parsemée de termes issus du français régional. En somme, cette série de négociations infimes cherche à recréer un « affreux pastis » apte à suggérer celui formé par le texte source tout en faisant le « régal » non plus des linguistes¹⁸⁵⁵ mais de tous les lecteurs.

¹⁸⁵⁵ Nous faisons ici référence au jury de Pieve Santo Stefano, qui qualifia le premier tapuscrit de Rabito de « delizia dei linguisti », cf. *supra*, p. 85.

Chapitre 3

La recreation en acte : un déplacement

La réflexion menée jusqu'ici nous a montré que la difficulté à traduire Vincenzo Rabito dépend surtout du fait qu'il écrive dans une « autre » langue hybride. À travers la question de l'altérité profonde de la langue source, le projet de traduire Rabito apparaît comme la quintessence de ce qu'est la traduction selon Bertrand Gervais :

La traduction implique un investissement non du centre de sa culture mais de sa périphérie. Elle est une exploration de ses frontières, espace qui doit être compris, non seulement comme cette ligne qui sépare deux territoires, mais ce lieu plein, à la croisée des deux et qui peut être habité. Même si nous nous y trouvons à la limite de nos habitudes de lecture¹⁸⁵⁶.

Il est donc indispensable de trouver un moyen pour situer la traduction à la croisée des différents territoires du texte explorés au cours de notre recherche. Comme le texte source ne présente pas un seul mais une multiplicité d'aspects épineux, nous construirons pour le traduire un idiolecte qui, à son tour, puisse être le vecteur d'une altérité polymorphe à la fois étrange et étrangère. À défaut d'être en mesure de procéder à la construction d'une équivalence \hat{R} impensable dans ce cas puisque le traducteur n'est pas illettré et n'écrit pas dans une langue seconde et mal maîtrisée \hat{R} , on s'attelle à « faire autre chose¹⁸⁵⁷ » qui puisse être un écho, par d'autres voies et par une autre voix, du texte source. Aussi, la traduction sera-t-elle une recreation fondée sur un déplacement de l'étrangeté et de l'extranéité.

Le présent chapitre prolonge et complète la visite de la « fabrique de la traduction¹⁸⁵⁸ » que nous avons entreprise, en s'arrêtant cette fois sur le pan lexical de l'« autre » langue à laquelle nous recourons. C'est à travers le lexique que le déplacement fondateur de la traduction est le plus palpable. Il est également le domaine où la façon dont on a compris et interprété l'œuvre de Rabito se percevra le mieux : le choix des mots et les créations lexicales sont donc pensés comme lieux privilégiés de l'hybridation et de l'altérité. À partir de ces derniers, on donne à lire la personnalité de l'auteur-narrateur et son rapport à la langue et à l'écriture. La traduction de la vingtaine de pages analysées dans la deuxième partie de cette

¹⁸⁵⁶ GERVAIS Bertrand, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, 25(3), 1998, université du Québec, p. 8.

¹⁸⁵⁷ Cette formulation, rappelons-le, est de Gérard Genette : « le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose* », GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 295-296.

¹⁸⁵⁸ VITTOZ Dominique, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit.

étude. Le tableau de la *crante esanquinusa bataglia* mettra en œuvre sur un ensemble plus long les différentes stratégies énoncées jusqu'ici.

1. Le traducteur à l'ouvrage : la « vérité de l'impression¹⁸⁵⁹ »

a) Les choix lexicaux : une langue de sang-mêlé¹⁸⁶⁰

Une autre forme d'hybridation

La singularité de la langue de Rabito réside dans la mise en contact de différentes langues, différents états du texte et différents moyens d'expression ainsi que dans la remise en question des frontières : elle est une « autre » langue faite de différentes langues. Il en découle un texte marqué au sceau de l'altérité, dont il importe de recréer la nature magmatique et déconcertante. Une langue de sang-mêlé, délibérément impure¹⁸⁶¹, paraît donc la seule à même de se substituer à celle de Rabito.

L'hybridité linguistique et, de là, l'impureté linguistique furent défendues par les tenants de la créolité : « La créolité est une annihilation [...] du monolinguisme et de la pureté¹⁸⁶² ». Notre déplacement se fondera en partie sur la notion d'impureté afférente à celle de créolité, envisagée à la fois comme viscéralement orale et « paroles sous l'écriture¹⁸⁶³ » et comme issue d'« usage libre, responsable, créateur d'une langue¹⁸⁶⁴ ». D'une hybridation souveraine mais spontanée dans le texte source, on passera à une hybridation construite dans le texte cible : c'est l'étape d'« appropriation de la langue de l'autre¹⁸⁶⁵ » qui se fait jour. Or, l'un des enjeux de toute traduction tient au double mouvement de l'appropriation : faire sienne la voix de l'autre et se plier à la voix de l'autre. Dans la traduction de Rabito, ce mouvement passera

¹⁸⁵⁹ L'expression a été formulée par Philippe Lejeune au sujet du travail d'Adélaïde Blasquez sur Gaston Lucas : « Il serait aussi vain de le lui reprocher que de reprocher à un peintre impressionniste qui pose une touche de couleur de ne pas respecter le contour exact de chaque objet. Adélaïde [...] cherche la vérité de l'impression » (LEJEUNE Philippe, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *op. cit.*, p. 74). Par là, nous voulons à la fois faire allusion au fait que la traduction de Rabito se construira par touches successives, mais aussi au fait que l'impression subjective du traducteur face au texte déterminera nombre de choix traductifs.

¹⁸⁶⁰ L'expression fait référence au discours de Schleiermacher sur la traduction. Ce dernier employa le terme *Blendlingue* (traduit « sang-mêlé » par Berman) quand il s'inscrivit en faux contre les visions puristes de la traduction (cf. SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, *op. cit.*)

¹⁸⁶¹ Dans le sens où elle est « altérée [...] par la présence d'éléments étrangers », cf. *Centre national des ressources textuelles*, entrée « impur », <http://www.cnrtl.fr/definition/impur> (consulté le 20 septembre 2017).

¹⁸⁶² BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrice et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité/In praise of Creoleness*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁶³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁶⁵ Cf. le titre de chapitre « S'«approprier la langue de l'autre» », dans l'ouvrage de Myriam Suchet : *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, *op. cit.*

par une forme de créolité qui, nous l'avons montré dans le chapitre précédent, brouillera les pistes entre avant-texte et texte achevé, oralité illettrée et écriture et langue identifiée et normée et autre langue, qui prendra très ponctuellement la forme de réminiscences de l'occitan. Cette hybridité-là est facilitée par l'amalgame qu'il existe en français entre langue orale, langue populaire et dialecte, souvent confondus à tort. Cependant, le lexique sera investi d'un rôle particulièrement important ; d'une part, il sera porteur de tous ces croisements ; d'autre part, il sera le seul endroit où les lecteurs pourront imaginer que l'auteur procédait à une écriture à l'oreille. Pour ce faire, comme nous refusons de recourir à des fautes d'orthographe et à une écriture phonétique, nous lui ferons subir des déformations d'une autre nature. Les impuretés de la langue cible n'auront que partiellement la même origine que dans le texte source : l'hybridité sera déplacée.

Une langue familière et colorée

La toile de fond de la créolité lexicale sera un registre familier et populaire. Il s'agit par là d'indiquer au lecteur de quel milieu l'auteur provient et de faire état de son rapport à la langue, non dépourvu d'une certaine jubilation. Les solutions fondées sur une variation diastratique pour traduire une variation diatopique sont elles aussi souvent réprochées par les théoriciens de la traduction, qui y voient l'abandon du marqueur géographique et y associent une connotation sociale souvent indue puisque absente de nombre de textes source plurilingues.

Cependant, ces critiques ne valent pas pour l'autobiographie de Rabito, qui présente à la fois une variation diatopique et diastratique. Par ailleurs, de notre point de vue, une telle condamnation n'est que partiellement justifiée, dans la mesure où elle ne tient pas assez compte de l'évolution de l'usage des lexiques populaire et argotique en France, qui ont peu à peu intégré le langage familier. C'est pour cela que les deux catégories sont la plupart du temps confondues dans les dictionnaires, où les termes sont signalés par la double mention « argotique, familier » et/ou « argotique, populaire ». Leur usage semble aujourd'hui surtout voué à personnaliser une langue standard, et non plus tant à stigmatiser une origine sociale. Il donne de la couleur à la langue et contribue à l'identité d'un idiolecte : « L'argot est donc un phénomène purement lexical qui joue des latitudes offertes par une langue déterminée¹⁸⁶⁶ ». Les réflexions du linguiste Louis-Jean Calvet sont éclairantes à cet égard :

¹⁸⁶⁶ FRANÇOIS Denise, « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langages*, n° 27, 1975, Paris, CELSA, Necplus, p. 6.

si monolingues soyons-nous ou croyons-nous être, nous sommes tous plus ou moins plurilingues, possédant un ensemble de registres s'étalant entre un pôle grégaire et un pôle véhiculaire. C'est dans cet éventail de compétences qu'il nous faut situer l'argot, qui ne constitue pas une forme (ou des formes) isolable(s) mais plutôt une pluralité de variantes diastratiques ou diatopiques [...] l'argot [...] du point de vue lexicographique ne se distingue en rien du vocabulaire général [...] seul le distingue le regard des autres, c'est-à-dire la norme ou le purisme¹⁸⁶⁷.

Le vocabulaire populaire et d'origine argotique constitue donc un réservoir lexical vaste et souple, largement associé à l'expression orale, qu'il serait selon nous dommage d'ignorer quand on souhaite signaler un écart ou, à tout le moins, exprimer un rapport plus intime à la langue. C'est pourquoi, en présence de synonymes, on adoptera souvent le terme le plus familier et/ou populaire et/ou argotique.

De ce fait, la traduction présentera une série de doublons synonymiques et, quelquefois, le seul terme familier :

| Terme courant Synonyme | Classification du synonyme dans le dictionnaire¹⁸⁶⁸ | Exemples dans la traduction |
|-----------------------------------|---|---|
| fou maboul | populaire et familier | « on était tous devenus fous » (trad. du L2, p. 115) « je courais comme un maboul » (trad. du L2, p. 119) |
| rien que dalle | argotique | « on a plus rien compris » (trad. du L2, p. 113) « on a fait que dalle » (trad. du L2, p. 114) |
| se cacher se planquer | argotique ou populaire | « plus de 100 Autrichiens qui s'étaient cachés » (trad. du L2, p. 118) « il devait se planquer » (trad. du L2, p. 112) |
| puer cocoter | argotique | « ils puaient très fort » (trad. du L2, p. 115) « ça cocotait tellement » (trad. du L2, p. 114) |
| mourir crever | populaire | « et puis ils mouraient » (trad. du L2, p. 115) « il y avait de quoi en crever » (trad. du L2, p. 114) |
| peur trouille | populaire | « n'a pas peur Giovanni » (trad. du L2, p. 118) « pleins de trouille on a filé » (trad. du L2, p. 117) |
| partir filer | familier | « alors le major est parti » (trad. du L2, p. 113) « on a filé » (trad. du L2, p. 117) |
| juste pile poil | familier (<i>Larousse</i>) | « juste à ce moment » (trad. du L2, p. 121) « c'était pile-poil le moment » (trad. du L2, p. 122) |
| colère | populaire et | « avec la colère qui m'a monté » (trad. du L2, p. 120) |

¹⁸⁶⁷ CALVET, Louis-Jean, « L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique (autour de Pierre Guiraud) », *Langue française*, n° 90, vol. 40, 1991, Paris, Armand Colin, p. 49.

¹⁸⁶⁸ Il s'agit, sauf mention contraire, du *Centre national des ressources textuelles*.

| | | |
|------------|---------------------------|--|
| rogne | familier | « ça l'a mis tellement en rogne » (trad. du L2, p. 116) |
| crier | familier | « il a crié très fort » (trad. du L2, p. 117) |
| meugler | | « vu comme le type meuglait » (trad. du L2, p. 117) |
| brailler | | « vu comme le type braillait » (trad. du L2, p. 117) |
| homme | populaire et familier | « avec 300 mille hommes » (trad. du L2, p. 112) |
| type | | « ce type était un major autrichien » (trad. du L2, p. 113) |
| bonhomme | | « c'était un grand bonhomme » (trad. du L2, p. 117) |
| venir | populaire | « les autobulances vont venir » (trad. du L2, p. 121) |
| se ramener | | « le capitaine s'est ramené » (trad. du L2, p. 119) |
| raclée | populaire et familier | « avec la raclée que les Autriches m'avaient donnée » (trad. du L2, p. 120) |
| en baver | populaire | « j'en avais bavé plus que lui » (trad. du L2, p. 120) |
| ventre | argotique | « avec 8 petits cochons dans le ventre » (trad. du L2, p. 120) |
| bide | | « il avait un gros bide » (trad. du L2, p. 120) |
| beaucoup | populaire | « j'avais beaucoup saigné du nez » (trad. du L2, p. 121) |
| sacrément | | « on a été sacrément chanceux » (trad. du L3, p. 221) |
| chance | argotique et populaire | « j'ai eu de la chance » (trad. du L2, p. 121) |
| veine | | « quelle veine ce passage à Trieste » (trad. du L3, p. 217) |
| loin | populaire | « il était toujours loin du front » (trad. du L2, p. 120) |
| à perpète | | « aller travailler à Catane et même à perpète » (trad. du L4, p. 353) |

Ce relevé non exhaustif donne un aperçu de la tonalité de la traduction. Outre indiquer le registre linguistique général, le lexique familier aura vocation à contribuer à la couleur d'ensemble, remplaçant pour partie la présence du sicilien par la langue populaire, en vertu de la dimension affective drainée par cette dernière. En effet, la plupart des doublons mentionnés étaient absents dans le texte source. Notre cas d'étude, par sa spécificité, nous permet d'utiliser d'une ressource propre au français, qui présente un vaste champ synonymique sur l'axe diastratique, pour compenser en partie la perte de la culture plurilingue présente dans le texte original.

Un autre biais pour recréer un tissu linguistique qui suggère cette fois l'illettrisme de l'auteur sera la paronymie. Elle sera parfois une façon de récupérer les déformations graphiques dues à la prononciation de l'auteur ou à son ignorance du mot juste. Ainsi, le texte français fera-t-il mention de maisons « toutes fricassées » (« fracerlate¹⁸⁶⁹ ») ou d'un blessé « désaffecté¹⁸⁷⁰ » par Rabito et Strano à l'aide de la « peinture diode¹⁸⁷¹ ». On parlera

¹⁸⁶⁹ L2, p. 113, l. 73. Graphie correcte : *fracellate*.

¹⁸⁷⁰ « desompitato », L2, p. 117, l. 293. Graphie correcte : *disinfettato*.

également de la maladie du « croupe¹⁸⁷² », de « crèves¹⁸⁷³ », d'un fief « inflammé¹⁸⁷⁴ » ou encore des épines du « porc-qui-pique¹⁸⁷⁵ », par exemple. Plus rarement, l'erreur due à la proximité sonore entre deux mots se traduira par le choix d'un mot inexistant, comme lorsque le narrateur décrit des escadrons qui se sont « affrontés¹⁸⁷⁶ ». Il arrivera enfin qu'un mot soit employé à la place d'un autre sur la base d'une confusion sémantique fondée sur la racine du mot : « chevalerie » plutôt que « cavalerie »¹⁸⁷⁷, « échappement » plutôt que « fuite »¹⁸⁷⁸. Dans le dernier cas, on ne veut pas faire imaginer que l'auteur use d'un mot dans son sens technique, mais plutôt de celui au plus près de son expérience. Car, si l'on cherche à récupérer l'étrangeté qui émane du texte source par un autre biais, on refuse en revanche de conférer au texte une poésie ou un sens dont la source était dépourvu.

Les difficultés de l'auteur à manipuler la langue se manifesteront également à travers des locutions et expressions approximatives parfois dictées par la paronymie, telles que « certificat d'études alimentaires¹⁸⁷⁹ », « s'enrouler dans la milice¹⁸⁸⁰ », « le quartier du général¹⁸⁸¹ », le « bulletin de formation¹⁸⁸² », etc. D'autres seront inspirées par des approximations réelles de Rabito, comme tirer « aux aveuglettes¹⁸⁸³ » ou « au lieu sûr¹⁸⁸⁴ », mais nombreuses seront celles que nous lui inventerons : « la bouche à l'oreille¹⁸⁸⁵ », « dehors de moi¹⁸⁸⁶ », « lampe de torche¹⁸⁸⁷ », « maison Savoie¹⁸⁸⁸ », « mettre en bas¹⁸⁸⁹ », « de petit à petit¹⁸⁹⁰ », etc. Quelques mots seront employés dans un usage inapproprié, parfois pour faire

¹⁸⁷¹ Le texte source présente aussi une paronymie : « *tentura dioglio* », *ibid.* Graphie correcte : *tintura di iodio*.

¹⁸⁷² « *ruppo* », L1, p. 43. Graphie correcte : *croup*, en italien comme en français.

¹⁸⁷³ « *scipere* », L3, p. 276. Graphie correcte : *scioperi*.

¹⁸⁷⁴ « *infianno* », L9, p. 821. Graphie correcte : *in fiamma* ou bien *infiannato*. On suppose que Rabito a opéré un croisement entre les deux.

¹⁸⁷⁵ « *porcospino* », L6, p. 542. Ici, la paronymie n'a pas été inspirée par le mot source, correctement orthographié.

¹⁸⁷⁶ « *incontrado* », L2, p. 115, l. 198. Graphie correcte : *incontrato*.

¹⁸⁷⁷ Il s'agit ici d'une fantaisie qui ne figure que dans la traduction, peut-être suggérée par les cycles chevaleresques dont Rabito a entendu le récit, puisqu'en italien « chevalerie » et « cavalerie » se disent de la même manière : *cavalleria*.

¹⁸⁷⁸ « ça a été une chance mon échappement » (trad. du L2, p. 119).

¹⁸⁷⁹ Dans ce cas, la paronymie en langue cible est la même qu'en langue source : « la V *licenza alimentra* », L5, p. 462. *La licenza di quinta elementare*.

¹⁸⁸⁰ « *arrolarese nellamilizia* », L5, p. 486. *Arruolarsi nella milizia*.

¹⁸⁸¹ « *comantecenerale* », L2, p. 120, l. 455. *Commando generale*.

¹⁸⁸² « *ciornaleradio* », L7, p. 633. *Giornale radio*.

¹⁸⁸³ « *comeallicieche* », L2, p. 115, l. 162. *Alla cieca*.

¹⁸⁸⁴ « *alluoco salvo* », L2, p. 117, l. 306. *In un luoco sicuro*.

¹⁸⁸⁵ « la bouche à l'oreille et on était au courant de tout » (trad. du L2, p. 116).

¹⁸⁸⁶ « comme j'étais dehors de moi ça m'a sorti de ma bouche en sicilien » (trad. du L2, p. 120).

¹⁸⁸⁷ « ils m'avaient regardé avec une lampe de torche » (trad. du L2, p. 120).

¹⁸⁸⁸ « la patrie j'y aurais foutu le feu et toute sa maison Savoie avec » (trad. du L1, p. 75).

¹⁸⁸⁹ « on aurait dit une truie qui doit mettre en bas » (trad. du L2, p. 120).

¹⁸⁹⁰ « de petit à petit j'ai suivi l'enseignement de ce livre » (trad. du L1, p. 34).

écho au texte source, comme avec l'hiver « frileux » (« *freduso*¹⁸⁹¹ »), parfois comme création dans la traduction, comme lorsque le narrateur affirme avoir « commis un acte de courage¹⁸⁹² ». Enfin, on maintiendra les sauts de registre, que ceux-ci soient dus à la terminologie bureaucratique (« ci-dessus¹⁸⁹³ », nom de la province entre parenthèse, nom de famille placé devant le prénom, etc.) ou à l'emploi de termes plus recherchés, qui témoignent des efforts fournis par l'auteur pour s'inscrire dans une écriture noble, tels que « le fait est que¹⁸⁹⁴ », « en effet¹⁸⁹⁵ », « funeste¹⁸⁹⁶ ». Bien que le passé composé sera privilégié parce qu'il est étroitement associé à l'oralité, l'usage ponctuel du passé simple ira dans le même sens. Lorsque l'auteur employait le passé simple dans le texte source, c'était une manifestation involontaire du sicilien. En français, il suggèrera que, peut-être inspiré par ses lectures, Rabito cherche à écrire selon les canons de la langue. De la sorte, on opère une autre forme de déplacement : on reprend un élément présent dans le texte source pour le détourner et lui faire signifier autre chose.

Les néologismes : le lieu de l'hybridation

Notre choix de faire porter l'essentiel des distorsions sur le pan lexical dépend de l'« acceptabilité¹⁸⁹⁷ » assez importante de la néologie, contrairement à la violation de la norme grammaticale. De ce fait, le traducteur dispose dans le domaine lexical d'une latitude importante, qui ne risque pas de compromettre la réception du texte. L'utilisation des néologismes résultera elle aussi pour partie d'un déplacement.

Louis Guilbert distingue trois catégories de néologie. La première est celle de la « néologie dénominative¹⁸⁹⁸ », qui répond à la nécessité de nommer un objet ou un concept nouveau : son emploi découle d'un souci d'efficacité communicative. La deuxième est celle de « la création néologique stylistique¹⁸⁹⁹ ». Elle est

fondée sur l'expressivité du mot en lui-même ou de la phrase par le mot pour traduire des idées non originales d'une manière nouvelle, pour exprimer d'une façon inédite une certaine vision personnelle du monde. Cette forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de

¹⁸⁹¹ L7, p. 652. *Friddusu* en sicilien : « frileux ».

¹⁸⁹² Trad. du L11, p. 1075.

¹⁸⁹³ « alors comme j'ai écrit ci-dessus » (trad. du L2, p. 115).

¹⁸⁹⁴ « le fait est qu'il y en a un qui » (trad. du L2, p. 118).

¹⁸⁹⁵ « en effet le faux major il lui a fait spirer ce flaconnet » (trad. du L2, p. 113).

¹⁸⁹⁶ « voyez un peu quelle vie quelle vie funeste j'avais eue » (trad. du L1, p. 84).

¹⁸⁹⁷ GUILBERT Louis, *La créativité lexicale, op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles reçus ou contre les modèles reçus¹⁹⁰⁰.

Cette catégorie comprend les mots-valises, que Louis Guilbert nomme « télescopages », qui ont pour but de « frapper l'attention du lecteur, de produire un effet dans l'acte de communication au lieu de couler sa pensée dans les structures les plus communément productives du système ou dans les mots déjà adoptés¹⁹⁰¹ ». Fruit de la « volonté délibérée d'un locuteur¹⁹⁰² », cette catégorie exprime sa « fantaisie verbale¹⁹⁰³ ». La troisième et dernière catégorie englobe les « néologismes de langue¹⁹⁰⁴ », parfois difficiles à distinguer parce qu'ils se coulent dans la logique de formation des mots, tel que le néologisme « indécorable¹⁹⁰⁵ », un exemple que Louis Guilbert emprunte à Ferdinand de Saussure. Pour notre part, nous ne recourons techniquement qu'aux deux dernières catégories énoncées. Chacune d'entre elles suggèrera à sa manière une forme de rapidité de l'écriture, qui favorise les erreurs et les confusions. De la sorte, on souhaite récupérer partiellement dans la traduction le caractère brut du texte et son statut ambigu entre brouillon et texte achevé, mais aussi les innombrables agglutinations du texte source, ainsi que l'influence de l'élocution sur la graphie.

La catégorie de la « création néologique stylistique » sera essentiellement formée de mots-valises, pratiquement absents dans le texte source, qui viseront à compenser partiellement la disparition des agglutinations dans le texte français. Cependant, ils n'exprimeront pas une recherche d'originalité de la part de Rabito, mais sa confusion lexicale. En français, le narrateur incertain croise plusieurs mots tout en souhaitant n'en employer qu'un seul, existant et adéquat. Les mots-valises peuvent aussi être interprétés comme une erreur dictée par la proximité des sons, ou par l'élocution. Ou encore, ils peuvent suggérer qu'un mot donné en évoque un autre pour le narrateur, ce qui provoque une confusion sur le papier. En cela tient le déplacement : la fantaisie lexicale involontaire imprimée au texte source par les déformations dues à la prononciation est exprimée par d'autres moyens.

Selon les cas, les mots-valises apparaîtront une fois ou plusieurs dans la traduction. Nous souhaitons que la graphie des termes soit irrégulière, comme dans le texte source. Nous privilégierons souvent les croisements discrets, qui peuvent passer inaperçus lors d'une lecture rapide. Enfin, chaque mot-valise contiendra le mot que le narrateur voulait employer

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁰² *Ibid.*

¹⁹⁰³ *Ibid.*

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*

afin d'éviter de surcharger sémantiquement un procédé qui n'existait pas dans le texte original.

La traduction se fondera sur deux types de mots-valises. Les premiers, assez rares, seront formés d'un croisement entre un terme français et un terme occitan francisé. Dans ce cas, il s'agira de conserver dans une modeste mesure les procédés d'hybridation siculo-italienne auxquels Rabito soumet son lexique. C'est pourquoi on utilise par exemple le verbe « embrucher », issu d'un croisement entre s'*anbrincar* (« trébucher, heurter ») et « trébucher », pour traduire l'italien sicilianisé « ammatuto¹⁹⁰⁶ » (*imbattuto*) par l'assimilation : « je me suis embruché sur un des pauvres blessés ». Le même procédé est à l'œuvre dans la traduction de « ratonato¹⁹⁰⁷ », déformation de l'italien *radunato*, par « racampé » (de l'occitan *acampar*, « réunir, rassembler »), croisé avec le préfixe de « rassembler » : « et il a racampé tous ses soldats ». Si la méthode paraît probante pour rendre l'hybridation caractéristique de l'écriture de Rabito, mieux vaut cependant l'utiliser avec parcimonie pour qu'elle ne devienne pas un obstacle à la compréhension.

Les autres, beaucoup plus fréquents, seront issus d'un croisement entre deux termes français¹⁹⁰⁸. On en distingue deux types : ceux fondés sur le télescopage entre des mots de racine différente et ceux, plus nombreux, fondés sur le télescopage entre deux termes issus de la même racine, qui n'apportent de ce fait aucun gain sémantique. Ces derniers sont donc en réalité des créations hybrides entre les mots-valises et les « néologismes de langue », formés à partir des mécanismes usuels de formation des mots, c'est-à-dire ici une néologie à partir d'un morphème lexical base¹⁹⁰⁹ appartenant à la catégorie du « possible non-attesté¹⁹¹⁰ ».

¹⁹⁰⁶ « misono ammatuto a uno diquestepovereferite », L2, p. 114, l. 142.

¹⁹⁰⁷ « eluie arratonato tutte lisoldate », L2, p. 119, l. 393-394.

¹⁹⁰⁸ Dans chaque tableau, les exemples tirés de la traduction de la *crante esanquinusa bataglia* viendront en premier. Les suivants seront classés dans leur ordre d'apparition dans le tapuscrit.

¹⁹⁰⁹ « Ses limites se confondent avec celles du mot, sans pourtant que sa fonction s'identifie à celle du mot [...]. La fonction matricielle du morphème lexical permet de le considérer dans sa forme lexicale intégrale, sans décomposition en ses différents éléments : radical et affixes. Chaque dérivation peut donc s'ajouter à une dérivation précédente [...], chacun des termes de la série des dérivations constituant une nouvelle base pouvant engendrer à son tour un dérivé. » GUILBERT Louis, *La créativité lexicale*, op. cit., p. 155. Le linguiste propose plus loin de ne prendre en compte que les affixes « opérant une dérivation de classe à classe » (*ibid.*, p.178).

¹⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 180. Louis Guilbert emprunte cette catégorie à Noam Chomsky, développée dans *Aspects de la théorie syntaxique* : « les entrées lexicales possibles mais non attestées ont le statut de “manques accidentels sémantiques” en ce sens qu'elles correspondent à des éléments lexicaux que la langue ne présente pas spécifiquement, mais pourrait intégrer, en principe, sans altérer le système sémantique où elle fonctionne » (cité in *ibid.*, p. 180).

| MOTS ISSUS DE RACINES DIFFÉRENTES | | | |
|--|--------------------------|--|--|
| MOT-VALISE (MOT EXACT) | CROISEMENT | EXEMPLE | DÉPLACEMENT, CRÉATION OU ÉQUIVALENCE¹⁹¹¹ « MOT SOURCE¹⁹¹² » (MOT EXACT) |
| amassacer (amasser) | amasser + massacrer | « où on était amassacrés » (trad. du L2, p. 113) | déplacement « ammazzate ¹⁹¹³ » (<i>ammassati</i>) l. 25 |
| Autruchien ¹⁹¹⁴ (Autrichien) | Autrichien + autruche | « les Autruchiens et l'Allemagne » (trad. du L2, p. 116) | déplacement « austriece » (<i>austriaci</i>) l. 249 |
| chlora (choléra) | chlore + choléra | « le chlora pouvait éclater » (trad. du L2, p. 116) | déplacement « qualera » (<i>colera</i>) l. 210 |
| particlairement (particulièrement) | particulier + clairement | « il faisait particlairement attention » (trad. du L2, p. 116) | création |
| crèvement (grièvement) | crever + grièvement | « crèvement blessé » (trad. du L2, p. 117) | création |
| enfanterie ¹⁹¹⁵ (infanterie) | enfant + infanterie | « 32 ^e d'enfanterie » (trad. du L2, p. 119) | création |
| auto bulance (ambulance) | automobile + ambulance | « les autos bulances vont venir » (trad. du L2, p. 121) | déplacement « autobulanze » (<i>autoambulanze</i>) |
| dispressé ¹⁹¹⁶ (disperser) | dispersé + pressé | « des soldats dispressés » (trad. du L2, p. 121) | création |

¹⁹¹¹ Cette colonne permet de visualiser la façon dont la traduction opère vis-à-vis du texte source. « Déplacement » signifie qu'un procédé est remplacé par un autre. « Création » signifie qu'il n'y avait pas dans le texte source de déformation lexicale particulière (c'est-à-dire qui se distingue des procédés habituels de déformation chez Rabito : ouverture du *i* en *e*, du *u* en *o* et sonorisations et assourdissements). « Équivalence » signifie que le même procédé est employé dans les deux textes.

¹⁹¹² Le mot source ne figurera que lorsque la création du néologisme crée une équivalence ou opère un déplacement dans le texte cible vis-à-vis du texte original.

¹⁹¹³ Sur ce lapsus, cf. *supra*, p. 217.

¹⁹¹⁴ Mot-valise employé rarement, seulement en vertu de l'expérience africaine de Rabito, dont il fut saisi, et de son intérêt prononcé pour la faune sauvage.

¹⁹¹⁵ À l'instar des « crabiniers » mentionnés plus bas, ce type de néologismes à l'effet amusant permet de compenser en partie la perte des double sens involontaires du texte source provoqués par la mise par écrit de la prononciation sicilienne, tels que « crocefesso », etc. Cf. *supra*, p. 401.

¹⁹¹⁶ Dans ce cas, le mot-valise suggère une forme de dyslexie chez l'auteur. Cet effet apparaîtra plus nettement dans d'autres types de néologie employés dans la traduction, en particulier ceux fondés sur une métathèse.

| | | | |
|---|-------------------------------|---|--|
| ramboulé ¹⁹¹⁷ (chamboulé) | renversé + chamboulé | « Messine avait été toute ramboulée » (trad. du L2, p. 122) | création |
| désertueur (déserteur) | déserteur + tueur | « on l'aurait déclaré désertueur » (trad. du L2, p. 122) | déplacement « desarture » (<i>disertore</i>) l. 549 |
| bancardier (brancardier) | banc + brancardier | « plein de soldats furent transformés en bancardiers » (trad. du L2, p. 123) | création |
| canonnement (canonnade) | canon + bombardement | « à cause des gros canonnements » (trad. du L2, p. 124) | création |
| criation (création) | cri + création | « depuis la criation du monde » (trad. du L2, p. 124) | déplacement « permentre cheavevaasestoto il monto » (<i>aveva esistito il mondo</i>) l. 607 |
| magination (imagination) | magie + imagination | « ils auraient dit que c'était un film de magination » (trad. du L2, p. 124) | création |
| MOTS ISSUS D'UNE MÊME RACINE | | | |
| débarcation (débarquement) | débarquement + embarcation | « cette débarcation s'est faite d'un coup » (trad. du L2, p. 111) | déplacement « questo sbarcata » (<i>questo sbarco</i>) l. 5 |
| larmigène (lacrymogène) | larme + lacrymogène | « gaz larmigène » (trad. du L2, p. 111) | déplacement « lacremose » (<i>lacrimosi</i> , « larmoyants ») l. 11 |
| Venisie (Vénétie) | Venise + Vénétie | « cette terre de Venisie » (trad. du L2, p. 111) | création |
| pertroublé (perturbé) | perturbé + troublé | « ils étaient pertroublés » (trad. du L2, p. 113) | déplacement « sicompotevino » (<i>si confondevano</i>) l. 64 |
| mouribond (moribond) | mourir + moribond | « notre major mouribond » (trad. du L2, p. 114) | déplacement « moramonto » (<i>moribondo</i>) l. 128 |
| désespoiré | désespoir + | « j'ai repris ma course | création |

¹⁹¹⁷ Le terme présente l'avantage de pouvoir passer pour un terme issu du français d'origine régionale, même si ce n'en est pas un.

| | | | |
|----------------------------|-------------------------|---|--|
| (désespéré) | désespéré | désespoirée » (trad. du L2, p. 115) | |
| discursion | discours + discussion | « reprenons notre discursion » (trad. du L2, p. 116) | équivalence « descorsione » (<i>discorso</i> + <i>discussione</i>) l. 253 |
| tournanter (tourner) | tournant + tourner | « la route tournantait ¹⁹¹⁸ » (trad. du L2, p. 118) | création |
| s'enfuir (s'enfuir) | s'enfuir + fuite | « voir qui s'enfuitait » (trad. du L2, p. 119) | création |
| emprisonné (emprisonner) | emprisonné + prisonnier | « les Autrichiens m'avaient emprisonné » (trad. du L2, p. 119) | création |
| déchaussurer (déchausser) | déchausser + chaussure | « quand il m'a vu déchaussuré » (trad. du L2, p. 121) | création |
| protéger (protecteur) | protéger + protecteur | « les saints protégeurs de son village » (trad. du L2, p. 121) | création |
| encirculé (encerclé) | encerclé + circuler | « ces canailles d'Autriches qui nous ont encirculés ¹⁹¹⁹ » (trad. du L2, p. 123) | création |
| vrairifier (vérifier) | vrai + vérifier | « tout ce qu'il avait vrairifié » (trad. du L2, p. 123) | création |
| funébrailles (funérailles) | funèbre + funérailles | « sans funébrailles et sans une fleur » (trad. du L2, p. 123) | création |
| rigoureux (rigoureux) | rigueur + rigoureux | « j'avais toujours été rigoureux » (trad. du L6, p. 563) | déplacement « pontegliuso ¹⁹²⁰ » (<i>puntiglioso</i>) |
| dououreux (douloureux) | douleur + douloureux | « cette douloureuse histoire » (trad. du L7, p. 613) | déplacement « dolerosa » (<i>dolorosa</i>) |
| nourritif (nutritif) | nourrir + nutritif | « le fruit le plus beau et le plus nutritif » (trad. du L7, p. 629) | création |

¹⁹¹⁸ Il s'agit ici de récupérer d'une autre manière l'étrangeté du texte source due à une tournure typiquement sicilienne, avec la duplication du substantif : « lasdrada che faceva era corbe curbe ».

¹⁹¹⁹ La compréhension du mot source était altérée par la prononciation hybléenne : « acerciato » (*accerchiato*).

¹⁹²⁰ L'on cherche à traduire ici l'étrangeté conférée dans le texte source par le mélange d'italianisation forcée du terme et la percée sicilienne non maîtrisée qui se manifeste avec la présence du *u*.

| | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|---|---|
| alluminé (illuminé) | allumé + illuminé | « le ciel était tout rouge alluminé » (trad. du L8, p. 756) | déplacement « alluminato » (<i>alluminato</i>) au lieu d' <i>illuminato</i> |
| luminante (lumineuse) | lumineuse + illuminante | « les fusées luminantes » (trad. du L8, p. 756) | création |
| incendriaire (incendiaire) | incendiaire + cendrier | « les bombes incendriaire » (trad. du L9, p. 821) | création |
| dictadure (dictature) | dictature + dure | « la dictadure était finie » (trad. du L9, p. 868) | déplacement « dettatura » au lieu de <i>dittatura</i> , soit « dictée » au lieu de « dictature » ¹⁹²¹ |
| libreté (liberté) | libre + liberté | « c'était la libreté » (trad. du L9, p. 868) | création |
| cœurdiaque (cardiaque) | cœur + cardiaque | « une crise cœurdiaque » (trad. du L10, p. 904) | création |
| protestationner (protester) | protestation + protester | « pour protestationner » (trad. du L11, p. 1096) | création |
| exclumunié (excommunié) | exclu + excommunié | « que les communistes soient exclumuniés » (trad. du L15, p. 1421) | création |
| vraité (vérité) | vrai + vérité | « la vraité ça devenait que des menteries » (trad. du L15, p. 1449) | création |

On formera aussi des néologismes sur une dérivation « possible non-attestée ». Ils évoqueront à leur tour les incertitudes de l'auteur quant à la terminologie. Les cas de dérivation suffixale seront les plus nombreux :

| NÉOLOGISME FONDÉ SUR UNE DÉRIVATION SUFFIXALE | EXEMPLE | DÉPLACEMENT OU CRÉATION « MOT SOURCE » (<i>MOT EXACT</i>) |
|--|--|---|
| braveté (bravoure) | « on aurait fait un bel acte de braveté » (trad. du L2, p. 114) | déplacement « avessemofatto unocrante valore ¹⁹²² » l. 111-112 |
| robusteté | « une grande robusteté » (trad. du L2, | création |

¹⁹²¹ Étant donné la signification forte de ce mot-valise, nous y recourons peu, et seulement en vertu du sens cocasse occasionné par la graphie du mot source.

¹⁹²² Le néologisme permet d'une certaine manière de récupérer la tournure étrange du texte source, peut-être due à l'oubli d'un mot.

| | | |
|--|---|--|
| (robustesse) | p. 115) | |
| puanterie (puanteur) | « entre la puanterie des morts et des blessés chevaux ¹⁹²³ » (trad. du L2, p. 116) | création |
| ravitailant (ravitaillement) | « ils distribuait le ravitaillant » (trad. du L2, p. 122) | création |
| félicitement (félicitation) | « des félicitements officiels » (trad. du L2, p. 123) | création |
| irrésistible ¹⁹²⁴ (irrésistible) | « la grande puanterie était irrésistible » (trad. du L2, p. 124) | création |
| artificeurs (artificiers) | « pour ça y avait eu les artificeurs » (trad. du L2, p. 124) | déplacement « pexadette ¹⁹²⁵ » l. 619 |
| nobleté (noblesse) | « j'étais aussi amoureux de la nobleté » (trad. du L2, p. 171) | déplacement « nobilita » (<i>nobiltà</i>) |
| crimieux (criminels) | « faire des actes crimieux » (trad. du L4, p. 382) | déplacement « dilequente » (<i>delinquenti</i>) |
| fendurer (fendre) | « ce geste de prendre un couteau et de fendurer la figure » (trad. du L7, p. 686) | création |
| moissonnailleur (moissonneur) | « il leur a beaucoup plu aux 10 moissonnailleur » (trad. du L9, p. 861) | déplacement « mita tiere » (<i>mietitori</i>) |
| dépouillage (dépouillement) | « ils ont commencé le dépouillage » (trad. du L10, p. 904) | création |
| romancier (romancier) | « pour être romancier » (trad. du L15, p. 1402) | création |

Les cas de néologie par dérivation préfixale seront plus rares. Parmi eux, citons « ingnorant¹⁹²⁶ », « désaventure¹⁹²⁷ », « inaphabète¹⁹²⁸ », « acroyable¹⁹²⁹ » ou « malpriser¹⁹³⁰ ».

Sans que la compréhension s'en trouve compromise, certaines créations se fonderont à la fois sur l'adoption d'un morphème base et d'une dérivation inadéquate. Ce sera le cas de

¹⁹²³ En toute logique, l'on trouvera donc aussi le verbe puanter : « ils puantaient très fort » (trad. du L2, p. 124).

¹⁹²⁴ Employé dans le sens d'« insupportable ».

¹⁹²⁵ Mot source indéchiffrable.

¹⁹²⁶ « nous autres ingnorants » (trad. du L2, p. 114). Cette proposition calque l'erreur du texte source : « ingnurante » (*ignoranti*), l. 127.

¹⁹²⁷ « ce coin de ma désaventure » (trad. du L2, p. 119).

¹⁹²⁸ « plein de soldats inaphabètes » (trad. du L1, p. 48). Dans ce cas, le néologisme est doublé d'une syncope.

¹⁹²⁹ « des romans acroyables » (trad. du L6, p. 561). Il y avait une assimilation vocalique dans le texte source : « merevigliare » (*meravigliare*).

¹⁹³⁰ « ils m'ont malprisé » (trad. du L11, p. 1096).

« soignement¹⁹³¹ » (soin), « menterie¹⁹³² » (mensonge), « endoulouré¹⁹³³ » (endolori) ou « décidant¹⁹³⁴ » (décisif). Enfin, quelques termes combleront une authentique lacune lexicale tout en respectant les règles de formation lexicale :

| NÉOLOGISME | SENS | EXEMPLE |
|------------------|-------------------------|--|
| trouiller | avoir peur | « il a plus trouillé que moi » (trad. du L2, p. 114) |
| treillager | entourer d'une treille | « les plants de vigne ils étaient tous attachés aux piquets, tous treillagés ¹⁹³⁵ » (trad. du L2, p. 115) |
| se déchaussetter | retirer ses chaussettes | « déchaussuré et déchaussetté ¹⁹³⁶ » (trad. du L2, p. 121) |
| s'amitier | devenir ami | « je savais m'amitier avec les femmes » (trad. du L1, p. 91) |
| fantasier | exprimer sa fantaisie | « « je l'écris pas pour fantasier » (trad. du L1bis, p. 88) |
| retraiter | envoyer à la retraite | « le général Cadorna ils l'avaient retraité » (trad. du L2, p. 111) |
| contraireté | chose contraire | « combien de contrairetés il y a dans le monde » (trad. du L6, p. 548) |

Notons pour terminer que certains néologismes de langue traduiront la présence de synonymes présents à proximité dans le texte source, que ceux-ci soient des synonymes en italien ou entre italien et sicilien. Parmi eux, les « enterreurs de morts », qui apparaissent comme synonymes néologiques de « croque-morts »¹⁹³⁷ ou encore le « porteur de lettres », comme synonyme de « facteur »¹⁹³⁸.

Une grande quantité de néologismes sera fondée sur des métaplasmes. Ils visent à suggérer une écriture rapide et non relue mais aussi, selon les cas, la difficulté de l'auteur face

¹⁹³¹ « cette trousse à soignements » (trad. du L2, p. 117).

¹⁹³² « c'était pas une menterie » (trad. du L1, p. 84).

¹⁹³³ « j'étais tout endoulouré » (trad. du L2, p. 119).

¹⁹³⁴ « le jour décidant de cette sanglante bataille » (trad. du L2, p. 115).

¹⁹³⁵ Dans ce cas, le néologisme se substitue à un terme sicilianisant et présentant une métathèse dans le texte source : « aprevolite », dont on suppose qu'il provient de *pervula*, la « treille », en sicilien.

¹⁹³⁶ L'idée d'employer un néologisme est venue dans ce cas de la déformation considérable apportée au terme dans le texte source : « senzaquasette » (*senza calzette*).

¹⁹³⁷ Il s'agit là de traduire le contraste entre l'italien *becchino* et le sicilien *vurricamorti* : « questo lavoro di fare questo centile mistiere difare libechine chiamate uorrice muorte adurato tutto ilmese diluglio » (L2, p. 124, l. 624-625, « ce travail de faire ce beau métier d'enterreurs de morts appelés croque-morts a duré tout le mois de juillet »).

¹⁹³⁸ Ici, c'est la présence à la fois de *postino* et de *portalettere* qui est à l'origine du néologisme : « allorario che passava ilpostino lodonturiddo picicanedda lamiamadreciadetto alla figliaturidda vaienellasdrada [...] cosiperdaveru lamiasorella ciantavo avedere seveneva questo portalettere » (L2, p. 125, « l'heure où Don Turiddu Picicanedda le facteur passait RRRRna mère a dit à sa fille, ma petite sœur Turidda : va dans la rue [...] du coup pour de vrai ma sœur elle a allé voir si le porteur de lettres arrivait »).

à des mots longs ou complexes. Les plus courants seront les métoplasmes par amuïssement. Néanmoins, dans ce cas comme dans les autres, les mêmes termes seront correctement écrits ailleurs dans la traduction, parfois sur la même ligne. Nombre d'aphérèses seront dues à la proximité du son initial du terme avec le son final du terme qui précède. Il arrivera sporadiquement que le procédé soit appliqué à des noms propres : « aller conquir la Frique l'Abyssinie¹⁹³⁹ ». Dans l'exemple cité, le choix de traduction correspond au découpage présent dans le texte original, mais ce sera parfois une invention dans le texte cible, en vertu d'une possibilité offerte par le français : « la Lemagne avait occupé la France¹⁹⁴⁰ », par exemple. Nous ne recourons à cet artifice que rarement dans la mesure où il joue sur la graphie et non sur le son, et seulement pour la segmentation entre article et substantif, car étendre le procédé aboutirait à la création d'une poésie de l'absurde tout à fait étrangère au texte source, qui autoriserait des formes telles que « clan destin », etc.

| NÉOLOGISME FONDÉ SUR UNE APHÉRÈSE | EXEMPLE | DÉPLACEMENT, ÉQUIVALENCE OU CRÉATION « MOT SOURCE » (<i>MOT EXACT</i>) |
|--|--|---|
| poisonner (empoisonner) | « soldats et civils étouffés, poisonnés » (trad. du L2, p. 111) | création |
| spion (espion) | « plein de spions autrichiens ¹⁹⁴¹ » (trad. du L2, p. 113) | création |
| ficier (officier) | « le ficier autrichien » (trad. du L2, p. 113) | création |
| spirer (respirer) | « il lui a fait spirer ce flaconnet » (trad. du L2, p. 113) | déplacement « adorare » (<i>ad odorare</i>), l. 97 |
| sassiner (assassiner) | « que celui qui assassine sera sassiné » (trad. du L2, p. 114) | déplacement « esseammazato » (<i>essere ammazato</i>), l. 130 |
| pidémie (épidémie) | « une pidémie de maladie » (trad. du L2, p. 116) | création |
| complir (accomplir) | « on a pas compli notre vrai devoir » (trad. du L2, p. 117) | création |
| se busquer (s'embusquer) | « on a essayé de se busquer » (trad. du L2, p. 117) | déplacement « infoscarece » (<i>infoscarsi</i> : |

¹⁹³⁹ « antare aconquistare la frica labisia », L5, p. 486.

¹⁹⁴⁰ « lacermania aveva ocopato lafrancia », L7, p. 633.

¹⁹⁴¹ Voir aussi « attraper un de ces sacrés spions » (trad. du L2, p. 114), « avec tous les spions » (trad. du L2, p. 116).

| | | |
|----------------------------|---|--|
| | | terme littéraire signifiant « s'assombrir » au lieu de <i>imboscarsi</i> (« s'embusquer ») l. 267 |
| pitoyer (apitoyer) | « il nous a pitoyés » (trad. du L2, p. 117) | déplacement « piata » (<i>pietà</i>) l. 283 |
| bandonner (abandonner) | « il s'a cru qu'on le bandonnait » (trad. du L2, p. 117) | déplacement « abantioniammo » (<i>abbandoniamo</i>) l. 307 |
| lumer (allumer) | « elles voulaient pas lumer » (trad. du L2, p. 118) | création |
| lumette (allumette) | « me donner une lumette » (trad. du L2, p. 118) | déplacement « cirino » (<i>cerino</i>) l. 336 |
| sanglanté (ensanglanté) | « essoufflé tout sanglanté » (trad. du L2, p. 120) | création |
| spection (inspection) | « un capitaine de spection » (trad. du L2, p. 121) | création |
| staller (installer) | « on sera bien stallés pour dormir ¹⁹⁴² » (trad. du L2, p. 121) | création |
| terrèr (enterrer) | « fallait ramasser tous les animals morts, les chevaux et les mules mortes et on les terrait » (trad. du L2, p. 123) | création |
| boyer (aboyer) | « y a même pas un chien qui a boyé » (trad. du L1, p. 14) | équivalence « nonabaiato » (<i>non ha abbaiato</i>) |
| naphabète (analphabète) | « il était complètement naphabète ¹⁹⁴³ » (trad. du L3, p. 288) | création |
| nervement (énervement) | « une colère et un nervement si gros » (trad. du L10, p. 904) | création |
| cheter (acheter) | « on a cheté un téléviseur » (trad. du L11, p. 1059) | création |
| scorte (escorte) | « les 4 policiers de sa scorte » (trad. du L15, p. 1411) | création |
| storique (historique) | « c'était une vie storique » (trad. du L15, p. 1470) | création |
| spérer (spérons) | « et spérons que Turiddu viendra » (trad. du L15, p. 1486) | création |
| | | |

¹⁹⁴² Dans le texte source, le syntagme était fortement sicilianisant (« beddecomite », l. 460).

¹⁹⁴³ La syncope, quant à elle, est calquée sur le texte source : « unafabeto ».

| NÉOLOGISME FONDÉ SUR UNE SYNCOPE | | |
|---|--|--|
| oubier (oublier) | « on pourra jamais oubier » (trad. du L2, p. 111) | équivalence « dentecare » (<i>dimenticare</i>) l. 2 |
| midiou (mildiou) | « pour arroser sa vigne pour qu'elle attrape pas le midiou » (trad. du L2, p. 111) | déplacement « prenostica » (<i>peronospora</i>) l. 16 |
| inouvable (inouvable) | « cette inouvable journée du 16 juin 1918 » (trad. du L2, p. 112) | création |
| curassé (cuirassé) | « nos curassés l'avation italienne » (trad. du L2, p. 112) | création |
| avation (aviation) | « l'avation italienne » (trad. du L2, p. 112) | déplacement « a pareche » (<i>apparecchi</i>) l.29 |
| driction ¹⁹⁴⁴ (direction) | « en driction du Piave » (trad. du L2, p. 113) | création |
| crabinier (carabinier) | « bataillons de crabiniers » (trad. du L2, p. 113) | création |
| ravillement (ravitaillement) | « leur ravillement arrivait plus » (trad. du L2, p. 116) | équivalence « reformente » (<i>rifornimenti</i>) l. 211 |
| se crapater (se carapater) | « je me suis crapaté » (trad. du L2, p. 118) | création |
| despéré ¹⁹⁴⁵ (désespéré) | « comme un despéré » (trad. du L2, p. 119) | création |
| arier (aérer) | « histoire de m'arier les pieds ¹⁹⁴⁶ » (trad. du L2, p. 119) | déplacement « ventiareme » (<i>ventilarmi</i>) l. 465 |
| réchaussée ¹⁹⁴⁷ (rez-de-chaussée) | « en face il y a une maison en réchaussée » (trad. du L2, p. 120) | déplacement façon de dire sicilienne : <i>casa terrena</i> , pour indiquer une maison sans étage (« daqui li difronteceneuna casaterrena », l. 457) |
| tritoire (territoire) | « ça avait été l'enfer allumé sur ce tritoire » (trad. du L2, p. 123) | création |
| itentité | « leur plaque d'itentité » (trad. du | création |

¹⁹⁴⁴ Dans ce cas, la syncope est doublée d'une métathèse.

¹⁹⁴⁵ Cette syncope ne reproduit pas une syncope du texte source, mais calque l'italien (*disperato*).

¹⁹⁴⁶ Il y a ici syncope et épenthèse.

¹⁹⁴⁷ Ici, la syncope est doublée d'un jeu morpho-phonologique, comme lorsque nous employons « vasistas » pour traduire *was is das*. Étant donné qu'il s'agit avant tout d'un jeu graphique, ce que, nous l'avons montré, nous préférons éviter, les cas de ce type seront exceptionnels dans la traduction.

| | | |
|---|---|---|
| (identité) | L2, p. 123) | |
| spialisé (spécialisé) | « des soldats spialisés » (trad. du L2, p. 124) | équivalence « spializate » (<i>specializzati</i>) l. 627 |
| esprimenté ¹⁹⁴⁸ (expérimenté) | « des soldats esprimentés » (trad. du L2, p. 124) | création |
| frutier (fruitier) | « arbres frutiers » (trad. du L1, p. 42) | création |
| propiété (propriété) | « j'avais une propriété » (trad. du L4, p. 329) | équivalence « propieta » (<i>proprietà</i>) |
| propriétaire (propriétaire) | « un propriétaire terrien » (trad. du L5, p. 429) | équivalence « propietario » (<i>proprietario</i>) |
| catatrophe (catastrophe) | « ça a été la catatrophe » (trad. du L4, p. 396) | création |
| antirien (antiaérien) | « l'artillerie antirienne » (trad. du L8, p. 756) | déplacement « ante eria » (<i>antiaerea</i>) |
| télévion (télévision) | « notre télévion » (trad. du L11, p. 1068) | équivalence « televione » (<i>televisione</i>) |
| assiné ¹⁹⁴⁹ (assassiné) | « ils ont même assiné les 4 policiers » (trad. du L15, p. 1411) | création |
| NÉOLOGISME FONDÉ SUR UNE APOCOPE | | |
| mitraille (mitraillette) | « il portait une mitraille » (trad. du L2, p. 114) | équivalence « mitraglia » (<i>mitragliatrice</i>) l. 116 |
| bataille (bataillon) | « des commandants de bataille » (trad. du L2, p. 114) | équivalence « battaglio » (<i>battaglione</i>) l. 153 |
| tranquillé (tranquillisé) | « on l'a tranquillé » (trad. du L2, p. 117) | déplacement « acordato » (sicilien <i>accurdatu</i> , italianisé) l. 310 |
| autriche (autrichien) | « ces canailles d'Autriches » (trad. du L2, p. 123) | déplacement ¹⁹⁵⁰ |
| représent (représentant) | « les représents du parti communiste » (trad. du L4, p. 382) | équivalence « esponete » (<i>esponenti</i>) |

¹⁹⁴⁸ La syncope se double ici d'une altération phonétique qui peut laisser entendre que l'auteur est un Méridional.

¹⁹⁴⁹ Ce cas-là aurait aussi pu être considéré comme un cas d'aphérèse.

¹⁹⁵⁰ Les divers néologismes pour désigner les Autrichiens (« Autriches », « Autruchiens », « Autrechians ») cherchent à se substituer aux déformations systématiques infligées au mot dans le texte source : « austriece », « austrice », « austriche », « austiece », « austrieche », « autrice », « uostriece » Rle terme correct étant *austriaci*. Parmi ces multiples déformations, l'apocope figure une fois dans le texte source également « liaustriemelacermania » (L2, p. 116, l. 251).

Les métathèses auront quant à elles uniquement vocation à suggérer une difficulté d'élocution chez le narrateur :

| NÉOLOGISME FONDÉ SUR UNE MÉTATHÈSE | | |
|---|---|--|
| suflater (sulfater) | « c'était de l'eau suflatée » (trad. du L2, p. 112) | déplacement « incelistrada » (<i>incelestata</i> ¹⁹⁵¹) l. 18 |
| couvreture (couverture) | « ils le couvraient avec une couvreture » (trad. du L2, p. 113) | déplacement et compensation « lo commiliavino » (verbe sicilien <i>cummigghiari</i> italianisé) l. 83 |
| déchessé (desséché) | « la terre était déchessée » (trad. du L2, p. 116) | création |
| stranporter (transporter) | « on arrivait pas à le stranporter » (trad. du L2, p. 117) | équivalence « straportarlo » (<i>trasportarlo</i>) l. 305 |
| encraster (encastrer) | « bout de fer de grenade encrasté dans une cuisse » (trad. du L2, p. 117) | création |
| infrimières (infirmières) | « les infrimières » (trad. du L1, p. 34) | création |
| embrifilicoter (emberlificoter) | « une lettre toute embrifilicotée » (trad. du L2, p. 159) | équivalence « impataciata » (<i>impacciata</i>) |
| présécuter (persécuter) | « ma femme qui se sentait présécutée » (trad. du L11, p. 1059) | déplacement « perseuizione » (<i>persecuzione</i>) |
| pestacle ¹⁹⁵² (spectacle) | « le pestacle télévisé » (trad. du L11, p. 1059) | création |

Enfin, quelques métaplasmes par insertion, sous la forme d'épenthèses, veulent montrer une difficulté d'élocution ou d'écriture face à un mot que l'auteur maîtrise mal : « carapule », « grangrène¹⁹⁵³ », « tuberculeux¹⁹⁵⁴ », « priviliégés », « Triestien¹⁹⁵⁵ », « crocodiles¹⁹⁵⁶ »,

¹⁹⁵¹ Pour l'interprétation probable de ce terme, voir *supra*, p. 203.

¹⁹⁵² Sur le choix de recourir ponctuellement à des déformations ou expressions enfantines, voir *infra*, p. 503-506.

¹⁹⁵³ Le terme source présentait un *a* épenthique : « cancrena » (L2, p. 115, l. 206 ; *cancrena*).

¹⁹⁵⁴ Le terme source présentait entre autres une métathèse : « trobicoloso » (L3, p. 217 ; *tuberculoso*).

¹⁹⁵⁵ De « treistino » (*triestino*), l. 276.

¹⁹⁵⁶ Cette épenthèse remplace une déformation conséquente dans le mot source : « cucutriglie » (*coccodrilli*).

etc. D'autres néologismes proviendront de différents procédés phonétiques, qui auront la même visée que les épenthèses. Parmi eux, certains découleront d'une assimilation vocalique : « Autrechiens », etc. D'autres, d'une dissimilation vocalique : « pénicéline¹⁹⁵⁷ », « prévilégiés », « sacréfices¹⁹⁵⁸ », etc. La traduction présentera de rares cas de sonorisation (« imbortunée¹⁹⁵⁹ », par exemple). Certaines altérations phonétiques plus fantaisistes laisseront entendre que Rabito ignorait le mot exact : « foudraillés¹⁹⁶⁰ » (pour « foudroyés »), « pharmaqué¹⁹⁶¹ » (pour « phéniqué »), « pluvériseurs¹⁹⁶² » (pour « pulvérisateurs »), etc.

Enfin, ponctuellement, des déformations lexicales pourront laisser entendre que la graphie est influencée par une prononciation régionale. Ce sera par exemple le cas lorsque Rabito raconte que son ami s'est fait mordre par un chien en employant indifféremment le verbe italien *mordere* et le verbe sicilien *muzzicari*, italianisé en « muzicare »¹⁹⁶³. Nous jouerons alors sur « mordre » et « mourdre », que l'on pourrait supposer influencé par le français régional. Il en ira de même lorsque, parfois, nous traduirons le terme « poiesieie », sicilianisation de l'italien *poesia* par « pouésies » plutôt que par « poésies ». Néanmoins, nous limiterons ces recours, qui ouvrent la voie à la transcription graphique de la prononciation. C'est pourquoi, après avoir soupesé cette possibilité, nous écartons la tentation d'insérer des *e* épenthétiques à la fin de certains mots, qui ancreraient plus solidement la traduction dans un contexte méridional. Or, justement, nous souhaitons malgré la présence de quelques touches régionales ne pas faire de Rabito un paysan du Sud de la France.

b) Rabito et les mots, Rabito à travers les mots

Le « charme de la langue maternelle »

Certes, de la magie du son émane une fascination bien connue des enfants ; c'est le charme de la langue maternelle qui agit. La poésie et la traduction ont le souvenir de cette fascination sonore, de cette magie du son qui est d'avant et d'après la parole et qui traverse le signifié en le rendant quasi

¹⁹⁵⁷ Le mot source présentait, lui, une assimilation du *e*, mais aussi une incertitude manifeste : « penecellina » puis, juste après, « penecillina » (L1, p. 43 ; *penicillina*).

¹⁹⁵⁸ Dans le texte source, il y avait une assimilation du *a* : « sacrafizie » (L10, p. 904 ; *sacrifici*).

¹⁹⁵⁹ L'idée de la sonorisation est venue d'un croisement entre « embêter » et « importuner », trop peu visible pour que nous classions ce terme parmi les mots-valises. Le terme source, « trozata », est une italianisation du sicilien *truzzari*, qui signifie « embêter, importuner ».

¹⁹⁶⁰ « formenato » (*fulminato*), L2, p. 121, l. 489.

¹⁹⁶¹ « finicato » (*fenicato*), L2, p. 124, l. 619.

¹⁹⁶² « ponca », « pompe » ou « pombe » selon les occurrences (*pompa*), L2, p. 112.

¹⁹⁶³ « vinenere quasto crosso cane amuziarare licampe avito [...] vito che il cane cistapeva mordento li campe [...] per nonfare muzicare avito [...] ilcane che aveva murdito licampe avito », L1bis, p. 21.

inconsistant, non nécessaire. C'est la même fascination qui est à l'origine des langues inventées¹⁹⁶⁴.

Ces remarques d'Antonio Prete forment une porte d'entrée idéale pour prolonger la réflexion sur la construction du texte cible, car elles nous reconduisent à la magie évocatrice des mots que chaque locuteur a perçue avant d'apprendre à lire et à écrire. Les mots étaient alors avant tout des sons dont on ignorait le signifié. Nous pouvons penser que Vincenzo Rabito, n'ayant jamais été scolarisé, ait pu conserver jusqu'à sa mort un certain rapport de « fascination » quant à la langue, renouvelé lorsqu'il s'est attelé à l'écriture.

Dans notre manière de construire la traduction, outre les différents éléments déjà développés, nous souhaitons donc évoquer une enfance de l'auteur vis-à-vis de la langue écrite, comme si l'écriture du tapuscrit était une appropriation où se révélait une appréhension toute personnelle des sons et du sens des mots. Cette orientation exige du traducteur un travail à rebours de l'instinct normatif, un travail en mesure de forer les couches du savoir pour retrouver, à l'égard du lexique et de la langue, une certaine ingénuité fondée sur la magie évocatrice des sons. Si nous travaillons dans cette direction, c'est aussi parce que le dialecte peut être considéré comme la « langue de l'enfance » : « ce n'est pas seulement la question du dialecte au sens sociologique et historique du terme, c'est la question de la diglossie, des deux langues, la langue de l'enfance et la langue officielle apprise à l'école¹⁹⁶⁵ ». Pour Rabito, la langue officielle l'italien n'existe ; il entretient avec elle un rapport spontané, jamais encadré par un apprentissage académique, et il souhaite l'écrire. Aussi, la greffe-t-il sur sa « langue de l'enfance » viscérale le sicilien. Cette relation de Vincenzo Rabito à l'italien nous conduit à élaborer l'idiolecte traduisant sur une recherche de l'enchantement suscité par la langue en tant que territoire inexploré dont on découvre les ressources pas à pas. Nous y accordons une place de choix dans notre traduction, comme marque d'un rapport jouissif à l'écriture, dont l'auteur s'empare à sa manière. De la sorte, on espère que le lecteur éprouvera à son tour

la sorte d'ivresse, de jubilation baroque, qui éclate à travers les « aberrations » orthographiques des anciens manuscrits, des textes d'enfants et des lettres d'étrangers : ne dirait-on pas que dans ces efflorescences le sujet cherche sa liberté : de tracer, de rêver, de se souvenir, d'entendre ? Ne nous arrive-t-il pas de rencontrer des fautes d'orthographe particulièrement « heureuses », comme si le scripteur écrivait alors sous la dictée non de la loi

¹⁹⁶⁴ PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 47.

¹⁹⁶⁵ MILESCHI Christophe et ZEKRI Caroline, « Entretien sur la traduction française de *Libera nos a malo* de Luigi Meneghello », op. cit.

scolaire, mais d'un commandement mystérieux qui lui vient de sa propre histoire¹⁹⁶⁶ [...] ?

Dans le texte cible, l'évocation du « commandement mystérieux » passera, plutôt que par des « aberrations orthographiques », par une série de déformations phonétiques et d'expressions vouées à restituer une forme d'innocence à l'égard de la langue.

De cette lecture de l'autobiographie de Rabito découle une série de partis pris qui, par touches, contribueront à la recreation de cet effet dans la traduction. Il pourra s'agir de choix d'ordre phonétique, que l'on imagine dictés par la magie du son (« apocalyx¹⁹⁶⁷ », « sacrifixe¹⁹⁶⁸ ») ou encore de mécompréhensions provoquées par la prononciation, comme « porc-qui-pique » au lieu de « porc-épic ». Cependant, cette lecture du texte sera surtout perceptible à travers une série d'expressions communes dans les propos enfantins. Outre les « pour de vrai » mentionnés plus haut qui ponctueront le récit, on trouvera par exemple, dans des proportions plus ou moins importantes, des locutions telles que « au moins pire¹⁹⁶⁹ », « comparé à¹⁹⁷⁰ », « rien que¹⁹⁷¹ », qui situeront le texte cible dans le domaine de l'expression jubilatoire enfantine, plus peut-être que le texte source¹⁹⁷². On veillera cependant à ne pas

¹⁹⁶⁶ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1984], p. 58.

¹⁹⁶⁷ « alors le jour du 16 juin 1918 ce fut l'apocalyx » (« quintesocesse lafinedelmonto ilciorno 16 ciugno del 1918 », L2, p. 112, l. 21-22) : il y a ici un véritablement déplacement dans la traduction, puisque l'on aurait pu tout aussi bien traduire « finedelmonto » par « fin du monde ».

¹⁹⁶⁸ « autant de sacrifixes que moi je suis pas sûr qu'un saint en a déjà fait » (« sacrafizie quanto niofatto io neanche sono sicuro che lafatto uno santo », L6, p. 531). Dans ce cas, on laisse le lecteur libre d'imaginer une éventuelle association de pensées avec le mot « crucifix ».

¹⁹⁶⁹ « au moins pire chaque cheval prenait 40 ou 50 balles » (« dogniecavallo lopiù poco prenteva 40 50 pallotele », L2, p. 115, l. 204-205).

¹⁹⁷⁰ « j'avais l'impression que Mario c'était un général comparé à moi » (« mario di fronteamme luie mipareva unocenerale », L4, p. 370), « le cantonnier en chef comparé à moi il était rien » (« questo campocantoniere difronteamme era niente », L9, p. 884).

¹⁹⁷¹ « c'était une bataille rien que de soldats jeunes inconscients » (« questa bataglia [...] sidoveva fare tutta di soldate cioveneincosciente » L2, p. 111, l. 7-9), « c'est rien que la vérité tout ce que j'écris » (« astato tuttovero quellocheio staiscrivento », L2, p. 124, l. 610), « reprenons rien que la discorsion principale » (« eprentiammo solo la prebcipale discorsione », L1, p. 13), « y avait rien que ceux qui sont riches qui devaient apprendre » (« dovevino studiare quelle solochestavino bene », L1, p. 31), « on a pas vu rien que le gros autruche » (« nonabiammo visto solo ilcrante struzzo », L6, p. 517), « c'était rien que de ma faute » (« tutta corpa mia era », L6, p. 594), etc.

¹⁹⁷² À cet égard, on peut emprunter quelques ressources à un texte qui repose sur la verve jubilatoire enfantine. Il s'agit de *J'espérons que je m'en sortira* (D'ORTA Marcello, *J'espérons que je m'en sortira*, AYNARD François [trad. de l'italien], Paris, Seuil, coll. « Point virgule », 1993). C'est la traduction française d'un recueil de rédactions rédigées par des enfants d'Arzano, dans la périphérie de Naples, rassemblées par leur instituteur (D'ORTA Marcello, *Speriamo che me la cavo*, Milano, Mondadori, 1990). La traduction, empreinte d'oralité, regorge de solécismes et d'expressions familières (par exemple, « Lazare est mort, et il est allé au Paradis à cause qu'il avait faim », « c'est pas juste qu'elle est pas égale », « moi si je serais ce monsieur », « dans la mesure que je serai déjà mort », etc.) On y croise des « hippopotames », « des zaricots », « des zolives », de la « mourtadelle » qui restituent la forte dimension orale de l'écriture. Le traducteur semble cependant éprouver des difficultés à l'égard du pan régional et dialectal de l'expression. Tantôt il l'escamote, tantôt il s'essaie à un certain mimétisme (« lo chiamavano puorcio » devient « ils l'appelaient le pouorc », « i deliguenti » devient « les délinguants », etc.). Il tente aussi parfois de traduire, mais alors pour expliciter sa traduction en note. Néanmoins,

verser dans l'excès du procédé : dans ce domaine comme dans les autres, les choix seront mesurés au cas par cas, en fonction de l'équilibre global.

Une parole pléonastique et cumulative

En raison des conclusions tirées de l'analyse des ressorts de l'écriture de Rabito menée dans la partie précédente de cette étude, nous voulons recréer un texte qui soit réitératif sans que cette caractéristique le rende illisible. Pour ce faire, nous opérerons dans ce cas aussi un déplacement fondé en partie sur la compensation : d'une redite des mêmes anecdotes, on passera à une redite sémantique en multipliant les pléonasmes. Il s'agira par ce biais de faire percevoir la nature insistante des propos de Rabito sans que cela ne devienne un obstacle au plaisir de la lecture. Différentes formes de pléonasmes figureront dans la traduction. Certains feront écho à un pléonisme du texte source, mais beaucoup seront des créations dans le texte cible. Ce procédé permet d'une part de donner à lire une caractéristique effective du texte et, d'autre part, de montrer l'incertitude linguistique de l'auteur, dont les tautologies sont aussi bien à mettre au compte de son insistance que de ses doutes quant au sens des mots. Dans ce dernier cas, sa tendance à la tautologie peut être lue comme un souci de précision : l'ajout sécurise le sens que l'auteur veut donner à la phrase.

Les comparatifs de supériorité seront fréquemment affectés par des tournures pléonastiques. Par exemple, il arrivera souvent qu'en français Rabito n'écrive pas « mieux » ou « pire », mais « plus mieux » ou « plus pire » : « nous les Siciliens dans les familles on aimait plus mieux les enfants que toutes les autres familles qui étaient pas siciliennes¹⁹⁷³ » ; « au plus pire on dépensait 5 lire par jour et on mettait 45 lire de côté¹⁹⁷⁴ ». La traduction présentera des tournures où la même idée figure en deux endroits, de préférence dans deux mots de la même racine. C'est le cas des binômes « réfléchir »/« réflexion » et « chaque »/« chacun » dans les exemples suivants : « je réfléchissais toutes les réflexions¹⁹⁷⁵ », « chaque cheval prenait 40 ou 50 balles chacun¹⁹⁷⁶ ». On n'hésitera pas à en faire une tournure récurrente dans la locution *tirarsi i conti*, qui ponctue le récit de l'auteur. Elle deviendra en français « se calculer les calculs » : « les calculs que je m'avais calculés y

il en résulte des textes savoureux qui suscitent chez le lecteur une jubilation proche de celle qu'il pouvait éprouver à la lecture des textes source.

¹⁹⁷³ Dans ce cas, l'incorrection due au cumul se trouvait aussi dans le texte source : « noie siciliane come famiglia lifiglie li vogliammo piu bene tututte lialtre famiglie che nonerino siciliane » (L13, p. 1204).

¹⁹⁷⁴ Pareillement, dans ce cas, le comparatif était déjà incorrect dans le texte source : « lopiusaie alciorno potiemmo spentere lire 5 e lire 45 li mitiammo da parte » (L6, p. 547).

¹⁹⁷⁵ La tautologie figurait dans le texte source : « penzava tuttequeste penziere » (L7, p. 632).

¹⁹⁷⁶ Dans ce cas, la tautologie apparaît seulement dans le texte cible : « dognie cavallo lopiù poco prenteva 40 50 pallotele » (L2, p. 115, l. 204-205).

en a pas un qui a marché¹⁹⁷⁷ », « tous les calculs que je m'avais calculés y en a même pas un qui était bon¹⁹⁷⁸ », etc. Néanmoins, certaines tautologies reposeront sur des mots de racine différente, comme « gagner une victoire » : « mais cependant cette victoire c'est les petits gars de 1899 qui l'ont gagnée¹⁹⁷⁹ ». Les pléonasmes joueront le même rôle, de la tournure répandue « sortir dehors¹⁹⁸⁰ » ou « presque faillir », ici redoublée par la duplication de « presque¹⁹⁸¹ », à d'autres moins communs, tels que « en direction de vers¹⁹⁸² » ou « une peur bleue mortelle¹⁹⁸³ ».

L'une des formes pléonastiques les plus évidentes et les plus fréquentes consistera dans le cumul de deux connecteurs synonymiques ou de sens approchant. Pour l'essentiel, il s'agira de créations dans le texte cible :

| CONNECTEURS CUMULÉS | EXEMPLE | CRÉATION OU ÉQUIVALENCE |
|----------------------|--|--|
| presque à peu près | « la télévision on était presque à peu près 5 pour cent des Chiaramontais à l'avoir » (trad. du L11, p. 1068) | création |
| dans le but pour que | « on avait suspendu tous les travaux en Italie dans le but pour que tout le monde comme ils avaient pas de travail les pauvres demandaient à s'enrouler dans la milice » (trad. du L5, p. 486) | création |
| et puis après | « ils se tuent pas et puis après au lieu de se tuer à eux ils vont nous tuer à nous » (trad. du L2, p. 114-115) | création ¹⁹⁸⁴ |
| et puis en plus | « et puis en plus les Autrichiens et les Allemands qui avaient débarqué en passant le Piave ils avaient une autre arme | équivalence (« poie che magare » l. 13-14) |

¹⁹⁷⁷ « tuttelicontecheio miaveva trato mianno fallito tutte » (L2, p. 109).

¹⁹⁷⁸ « tutte liconte che io miavevaterato nonminianno resoltato neancheuno » (L3, p. 209).

¹⁹⁷⁹ Dans ce cas le pléonasme en français traduit celui qui figurait dans le texte source, reposant quant à lui sur deux termes de la même racine (« questa vectoria astato vinta delle ciovenottedel 99 », L2, p. 112).

¹⁹⁸⁰ « sans faire aucun bruit et je sors dehors ». Le pléonasme en français traduit celui qui figurait dans le texte source (« senzafarenessunoromure eesciofuora », L1, p. 14).

¹⁹⁸¹ « presque presque on a même failli pleurer ». Dans ce cas, le pléonasme, quoique calqué sur la duplication de *quasi* très fréquente en italien, ne figure que dans le texte cible : « quase quaseche ciabiammo messeapiancere » (L2, p. 122, l. 512-513).

¹⁹⁸² Là aussi, le pléonasme est une création dans la traduction : « des mitraillettes pointées en direction de vers la route » (« cerino magare pontate magare mitragliatrice adirezione della sdrada », L2, p. 119, l. 377-378).

¹⁹⁸³ « j'avais une peur bleue mortelle » (« iopera preso diuna crantepaura mortale », L2, p. 119, l. 405).

¹⁹⁸⁴ Le texte source présente la formulation standard *e poi* ou bien, plus rarement, une tournure non cumulative (*quindi, e quindi* ou autre). L'on notera qu'un terme généralement oral et familier a été préféré à « ensuite », synonyme plus fréquemment employé à l'écrit.

| | | |
|-------------------------------------|--|--|
| | dangereuse » (trad. du L2, p. 112) | |
| pareil comme | « il a pas fait pareil comme le capitaine disait » (trad. du L2, p. 115) | création ¹⁹⁸⁵ (« cosi come » l. 178) |
| ou sinon | « retourne en arrière ou sinon je te tire dessus » (trad. du L2, p. 120) | création |
| soudain d'un coup | « mais soudain d'un coup dans la rue on a entendu 2 officiers » (trad. du L2, p. 114) | création |
| tout juste à peine à peine juste | « on a vu aussi 15-20 autruchons tout juste à peine nés » (trad. du L6, p. 517) « comme les couvées de poussins à peine juste nés » (trad. du L6, p. 517) | créations |
| mais cependant | « mais cependant cette victoire c'est les petits gars de 1899 qui l'ont gagnée » (trad. du L2, p. 112) | équivalence (« mapero » l. 50) |

Précisons pour terminer que ces pléonasmes s'inséreront dans une logique générale de surenchère et d'excès, bien présente dans le texte source, mais accentuée dans le texte cible. Aussi, certains des innombrables « magare » du texte original seront-ils traduits par « et même que », choisi pour sa tonalité enfantine : « et même que des fois il nous saluait¹⁹⁸⁶ ». Pareillement, on préférera traduire *sempre* par « pour toujours » plutôt que simplement par « toujours » : « les sales cornards de gros riches ils commandaient pour toujours¹⁹⁸⁷ ». Dans le même esprit, on forcera également le trait des critiques et des insultes, qu'elles s'adressent à soi ou à autrui : *cretino* pourra ainsi devenir « gros crétin¹⁹⁸⁸ » ou, comme le montre l'exemple précédent, *cornuti* « sale cornards » ou *benestanti* « gros riches ».

Un personnage au centre d'un monde contradictoire

La deuxième partie de ce travail a montré que le tapuscrit de Rabito fait état d'un monde fortement polarisé entre des apparences souvent trompeuses et la réalité, généralement hostile au personnage. Nous prenons le parti de souligner cet aspect-là de son écriture à travers un

¹⁹⁸⁵ Il s'agit d'une création dans ce cas précis, mais il arrive souvent que « pareil comme » relève de l'équivalence, traduisant la locution tautologique « lo stesso come » chez Rabito.

¹⁹⁸⁶ « emagare cipoteva fare il saluto » (L2, p. 113, l. 86). Voir aussi « même que les Chiaramontais l'appelaient la fourmière de San Giovanni » (« magare chelachiamavino lichiamontane laforvara disanciovane », L3, p. 260), etc.

¹⁹⁸⁷ « comantaresempre queste cornute bene estante » (L1, p. 31). Voir aussi « l'argent je savais que je l'aurais pas pour toujours alors que cette tombe je l'aurais pour toujours » (« lisolde ioerastico che sefenevino equestatempa nonzifenevamaie », L12, p. 1143), « et manger pour toujours du pain et des oignons » (« emanciarepane ecipollasempre », L11, p. 1057), etc.

¹⁹⁸⁸ « et moi gros crétin » (trad. du L4, p. 378)

usage abondant de la locution « en fait », qui introduit une réalité des faits en opposition à ce qu'on aurait pu imaginer¹⁹⁸⁹. Dans « on a cru que c'était un officier italien mais c'est lui qui nous l'a dit qu'en fait c'était un chef de détachement autrichien¹⁹⁹⁰ », « en fait » indique la nationalité effective de l'homme blessé, dont la parfaite maîtrise de la langue italienne laissait supposer qu'il était italien. Le même cas de figure se répète dans « moi je voulais l'appeler une nuit de malchance mais en fait pour moi c'était une nuit de chance¹⁹⁹¹ », où « en fait » indique également le décalage entre les apparences et la réalité. Ce procédé est aussi à l'œuvre dans « aussitôt un autre major docteur est arrivé ~~qu'en fait~~ en vrai c'était un faux major docteur, c'était un espion autrichien déguisé en docteur italien ~~qu'en fait~~¹⁹⁹² ». De plus, la traduction cumule les locutions « en fait » et « en vrai » et force véritablement le trait de la contradiction et des apparences trompeuses en usant des adjectifs antonymiques « vrai » et « faux » côte à côte. Ces éléments étaient absents dans le texte source. Il eût été bien entendu possible d'opter pour une traduction plus neutre, telle que « ~~qu'en fait~~ ce type, c'était un faux major docteur ~~qu'en fait~~. Ainsi, ici comme ailleurs, peut-on se demander à bon droit si c'est encore l'auteur qui parle, ou plutôt le traducteur. Et, en effet, on lit l'auteur tel que l'a compris le traducteur : l'auteur interprété, et réénoncé à travers l'idiolecte que le traducteur s'est construit pour le traduire. La locution « en fait » sera donc un vecteur privilégié de l'expression d'un monde où règnent les « contraitetés¹⁹⁹³ ». On la trouvera également cumulée à d'autres locutions, dont « alors que ». Dans ce cas, le cumul traduira une opposition simple en italien *mentre* ou bien *invece* \hat{R} : « il nous saluait alors qu'en fait c'était un espion¹⁹⁹⁴ », « ils nous ont laissés en croyant qu'on était tous les 2 morts alors qu'en fait moi plein de colère et de douleur comme un lièvre je me suis relevé¹⁹⁹⁵ », « j'ai cru que ça avait été un soldat qui m'aurait dit : Rabito faut pas dormir alors qu'en fait c'était le capitaine de spection¹⁹⁹⁶ », etc. « En fait » sera parfois cumulé à « au contraire », toujours pour les mêmes raisons. Et, dans ces cas aussi, le cumul était plus discret dans le texte source $\hat{R} e$

¹⁹⁸⁹ Si la locution « en fait » n'exprime pas clairement une opposition, elle la sous-entend : « *en fait* introduit parfois une oppos. (*en théorie* \neq *en fait*, « dans les faits », dans la réalité) », *Centre national des ressources textuelles*, entrée « fait », <http://www.cnrtl.fr/definition/fait> (consulté le 6 septembre 2017).

¹⁹⁹⁰ L'opposition est déplacée vis-à-vis du texte source, où d'ailleurs elle était moins forte (« *ciaparso uno ofeciale italiano ma ciladetto luieche era uno capo scuatra austrieco* », L2, p. 117, l. 280-281).

¹⁹⁹¹ « *io lavolevachiamare unanotte sportenata ma perme era staunanotte forte nata* », L2, p. 119, l. 372-373.

¹⁹⁹² Dans ce cas aussi, l'opposition est beaucoup plus légère en italien, marquée par « *che poi* » (« *persubito ciastatounaltro maggiore medeco che poie era questo uno farso maggiore medeco che era unaspia austrica vestito dimedeco italiano* », L2, p. 113, l. 92-94).

¹⁹⁹³ Évidemment, la construction de ce néologisme n'est pas innocente. Là encore, le traducteur met en exergue l'adversité à laquelle le personnage est confronté.

¹⁹⁹⁴ Trad. du L2, p. 113.

¹⁹⁹⁵ Trad. du L2, p. 118.

¹⁹⁹⁶ Trad. du L2, p. 121.

invece R: « les Autrichiens pouvaient nous tuer et en fait au contraire on s'est planté la fourche avec nos propres mains¹⁹⁹⁷ ».

C'est également pour mettre en relief l'outrance de la contradiction que nous traduisons parfois *e* par « alors que »¹⁹⁹⁸. Selon le contexte dans lequel elle est employée, la conjonction de coordination *e* en italien, ou « et » en français, peut signaler un contraste et prendre le sens de « pourtant » ou « alors que ». Puisqu'elle a la même nuance dans les deux langues, il aurait suffi de traduire *e* par « et ». Or, dans ce cas encore, le traducteur souligne la nature contradictoire du monde et de la vie dont le narrateur ne cesse de faire état. Notre choix de traduire « perdavero » par « pour de vrai » va dans le même sens : on met l'accent sur la dichotomie entre les projets et leur exécution. Enfin, « alors que » sera un substitut privilégié aux innombrables « che » qui parsèment les phrases de Rabito.

Ces divers procédés visent à recréer en français un texte où se rejoue le combat de l'auteur contre toutes les formes d'adversité à l'œuvre dans sa vie *combattuta*. L'emploi répété du verbe *combattere* appliqué à la vie est d'ailleurs à l'origine d'un solécisme dans la traduction, qui souligne la dimension agonistique du récit : « la vie pour qu'elle finit bien à la fin il faut la lutter comme moi je la lutte¹⁹⁹⁹ ».

Les contradictions et apparences trompeuses mises en exergue font presque toujours la même victime : Vincenzo Rabito, l'auteur-narrateur-personnage, conteur et acteur de la geste qu'il narre. De sa place centrale dans le récit découle un usage prononcé du « pronom de renforcement²⁰⁰⁰ », et tout particulièrement de celui de la première personne du singulier. Ce dernier figure en début de proposition : « io quellaciornata ovisto ilfevito²⁰⁰¹ » ou bien vient la ponctuer, comme une sorte de rappel : « avevaciuurato cheio aqueste mieie3 figlie magare che moreva conlotanto lavoroescraficie chedoveva fare emanciarepane ecipollasempre allimieiefiglielidoveva farelauriare²⁰⁰² ». Cette tendance caractéristique de l'écriture de Rabito semble parfois relever du tic d'écriture, et peut devenir pénible à la lecture. Néanmoins, nous en conservons un nombre d'occurrences conséquent, car il nous paraît indispensable que ce trait d'écriture de l'auteur soit bien clair à l'esprit de ses lecteurs français. D'autre part, en

¹⁹⁹⁷ Trad. du L2, p. 118.

¹⁹⁹⁸ « Mario Orlando était devenu brigadier alors que moi j'étais moins qu'un con au grenier » (trad. du L4, p. 371), « pourquoi donc les carabiniers ils laissaient les délinquants en liberté alors qu'à moi qui rentrais du travail ils m'ont attaché les mains » (trad. du L5, p. 402), « l'argent je savais que je l'aurais pas pour toujours alors que cette tombe je l'aurais pour toujours » (trad. du L12, p. 1143), etc.

¹⁹⁹⁹ « per fenirece buona alla fine la vita deve essere comp atuta come lastaio compatento io », L10, p. 930.

²⁰⁰⁰ PELLET Éric, « Les phrases segmentées dans *Le Voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline », *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁰¹ L9, p. 821 (« moi ce jour-là j'ai vu le fief »).

²⁰⁰² L11, p. 1057 (« j'avais juré que moi mes 3 fils même si je devais mourir à cause du travail et des sacrifices et manger pour toujours du pain et des oignons j'arrivera à leur faire avoir leur diplôme »).

italien, dans une énumération comprenant le locuteur, la première personne se place en premier. Aussi, lorsque Rabito écrit, par exemple, « ciadetto amme ea strano²⁰⁰³ », il ne se met pas en avant, mais applique une règle de la phraséologie italienne. En français, au contraire, le pronom personnel de la première personne arrive en dernière position lorsqu'il y a une énumération, sauf dans le français populaire, selon Henri Bauche²⁰⁰⁴. Il serait donc logique de rétablir cet ordre dans la traduction (« il nous a dit à Strano et moi »). Cependant, nous maintenons le pronom de la première personne en premier, pour attirer l'attention sur le rôle central de Rabito dans sa narration. Ainsi traduirons-nous « il nous a dit à moi et Strano²⁰⁰⁵ », et procéderons-nous chaque fois que le cas de figure se présente : « moi et ce gentil vieux maréchal²⁰⁰⁶ », etc.

Les tirets longs joueront un rôle important à ce titre également. Ils seront certes le lieu de nombreuses remarques, commentaires, justifications et digressions du narrateur, instaurant par leur présence un deuxième niveau de lecture de la traduction. Mais ils seront aussi le lieu de la mise en exergue de soi (« ce pauvre bonhomme de Vincenzo Rabito ~~RRRR~~que c'était moi Vincenzo Rabito ~~RRRR~~²⁰⁰⁷ », « un autre soldat ~~RRRR~~et ce soldat c'était moi Rabito Vincenzo ~~RRR~~²⁰⁰⁸ »), du jugement sur soi (« moi ~~RRRR~~crétin que j'étais ~~RRR~~j'étais tout content parce que j'étais aussi amoureux de la nobleté²⁰⁰⁹ »), du partage des joies (« ~~RRRR~~ça m'a fait sacrément plaisir ~~RRR~~²⁰¹⁰ ») et des plaintes du narrateur (« ~~RRRR~~quelle sale destinée c'était ma sale vie, quand je pensais à la vie maudite que j'avais passée j'avais envie de pleurer [...] ~~RRR~~²⁰¹¹ »), en écho à la double dimension de complainte et de farce qui traverse le texte.

L'importance de la parole

Enfin, on s'attachera dans la traduction à donner une place centrale à la parole, en vertu du rôle déterminant qu'elle joua dans la culture, la vie et l'œuvre de Vincenzo Rabito. Ce parti pris apparaîtra par deux biais.

²⁰⁰³ L2, p. 113, l. 99.

²⁰⁰⁴ « En LP, la première personne se place en premier : Moi et vous, moi et elle », BAUCHE Henri, *Le langage populaire, Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, op. cit.*, p. 108.

²⁰⁰⁵ Trad. du L2, p. 113.

²⁰⁰⁶ Trad. du L2, p. 121.

²⁰⁰⁷ Trad. du L1, p. 92.

²⁰⁰⁸ Trad. du L3, p. 260.

²⁰⁰⁹ Trad. du L2, p. 171.

²⁰¹⁰ Trad. du L2, p. 114.

²⁰¹¹ Trad. du L1, p. 62.

Le premier consistera à préférer en général des tournures employées à l'oral. Ce sera le cas pour la syntaxe, comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi pour le lexique. Ainsi, par exemple, lorsque Rabito écrit « tantopersapere se liaustrice ancora facevino resestenza²⁰¹² », préférera-t-on traduire par « histoire de voir si les Autrichiens résistaient encore », surtout employé à l'oral, que par « pour savoir » (« afin de » étant exclu, car trop recherché). De la même façon, lorsque Rabito écrit « e via antare terreterre acercare dove cerino tutte queste muorte²⁰¹³ », on insistera sur l'oralité dans la traduction en écrivant : « et allez c'est parti pour chercher ». C'est aussi pour cela que l'on traduira « che fa²⁰¹⁴ », introducteur sicilien de phrases interrogatives, par « alors quoi²⁰¹⁵ ». De même, dans « erimo soloquanto scrivemmo una littera tutta impataciata allafidanzata epoie bastapiu²⁰¹⁶ », où on aurait pu traduire *basta più* par « et puis c'est tout » ou bien « et pas plus », nous préférons « et puis voilà c'est tout », plus oral. On utilisera parfois des expressions qui laissent imaginer la gestuelle qui accompagnait le récit : c'est le cas lorsque « erino come litope quanto vengo incatto che litopetuttetremino²⁰¹⁷ » sera traduit par « ils étaient tout tremblote tremblote comme les rats quand le chat arrive ». Avec cette duplication, on suggère la notion de performance propre à l'oral en laissant imaginer Rabito en train de mimer le tremblement de peur des rats. Plus rarement, et seulement dans les discours rapportés, on recourra à des interjections, directement liées au discours oral : « hé vous le connaissez le soldat Preste Carmelo²⁰¹⁸ », « oh mais c'est l'ami Vincenzo Rabito²⁰¹⁹ » ou encore « ben tant pis si tout le manger il brûle²⁰²⁰ ». Enfin, on veillera bien entendu à conserver les tournures orales du texte source dans le texte cible. Aussi, lorsque Rabito écrit « nonaveva solde neanche perpotere comprare ilpane quinte ficoramnice permantarleallascuola²⁰²¹ », prêterat-on une attention particulière à la traduction de *figuriamoci* : « elle avait même pas l'argent pour acheter du pain alors tu parles pour les envoyer à l'école ». Entre plusieurs traductions possibles, toutes employées à l'oral (telles que « imaginez »/ « imagine », « tu penses » et « tu parles »), on choisit celle dont le verbe évoque directement la parole.

²⁰¹² L2, p. 117, l. 264.

²⁰¹³ L2, p. 123, l. 588-589.

²⁰¹⁴ « chefa ora chenonmianno ammazato liaustrice mivolite ammazare litaliane », L2, p. 119, l. 382.

²⁰¹⁵ « alors quoi maintenant que les Autrichiens ils m'ont pas tué vous voulez me tuer vous les Italiens »

²⁰¹⁶ L2, p. 159.

²⁰¹⁷ L3, p. 283.

²⁰¹⁸ Trad. du L2, p. 121. « Hé » traduit ici « che fa ».

²⁰¹⁹ Trad. du L2, p. 122. Ici, le texte source est dépourvu d'interjection (« evoiechisietecomparevincenzo rabito », l. 508).

²⁰²⁰ Trad. du L9, p. 821 (« malassa che siabruciassero tutto li manciare »).

²⁰²¹ L2, p. 125.

Ce dernier exemple nous conduit au second biais privilégié pour placer la parole au centre de la traduction. Il consistera à employer, dès que l'occasion se présentera, des termes appartenant au champ lexical de la parole : « parler », « dire », « discuter » et leurs dérivés. On attirera l'attention sur les occurrences déjà présentes dans le texte, telle que l'expression récurrente « tradimediceva », que l'on aurait pu simplement traduire par « je me disais », mais dont on évite la forme réflexive pour créer un nouveau lieu de parole au narrateur : « dedans moi je disais ». De la sorte, on insiste sur le corps envisagé comme lieu de parole intérieure qui n'appartient qu'à soi : « et moi pendant que je courais avec la bouche pleine de mousse dedans moi je disais que j'étais comme le lièvre quand il a été touché blessé et que les chiens de chasse ils veulent l'attraper et le lièvre il voulait pas se faire attraper et moi c'était pareil²⁰²² ». Parmi les exemples significatifs de conservation des occurrences présentes dans le texte, nous rappelons la création du mot-valise « discoursion », à l'image de celui figurant dans le texte source (« descorsione »). Cependant, le processus va plus loin dans la traduction, avec la création de nouvelles occurrences de termes évoquant la parole. La traduction de « certo che » par « faut dire que », explicitée plus haut²⁰²³, compte parmi celles-ci. La traduction du verbe *parere*, très fréquent sous la plume de Rabito, en est un autre exemple. Étant donné le nombre d'occurrences, le recours à sa traduction la plus courante à l'écrit (« paraître ») risquait de provoquer une hausse de registre niveau. Nous avons donc préféré une tournure synonymique plus orale, et avons opté, quand cela était possible²⁰²⁴, pour une traduction par « on aurait dit que ». Ce choix découle de la subjectivité du traducteur, qui hiérarchise les éléments qu'il a perçus dans le texte source : il nous a semblé plus judicieux de mettre l'accent sur la parole. Ainsi écrira-t-on « on aurait dit que la paix était venue²⁰²⁵ »,

²⁰²² Trad. du L2, p. 119. Voir aussi, par exemple : « dedans moi je disais vous monsieur le capitaine vous pouvez mourir là maintenant, qu'est-ce que j'en ai à foutre moi si vous voulez mourir » (trad. du L1, p. 87), etc.

²⁰²³ Cf. *supra*, p. 449.

²⁰²⁴ Lorsque cela ne l'est pas, on le traduira selon les cas par « croire que », « avoir l'impression que », « avoir l'air », « prendre pour » ou « comme » : « on avait cru que c'était un major italien » (« cipareva che erauno maggioreitalina », L2, p. 114, l. 127-128) ; « j'avais l'impression que j'avais toujours les Autriches collés aux fesses » (« miparevache liaudtriece erino sempre a pressodime », L2, p. 119, l. 404-405) ; « j'avais l'air d'un type qui s'est enfuit de la chambre à gaz » (« parevauno scapato dellacammera acasso », L2, p. 120, l. 413) ; « on faisait aussitôt la grosse erreur de prendre le traître pour un officier italien » (« sifaceva questo crante sbaglio che questo traditore cipareva uno ofeciale italiano », L2, p. 113, l. 85) ; « pour moi tomber sur lui c'était comme tomber sur un de mes frères » (« io atrovaaquesto parecheavessetrovato auno daiemieiefraterle », L2, p. 122, l. 511-512). On peut considérer cette diversité comme une « destruction des systématismes », une tendance déformante repérée par Berman. Cependant, dans ce cas, aucun verbe en français ne permettait de traduire toutes les occurrences de *parere*.

²⁰²⁵ « parehecera venuta lapace », L2, p. 122, l. 532.

« ces 2 petits villages qu'on aurait plus dit des villages²⁰²⁶ », « y avait tellement d'avions dans le ciel qu'on aurait dit qu'on était sous une ombrelle parasol²⁰²⁷ », etc.

Un choix lexical illustre particulièrement bien cette orientation du texte cible. Il s'agit du substantif « parlante », qui vient traduire la « chiachira » (*chiacchiera*) dont Rabito est si orgueilleux. On disposait pourtant en français des termes « bagout », « faconde », « tchatche », « jaspin ». Le terme « tchatche » a été écarté parce qu'il était anachronique dans la prose de Rabito et le terme « jaspin » a été écarté parce que nous ne voulions pas faire de Rabito un loulou de banlieue. Il restait donc « faconde » et « bagout », et ce dernier, d'ailleurs considéré comme populaire par le dictionnaire, recouvrait bien le sens de « chiachira » dans le texte source. Cependant, étant donné le rôle fondamental de la parole dans la vie de Rabito, nous souhaitons que la traduction de ce terme clé présente un lien perceptible avec l'organe de la parole, qui figurait dans l'italien *chiacchiera* en raison de sa dimension onomatopéique. À vouloir conserver l'onomatopée, on aurait pu opter pour le « bla-bla ». Mais d'une part le terme est connoté péjorativement et, d'autre part, il s'insérait assez mal dans les contextes où Rabito l'employait. La possibilité de recourir au substantif désuet « parlure » fut soupesée : la parole en transparaissait, mais le terme désigne une manière de parler tandis que nous cherchions à indiquer l'aptitude à parler. C'est pourquoi nous avons finalement décidé de recourir à un autre terme : la « parlante²⁰²⁸ ». Étant un participe présent substantivé, le mot évoque l'action toujours en cours de déroulement, ce qui nous semble parfaitement adapté à Rabito, et la parole apparaît nettement à travers ce dérivé du verbe « parler ». Aussi, en français, notre auteur peut-il se vanter de « ma parlante et ma fantaisie²⁰²⁹ », affirmer « j'étais pauvre en tout mais j'étais riche en parlante²⁰³⁰ » et se sentir supérieur aux personnes dont la « parlante » est peu convaincante vis-à-vis de la sienne : « le cantonnier en chef comparé à moi il était rien [...] parce que lui il avait rien que la parlante d'un type de Comiso [...] comparé à moi il savait même pas parler²⁰³¹ ». La traduction part donc de la parole qui fut la matrice profonde de l'écriture de Rabito pour y retourner en empruntant d'autres chemins.

²⁰²⁶ « queste 2 picolepaese che nonparevino piu paese », L2, p. 122, l. 538.

²⁰²⁷ « di quanto apareche checerino nellario tantevolte paremmo messe sutta uno umprella parasole », L2, p. 116, l. 213-214.

²⁰²⁸ On ne peut pas vraiment parler de création, puisque le mot existe pour désigner un mode de jeu aux cartes, où les partenaires échangent à voix haute de façon plus ou moins cryptée sur les cartes qu'ils ont en main : « jouer à la parlante ».

²⁰²⁹ « lamiachiachira efantasia », L1, p. 96.

²⁰³⁰ « [io] era povero intuito ma era rico di chiachira », L4, p. 354.

²⁰³¹ questo campocantoniere difronteamme era nienteperche [...] perche luie aveva lachiachira cheaveva uno comisano[...] difronteamme nonsapeva neanche parlare », L9, p. 894.

2. Traduction de la *crante esanquinusa bataglia* en français

a) Note liminaire

Avant de proposer une traduction de la *crante esanquinusa bataglia*, tableau narratif étudié dans la deuxième partie de ce travail, quelques remarques sont nécessaires.

Nous faisons le choix de livrer une traduction dépourvue de notes et de commentaire²⁰³², afin que l'on puisse en apprécier le fonctionnement dans sa globalité, sans que la lecture soit interrompue. Cette traduction résulte de la réflexion menée jusque-là, sur la littérature brute en général et surtout sur l'autobiographie de Vincenzo Rabito. L'approche de la traduction et du texte développée dans l'ensemble de cette troisième partie devrait pouvoir fournir les clés de lecture nécessaires, tant sur l'état d'esprit qui a présidé au travail que sur les solutions générales et plus ponctuelles proposées dans le texte. C'est à cette fin que l'on s'est attaché à multiplier jusque-là les exemples tirés de la *crante esanquinusa bataglia* et à en expliciter la plupart des choix lexicaux.

On a travaillé par fragments (les épisodes), pris comme des unités de sens autonome. On les a d'abord traduits mot à mot, sans ponctuation. Il s'agissait de la sorte de limiter les « tendances déformantes » inhérentes à l'orthonymie du traducteur. À partir de cette base brute, on a travaillé le choix des formulations et des mots, ainsi que leur agencement. L'insertion de ponctuation a constitué une étape à part, la dernière, dont le fonctionnement a été vérifié, comme celui des étapes précédentes, à l'aide de lectures répétées à haute voix.

Précisons pour terminer que la traduction ici proposée indique une orientation. Elle sera sans doute sujette à de nombreux ajustements au moment de la publication, notamment dans le sens de l'élagage de certaines répétitions, qui ont été maintenues parce que l'extrait est relativement bref. À l'heure où « la grande et sanglante bataille » sera une tesselle parmi les centaines d'autres qui forment l'ensemble de l'autobiographie de Rabito, il est fort probable que nous irons plus loin dans le sens du « texte définitif » évoqué plus haut. Par exemple, dans l'optique de la publication, on supprimera peut-être le passage où Rabito réitère le récit de l'incident avec son supérieur, qui lui avait reproché de se déchausser dans la tranchée²⁰³³. Ces éventuels ajustements seront aussi le fruit d'une concertation avec les éditeurs de l'œuvre en français.

Après avoir fourni nombre d'exemples tirés du texte cible en regard du texte source, il est donc temps d'oublier les liens qui unissent les deux textes pour considérer « la grande et

²⁰³² Nous avons toutefois précisé les pages du tapuscrit source entre crochets, afin qu'il soit plus facile de se reporter à ce dernier si l'on souhaite effectuer une lecture comparée ou vérifier un point précis.

²⁰³³ Voir *supra*, p. 294-295.

sanglante bataille » comme le texte qu’il a vocation d’être, c’est-à-dire un texte autonome en langue française, à lire et à apprécier indépendamment de ce qu’il fut en italien : « On ne peut lire une traduction en s’interrogeant à tout instant sur sa “fidélité” au texte premier. Lire implique un abandon à l’aventure de la langue d’arrivée. Toute traduction est un texte en sa langue²⁰³⁴. »

b) La « grande et sanglante bataille »

[111] je me souviens que le jour du 15 juin 1918 à minuit pile, horaire précis, horaire qu’on pourra jamais oublier ceux qu’on y était, le jour du 16 juin toujours 1918 se levait quand à force de plein de barques en planches et de plein de passerelles et même à la nage, à force de gaz et de mourir tout le monde soldats et civils étouffés poisonnés, notre ennemi ont passé le Piave. Cette débarcation s’est faite d’un coup parce que si l’Italie avait appelé les jeunes de 1899 les Autrichiens et l’Allemagne aussi avaient appelé les jeunes de 1899, alors cette bataille du Piave pour les Autrichiens et pour les Italiens et pour les Allemands c’était une bataille rien que de soldats jeunes inconscients. Ret alors les gaz qu’ils ont jetés c’était un que quand le soldat le respirait il se jetait aussitôt par terre étouffé, puis une autre spécialité de gaz appelée gaz larmigène qui rendait le soldat aveugle et puis encore une autre spécialité de gaz qui faisait que les couilles du soldat gonflaient, elles devenaient grosses comme des boules comme des oranges, et alors le soldat c’était obligé obligé [112] qu’il meurt ou qu’il est mis hors de combat, et puis en plus les Autrichiens et les Allemands qui avaient débarqué en passant le Piave ils avaient une autre arme dangereuse, ils portaient une pompe sur leur dos comme les pompes qu’ils ont les paysans pour arroser sa vigne pour qu’elle attrape pas le mildiou et pour faire une bonne récolte de raisin rasin, mais dans les pompes des paysans c’était de l’eau suflatée qui sortait alors que dans les pompes des soldats autriches c’était une flamme de feu qui sortait, par là où ils passaient toutes les herbes brûlaient comme si elles étaient sèches, alors par là où ils passaient avec ces pluvériseurs les soldats et les civils et les arbres brûlaient, alors ils brûlaient tout, et comme ça plusieurs milliers de soldats sont morts brûlés vifs, et alors le jour du 16 juin 1918 ce fut l’apocalypse, le Piave s’est fait tout plein de cadavres, les bords du Piave se sont tout remplis de sang, faut dire que les Autrichiens c’était vrai qu’ils ont traversé le Piave, c’était vrai qu’ils ont conquéri 4-5 kilomètres de terre de notre côté à nous où on était amassés tous les soldats de la 3^e armée. Comme disaient les officiers et comme dit l’histoire du Piave on était plus de 500 mille soldats de tous les

²⁰³⁴ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, op. cit., p. 10.

corps d'artillerie de mitrailleurs et plein d'autres engins dangereux c'était vrai que les Autrichiens avaient traversé le Piave, c'était vrai qu'ils avaient envoyé ces gaz dangereux sur les bords du Piave et autour du Piave y avait plus de 200 mille morts et blessés mais nos curassés l'aviation italienne et américaine et anglaise et française et tous nos canons qu'il y avait à côté du Piave se sont mis à envoyer des millions de bombes sur le Piave, je me souviens que les officiers et les journalistes ils l'ont toujours dit que cette inoubliable journée du 16 juin 1918 l'ennemi avait passé le Piave avec 300 mille hommes beaucoup armés mais cependant ils ont arrêté de passer ces 300 mille, mais après les soldats allemands et autriches ils pouvaient plus passer parce que tous les engins de l'Italie s'ont mis à bombarder le Piave, et alors les renforts des Autriches ils pouvaient plus venir, alors ceux qui passaient passaient et ceux qui pouvaient pas passer ils se sont retrouvés comme des imbéciles et puis en plus les commandants avaient tous changé, le général Cadorna ils l'ont envoyé à la retraite, et alors le chef de l'état-major c'était le valeureux général Diaz

je me souviens que cette grande bataille du Piave c'est pas des soldats expérimentés qui l'ont faite c'est qu'il y avait des vieux soldats qui avaient fait 2-3 ans de guerre, y en avait même qui avaient fait la guerre de Tripoli en 1911-1912, ils étaient très malins et ils savaient comment le soldat à la guerre il devait se planquer pour sauver sa peau mais cette grande et sanglante bataille c'est beaucoup plus les petits gars, les vaillants petits gars nés en 1899 qui l'ont faite, y en avait plein qui savaient pas encore ce que ça veut dire mourir et en plus ils étaient pas entraînés, et alors ils étaient pas très malins si bien que quand les Autrichiens voulaient encore passer tous les gars de 1899 ils ont crié halte-là aux dangereux ennemis et alors l'ennemi a dû de passer c'est pas moi que j'écris ce livre que je le dis pour me vanter mais c'est l'histoire de la guerre 1915-1918 qui le dit que les petits gars de 1899 ils ont crié halte-là faut dire que dans la bataille du Piave les petits gars de 1899 y en a beaucoup qu'on s'est fait tuer, on a été tués autant et pareil que les agneaux qu'on tue pour les fêtes de la sainte Pâques, mais cependant cette victoire c'est les petits gars de 1899 qui l'ont gagnée, c'est l'histoire qui le dit, et alors je me souviens que les Autrichiens qui sont passés de notre côté du Piave plein furent tués et plein faits prisonniers et plein furent blessés

et puis je me souviens que sur les 4-5 kilomètres de terre qu'ils avaient occupés on s'est battus maison par maison avec ces maisons et avec ces petits villages la guerre ça se

passait que pendant 4 heures le petit village était à l'Italie et pendant 4 heures il était aux Autrichiens, alors on se battait maison par maison, c'est à moi non c'est à moi ~~RRR~~ et alors je me souviens qu'on comprenait plus nous les soldats et les officiers non plus ils comprenaient plus où qu'il y avait notre ligne où qu'il y avait notre défense et on savait pas non plus sur qui on devait tirer, dans les villages où c'est qu'il y avait cette sanglante bataille on pouvâmes pas savoir où il était notre ennemi [113] ~~RRR~~ et puis en plus y avait aussi toutes les familles dans leurs maisons qui tiraient aussi parce qu'elles devaient défendre sa maison, parce que la consigne c'était que personne s'enfuit des terres occupées par les Autrichiens dans le but qu'en voyant les civils s'enfuir les soldats qui arrivaient renfort perdaient leur courage et ils avançaient pas, ils étaient pertroublés ~~RRR~~ et alors la consigne c'était que personne s'enfuit et tout le monde il meurt sur la terre pleine de cadavres et de blessés et de sang, et puis même les blessés on avait pas le temps de les prendre et à cause qu'ils étaient pas soignés ils devaient mourir ~~RRR~~ pas que les blessés italiens mais les autrichiens aussi ils étaient pas pris et pas soignés alors on devait tous mourir ~~RRR~~ et puis en plus à 5 kilomètres de la bataille y avait plein et beaucoup de bataillons de carabiniers, s'ils voyaient un soldat un civil s'enfuir et même une femme s'enfuir de la sanglante bataille ces carabiniers ils avaient la consigne de laisser personne s'enfuir, ils avaient la consigne d'y tirer dessus, alors à cette grande bataille du Piave on pouvait y aller mais s'enfuir rien du tout, du coup je me souviens qu'on a plus rien compris, on s'est tous emmêlés les Autrichiens et les Italiens et aussi la population du lieu, et puis y avait toutes leurs affaires dans cette grande bataille, y avait des vaches y avait des chevaux y avait des cochons y avait des poules et aussi tout ce que les civils possédaient ~~RRR~~ parce que personne avait pu s'enfuir et rien garder ~~RRR~~ alors les maisons étaient toutes fricassées, toutes sans toit, toutes les portes ouvertes

et puis dans cette terre de Venisie y avait plein de spions autrichiens qui savaient parler italien et allemand et autrichien et y avait aussi plein de gens de la Venisie qu'ils auraient bien aimé devenir autrichiens si les Italiens perdaient la guerre ~~RRR~~ surtout les vieux pépés, c'est que 70 ans avant la Venisie elle était à l'Autriche, et alors ces vieux ils auraient bien aimé redevenir autrichiens encore une fois ~~RRR~~ et alors la population de la Venisie elle était pas tout à fait italienne et on se battait pour l'amour de la patrie, et alors y avait plein de traîtres, je me souviens que y a plein d'officiers autrichiens quand ils voyaient un officier italien mort ils le déshabillaient et ils le couvraient avec une couverture et le ficier autrichien il mettait les habits de l'officier italien mort, et alors nous autres les soldats et même les officiers qu'on

savait rien on faisait aussitôt la grosse erreur de prendre le traître pour un officier italien et même que des fois il nous saluait alors qu'en fait c'était un espion

je me souviens d'un fait marquant, le jour 17 toujours de ce même sale mois de juin j'étais avec un ami à moi il s'appelait Strano Giovanni, on était toujours ensemble et on a trouvé un de nos majors qui était blessé c'était un bon officier, un des plus bons officiers de notre 69^e régiment il était gravement blessé, quand on l'a vu aussitôt on l'a soulevé pour voir si on pouvait l'aider, si on pouvait le porter à l'abri pour le soigner mais quand on l'a soulevé aussitôt un autre major docteur est arrivé qu'en fait en vrai c'était un faux major docteur, c'était un espion autrichien déguisé en docteur italien et faut dire que quand le faux major il nous a dit à moi et mon ami Strano : posez-le qu'on va le soigner et le sauver on l'a posé pour obéir au major traître, et alors le faux major au lieu de le sauver il l'a fait mourir, il lui a fait respirer un petit flaconnet le traître de major et c'était un remède pour faire mourir plus vite, en effet le faux major il lui a fait respirer ce flaconnet et puis il nous a dit à moi et Strano : ne le bougez pas, laissez-le immobile que maintenant avec ce remède que je lui ai donné il va se reposer et il va pas mourir et alors pour de vrai moi et Strano on l'a laissé et on s'a éloignés par-derrrière une maison pour se mettre à l'abri moi et Strano, et du coup au bout de 5 minutes le major mourit et le traître de major on l'a vu rejoindre les soldats autrichiens si on aurait su que ce type ça aurait été un major ennemi on l'aurait tué et à moi et mon ami Strano on nous aurait donné une médaille à chacun mais pauvres de nous malheureux et malchanceux en plus, comment qu'on pouvait savoir que ce type était un major autrichien, dans cette grande et sanglante bataille on y comprenait rien où était l'ennemi et où étaient les soldats italiens, on était tous emmêlés, on tirait toujours devant en direction du Piave sans savoir où qu'on tirait et sur qui on tirait, on était en train de se tuer l'un contre l'autre et alors le major est parti [114] et nous moi et mon ami Strano Giovanni on s'est fait prendre pour des imbéciles, on aurait pu avoir la sacrée chance d'attraper un de ces sacrés spions et on aurait fait un bel acte de braveté et on nous aurait prévilégiés mais on a fait que dalle, on l'a laissé s'enfuir alors qu'on aurait pu le tuer moi et mon ami Strano

et puis je me souviens que ce major après qu'il nous ait pris pour des imbéciles et en plus qu'il a fait mourir notre brave major on l'a vu venir c'était bien lui avec 3 autres camarades autrichiens à lui il portait une mitraille sur son dos et cette mitraille ils

l'installaient à côté de la maison où on s'était mis moi et Strano. On était pas que tous les 2 mais on était une quarantaine de soldats italiens beaucoup armés. Mais cependant on était planqués d'une façon que si ce carapule arrivait à installer la mitraille il pouvait nous tuer tous les 50 soldats, mais je me souviens que moi et Strano on n'avut pas la chance de pouvoir tuer ce traître de major mais lui il a eu encore moins de chance que nous parce que pendant qu'il installait la mitraille il y a 4 des nôtres qui sont passés par là, c'était des *arditi* de la section d'assaut de la compagnie de la mort qui avaient des grenades appelées pétards Thévenot plein la poche de leur veste et quand ils ont vu le traître qui stallait la mitraille un des *arditi* il prend une de ces grenades mortrières appelées pétards Thévenot et il lui la jette dans la tête au traître. Qu'en plus ils lui en ont pas jeté rien qu'une de grenade mais ils lui en ont jeté 4. Et alors faut dire que ce type il nous avait pris pour des imbéciles à nous autres ingnorants parce qu'on avait cru que c'était un major italien et on voulait aider notre major mouribond pour pas qu'il mourisse et au contraire ce type avec le petit flaconnet qu'il lui a fait respirer il l'a mouru mais le proverbe dit que celui qui assassine sera sassiné et pour de vrai ça s'est passé comme ça, l'espion de major a sassiné notre brave major et les vaillants *arditi* ont assassiné le major. Ça m'a fait sacrément plaisir. Alors moi et Strano si y aurait pas eu les vaillants *arditi* on s'aurait retrouvés tués mais on a eu vraiment de la chance, c'est un miracle que le major nous a pas tous tués.

je me souviens d'un autre miracle pour moi toujours pendant cette sanglante bataille, c'est qu'une nuit moi et mon ami Strano on avions tellement faim qu'on tenait plus debout parce que pendant ces jours-là y avait pas de ravitaillant, alors on cherchait du manger dans les musettes des morts et des blessés, et alors comme les blessés on les emmenait tous dans les maisons des blessés autrichiens et les blessés italiens pareil dans le but que quand la bataille sera finie on les soignera. Alors on a été dans une maison cassée pleine de blessés. Je savais que dans cette maison on trouvera des musettes parce que là y en avait toujours eu. Le coup quand on entra dans cette maison, quand moi j'entra, faut dire qu'il faisait tout noir et alors je me suis embruché sur un des pauvres blessés et j'y ai fait encore plus mal que sa blessure, et alors je m'a entendu une grosse voix me dire à la sicilienne : bougre de salaud, sale fils de sale pute au lieu de m'aider tu me marches dessus avec tes pieds pauvre crétin qu'il m'a dit mais il aurait aussi pu me cracher dessus parce qu'il avait bien raison et alors j'avais rien à dire, mais cependant j'y ai dit : mon frère on cherche du pain, si jamais on en trouve on t'en donnera à toi aussi mais lui en pleurant il m'a dit qu'il voulait pas

manger mais qu'il voulait qu'on l'emmène à l'hôpital : mon frère nous aussi on est blessés mais pour le moment personne peut nous aider, alors je me souviens que le pain on l'a trouvé, on l'a pris mais cependant on a pas eu le courage de le manger dans cette maison pleine de blessés parce que ça cocotait tellement qu'il y avait de quoi en crever, et alors on est sortis dehors et on s'est mis à manger

mais soudain d'un coup dans la rue on a entendu 2 officiers supérieurs c'était tous les 2 des commandants de bataille, y en a un il commandait un bataillon d'infanterie et l'autre il commandait un bataille d'infanterie et y a un de ces 2 majors qui disait qu'il voulait avancer avec son bataillon alors que l'autre il disait de reculer, alors ils pouvaient pas se mettre d'accord et alors on a compris qu'ils allaient se tuer en duel, alors je me souviens que Strano Giovanni il a plus trouillé que moi et il m'a dit : Rabito tu sais ce que je te dis c'est qu'on ferait mieux que ce pain on va le manger loin de ces carapules qui se défient mais ils se tuent pas et puis après au lieu de se tuer à eux ils vont nous tuer à [115] nous, et alors pour de vrai on s'est éloignés à quatre pattes en silence et ces types peut-être bien qu'ils se sont tués entre eux parce qu'on a entendu 4 coups de pistolet faut dire que c'était des jours où qu'on était tous devenus fous parce qu'on tirait aux aveuglettes

je me souviens que le jour 18 toujours de ce même mois de juin moi et Strano on était postés dans un fossé, c'était un grand réservoir d'eau de 2 mètres de profondeur ou peut-être plus c'est que pendant ces jours-là notre section devait se battre dans n'importe laquelle compagnie, le tout c'était que le soldat il doit tirer dans la direction du Piave le fleuve et après on savait pas qui on tuait, alors le tout c'était qu'on tire dans cette grande bataille du Piave alors comme j'ai écrit ci-dessus moi et Strano on était dans ce fossé plein d'eau avec les pieds dans l'eau et là y avait aussi une section de 25 soldats appelée section guerrière qui étaient armés avec des lance-flammes c'était un sergent-major d'au moins 2 mètres de haut qui les commandait dans ce fossé y avait 200 autres soldats c'est que ce fossé plein d'eau nous faisait une tranchée alors on a vu venir 300 jeunes soldats autrichiens venir, ils voulaient venir nous prendre notre tranchée pleine d'eau, et alors le capitaine qui devait donner l'ordre de crier en avant Savoie il a pas dit en avant Savoie mais il nous a dit : les gars d'abord on va les laisser approcher et puis après on se défendra, alors on a tous écouté la parole du capitaine mais en revanche le couillon de sergent-major qui commandait les 25 soldats de la section guerrière il a pas fait pareil comme le capitaine disait mais il en a fait qu'à sa tête de sale crétin parce que quand il a vu les jeunes Autrichiens

approcher pour faire le malin il a dit à ses 25 hommes en avant Savoie et les soldats ils ont obéi au grand sergent-major, et du coup les Autrichiens en premier ils l'ont tué à lui parce que c'était le plus grand et que c'était plus facile de le viser et puis après ils ont tué ses 25 pauvres soldats. Les pauvres quelle mauvaise consigne. Alors que moi et Strano on a écouté le savant capitaine et on a laissé les 200 jeunes Autrichiens approcher et la moitié on les a tués et on les a blessés et la moitié on les a faits prisonniers. Quelle belle figure il a fait le malin de capitaine et quelle pâle figure il a fait le sergent-major. Faut dire que tout ce que je voyais je l'oubliais pas et en plus j'avais un cahier où j'y écrivais tout à ma façon.

Je me souviens que le jour décisant de cette sanglante bataille qui a duré du jour 15 jusqu'au jour 25 toujours de ce même mois de juin ça a été le jour 18 où moi j'ai vu une grande bataille qu'une bataille comme ça ils peuvent la faire qu'au cinéma, y avait un escadron de chevalerie autrichienne et un escadron de chevalerie italienne et les deux escadrons se sont affrontés dans cette grande bataille. C'était deux escadrons de la cavalerie lourde et y avait même des lanciers. Alors ils se sont affrontés en plein milieu des vignes. Faut dire que les plants de vigne ils étaient tous attachés aux piquets, tous treillagés et même attachés avec du fil barbelé. Le commandant italien a crié en avant Savoie. C'est que les chevaux étaient dressés comme les soldats et quand on criait en avant Savoie ça voulait dire aller vers l'ennemi. Et le commandant autrichien a crié hurra hurra. Ça voulait dire aller contre les Italiens. Alors comme dans chaque escadron y avait plus de 100 chevaux quand les chevaux se sont affrontés avec leurs chevaliers ils sont devenus fous, ils se sont déchaînés, en plus ils étaient pas sur un terrain dégagé mais en plein milieu des vignes, et du coup ils s'ont embrouillés et tous les cavaliers sont tombés par terre et les chevaux aussi et du coup c'était l'apocalypse, les mitrailleuses tiraient sur les chevaux, les avions aériens jetaient des bombes, les soldats nous et les Autrichiens pareil. On tirait, et alors sur les 200 chevaux y en a même pas 25 par escadron qui sont restés debout, en plus comme ils avaient une grande robusteté au moins pire chaque cheval prenait 40 ou 50 balles chacun, et alors comme on leur enlevait pas ces balles aussitôt ils attrapaient la gangrène et aussitôt ils pourrissaient, et alors avec la chaleur ils pouaient très fort et puis ils mouraient, alors faut dire qu'une grande [116] épidémie de maladie pouvait éclater sur les terres de Venise. Faut dire que si y avait pas le temps de soigner les blessés soldats et civils comment on aurait-on pu aider les chevaux. Et alors entre la puanteur des morts et des blessés chevaux et des morts et des blessés soldats et civils le

chlordane pouvait éclater, et alors quelqu'un qui a fait cette grande bataille c'était obligé qu'il mourisse, s'il mourissait pas d'une balle ou d'un coup de baïonnette il mourissait de la puanterie qu'il y avait de partout

je me souviens que dans la bataille du Piave ce jour du 18 juin y avait tellement d'avions dans le ciel qu'on aurait dit qu'on était sous une ombrelle parasol. Faut dire que de notre côté y avait les avions italiens anglais et français et américains et du côté de l'ennemi y avait les avions autriches et les avions allemands, et alors ils tiraient tous avec les mitrailles. Faut dire que tous les arbres de Venise avaient même plus une feuille, les vignes étaient sans une feuille, faut dire que tout était brûlé même l'herbe de la terre était déchessée et puis ne parlons même pas des champs de blé et de maïs, y avait pas un épi, tout était détruit, les maisons étaient toutes remplies de blessés qui attendaient toujours la fin de cette grande et sanglante bataille. Après quand le feu serait fini faut dire qu'il faudrait ramasser les blessés qui avaient la chance de rester vivants et les emmener à l'hôpital et puis aussi ramasser les morts et les enterrer pour pas qu'il y a une pandémie de maladie. Mais faut dire qu'il allait venir le jour de la fin de cette grande bataille, mais il y avait la grande espérance que les renforts des Autrichiens pouvaient plus venir à cause que tous les avions bombardaient le fleuve du Piave et alors cette grande bataille on a commencé à raconter que c'est nous les Italiens qu'on l'a gagnée parce que le revirement des Autrichiens arrivait plus, et alors c'était obligé que le feu il allait s'éteindre

moi je me souviens d'un autre souvenir marquant que je pourrai jamais l'oublier, c'est que le soir du jour du 23 toujours de ce même mois de juin mon lieutenant de ma section de sapeurs nous a appelés à tous ceux de sa section et un d'eux c'était moi, j'étais encore vivant et sans une blessure alors que sur la section de sapeurs où on était 70 en tout on en avait perdu 40 entre les morts et les blessés et aussi les prisonniers alors on était plus que 30, et alors il a séparé les 30 sapeurs en 2 équipes. Ça veut dire 15 dans chaque équipe. Et puis il nous a dit : *picciotti*. C'est comme ça qu'on dit les jeunes gars à Catane. Parce que le lieutenant Spargaglia il venait du village de Paternò (province de Catane). Mes *picciotti*, vous autres sapeurs cette nuit vous devez faire 2 petites sections d'*arditi*, c'est le commandement du bataillon qui a donné la consigne que les sapeurs vous devez faire cette mission, et alors on pouvait pas refuser et pour de vrai notre lieutenant nous a séparés en

2 équipes, une qui allait à droite du Piave et une qui allait à gauche du fleuve Piave, mais cependant je me souviens que ce soir-là il y avait plus tout le feu comme avant, la grande bataille s'était éteinte parce que les Autrichiens ceux qui étaient restés vivants ils s'en sont fuis, alors l'avancée qu'ils avaient faite la terre qu'ils avaient conquise ils l'ont abandonnée pleine de morts parce que leur ravillement arrivait plus, alors les Autrichiens ils en avaient eu marre, et en plus on racontait que le commandant qui avait commandé la grande avancée, ce fanatique de général autrichien qui avait 24 divisions beaucoup armées et qui voulait conquérir toute la Venise d'avoir perdu ça l'a mis tellement en rogne qu'il s'est tiré dessus en personne avec son pistolet à cause qu'il avait fait un sacrément pâle figure, faut dire qu'en Venise avec tous les espions qui y avait on était au courant de tout, la bouche à l'oreille et on était au courant de tout, et alors la victoire c'est nous les Italiens qu'on l'avait parce que ça a été la bataille la plus décisive de toutes les batailles depuis que la guerre a commencé, tout le monde disait que cette bataille si les Autrichiens la gagnaient l'Italie perdait la guerre et si les Autrichiens gagnaient cette bataille du Piave les Autrichiens et les Allemands gagnaient la guerre, surtout qu'ils conquisaient toute la Venise jusqu'aux Alpes et en plus ils récupéraient assez de manger pour faire encore une autre année de guerre qu'on avait toujours dit que les Autrichiens et l'Allemagne s'ils perdaient la guerre c'est parce qu'ils avaient plus à manger mais laissons tomber tous ces raisonnements et reprenons notre discussion que notre brave lieutenant Spargaglia nous a dit à nous les sapeurs qu'on devait faire une mission d'*arditi* cette nuit le lendemain le jour du 24 juin se levait faut dire que c'était un travail très dangereux d'aller surveiller le fleuve Piave

mais je me souviens qu'on était toujours collés [117] moi et Strano Giovanni, on était toujours en duo et même quand on nous envoyait en mission ça nous plaisait d'y aller ensemble. En plus lui il était sicilien d'un village appelé Giarre (province de Catane) et puis en plus notre brave lieutenant qui était un vrai père de famille il était sicilien lui aussi du village de Paternò (province de Catane), et alors il faisait particulièrement attention à moi et Strano Giovanni et si on lui disait : monsieur le lieutenant on veut faire la mission ensemble il était d'accord, et alors il nous disait toujours oui. Et alors moi et Strano on est partis avec une des équipes de 15 sapeurs qui allait surveiller le fleuve Piave histoire de voir si les Autrichiens résistaient encore mais à la vérité moi et Strano cette nuit-là on a pas compli notre vrai devoir parce qu'on a pas suivi l'équipe mais on a essayé de se busquer pendant cette nuit

de malheur surtout pour moi et ce pauvre Giovanni cherchait un abri pour pas nous faire tuer

et en effet on a pris un grand boyau et on s'est éloignés de 25 mètres pour pas se faire voir par le sergent et puis on a pris une tranchée faut dire qu'on savait que les Autriches s'avaient fui de l'autre côté du Piave, on pensait pas que dans cette tranchée il y avait encore des Autriches mais en effet en marchant dans le noir de nuit dans la tranchée moi j'ai mis les pieds sur un type, c'était un grand bonhomme crèvement blessé et quand j'y ai mis les pieds dessus il a crié très fort et ça nous a fichu la trouille à moi et Strano, il a dit : hé, sales Italiens au lieu de m'aider vous me marchez dessous, faut dire que ce type c'était un maréchal autrichien blessé triestin qui parlait italien mieux que les Italiens et qui commandait un détachement qui était à 20 mètres plus loin devant lui c'est qu'il l'avait fait exprès de rester à 20 mètres de loin derrière ses soldats, ce malin de chef il a bien calculé son coup que s'il restait derrière les Italiens on allait arriver et on pourrait le soigner, on pourrait le sauver en effet quand on l'a entendu crier on a cru que c'était un officier italien mais c'est lui qui nous l'a dit qu'en fait c'était un chef de détachement autrichien crèvement blessé et qu'il voulait qu'on l'aide et il nous a dit la vérité vraie puisqu'il nous a dit que 20 mètres plus devant y avait ses hommes mais faut dire que si on aurait été sans cœur on aurait pu le tuer mais il nous a pitoyés et de toute façon c'était un Triestien du coup on a vu où il était blessé parce que là où il était ce type y avait une mare de sang, parce que ce type il avait un briquet, on l'a allumé et on a vu qu'il avait un bout de fer de grenade encrasté dans une cuisse que si ce bout de fer planté on lui aurait pas arraché aussitôt ce grand bonhomme de 2 mètres de long il aurait perdu tout son sang et il aurait mouru, mais nous malgré qu'on était ennemis avec lui on l'a soigné les soldats à la guerre on avait toujours une trousse pour pouvoir soigner des soldats blessés, et puis cette trousse à soignements elle pouvait servir quand nous les soldats on était blessés en personne mais en tout cas en silence que même lui il nous a dit en personne de pas faire de boucan parce que ses hommes pouvaient nous entendre, et alors on l'a désaffecté avec de la peinture diode et pour le désaffecter encore plus on a essayé de le soulever pour le poser à côté de la route d'où qu'on était arrivés, et comme ça si un officier nous aurait demandé on y aurait dit que c'était un Italien qu'on est en train de sauver de toute façon ce type il parlait bien italien et en plus on lui avait dit ce qu'il devait dire et alors pour de vrai moi et Strano on l'a soulevé mais comme il était trop lourd et en plus ses jambes étaient trop longues en marchant elles traînaient dans la tranchée et il avait mal à la grosse blessure qu'on lui avait soignée, et faut dire que vu comme

le type braillait moi et Strano on a trouillé, vu comme le type meuglait on s'est dit que ses hommes pouvaient l'entendre, on s'est dit qu'il nous avait joué un tour, que c'était comme le faux major docteur, que c'était un traître comme le major docteur on s'est arrêtés et au maréchal on lui a dit qu'on arrivait pas à le transporter, et alors on lui a dit que maintenant on va chercher une civière ou une échelle et comme ça on le met dessus et on l'amène au lieu sûr, et alors ce type quand il a vu qu'on le posait il s'a cru qu'on le bandonnait et il s'est mis à nous supplier, en plus il nous a donné une grosse boîte de gris pour faire des cigarettes, en plus il s'est mis à pleurer toujours dans le but pour qu'on l'aide, mais nous désormais qu'on avait le doute on lui a juré que dès qu'on trouvera une civière on viendra le chercher, on l'a tranquillé et puis toujours pleins de trouille on a filé et on a [118] parti par là d'où on était arrivés ~~RRRR~~ est qu'on aurait dit qu'on était partis pour pas aller vers le Piave parce que cette nuit-là les Autrichiens pouvaient nous tuer et en fait au contraire on s'est planté la fourche avec nos propres mains, cette nuit-là on aurait dit que moi et mon ami Strano on cherchait la mort à la lanterne ~~RRRR~~

pile là voilà qu'on tombe sur l'autre équipe où c'est qu'il y avait notre lieutenant de Paternò et il nous a dit : Rabito et Strano comme d'habitude vous en avez fait qu'à votre tête et vous avez pas suivi l'équipe que vous avez été assignés mais maintenant allez avec l'équipe qui est là, toute façon elle a la même mission que l'autre ~~RRRR~~ mais nous comment on pouvait savoir qui c'était l'équipe la plus dangereuse cette nuit-là où partout qu'on allait on pouvait rencontrer la mort ~~RRRR~~ en effet Strano et moi on est allés avec cette équipe de 17 en tout où on était 15 soldats, je me souviens qu'il y avait un caporal et un sergent du coup ils se sont mis en tête un à droite et un à gauche de nous qu'on était par 2 en file indienne et on s'est mis à marcher sur le bord de la route, je me souviens que moi et le soldat Strano on était les 2 derniers, on marchait doucement doucement avec notre fusil avec la baïonnette au canon et notre poignard dans les mains et la musette pleine de grenades appelées pétards Thévenot ~~RRR~~ ~~R~~ faut dire que moi et Strano et puis tous les 15 soldats on savait que devant y avait le sergent et le caporal, faut dire qu'ils devaient faire le maximum attention ces 2 imbéciles qui commandaient notre équipe mais peut-être qu'ils l'ont oublié qu'on était dans une zone dangereuse à 4 kilomètres du Piave, et puis en plus ça faisait un moment que plus personne tirait, et puis en plus on était morts de fatigue parce que ça faisait depuis le jour du 15 qu'on avait pas dormi, on avait pas dormi depuis 9 jours, et alors peut-être que ces 2-là ils marchaient et ils dormaient ~~RRRR~~

je me souviens que moi toujours avec Strano j'avais une cigarette dans les mains, c'était moi qui me l'avais roulée avec le gris qu'il nous avait offert le chef d'équipe RRRRelui qu'on lui avait enlevé le morceau de fer de la cuisse RRRRmoi cette cigarette je voulais me la fumer pour me tenir réveillé mais mes allumettes elles étaient humides mouillées et elles voulaient pas lumer et moi à ce moment-là RRRR"horaire ça devait être 23 heures avant minuit RRRR j'étais en train de dire à mon ami Strano : donne-moi une de tes allumettes qu'elles sont plus sèches, comme ça je m'en fume une

mais Strano il eut pas le temps de me donner une lumette qu'on a vu plus de 100 Autrichiens qui s'étaient cachés à droite et à gauche dans le champ RRRRc'est qu'en juin l'herbe et les épis étaient plus hauts que les soldats, en plus dans ce coin y avait pas eu de soldats avec des lance-flammes comme dans plein d'autres coins qui avaient été brûlés et pile-poil cet endroit de malheur pour nous il avait pas été brûlé RRRRét alors quand les plus de 100 Autrichiens se sont levés ils se sont mis à crier hurra hurra RRRRén italien ça voulait dire en avant Savoie RRRRét du coup je me souviens que chaque soldat d'entre nous on s'est vu 5-6 Autrichiens qui se sont mis à nous donner plein de coups de fusil, faut dire que nous quand on a vu qu'on était faits on a pas ouvert la bouche, aussitôt on a jeté nos armes et on a levé les mains en l'air comme des saucisses et comme les imbéciles qu'on était parce que si on aurait réagi ils nous auraient mis en mille morceaux parce que nous on était un et eux ils étaient 6-7 à nous taper dessus, alors ils nous auraient tués, alors y avait rien qu'on pouvait faire, on était prisonniers tous les 17

alors je me souviens que mon ami Strano y a un coup de crosse de fusil qui l'a fait tomber par terre et moi j'avais une main en l'air et avec une autre main j'y disais à Giovanni qui pleurait et moi je pleurais encore plus que lui : n'a pas peur Giovanni, pleure pas, on est prisonniers, pour nous la guerre elle est finie mais ces misérables tireurs ils ont pas compris ce que j'y disais à Giovanni et peut-être même qu'ils ont compris tout le contraire, le fait est qu'il y en a un qui m'a donné un coup de fusil dans le dos et ils ont pensé que j'étais déjà mort, alors ils nous ont laissés en croyant qu'on était tous les 2 morts

alors qu'en fait moi plein de colère et de douleur comme un lièvre je me suis relevé sans réfléchir que j'étais prisonnier et j'ai failli me faire tuer comme les agneaux qu'on tue pour les fêtes de Pâques, en plus j'avais 19 ans et en plus les Autriches m'avaient déchiré ma veste et ma chemise, et alors j'étais libre, du coup quand j'ai vu que derrière moi y avait personne je me suis crapaté à Dieu et à la fortune par la route que j'avais venu, faut dire que quand je me crapata ces chiens d'Autriches m'ont tiré au moins 30 coups de fusil mais les balles

marchaient droit et la route tournait beaucoup alors ces 30-40 coups de [119] fusil je les entendais siffler dans mes oreilles pendant ma course mais y a même pas une balle qui m'a touché peut-être parce que l'heure de mourir était pas encore arrivée ou alors ma mère était en train de prier pour moi, et moi pendant que je courais la bouche pleine d'écume dedans moi je disais que j'étais comme le lièvre quand il a été touché blessé et que les chiens de chasse ils veulent l'attraper et le lièvre il voulait pas se faire attraper et moi c'était pareil

et puis pendant ma course j'ai rencontré un autre malheur qu'à travers la route y avait un fil téléphonique attaché aux poteaux et il était à l'hauteur de mon visage, et alors j'ai tombé par terre et je me suis cassé le visage et le nez, alors j'étais tout plein de sang mais je me souviens que je me suis pas découragé, aussitôt je me suis relevé et j'ai repris ma course désespérée, je me souviens que ce coin de ma désaventure il s'appelait la route de Fornaci à Fossalta c'était deux petits villages où au maximum il y avait moins de 1 000 habitants faut dire que moi cette nuit de malchance je pouvais jamais l'oublier mais cependant moi je voulais l'appeler une nuit de malchance mais en fait pour moi c'était une nuit de chance parce qu'ils m'ont pas tué alors que qui sait mon ami Strano Giovanni et mes 16 autres camarades comment ça allait finir pour eux, peut-être qu'à cause de la colère que je me suis crapaté par vengeance ils les ont tous tués, faut dire que moi je pus pas savoir comment ça allait finir

je me souviens aussi que pendant ma course j'ai rencontré un autre malheur, c'est que quand je suis arrivé à la première ligne italienne il y avait un régiment du 32^e d'infanterie qui était en service et en plus il y avait des mitraillettes pointées en direction de vers la route que j'arrivais, je m'entends dire par la sentinelle de la première ligne : qui va là mot de passe le mot de passe ça s'utilisait tout le temps à la guerre, mot de passe ça voulait dire si tu avances je te tue mais moi à la sicilienne j'y ai répondu, toujours en courant j'y ai dit à la sentinelle : mais enfin vous voyez pas que je suis un soldat italien, alors quoi maintenant que les Autrichiens ils m'ont pas tué vous voulez me tuer vous les Italiens et comme j'étais dehors de moi ça m'a sorti de ma bouche en sicilien : tu es une *minchia* ou quoi qu'en sicilien ça voulait dire tu es con ou quoi et je pleurais et j'avais le visage plein de sang mais le soldat qui m'a dit qui va là halte-là il a pas compris quand j'y ai dit tu es une *minchia* ou quoi mais là y a un caporal qui était d'inspection qui est arrivé peut-être bien qu'il était de la province de Syracuse du coup c'était tellement le bazar que le capitaine s'est ramené aussi et comme j'avais dit tu es une *minchia* ou quoi ils ont tous compris que j'étais

sicilien, du coup ils m'ont pris avec eux, ils m'ont fait parler et moi j'y ai raconté toute ma sale nuit que j'étais en train de passer, du coup le capitaine de cette compagnie du 32^e régiment d'infanterie quand il a entendu ce que je disais aussitôt il a lancé l'alarme, il a fait lever tous ses soldats qui devaient être en train de reposer parce que ça faisait 9 jours qu'ils dormaient pas et y avait que la sentinelle qui m'avait dit qui va là qui était réveillée et il a pris mon nom à moi pour savoir comment je m'appelais et de quelle section j'étais, et alors il m'a laissé partir et il a racampé tous ses soldats et ils sont partis là où c'est que j'avais dit que les Autrichiens m'avaient emprisonné dans le coin de Fossalta et Fornaci, et moi après j'ai entendu une grosse fusillade c'est peut-être qu'avec la venue des soldats du 32^e d'infanterie les Autrichiens qui m'ont emprisonné ils ont traversé le Piave, ils se sont échappés et peut-être bien que ça a été une chance mon échappement parce que les plein d'Autrichiens qui avaient emprisonné moi et les sapeurs ils auraient pu s'approcher encore plus vers la compagnie du 32^e d'infanterie et pile-poil pendant qu'ils se reposaient ils auraient pu les emprisonner eux aussi avec le capitaine inclus c'était pas encore fini je pouvais toujours mourir

je me souviens encore que je courais comme un maboul ça faisait 2 heures que je courais parce qu'ils m'ont arrêté que 10 minutes la compagnie du 32^e d'infanterie mais après j'ai continué à courir comme un désespéré parce que j'avais l'impression que j'avais toujours les Autriches collés aux fesses pour me tuer, faut dire que j'avais une peur bleue mortelle et alors j'ai rencontré un autre malheur, c'est qu'il y avait un capitaine des crabiniers avec une trentaine de crabiniers que leur travail c'était de voir qui s'enfuit de la sanglante bataille du Piave et ceux qui voulaient s'enfuir les crabiniers leur tiraient dessus parce que dans cette bataille la consigne c'était que personne devait aller en arrière même si c'était [120] une femme, même si c'était un gamin les crabiniers avaient la consigne de tirer, et ils voulaient me tirer dessus à moi aussi alors que moi j'avais l'air ni d'un soldat et ni d'un civil et ni d'une femme parce que j'étais tout nu tout plein de sang tout déchiré, j'avais plus que mon pantalon et mes chaussures toutes cassées elles aussi que j'avais l'air d'un type qui s'est enfuit de la chambre à gaz, du coup je m'a entendu dire : ne viens pas en arrière, ne t'enfuit pas soldat traître de la patrie va défendre notre terre comme on la défend tous sale lâche traître de soldat et moi quand j'ai entendu que ces types me disaient traître de la patrie alors qu'à cause de la patrie j'étais tout endoulouré et tout plein de sang, essoufflé tout sanglanté avec le visage et le nez cassés, avec la colère qui m'a monté si j'aurais eu un pistolet le type qui me disait retourne en arrière j'y aurais tiré dessus et j'y aurais dit que si ça aurait été lui à ma

place avec tous les malheurs que j'avais rencontrés pendant cette sale nuit à cette heure il aurait mouru avec la raclée que les Autriches m'avaient donnée à moi, il aurait pas supporté tout ce que moi j'avais couru parce que moi j'ai été très courageux et résistant parce que moi c'était sûr que j'en avais bavé plus que lui dans ma vie de misère, mais je m'en suis bien sorti parce qu'à ce moment-là y avait un autre soldat qui courait comme moi, c'était un agent de liaison et il a dit au capitaine des carabinieri qui tenait toujours son pistolet dans sa main pour tirer sur ceux qui voulaient pas aller vers le Piave et qui essayaient de s'enfuir il lui a dit que c'était un agent de liaison, et alors le capitaine il voulait voir les papiers à ce type et il lui a dit : à cette heure je m'en fiche des agents de liaison, retourne en arrière ou sinon je te tire dessus, alors moi j'ai profité de cette discussion et je m'en suis fuité sans avoir peur du tout des carabinieri et j'ai couru sur la route sans avoir peur du tout ~~RRR~~mais cependant moi j'avais pas l'air d'être un soldat parce que j'étais nu et tout sanglanté, alors peut-être que je leur ai fait pitié et qu'ils m'ont laissé partir parce qu'ils m'avaient regardé avec une lampe de torche ou bien alors j'étais un gros chanceux de soldat ~~RRR~~quel beau souvenir que je peux jamais l'oublier, quelle belle vie j'ai eue

et alors quand je m'a libéré de cette autre mauvaise situation je me souviens que j'ai encore fait 3 kilomètres en courant et désormais j'en pouvais plus, j'avais plus le cœur de marcher, je pouvais plus ni marcher et ni courir, alors malgré que c'était 2 heures passées toujours après minuit j'ai vu une grande tranchée construite avec des sacs pleins de terre ~~RRR~~ je l'ai vue parce qu'il y avait une belle lumière de lune ~~RRR~~et alors je m'y suis glissé dedans toujours dans le but que je voulais me reposer mais je venais juste d'entrer dans la tranchée que voilà un autre casse-pieds, là-dedans cette tranchée j'ai trouvé un vieux maréchal d'à peu près 50 ans et ce maréchal de carrière on le laissait sur les lignes arrière parce qu'il était pas adapté de faire la guerre mais il était adapté d'être envoyé à la retraite ~~RRR~~ faut dire que je le regardais et il avait un gros bide qu'on aurait dit une truie qui doit mettre en bas avec 8 petits cochons dans le ventre, faut dire que je le voyais parce qu'il y avait cette très belle lumière de lune sinon j'aurais pas pu le voir parce que c'était la nuit ~~RRR~~alors la première chose que j'ai faite quand je suis entré dans la tranchée c'est de me jeter par terre parce que je tenais plus debout et là je sens que le vieux maréchal qui aimait toujours donner des ordres il me prend par le bras et il me dit : dans quel état tu es, tu es tout nu tout plein de sang fiston mais qui t'a mis dans cet état mais moi j'avais même pas la force de parler et donc pas non plus de lui raconter tout ce qui m'avait arrivé mais je me souviens que le vieux maréchal m'a dit :

désormais la grande bataille est finie mon gars, les Autrichiens se sont retirés de l'autre côté du Piave, alors fiston ça veut dire que la guerre finira bientôt parce que les Autrichiens sont fatigués. Faut dire qu'il en savait beaucoup le vieux maréchal, les journaux il les lisait tous parce qu'il avait le temps, parce qu'il était toujours loin du front, il était toujours dans les lignes arrière, toujours dans le quartier du général, faut dire que le vieux maréchal il m'avait redonné du courage de dire que la guerre allait finir. Et puis il m'a dit : viens fiston à 5 mètres loin d'ici, là en face il y a une maison en réchauffée d'une vingtaine de mètres carrés où y a plein de blessés qui attendent les autos bulances pour qu'après [121] elles les embarquent et elles les emmènent à l'hôpital, viens que là-bas y a les bardas des blessés, y a plein de couvertures, on s'en prend 4-5 de couvertures on les amène ici et comme ça on sera bien stallés pour dormir, tu vas pouvoir te dormir 4-5-6 heures fiston parce qu'ici y a pas d'officiers qui te feront un mauvais réveil. Faut dire que moi je me souvenais toujours que dans les tranchées on pouvait pas dormir parce que moi une fois pendant cette bataille j'avais enlevé mes chaussures pas pour dormir mais parce que ça faisait 6 jours que j'avais pas enlevé mes chaussures et mes chaussettes s'étaient collées avec mes pieds alors je m'avais enlevé les chaussures histoire de m'ariair les pieds, mais juste à ce moment il se trouva qu'un capitaine de spection était passé et quand il m'a vu déchaussuré et déchaussetté aussitôt il m'a donné un coup de baguette sur les pieds et moi j'ai sursauté comme si j'avais reçu un coup de fouet dans le dos et pas un coup de baguette sur les pieds, faut dire que quand j'ai sursauté fou de colère sur le coup j'ai cru que ça avait été un soldat qui m'aurait dit : Rabito faut pas dormir alors qu'en fait c'était le capitaine de spection et moi plein de colère je lui ai dit sale cornard à ce type qui m'avait donné le coup de baguette, alors ce capitaine qui se promenait toujours avec son pistolet à la main aussitôt il m'a dit : bravo Rabito c'est comme ça que tu me remercies alors que c'est pas un coup de baguette mais un coup de feu que tu méritais parce que quand on est près de l'ennemi faut pas dormir, alors moi j'aurais dû te tirer dessus et toi tu me traites de cornard, alors je me souviens que moi aussitôt quand j'ai compris que c'était le capitaine Tordo je lui ai dit : monsieur le capitaine faut m'excuser j'ai cru que c'était un soldat qui m'avait donné ce coup de baguette mais j'ai eu de la chance que ce capitaine il venait de vers Catane et il me connaissait mais s'il m'aurait pas connu il m'aurait tiré dessus. Parce qu'en temps de guerre c'est comme ça, faut pas dormir. Mais moi tout le passé je l'oubliais jamais, je m'en souvenais toujours parce que ma mémoire elle était plus que bonne.

et alors du coup pour de vrai moi et ce gentil vieux maréchal on a été dans la grande maison pleine de blessés et quand on est entrés c'était un grand gémissement, y en avait qui gémissaient par ici y en avait qui pleuraient par là, ils disaient : maman je meurs personne vient nous aider y en avait qui insultaient les saints protégeurs de son village et y en avait qui insultaient les cochons qui avaient fait cette maudite guerre, quand on est entrés les blessés voulaient qu'on les aide mais le maréchal leur disait : du calme les enfants maintenant que le feu s'est calmé les autos bulances vont venir et vous embarquer et vous emmener à l'hôpital de Padoue mais faut dire qu'un des blessés qui pouvait parler lui répondait que le Seigneur il existait pas parce que s'il aurait existé ceux qu'ont fait la guerre il les aurait foudraillés, puis un autre disait que s'ils voyent pas qu'on meurt dans cette maison ils peuvent pas venir nous sauver et notre salut c'est le cimetière, faut dire que moi tout nu et tout sanglanté j'y disais à ces blessés : regardez dans quel état je suis moi, si vous sachiez la raclée que j'ai prise mais je dois patienter et vous vous devez faire pareil mais y en a plein qui me disaient qu'ils auraient bien aimé être comme moi parce que je pouvais marcher, alors moi j'ai dit au maréchal : on va voir si on peut se prendre les couvertures et puis on s'en va parce que moi monsieur le maréchal je peux pas supporter ces gémissements, je tiens plus debout RRRRfaut dire que j'étais mort de fatigue après ma grande galopade et puis j'avais beaucoup saigné du nez RRRR du coup on s'est pris 5 couvertures moi et 4 couvertures le maréchal et on est partis de cette maison de morts et de blessés et du coup on est revenus dans la grande tranchée, moi je me suis mis 3 couvertures en dessous comme matelas et 2 couvertures comme oreiller et je me suis couché

mais au bout de 10 minutes dans la tranchée des soldats dispressés ont commencé à passer, ils cherchaient le 69^e régiment d'infanterie et justement eux c'était des soldats du 69^e, des soldats de mon régiment à moi, faut dire qu'aussitôt moi au lieu de me reposer et de dormir je me suis mis à parler avec ces soldats, je leur demandais : de quelle compagnie vous êtes et y en a un qui m'a répondu qu'ils étaient de la première compagnie du régiment 69, du coup moi je me suis rappelé que dans cette compagnie il y avait quelqu'un de mon village qui s'appelait Preste Carmelo et j'y ai demandé : hé vous le connaissez le soldat Preste Carmelo et un autre soldat qui m'a reconnu aussitôt me répond [122] : oh mais c'est l'ami Vincenzo Rabito RRRRquelle grande surprise, ce type c'était justement mon ami Preste Carmelo qu'ensemble à Chiaramonte on avait été travailler ensemble, quelle grande satisfaction de tomber sur mon ami Preste Carmelo pendant cette sale nuit, pour moi tomber sur lui c'était

comme tomber sur un de mes frères. Au coup on s'est embrassés et on avait tellement d'émotion que presque presque on a même failli pleurer, faut dire qu'on était partis ensemble pour être soldats et ça faisait un an qu'on s'était pas vus, et alors des soldats plus contents que moi et mon ami Carmelo y en avait pas, qu'en plus ça faisait un an qu'on s'était pas vus, et alors j'ai pas eu besoin du gentil maréchal qui dormait et avec mon ami Melo j'ai pris plein de courage et on a été dans la grande maison où y avait la grande quantité de blessés et on a pris 4 autres couvertures, et puis on a regardé si dans les bardas qu'il y avait dans la maison si y aurait pas des boîtes de viande et des biscuits et on a trouvé ce qu'on cherchait, et du coup on a été dans la tranchée et on a mangé et on s'est mis sur les couvertures pour dormir. Je me souviens qu'on s'est couchés à 4 heures du matin parce que d'abord on s'a raconté nos malheurs qu'on avait rencontrés pendant ces jours de la sanglante bataille et puis après on s'est mis à dormir. Le 4 heures du matin on s'est réveillés à 5 heures du soir de l'après-midi, alors ça voulait dire qu'on avait dormi 13 heures de sommeil d'un coup et quand on s'est réveillés on s'est regardé le visage de l'autre, on avait les yeux tellement gonflés qu'on arrivait même pas à y voir tellement qu'on était ensuqués. Faut dire que le maréchal était plus là mais il a fait une bonne action de partir en nous laissant dormir.

du coup moi et mon ami Melo on a pris la route qui allait à Fossalta et à Fornaci toujours en direction du fleuve Piave pour pas se tromper et chercher notre régiment 69^e d'infanterie parce qu'on se disait que tout le grand feu de la grande bataille du Piave s'était éteint, et alors dans cette journée du 24 vers le soir on aurait dit que la paix était venue, je me souviens qu'on entendait plus ni un coup de canon et ni un coup de fusil, alors tout était calme alors tous les soldats dispersés on devait se présenter à nos compagnies, moi je devais chercher ma section de sapeurs et mon ami Presto devait chercher sa première compagnie du 69^e, et alors à force de marcher toujours sur le trajet que j'avais couru pendant la nuit je me suis pas trompé même si que je l'avais fait de nuit, et alors quand je suis arrivé à Fossalta et à Fornaci pile au milieu de ces 2 petits villages qu'on aurait plus dit des villages mais on aurait dit qu'il y avait eu un tremblant de terre comme le tremblant de terre qu'il y avait eu à Messine en 1908, là où que Messine avait été toute ramboulée et ces petits villages du Piave c'était pareil, y avait plus une maison qui tenait debout, tout avait été jeté par terre par les canonnades pas seulement les canonnades ennemies mais aussi les canonnades italiennes parce qu'on avait pas arrêté de se tromper, parce que pendant les 9 jours de la bataille on avait jamais su où était l'ennemi, on avait tiré comme ça au pif, du coup en arrivant à un endroit où y avait plein de soldats je m'entends que quelqu'un m'appelle et qui dit à mon lieutenant de Paternò : hé mon lieutenant

je rêve ou y a un de ces 2 soldats qu'on dirait le soldat Rabito et pour de vrai c'était moi, du coup avec mon ami Carmelo on s'est embrassés, on a remercié le Seigneur qu'on était encore vivants et puis lui il est parti chercher sa compagnie parce que s'ils faisaient l'appel et s'il était pas là ils voudraient savoir le motif de pourquoi il était pas là, s'il était blessé ou s'il était mort ou s'il était prisonnier mais s'il aurait été encore vivant et s'il se serait pas présenté on l'aurait déclaré déserteur

alors moi quand je suis arrivé dans ma section de sapeurs c'était pile-poil le moment où ils distribuait le ravitaillant et où le lieutenant appelait l'appel pour voir combien y avait de présents sur les 30 sapeurs et sur les 30 il en manquait une moitié ~~RRR~~ça veut dire 15 ~~RRR~~ entre les morts et les blessés et les prisonniers, et faut dire que maintenant le ravillement il avait été prévu pour 30 soldats, et alors on a eu le double de manger, on a eu plein de vin et de pâtes et de viande et de pain et même double ration de cigarettes

du coup quand on a fini de manger mon lieutenant Sparpaglia voulut savoir qu'est-ce qu'il s'est passé mon équipe où moi j'étais parti et j'étais resté seul, qu'est-ce qu'elle est devenue, et alors moi j'y ai raconté tout ce qui m'avait arrivé [123], j'y ai raconté qu'on était 17 au total qu'on a été là où vous nous avez envoyés mon lieutenant et quand on est arrivés entre le village de Fossalta et de Fornaci y a plus de mille de ces canailles d'Autriches qui nous ont encirculés et ils nous emprisonnés, faut dire que nous à 17 on était en face de 1 000, on a pas pu résister parce qu'on en avait chacun 10-11 sur le dos et moi ils m'ont tapé avec la crosse du fusil, regardez mon dos j'ai encore la trace, et puis ces imbéciles d'Autriches ils ont cru que j'étais mort alors qu'en fait moi j'étais encore vivant et moi mon lieutenant j'eus le courage de m'enfuir et après les tireurs m'ont tiré dessus mais ils ont pas pu me tuer, et puis après j'y ai raconté que les soldats du 32^e d'infanterie eux aussi ils voulaient me tirer dessus et je m'en suis bien sorti là aussi, et alors j'y ai raconté que le capitaine du 32^e d'infanterie il m'a pris mon prénom et mon nom, et alors mon lieutenant si vous voulez pas me croire ce que je vous raconte vous avez qu'à parler avec le capitaine du 32^e d'infanterie, et puis en plus j'y ai dit à mon lieutenant de Paternò que je l'emmène là où c'est que j'avais été emprisonné et lui pour de vrai il m'a dit allons-y Rabito et on y est allés et on a trouvé ~~RRR~~pile dans ce sale endroit d'où que je m'avais enfui ~~RRR~~et on a trouvé tous nos fusils nos musettes pleines de grenades, personne les avait touchés, alors mon lieutenant a sorti son crayon et il a écrit tout ce qu'il avait vairifié puis il m'a dit : Rabito tu es un soldat valeureux, maintenant d'abord je vais parler avec le capitaine du 32^e régiment d'infanterie et puis après ton acte de bravoure je

l'envoierai au général de brigade et au commandant de notre régiment le lieutenant-colonel Valentino et c'est obligé que quand ils vont lire ce que j'ai écrit c'est obligé qu'il va y avoir des félicitements officiels pour toi Rabito et ainsi se termine l'histoire de la nuit tragique qui m'est arrivée à moi Vincenzo Rabito, un malheur que je pourrai jamais l'oublier pendant que je suis sur la terre

et après je me souviens que le jour du 25 toujours de ce mois de juin 1918, quand cette grande bataille a fini on devait faire une autre mission un autre travail dangereux, maintenant on devait ramasser toutes les bombes qui avaient pas explosé, on devait ramasser tous les blessés et les amener à l'hôpital, alors plein de soldats furent transformés en bancardiers et nous autres de la section de sapeurs qu'on était plus qu'une moitié de 30 ça veut dire 15 fallait qu'on soit 70, alors 55 nouveaux soldats sont venus et on est redevenus 70 sapeurs plus 4 gradés caporals et 2 sergents, et alors on est devenus 76 plus le lieutenant de Paternò, et alors on est devenus 77, la section sapeurs était complète, et du coup on a pris tous les outils qu'on avait la section et puis après ils nous ont fait faire 4 équipes de 18 chaque équipe et allez c'est parti pour chercher partout où c'est qu'ils étaient tous les morts tués pendant l'offensive du Piave, c'est qu'on devait pas enterrer juste que les morts italiens mais on devait aussi enterrer les morts autrichiens et aussi les morts américains français et anglais et aussi les morts civils, et alors sans funérailles et sans une fleur et sans quelqu'un de sa famille pour les accompagner nous autres sapeurs on devait les enterrer avec un système que c'était comme si on enterrait plein d'animaux sauvages, on faisait un long trou de 30 mètres de long et un mètre de largeur puis une couverture par-dessous et une autre par-dessus et puis de la terre par-dessus et c'était ça leur enterrement faut dire qu'avant on leur prenait leur plaque d'identité pour savoir comment il s'appelait le soldat enterré, pour après qu'on informe sa famille du mort une petite croix en fer plantée dans la terre et c'était ça qu'on appelait les petits cimetières de guerre, puis y avait une équipe de civils des petits villages du Piave qui enterrait les civils parce qu'entre eux ils se connaissaient, et alors c'était ça le travail qu'on devait faire après la sanglante bataille qui dura 9 jours jour et nuit

et puis fallait ramasser tous les animaux morts, les chevaux et les mules mortes et on les terrait tous les vaches et les bœufs et les chèvres mortes, faut dire qu'on avait pas eu le temps de pouvoir les manger parce que pendant ces 9 jours ça avait été l'enfer allumé sur ce territoire de 8 kilomètres autour du Piave du côté des Autriches et du côté de nous les Italiens [124]

Il faut dire que des boucheries comme ça y en avait jamais eu depuis la création du monde, même pas dans les films ils auraient pu le faire de faire voir toutes ces quantités de morts parce que personne l'aurait cru, parce que ceux qui auraient vu ce cinéma ils auraient dit que c'était un film de magie, et pourtant c'est rien que la vérité tout ce que j'écris et puis pour enterrer les animaux surtout les chevaux de la chevalerie les chevaux des Autrichiens et les chevaux des Italiens pareil c'était très difficile de les tuer parce qu'un cheval c'était 4-5-6 fois plus gros qu'un soldat, et alors le trou devait être 6 fois plus grand, et alors heureusement qu'il y avait plein de grands trous à cause des gros canonnements et des gros tirs de mortier parce que dans chaque trou on pouvait enterrer un gros cheval, et en plus ces gros animaux ils avaient gonflé, ils étaient devenus le double, parce que chaque cheval il avait pris au moins 30-40 balles par cheval, et alors ils mouraient très fort et puis en plus c'était le mois de juin et il faisait très chaud, alors la grande puanteur était irrésistible je me souviens que les docteurs nous disaient de se désinfecter et de se mettre des bouts de coton pharmaceutique désinfecté dans le nez et dans la bouche pour pas attraper le typhus ou alors la peste et alors pour les tuer plus vite nous autres sapeurs on avait plein d'hachettes serpentes, et donc alors avec ces haches on les découpait en plein de morceaux pareil que quand les bouchers ils coupent la viande et que les os ils les scient avec les serpes et y a que comme ça qu'on pouvait tuer les animaux morts à cause de cette guerre maudite, et puis on jetait de la terre par-dessus, faut dire qu'avec les animaux y avait pas besoin de savoir qui c'était l'animal qu'on avait enterré

alors je me souviens que ce travail de faire ce beau métier d'enterreurs de morts appelés croque-morts a duré tout le mois de juillet ça veut dire presque 36-37 jours jusqu'à quand qu'on a tué les animaux et les soldats et qu'on a ramassé toutes les bombes dangereuses, pour ça y avait eu les artificiers, c'était des soldats spécialisés que même y en avait qui étaient venus des usines qui construisaient ces explosifs pour qu'il arrive pas d'autres morts mais cependant quand ils ont ramassé les explosifs y a eu encore d'autres morts et blessés faut dire que dans la bataille du Piave les plus beaucoup qui sont morts ça a été les petits soldats qui étaient nés en 1899 parce qu'ils avaient 18 ans et c'était pas des soldats expérimentés et malins, y en avait aucun qui avait su se planquer comme les vieux soldats ils se planquaient, nous autres soldats on pouvait pas le savoir combien y en avait qui étaient morts mais ceux qui l'écrivaient et qui faisaient la comptabilité ils le savaient et le résultat c'était que le plus beaucoup c'était ceux qui étaient nés en 1899 et c'était pour ça que la victoire de la grande bataille du Piave elle a été gagnée par les petits gars de 1899

Ce parcours à travers les choix lexicaux nous a permis de voir qu'ils sont le vecteur principal de l'étrangeté et de l'extranéité du texte cible. En eux convergent les différents types d'hybridité que nous avons placées au cœur de notre réflexion sur la prose de Rabito : avant-texte et texte définitif, oralité illettrée écrite et coprésence de deux langues étroitement entremêlées, l'italien et le sicilien. Une logique de déplacement, pour large partie due à la nécessité de compensation éprouvée face à ce texte « intraduisible », a présidé à la plupart des choix. Dans l'ensemble, on passe de la présence sous-jacente d'une autre langue identifiée, le sicilien, mais rendue plus étrangère encore par les efforts de l'auteur pour la masquer et par son illettrisme, à la présence d'une autre langue inidentifiée, porteuse à la fois l'étrangeté et l'extranéité. Cette logique de déplacement se retrouve lorsqu'on observe des détails ponctuels de la traduction : une déformation prononcée dans le mot source²⁰³⁵ devient souvent un néologisme dans le texte cible. Les néologismes peuvent aussi venir combler l'absence laissée dans la traduction par le recours parcimonieux à un français régional. Lorsqu'on les utilise, la question n'est donc pas de savoir si le narrateur sait écrire les mots, puisque nous avons décidé de laisser de côté presque toutes les altérations graphiques qui n'aient pas d'incidence phonétique, mais s'il les connaît. En fin de compte, ils sont eux aussi des déformations plutôt que des véritables inventions : l'on ne veut pas créer une langue nouvelle, mais ployer le lexique en fonction d'un idiolecte que l'on s'imagine. En somme, l'on recherche la « vérité de l'impression » qui a donné son titre au premier paragraphe du chapitre : l'on préfère suggérer la nature de la prose de Rabito et sa personnalité par une série de touches que l'étaler à grands traits, qui nuiraient aux détails. Plus qu'à un travail de précision, cette traduction s'apparente donc à la restitution éminemment personnelle d'une couleur. À ces propositions lexicales vouées à donner idée d'une langue viennent s'ajouter celles qui ont vocation à donner idée des traits saillants de la personnalité du narrateur et des grands thèmes qui parcourent son autobiographie. Cela explique la présence importante de pléonasmes et de connecteurs adversatifs, souvent cumulés, ainsi que la place donnée aux mots évoquant la parole. Construits en fonction d'une interprétation personnelle du texte source, ces détails que l'on pourrait imaginer caractéristiques de la prose de l'auteur sont en réalité pour l'essentiel l'œuvre de son traducteur, dont la transparence ne saurait être qu'un mythe.

²⁰³⁵ C'est-à-dire qui va au-delà des procédés d'hypercorrection systématiquement appliqués par Rabito : l'ouverture du *i* en *e* et du *u* en *o*, ainsi que la dégémination.

Conclusion

L'hybridité caractéristique de l'œuvre de Rabito soulève des difficultés qui semblent placer ce texte dans le domaine de l'intraduisible. Or, à y regarder de plus près, la notion d'intraduisibilité dépend surtout de la tâche que l'on tend à assigner à la traduction : la reproduction du même, par essence rendue impossible par le passage d'une langue à une autre et par le rôle important joué par la subjectivité du traducteur. La construction d'une pensée pragmatique sur la traduction est entravée par les polarités persistantes entre la lettre et l'esprit et la source et la cible, qui accaparent le débat en le détachant d'une pratique qui s'apparente plutôt à une négociation pas à pas. La possibilité de traduire Vincenzo Rabito et, plus généralement, la littérature brute, passe donc pour commencer par une prise de position à l'égard de ces courants de pensée, et par la construction d'un projet de traduction adapté aux spécificités des textes concernés. Leur nature brute, dont la caractéristique majeure semble résider dans une altérité polymorphe, est au cœur du problème. Elle nous conduit à approcher leur traduction comme une recreation dont la subjectivité est assumée, et de ce fait à situer la traduction dans un champ où la *poiesis* a toute sa part. Une traduction recevable de Vincenzo Rabito dépendrait donc de plusieurs éléments. D'abord, il faut envisager la création du texte cible comme celle d'une œuvre, et non d'un document cible. Sans quoi, on se trouverait dans l'impasse formée par l'impossibilité de procéder à une traduction brute. De ce point de départ fondamental découle l'élément suivant, tout aussi important. Il s'agit de ne pas fonder la traduction sur une langue qui soit étrangère au traducteur, mais sur les ressources de son propre usage de la langue, enrichi et aménagé en fonction des caractéristiques du texte source. Sans cela, la traduction s'exposerait au risque de sonner faux à l'oreille des lecteurs : si le recours à une langue personnelle réaménagée est de toute évidence un artifice, il s'agit d'un artifice maîtrisé par le traducteur-*artifex*. Et, par les lecteurs, on arrive au troisième élément que l'on ne peut perdre de vue : l'un des paradoxes de la littérature brute consiste en la visée des œuvres. On ignore si leurs auteurs souhaitaient qu'elles soient publiées ou non. Or, leur traduction, elle, est nécessairement faite pour un lectorat et, dans notre cas, un large lectorat. Cela implique d'une part qu'il faille le prévenir de la nature du texte qu'il s'apprête à lire, et pour ce faire, le rôle du péri-texte nous semble crucial : il est le lieu où se nouera un pacte d'un nouvel ordre avec les lecteurs, lequel leur permettra de situer le texte vis-à-vis de leur horizon d'attente. D'autre part, on ne peut négliger la lisibilité de la traduction. C'est pourquoi celle-ci

doit, au moins pour partie, prendre des orientations considérées comme ciblistes par certains théoriciens.

Une logique de compensation préside à l'ensemble de notre démarche, qui ne vise pas à reconstruire à la lettre chaque procédé, mais à suggérer une impression globale. La recherche d'un équilibre entre source et cible en fonction de la nature profondément composite de l'autobiographie de Rabito, dont la langue est à la fois étrange et étrangère dans sa culture d'origine, nous conduit à proposer des solutions de traduction au cas par cas. En effet, si on vise une cohérence d'ensemble, il paraît cependant peu souhaitable de recourir à des systématismes lorsque le texte source se caractérise entre autres par son irrégularité. À partir, donc, de trois grands axes de réflexion fondés sur la notion d'hybridité et le statut du texte source entre avant-texte et texte définitif, écriture investie par une oralité illettrée et étroitement mêlée entre italien et sicilien, nous proposons à la fois des lignes directrices dans l'approche générale de la traduction, et, à travers une multiplicité d'exemples, des recours ponctuels qui illustrent cette approche. À cet égard, nous montrons comment on peut trouver des compromis entre une adaptation qui remettrait en question l'intérêt même de traduire Vincenzo Rabito et une traduction qui, à vouloir rester trop proche de la lettre source, acquerrait le statut de document fallacieux et illisible. Ce compromis passe d'une part par des choix typographiques et de ponctuation et, d'autre part, par une politique spécifique dans le traitement de la saturation du texte source. Ensuite, nous recourons pour le rendu de l'oralité en écriture à des procédés qui ne sont que pour partie ceux habituellement employés en littérature française lorsqu'on veut donner l'idée d'une langue populaire et orale, puisque nous refusons de procéder à une traduction phonétique. Enfin, notre auteur se différencie des auteurs italiens qui écrivent des textes hétérolingues : son écriture est envahie par le sicilien, qu'il réprime pourtant constamment. De ce fait, si les traductions de textes hétérolingues peuvent être source d'inspiration, on ne peut pas pour autant bâtir la réflexion sur la traduction de Rabito sur la seule question du dialecte : chez lui, la question de l'« autre langue » englobe aussi la langue orale et illettrée.

Le domaine lexical nous apparaît comme le lieu privilégié pour suggérer les différents visages de l'altérité du texte source. C'est pourquoi nous proposons toute une série de néologismes qui, relevant pour la plupart d'un déplacement des déformations présentes dans le texte source, nous semblent à même d'indiquer aux lecteurs la tonalité du texte source et de se faire porteurs de l'étrangeté et de l'extranéité qui fondent son identité. Ainsi, mots-valises et méta-plâsmes viennent combler en langue française l'étrangeté due dans le texte original

aux déformations imposées par une écriture non maîtrisée, établie sur l'écoute de la voix et sur la matrice de la langue sicilienne. Par ailleurs, les choix lexicaux révèlent l'approche subjective que le traducteur a du texte source. Par exemple, l'accent mis sur les tournures enfantines témoigne d'une lecture de la langue de Rabito comme d'une appropriation progressive, où les mots ont conservé une part de leur mystère et où l'on perçoit la jubilation de la découverte. La subjectivité du traducteur se manifeste aussi à travers le recours important à des tournures tautologiques, un autre déplacement qui permet de suggérer la nature insistante du texte source sans en reproduire systématiquement les redondances. À travers ces choix, également orientés vers une insistance sur l'adversité, une autre voix singulière s'exprime donc, joignant sa lecture du monde de Rabito à celle délivrée par l'auteur, au point que l'on peine à distinguer ce qui provient de l'un et de l'autre dans cette réénonciation. Pour clore cette étude, la traduction du tableau narratif de la *crante esanquinusa bataglia*, dont l'analyse a fait l'objet de la deuxième partie de cette recherche, vient donc illustrer et compléter les différentes propositions émises jusque-là.

Conclusion générale

La vie de Vincenzo Rabito, fils de paysans siciliens sans terre, peut être placée sous l'enseigne d'un double combat. Le premier, qui occupa environ la première moitié de sa vie, fut celui sans cesse répété contre la misère. Le second, un combat pour que ses enfants pussent bénéficier d'un niveau de vie acceptable et poursuivre des études aussi longtemps que possible, afin d'échapper à la destinée de leur père. Au terme de vicissitudes qui le conduisirent à participer ou à assister à des événements majeurs du XX^e siècle italien (premier conflit mondial, *biennio rosso*, colonisation fasciste en Libye et en Somalie, débarquement allié en Sicile, etc.), il finit par parvenir à un confort de vie relatif lorsqu'il trouva un poste fixe comme cantonnier en Sicile à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Hormis son parcours de vie, notable mais partagé par plusieurs de ses contemporains, Vincenzo Rabito se distinguait d'une part par une pugnacité hors du commun et, d'autre part, par un amour immodéré pour l'affabulation et la fabulation, un amour qu'il avait entretenu toute sa vie en répétant le récit de ses tribulations à un public familial et amical. Ces deux caractéristiques le conduisirent, lorsqu'il prit sa retraite et se retrouva désœuvré, à taper son autobiographie sur l'Olivetti Lettera 22 de son fils.

Vincenzo Rabito était de langue maternelle sicilienne et ne fut jamais scolarisé. Il apprit quelques rudiments d'italien au hasard de ses rencontres, et pratiqua ce dernier lors de ses fréquents contacts avec des Italiens originaires d'autres régions de la Péninsule. C'est cependant dans la langue nationale, ou du moins ce qu'il imaginait être la langue nationale, qu'il s'attela à l'écriture. En soi, encore rien ne le distingue ici de nombre de ses compatriotes à cette époque. En Italie, pays où la politique d'unification linguistique fut longtemps plus théorique qu'avérée, nombreux étaient les Italiens de sa génération pour qui l'italien était une langue seconde employée à l'écrit. D'ailleurs, la réalité plurilingue du pays se reflétait et continue de se refléter chez de nombreux romanciers, qui mêlent dans leurs écrits la langue nationale et leur dialecte maternel. Toutefois, bien que l'on soit tenté de le faire, on ne peut comparer la démarche de Rabito à celle de ces auteurs : chez lui, l'entrelacs entre italien et sicilien ne résulte pas d'un travail d'hybridation linguistique volontaire mais d'un manque de ressources suffisantes en italien ainsi que d'une incapacité à distinguer nettement les contours des deux langues.

Le premier tapuscrit autobiographique qu'il avait rédigé lui fut emprunté par son fils cadet Giovanni au tout début des années 1970. Après avoir essayé de le faire publier tel quel

puis l'avoir réécrit, en 2000 Giovanni finit par le déposer aux archives autobiographiques de Pieve Santo Stefano, où il emporta le prix annuel, avec les commentaires d'un jury subjugué quoique convaincu qu'il était impubliable : écrit dans une langue déroutante, le texte, qui se déployait sur 1 027 pages sans marges ni interligne, était dépourvu de phrases au sens typographique du terme, et tous les mots, isolés ou agglutinés, étaient séparés non pas par des espaces mais par des signes de ponctuation. Par ailleurs, si la verve de l'auteur et son talent de narrateur avaient enchanté le jury, l'œuvre se caractérisait aussi par un nombre colossal de répétitions et de redites où le récit s'enlisait. Le tapuscrit retint néanmoins l'attention de la grande maison d'édition Einaudi, qui le publia au terme de plusieurs années de travail. Si ce dernier fut mené dans un état d'esprit très respectueux du texte original, le livre qui en fut tiré était singulièrement différent du tapuscrit. Réduite de deux tiers environ, la masse textuelle était ordonnée en chapitres, paragraphes et en phrases rythmées par une ponctuation normée, et la grande majorité des innombrables agglutinations avaient disparu. L'ouvrage, que les éditeurs avaient intitulé *Terra matta* ¹ un surnom donné par les Italiens du Nord aux Italiens du Sud que Rabito mentionne dans son tapuscrit ², connut un grand succès dès sa parution en 2007. Les critiques y virent un témoignage exceptionnel issu de l'« Italie d'en bas », d'une sincérité absolue et rédigé dans une langue vérité dont l'incorrection contribua grandement à nourrir l'émerveillement général. Devenu *caso editoriale*, le livre d'Einaudi fut à la source de plusieurs adaptations, théâtrales et cinématographique. Or, deux ans après la sortie de *Terra matta*, lors d'un colloque sur son père, Giovanni Rabito apprit à un parterre abasourdi d'éditeurs, chercheurs et journalistes que Vincenzo Rabito, privé du premier tapuscrit, en avait rédigé un second, qui reprenait le récit de sa vie depuis le début, mais courait jusqu'à sa mort, en 1981. Le tapuscrit en question, long de 1 486 pages, présente les mêmes caractéristiques formelles et linguistiques que le précédent. En revanche, il contient deux versions différentes des cent premières pages, et l'étude des trois incipit (celui du premier tapuscrit et, donc, les deux du second tapuscrit) révèle une nette évolution dans le sens d'une écriture romanesque. Cette étude ainsi que les propos tenus par Giovanni indiquent que Vincenzo Rabito orienta son écriture vers une fabulation de plus en plus marquée au fur et à mesure des versions successives de ses écrits.

En raison de la langue semi-lettrée de l'auteur, on peine à situer l'œuvre de Rabito au sein du champ littéraire, qui se caractérise en particulier par son caractère exclusif. Aussi, l'œuvre de Rabito ne peut-elle que s'insérer à ses marges. Et, lorsque la critique s'intéresse à la littérature marginale, elle tend soit à adopter des accents militants, qui exacerbent l'altérité des

textes concernés, soit à s'intéresser à leur seul aspect documentaire, et s'interroge peu ou pas sur leurs qualités esthétiques. Or, tant la graphomanie de Rabito que la force de son récit non domestiquée par les canons usuels et l'allure de ses pages rapprochent son texte des caractéristiques reconnues à l'art brut, mais dans un possible versant littéraire. En raison de ces spécificités, nous émettons l'hypothèse que cette œuvre s'inscrive dans un corpus de « littérature brute », qui jusqu'ici n'a été abordé que dans sa déclinaison asilaire, qualifiée d'« écrits bruts » sans recourir au terme de « littérature ».

Or, à la différence majeure des autres domaines artistiques, en littérature les textes n'arrivent au public qu'après la médiation des éditeurs, qui opèrent des modifications des œuvres avant leur publication. L'implication est de taille dans le cas de la littérature brute, puisque sa définition repose en partie sur sa nature non conforme aux canons linguistiques et littéraires. De ce fait, elle présente une incompatibilité avec le fonctionnement usuel de l'édition. Et notre recherche a montré qu'en général les textes déviants, qu'ils puissent être considérés comme de la littérature brute ou non, sont presque systématiquement retravaillés dans des proportions considérables lorsqu'on ne reconnaît pas de légitimité littéraire à leurs auteurs. Cela vaut pour le contexte italien, mais plus encore pour le contexte français. Dans ce dernier cas, les éditeurs s'attellent presque toujours à une domestication linguistique notable, quand bien même ils affirment parfois le contraire : il apparaît que la question du « bon français » conditionne encore aujourd'hui la réception des œuvres en France. Or, le lien étroit entre appréciation sociale et jugement sur la valeur littéraire²⁰³⁶ se traduit souvent par une censure plus ou moins consciente à l'égard des textes non conformes à la norme, sauf si la divergence a été sciemment construite par l'auteur. C'est pourquoi, s'il existe plusieurs textes que l'on peut associer à la littérature brute publiés en Italie, en France ceux-ci sont singulièrement absents ou masqués par la nature de la médiation éditoriale. Pour que ce corpus puisse exister en tant que tel dans le contexte éditorial français, il faudrait exaucer le vœu formulé par Roland Barthes il y a plus de trente ans :

Ce qui peut être demandé, c'est seulement ceci : un certain « laxisme » de l'institution [...] ; que les « ignorances » et les « étourderies » ne soient plus pénalisées ; qu'elles cessent d'être perçues comme des aberrations ou des déficiences ; que la société accepte enfin (ou accepte de nouveau) de décrocher

²⁰³⁶ « Des mots comme "classique" ou "chef-d'œuvre" ne nous disent rien de la structure des œuvres littéraires ; ils font référence à l'acceptation sociale dont l'œuvre fait l'objet », FRYE Northrop, *L'écriture profane. Essai sur la structure du roman*, CROWLEY Cornelius (trad. de l'anglais), Belval, Circé, 1998, p. 189.

l'écriture de l'appareil d'État dont elle fait aujourd'hui partie ; bref, qu'on arrête d'exclure pour motif d'orthographe²⁰³⁷.

L'organisation du champ littéraire conduit donc à une différenciation des classes de textes, laquelle reflète des jugements sociaux. C'est pour cela que, dans sa préface au texte de Louis Wolfson, Jean-Marie Le Clézio distingue deux littératures, dont l'une est à de rares exceptions près considérée seulement comme documentaire en raison de sa déviance²⁰³⁸.

Il est vrai que l'œuvre de Rabito, et les textes bruts en général, comportent une part documentaire indéniable. Dans le cas de Rabito, le caractère de source historique se double de celui de document linguistique extraordinaire, un aspect sans aucun doute valable pour tous les textes de littérature brute en raison de leur nature « non filtrée ». Or, traduire ces textes signifie aussi une perte irrémédiable de leur part documentaire et, par conséquent, la disparition de leur nature brute. C'est pourquoi le champ de traduction dont nous avons entrepris une exploration dans ce travail, celui donc de la traduction d'une langue source incorrecte par défaut de maîtrise de l'écriture, ne peut englober que des textes qui présentent des qualités esthétiques certaines, fussent-elles déroutantes et peu apparentes de prime abord. Car, à vouloir appliquer la réflexion menée à des textes seulement documentaires rédigés par des semi-lettrés, on se heurterait à l'écueil du faux document. C'est pour cette raison que nous avons parlé de « littérature » brute, et non d'« écrits » bruts, mais aussi parce que s'en tenir à leurs seules qualités documentaires quand bien même ces textes présentent aussi des qualités esthétiques, fussent-elles « autres », témoigne d'un jugement social persistant qu'il serait bon de dépasser.

Notre recherche révèle que la littérature brute se dessine aujourd'hui comme une catégorie abritant des textes considérés comme des œuvres littéraires potentielles, dont les médiateurs procèdent à l'achèvement. Il est indispensable d'avoir tous ces éléments à l'esprit pour entreprendre la traduction de Rabito, et la traduction de textes divergents d'un point de

²⁰³⁷ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1984], p. 58-59.

²⁰³⁸ « C'est qu'il y a deux littératures : celle des hommes qui savent parler et celle des hommes qui n'ont pas encore appris à parler. La première est une littérature triomphante, elle est LA littérature. L'autre est une littérature de défaites, de vaincus, une littérature moins [...] Chaque fois qu'un de ces livres paraît, si nouveau, si extraordinairement lui-même [...] [il] devient en quelque sorte un vengeur implacable et solitaire qui détruit d'un seul coup des années d'habitudes et de confort littéraire. Il y a peu de ces livres. Surtout, il y en a peu qui aient été retenus par la littérature car leur rareté vient de ce qu'ils utilisent la largeur littéraire en la dénaturant, et qu'ils ne sont séparés du monde littéraire que par d'imperceptibles barrières. Il s'en est fallu de peu qu'ils ne soient des "documents", des "témoignages" », LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, « La tour de Babil », in PONTALIS Jean-Baptiste *et al.*, *Dossier Wolfson ou L'affaire du Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009, p. 39-40. Louis Wolfson est un schizophrène américain qui, rejetant en bloc sa langue maternelle, a mis en place un système personnel et sophistiqué pour traduire tout ce qui lui est dit en anglais dans un sabir fait de plusieurs langues, dont le français.

vue linguistique en général, car la disparition du pan documentaire en traduction demande aux traducteurs français un travail redoublé sur la reconstruction esthétique en langue cible, et ce dans un contexte fortement normatif dont ils sont eux aussi porteurs. Par ailleurs, il leur faut aussi tenir compte de l'exigence de transparence et de fluidité que l'on impose à la traduction, une exigence qui dans le cas de la littérature brute est véritablement problématique puisqu'elle interdit *a priori* la possibilité de déroger aux règles de la langue jugée « bonne ». Seule une analyse poussée du fonctionnement et des particularités du texte original leur permettra d'inventer les ressources idoines pour contourner ces écueils.

La langue employée par Vincenzo Rabito ne ressortit pas à la stricte invention, n'en déplaise à certains critiques italiens qui ont pu l'affirmer. Son étude révèle qu'il s'agit cependant d'un usage très personnel de la langue d'un idiolecte, qui justifie l'appellation de *rabitese* qu'Evelina Santangelo, qui prépara l'édition de *Terra matta* pour Einaudi, lui avait donnée. Ce dernier se moule dans l'italien populaire, dont il est une déclinaison remarquable. Les erreurs et procédés de déformation qui gênent la lecture dans un premier temps sont presque toujours les mêmes et reposent essentiellement sur deux principes. Le premier est celui de l'hypercorrection qui, dans la crainte de laisser percer le sicilien, consiste à appliquer à tous les mots une italianisation phonétique supposée. Le second dépend de la prononciation de l'auteur qui, écrivant à l'oreille, reproduit sur la page des sons dont la graphie indique l'origine sicilienne. Le *rabitese*, « habit d'arlequin²⁰³⁹ », se caractérise donc par une hybridité entre les langues mais aussi entre les registres, ainsi que par une importation de l'oralité dans l'écriture.

Nonobstant l'impression de chaos délivrée par le tapuscrit, l'étude du récit montre qu'il s'articule nettement autour de pivots récurrents. En s'y plongeant, on identifie assez aisément les temps successifs de la narration et sa construction. Cependant, la logique de progression est sans cesse interrompue par des digressions de taille variable, qui visent pour l'essentiel à apporter des précisions, des justifications et/ou des explications enchâssées. S'y adjoignent divers procédés de répétition, qui saturent un texte où les mêmes informations et anecdotes sont réitérées *ad nauseam*. L'écriture de Vincenzo Rabito est donc gouvernée par une double tendance contradictoire, où s'exprime un écartèlement entre le désir de mettre ses aventures en scène et celui, obsessionnel, d'explicitier jusqu'aux détails les plus insignifiants. À travers

²⁰³⁹ BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 143. Les chercheuses emploient cette expression pour désigner l'écriture des peu-lettrés.

elle, c'est aussi la nature brute du récit qui se manifeste. Enfin, le retour de différents motifs inlassablement réinvestis témoigne de la matrice orale de l'écriture de Rabito, qui déborde de procédés communs chez les conteurs.

Imprégné de la culture orale véhiculée en Sicile par les *cuntastorie*, les *cantastorie* et l'*opra dei pupi*, Rabito la revisite à sa manière en se présentant en conteur polymorphe, en capacité d'adapter son art du récit à toutes les circonstances qui se présentent. Plus qu'un héritage culturel, la parole devient dès lors un facteur indispensable pour saisir la personnalité de l'auteur, dont elle fut la principale ressource tant dans la vie que dans l'écriture. Non content de mettre sa vie en récit, Rabito propose une autobiographie tissée d'informations exagérées, voire inventées de toutes pièces, mais toujours présentées comme assurément vraies. Son propre passé n'est pas sa seule source d'inspiration, puisqu'il y entremêle des histoires entendues ou simplement imaginées. D'affabulateur, l'auteur devient donc fabulateur. Son récit est veiné de plusieurs traditions littéraires, avec en premier lieu le caractère picaresque du (anti)héros Rabito, toujours en butte à une fortune contraire qui le conduit autant à s'épancher en des lamentations qui impliquent son lectorat-auditoire qu'à développer des ruses dont il se félicite. Tragique ou comique selon les moments, son autobiographie en entier s'inscrit dans une tonalité épique à laquelle l'héritage de la chanson de geste n'est pas étranger. Par l'écriture, Rabito ordonne son passé en lui donnant le sens d'une lutte ininterrompue contre une adversité aux mille visages, de la misère atavique à sa belle-famille. Il procède à la mise en œuvre d'un projet totalisant, qui tout à la fois juge, soupèse et raconte. Fixant pour l'éternité le récit de ses vicissitudes qu'il avait maintes fois répété à l'oral, le tapuscrit est le triomphe ultime de Rabito : le semi-lettré misérable devint, dans ses vieux jours, l'auteur d'une œuvre monumentale qui le plaçait au centre absolu d'un univers où il avait surtout occupé une position subalterne.

Si l'on en croit la théorie de la traduction, vouloir traduire cette œuvre revient à se heurter à son intraduisibilité en raison des spécificités de sa langue. Or, l'intraduisibilité en question dépend surtout d'une certaine vision et d'une certaine définition de la traduction, envisagée comme construction d'une équivalence impossible. Aussi, la pensée sur la traduction se trouve-t-elle souvent prise dans des discours polarisés et extrémistes qui, plutôt que d'éclairer la pratique des traducteurs, enferment ces derniers dans une injonction à la fidélité au texte source ou bien au texte cible qui ne tient guère compte des réalités de l'activité effective de la traduction. Une approche de la traduction comme une recreation subjective, où à la *mimesis* se

mêle une part de *poiesis*, permet de s'affranchir de ces polarités et rend la traduction de Rabito, et de la littérature brute, envisageable. Si l'on ne veut pas priver le texte cible de tout lecteur ni en faire l'objet de jugements péjoratifs, on ne peut pas non plus négliger les autres subjectivités à l'œuvre dans la réception. Aussi, la pratique de l'imitation d'une oralité illettrée conduirait-elle à une impasse pour différentes raisons. Pour commencer, elle demanderait au traducteur de construire sa traduction sur la base de procédés qui lui sont tout à fait étrangers, au risque de déboucher sur un texte qui aurait tout perdu : tant ses qualités esthétiques que documentaires. Cette déperdition s'explique par le fait qu'elle procéderait d'une approche de la traduction par la surface du texte qui, en raison du rapport à la norme linguistique en vigueur en France, interdirait paradoxalement aux lecteurs d'accéder au noyau profond d'oralité qui est selon nous la caractéristique principale de l'œuvre de Rabito. Par conséquent, elle risquerait soit de détourner les lecteurs de la valeur littéraire du texte, soit de déboucher sur une transformation étrangère aux intentions de l'auteur. En voulant, à l'aide de ressources disparates, transmettre la voix de l'auteur à partir d'une reconstruction des erreurs diverses qui constellent les pages source, la marginalisation de l'auteur serait décuplée, parce que ce dernier serait pour le traducteur un autre absolu. Et mettre l'accent sur la seule différence dans le texte cible serait, par voie indirecte, une manière de présenter l'auteur comme une sorte de bête de foire linguistique et d'alimenter, avec les meilleures intentions, le préjugé social associé au préjugé linguistique qui pèse lourd dans le champ littéraire.

Il faut donc se lancer dans la construction d'une œuvre cible, qui n'aura pas la vocation d'être lue comme un document. Peut-être la difficulté la plus grande à traduire Rabito dépend-elle du fait que ce dernier est un étrange étranger, considéré comme étrange y compris par son public source. Il n'est donc plus seulement question de transmettre en français l'extranéité propre à tout texte écrit dans une autre langue, mais aussi son étrangeté. Or, cette étrangeté dépend chez Rabito d'un usage viscéral de la langue qui, tout en essayant d'approcher l'écriture canonique, s'en détourne sans cesse pour se déployer dans une oralité souveraine. Il semble à la lecture que l'homme et sa langue ne fassent qu'un, au point que certains ont cru en Italie que cette langue était une création de l'auteur. Aussi, en traduction, le recours le plus probant est-il celui à un idiolecte familier au traducteur, bien entendu réaménagé en fonction des spécificités du texte source. C'est donc par l'intérieur qu'il faut approcher la traduction de Rabito, non par la reproduction des conséquences externes d'un rapport à la langue. Ce travail sur l'idiolecte doit se fonder sur la notion de parole, fondamentale dans l'univers de Rabito, et probablement la première motivation de son entreprise littéraire.

De ce fait, notre recréation de l'œuvre de Rabito passe notamment par des orientations pensées en fonction de trois axes qui concernent l'hybridité du texte source, laquelle évoque la « voix-pas-claire » des conteurs²⁰⁴⁰. Sur la forme comme sur le fond, nos choix, déterminés par la décision de construire une œuvre cible et non un document cible, visent à l'instauration d'un équilibre entre la lisibilité et la nature brute du texte source. Ils se situent donc dans un entre-deux, qui aboutit à un texte qui tout à la fois déstabilise les lecteurs et leur délivre des points de repère. Un travail sur l'ordre des mots et sur les moyens de traiter la logorrhée favorise la recréation l'oralité souveraine que l'auteur a mise par écrit. Le recours à une conjugaison très fantaisiste et à une série de traits du français populaire, tout en évitant la caricature, permet quant à lui de rappeler l'empreinte fortement populaire du texte source. Enfin, de façon ponctuelle et circonstanciée, des méridionalismes traduisent les poussées du sicilien dans le texte source. Cependant, la variation diatopique n'est pas un trait dominant dans notre traduction car, pour importante qu'elle soit, à la différence des œuvres de nombreux auteurs italiens, dans l'œuvre de Rabito le plurilinguisme est une difficulté de traduction parmi d'autres. Fondés sur la logique de la compensation, les différents choix mis en œuvre visent à construire pas à pas une cohérence d'ensemble sans pour autant s'appuyer sur des systématismes absents du texte original.

La traduction que nous proposons repose sur une logique de déplacement à partir d'une série de touches insérées dans une langue résolument familière et colorée. Les nombreux néologismes dont nous parsemons le texte sont le vecteur privilégié de ce déplacement. Une hybridité est remplacée par une autre à l'aide de mots-valises ou autres solutions lexicales, qui procèdent en réalité surtout de déformations, lesquelles laissent entendre que l'auteur ignorait les mots exacts sans être chargées d'un excédent de signification qui conférerait au texte cible une poésie absente du texte source. Il s'agit de la sorte de récupérer dans une modeste mesure les distorsions occasionnées dans le texte original par la matrice dialectale et orale de Rabito. Par ailleurs, la subjectivité inéluctable du traducteur se manifeste nettement dans certains choix. En l'espèce, elle est particulièrement perceptible dans un texte cible plus pléonastique que le texte source, où l'accent est mis sur les formulations adversatives et où la parole occupe une place centrale. De manière générale, les efforts se concentrent sur la recréation du « délire de la voix » perçu chez Rabito : « à l'abri de l'institution scripturaire en

²⁰⁴⁰ L'expression est de Patrick Chamoiseau : « Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau..., comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues. Elle avait des périodes de *voix-pas-claire* comme certains grands conteurs. » CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 424. C'est l'auteur qui souligne.

formation, subsiste profondément chez l'écritain quelque chose du délire de la voix, désormais en train de s'intérioriser en fantasmes qu'engendre la fascination du mot prononcé et ouï²⁰⁴¹ ». Outre d'une mise par écrit de la voix, l'écriture de Rabito procède donc selon nous d'une remontée vers la fascination provoquée par la langue orale chez tout locuteur lorsqu'il apprend à la manipuler. C'est donc à partir de la voix et de la fascination exercée par le son des mots que nous construisons le texte cible, et de là proposons des déformations qui soient aussi liées au son. Finalement, la traduction de Rabito, et probablement de la littérature brute en général, demande au traducteur de partir à la recherche de la magie de la langue, qu'il a oubliée ou qui été ensevelie sous l'apprentissage de la grammaire et du vocabulaire. Elle est une invitation à dévêtir les mots de leur cortège de règles et de sens pour les aborder à nouveau avec une oreille vierge, qui autorise les libres associations de son et les mésinterprétations. Ce faisant, on approche l'autre, l'étranger, non en fonction de son altérité, mais d'une source commune et universelle : les mots comme un monde à conquérir. L'autre est dès lors avant tout un autre de soi, non pas l'altérité absolue. Le traducteur peut alors s'exprimer à l'unisson avec l'auteur dont il se fait le porte-parole.

Avec la traduction de Rabito, c'est, en fin de compte, une autre approche de la traduction que nous proposons. À ce stade-là, le terme même de « traduction » est discutable. On peut arguer, à juste titre, que l'on revient à la source étymologique même de la traduction comme « déplacement²⁰⁴² » et qu'on est au cœur même de l'activité de la traduction, qui « repose sur la révélation de "l'autre en moi", sur la curiosité pour l'autre, le désir de l'autre²⁰⁴³ ». Ou encore, que l'on opère une variation, qui est une des métaphores classiques pour désigner la traduction, puisque notre travail sur Rabito est une transformation, à partir d'une interprétation de l'œuvre originale avec laquelle il présente des résonances : « [le texte original] suscite lui-même la résonance qui, dans l'autre langue, sera souvent réduction mais parfois aussi amplification, et qui dans tous les cas évoque le principe et la mise en œuvre d'une variation musicale²⁰⁴⁴ ». Mais on peut aussi reconnaître que le travail procède de l'adaptation : la traduction finale découlera d'une sélection drastique dans le tapuscrit original, et par ailleurs les nombreux choix pensés en fonction des lecteurs justifieraient ce

²⁰⁴¹ ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1987, p. 173.

²⁰⁴² Cf. La racine latine *traduco, traducere* : « conduire au-delà, faire passer, traverser », GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1588.

²⁰⁴³ VRINAT-NIKOLOV Marie, « Critique et traduction au XXI^e siècle », 22/06/2016, <https://crititrad.hypotheses.org/author/marievrinatnikolov> (consulté le 13 octobre 2017).

²⁰⁴⁴ SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 69-70.

qualificatif. Ou bien, en raison du travail mené sur notre propre rapport à la langue, on peut dire qu'il s'agit d'une « adaptation », pour reprendre le néologisme de Jean-René LADMIRAL : « une adaptation qui va jusqu'à l'adoption d'un texte et le fait sien²⁰⁴⁵ ». Enfin, avec une pointe de provocation, on peut déclarer, à l'instar de Magritte dans son tableau *La trahison des images* représentant une pipe : « Ceci n'est pas l'œuvre de Vincenzo Rabito » et personne ne s'étonnerait que cette traduction soit une énième trahison opérée par un incorrigible *traduttore traditore*.

Or, si le travail de traduction mené sur l'œuvre de Rabito suscite ces interrogations quant à sa nature, c'est que l'essence même de l'œuvre de Rabito appelle une opération inusuelle. Pour rappel, le processus de « traduction », « variation », « adaptation » (ou « adoption ») s'est répété au moins trois fois en Italie sur le premier tapuscrit²⁰⁴⁶ et même six fois si l'on compte les adaptations sous d'autres formes²⁰⁴⁷. Il fut sans aucun doute dicté au moins en partie par une recherche de conformation, fût-elle partielle, aux normes communément admises de la lisibilité et de la « publiabilité ». Cependant, étant donné la répétition du processus, on ne peut, à notre sens, se contenter de cette explication.

À notre avis, ce dernier découle surtout de l'hybridité fondamentale du texte entre œuvre écrite et œuvre orale. En écrivant, Rabito a instauré un dialogue avec les innombrables récits dont sa vie était formée, leur adjoignant les récits d'autres vies et des récits imaginaires, pour créer une œuvre composite qui les rassemblait tous, unis par le fil de l'autobiographie. Ce faisant, il a procédé en homme dévoré par le démon du récit, utilisant sa propre vie comme un canevas sur lequel il pouvait opérer des variations, ainsi qu'en témoignent les divergences entre ses deux tapuscrits et entre les différents récits des mêmes anecdotes au sein du second tapuscrit. Il faut donc voir dans son œuvre non pas une narration fixée une fois pour toutes, close et aboutie, mais au contraire un canevas d'une extrême richesse, sur lequel chaque nouveau conteur se sent tacitement invité à aller de son interprétation et de sa variation. Là tient l'extraordinaire spécificité des textes de Rabito, qui se trouvent à la croisée entre oralité et écriture, s'appuyant pour l'écriture sur des réflexes et des méthodes propres aux narrateurs oraux.

Dès lors il serait erroné de se comporter face à eux comme face à des textes pensés comme tels. Bien sûr, l'auteur avait une certaine tradition littéraire à l'esprit, qui l'a

²⁰⁴⁵ LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, p. 89.

²⁰⁴⁶ D'abord de la part de Giovanni Rabito, puis de Luca Ricci, et enfin d'Evelina Santangelo.

²⁰⁴⁷ Pièces de théâtre de Vincenzo Pirrotta et Stefano Panzeri et documentaire de Constanza Quatriglio.

indubitablement inspiré. Mais c'était une tradition mise au service de l'oralité souveraine, qu'il sut, à sa manière, fixer sur papier. Il a, et sans doute la fascination que son œuvre exerce y est pour beaucoup, su dépasser « l'infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue²⁰⁴⁸ ». Aussi, quiconque voulant transmettre ses écrits, par la publication ou par la traduction, se sent appelé à se placer dans la position du « marqueur de paroles » inventé par Patrick Chamoiseau. Celui-ci, dépositaire du long récit oral d'une narratrice qui lui a relaté sa vie et l'évolution de son monde avant de mourir, déclare : « Écrire c'était [...] réécouter les échos de sa voix perdue en moi-même, me reconstruire lentement autour d'une mémoire, d'un désordre de paroles à la fois obscures et fortes²⁰⁴⁹. »

Avec l'œuvre de Rabito, le traducteur se fait conteur à son tour. Et, pris dans la transmission infinie et mouvante propre à l'oralité, il adopte vis-à-vis de Rabito une position que ce dernier adopta vis-à-vis d'autres conteurs, dans une démarche dont le maître incontesté est le plaisir du récit : « o; inteso; cantare; uno; cantastoria: siciliano [...] e; lastoria: che: cantava; era: questa²⁰⁵⁰ [...] ecosi; siafenito la, storia [...] che io; loscritto; eche: miapiaciuto; tanto; e, ora : sepiace, avialtre: la, licete, tanto; per passare; il tempo²⁰⁵¹ ».

²⁰⁴⁸ CHAMOISEAU Patrick, *Texaco, op. cit.*, p. 421.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 352.

²⁰⁵⁰ « j'ai entendu un *cantastorie* sicilien chanter [...] et l'histoire qu'il chantait c'était que » RABITO Vincenzo, *Canta storia*, p. 1.

²⁰⁵¹ « et comme ça s'a fini l'histoire [...] que moi je l'ai écrite et qu'elle m'a beaucoup plu et maintenant si elle vous plaît à vous aussi vous la lirez histoire de passer le temps », *ibid.*, p. 24.

Remerciements

De nombreuses personnes ont contribué à l'accomplissement de cette recherche.

Je tiens en particulier à remercier :

Jean-Luc Nardone, mon directeur de recherches, qui a suivi ce projet depuis ses balbutiements, de sa confiance et de ses relectures pointilleuses, et aussi de son investissement afin que ces années de thèse se déroulent dans les meilleures conditions possibles.

Antonella Capra, Maria Pia De Paulis, Christophe Mileschi et Salvatore Silvano Nigro, d'avoir accepté d'être membres du jury et de consacrer du temps à mon travail.

L'école doctorale Allph@, qui m'a accordé le contrat doctoral sans lequel je n'aurais pas pu mener ce projet à bien.

Charles-Henri Lavielle, cofondateur de la maison d'édition Anacharsis, qui m'a le premier parlé de Vincenzo Rabito en 2009, de cette splendide idée de traduction, mais aussi de son énergie contagieuse et de son amitié.

La maison d'édition Anacharsis, à qui ce projet de traduction est destiné, de sa confiance et de son courage.

Giovanni Rabito, de sa disponibilité et de l'envoi de la version numérisée du second tapuscrit, base indispensable de mon travail. Salvatore et Gaetano Rabito, de leur merveilleuse générosité et de leur inoubliable accueil à Raguse.

Evelina Santangelo, de notre plaisant entretien à Palerme au sujet de son travail éditorial sur Vincenzo Rabito.

Giuseppe Cultrera, qui m'a fait parvenir une source encore inédite, nécessaire pour ma recherche : les actes du colloque sur Vincenzo Rabito.

David Moss, de l'envoi d'une autre source précieuse : le numéro spécial, dont il a dirigé la publication, du *Journal of Modern Italian Studies* dédié à Vincenzo Rabito.

Fabio Montermini et Jacqueline Malherbe-Galy, de leur aimable relecture du chapitre sur le *rabitese*.

Jean-Pierre Cavaillé, de ses suggestions de lecture et de son intérêt pour ma recherche.

Anne-Sylvie Homassel, de notre échange sur l'autobiographie d'Henry Darger et sur sa traduction.

Tous les membres de l'équipe de recherche Il Laboratorio et les doctorants ou désormais anciens doctorants de ce laboratoire et d'autres, de leur esprit d'entraide et de leur gentillesse. Parmi eux, un remerciement tout particulier pour les moments universitaires et para-universitaires à Anna, relectrice pleine de sollicitude et à sa mère, Maria, qui m'a aidée à élucider certains mots obscurs et à Carlo Andrea qui a su égayer les séances de travail estivales, à Chiara, généreuse fournisseuse de douceurs siciliennes, et à Fabien.

Le Laboratoire italien vice-versa 2016 et l'association ATLAS, qui m'ont permis de partager mes questionnements sur la traduction de Vincenzo Rabito avec des confrères traducteurs français et italiens.

Juliette Lemerle, Antonella Capra et Évelyne Donnarel de leur confiance au tout début de mon activité de traductrice, ainsi que les membres du Collège international des traducteurs d'Arles et les tuteurs de la Fabrique des traducteurs, à qui je dois beaucoup d'enseignements fructueux : Maurizia Balmelli, Yasmina Melaouah, Christophe Mileschi, Vincent Raynaud, Eliana Vicari et Dominique Vittoz, que je remercie également de son soutien chaleureux et de son intérêt à l'égard de mon projet de traduction. Et aussi les autres participantes de la première session franco-italienne de la Fabrique des traducteurs : Françoise Antoine, Serena Cacchioli, Camilla Diez, Sophie Royère et Ornella Tajani, consœurs et amies dévouées au point, pour certaines, de m'avoir accompagnée en Sicile sur les pas de Rabito.

Ma famille et mes amis, dont la présence et l'affection ont été déterminantes. Parmi eux, Alain et Viviane, de leurs relectures et, surtout, de leur foi dans mes entreprises ; Aurél mots mêlés ; Cécile, du temps consacré à l'impression du tapuscrit ainsi que de sa présence constante et bienveillante ; Cédric ; Christophe ; Cimcile ; Claude, mon *cuntastorie* de l'Aude ; Cris ; David ; Emma, vaillante compagne à distance de toutes les étapes de mon parcours ; Éric ; Gaby ; Guillaume, précieux camarade d'après-midi studieux ; Jean-Roch, de son intérêt pour cette recherche et cette traduction ; Lucas, lecteur enthousiaste de la traduction ; Manue ; Marielle ; Muriel ; Nat ; Nico ; Paulin, de ses relectures passionnées et de sa curiosité stimulante ; Marine, de ses compétences d'anglophone et de son amitié attentionnée ; Mathis, de son petit coup de pouce dans les derniers mètres et de sa présence dès les premiers ; Pierrette ; Pierrot ; Sergio ; Tom, relecteur de traduction sensible et pertinent.

Frantz, de son soutien sans faille, de ses conseils avisés, de ses relectures, et de bien plus encore.

Grâce à chacun d'entre eux, ces quatre années ont été des années heureuses.

Bibliographie

1. Textes d'auteur

- AA. VV. « Lettres dei deportati della terra », in CASTELLI Antonio, *Opere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 2008.
- ANONYME, *Le Roman de Renart*, version de Paulin Paris, Paris, Folio, coll. « classique », 1999 [1861].
- ANONYME, *La Vie de Lazarillo de Tormès*, MOREL-FATIO Alfred (trad. de l'espagnol), Paris, Sillage, 2012 [1886].
- ARIOSTO, *Orlando furioso*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar grandi classici », 1990 [1976].
- AZAM Édith, *Mercure*, Sassenage, Castells, coll. « Matière », 2007.
- BARBUSSE Henri, *Le Feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2006.
- BARTHAS Louis, *Les carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier, 1914-1918*, Paris, La Découverte, 2009 [François Maspero, 1978].
- BASILE Giambattista, *Le Conte des Contes*, TANANT Myriam (trad. de l'italien), Paris, Libretto, 2012 [L'Alphée, 1986].
- BECKER Andreas, *L'Effrayable*, Paris, La Différence, 2012.
- BÉDÉ Jacques Étienne, *Un ouvrier en 1820*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- BERNARDI Giacomo, *Dall'inferno al Monviso. La vera storia di Giacò Cayenna*, Perosa Argentina, LAR editore, 2012.
- BLASQUEZ Adélaïde, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'antihéros*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1976.
- BORDONARO Tommaso, *La spartenza*, Palermo, Navarra editore, coll. « Memorie del sottosuolo », 2013 [Torino, Einaudi, 1991].
- BRASSAÏ, *Paroles en l'air*, Paris, Jean-Claude Simoën, 1977.
- CAMILLERI Andrea, *Il birraio di Preston*, Palermo-Milano, Sellerio-Panorama, 2002 [Sellerio, 1995].
- ÉRÉ *Indulgences à la carte*, BONALUMI Louis (trad. de l'italien), Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2002.
- ÉRÉ *Maruzza Musumeci*, VITTOZ Dominique (trad. de l'italien), Paris, Fayard, 2009.
- ÉRÉ *La Piste de sable*, QUADRUPPANI Serge (trad. de l'italien), Paris, Pocket, 2013 [Fleuve noir, 2011].
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [Denoël, 1932].
- ÉRÉ *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [Denoël, 1936].
- CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

- CHEVALLIER Gabriel, *La Peur*, Paris, Le livre de poche, 2016 [Stock, 1930].
- CHIMENTO Castrenze, *Lasciato nudo e crudo*, Milano, Terre di mezzo, 2013.
- DA BARBERINO Andrea, *Guerrino detto il Meschino*, Roma-Padova, Antenore, 2005.
- DANTE Emma, *Io, Nessuno e Polifemo/ Moi, Personne et Polyphème*, La langue du bourricot (trad. de l'italien), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.
- DARGER Henry, *Histoire de ma vie*, HOMASSEL Anne-Sylvie (trad. de l'anglais), Paris, Les Forges de Vulcain, 2014.
- DÉGUIGNET Jean-Marie, *Mémoires d'un paysan bas-breton*, Paris, Pocket, 2008 [An Here, 1998].
- DE ROBERTO Federico, *La peur, nouvelles de la Grande Guerre*, GALLOT Muriel, Paris, Cambourakis, 2014.
- DI CIAULA Tommaso, « *Tuta blu* » (*Bleu de travail*), GUICHARD Jean (trad. de l'italien), Arles, Federop & Actes Sud, 1982.
- DOLCI Danilo, *Racconti siciliani*, Palermo, Sellerio, 2008 [Einaudi, 1974].
- D'ORTA Marcello, *Speriamo che me la cavo*, Milano, Mondadori, 1990.
- ÉRÉ *J'espère que je m'en sortira*, AYNARD François (trad. de l'italien), Paris, Seuil, coll. « Point virgule », 1993.
- ESMIEU Jean-Joseph, *La vie pénible et laborieuse du colporteur Esmieu*, Mane/Barcelonnette, Les Alpes de lumière/Sabença de la Valeia, 2002.
- GADDA Carlo Emilio, *L'Affreux pastis de la rue aux Merles*, BONALUMI Louis (trad. de l'italien), Paris, Seuil, coll. « Points », 1983 [1963].
- ÉRÉ *L'Affreuse embrouille de la via Merulana*, MANGANARO Jean-Paul (trad. de l'italien), Paris, Seuil, 2016.
- HOMÈRE, *L'Iiade*, LASSERRE Eugène (trad. du grec ancien), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- GHIZZARDI Pietro, *Mi richordo anchora*, Macerata, Quodlibet, 2016 [Einaudi, 1976].
- GLISSANT Édouard, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1997.
- LUSSU Emilio, *Un anno sull'Atipiano*, Torino, Einaudi, 2008 [1945].
- MARCHI Clelia, *Il tuo nome sulla neve, Gnanca na busia*, Milano, Il Saggiatore, 2012 [Fondazione Mondadori, 1992].
- MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a malo*, MILESCHI Christophe (trad. de l'italien), Paris, l'Éclat, 2010.
- MILLET Michel, 1878. *Carnets de campagne en Nouvelle-Calédonie*, Toulouse, Anacharsis, 2004.
- MOLNÁR Katalin, *poèmes Incorrects et mauvais-chants chants Transcrits*, Paris, Fourbis, 1995.
- MONTALDI Danilo (dir.), *Autobiografie della leggera*, Torino, Einaudi, 1961.
- PARKES Nii Ayikwei, *Notre quelque part*, FAKAMBI Sika (trad. de l'anglais), Paris, Zulma, 2016 [2014].
- PASOLINI Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1976 [1955].

- RŔ *Les ragazzi*, MANGANARO Jean-Paul (trad. de l'italien), Paris, Buchet Chastel, 2016.
 QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1939].
 RABITO Vincenzo, second tapuscrit autobiographique.
 RŔ *Terra matta*, Torino, Einaudi, coll. « ET Scrittori », 2008 [2007].
 RABELAIS, *Gargantua*, MICHEL Pierre (établissement du texte et notes), Paris, Le livre de poche, 1967 [1965].
 REVAZ Noëlle, *Rapport aux bêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015 [2002].
 ROSSI Annabella, *Lettere da una tarantata*, Roma, Squilibri, 2015 [De Donato, 1970].
 SCOTELLARO Rocco, *L'Uva puttanella: contadini del sud*, Bari-Roma, Laterza, 1972.
 SYLVÈRE Antoine, *Toinou. Le cri d'un enfant auvergnat*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1980.
 TRUQUIN Norbert, *Mémoires et aventures d'un prolétaire, 1833-1887*, Paris, L'Harmattan, 2004 [Gilles Tautin, 1974].
 VERGA Giovanni, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar classici », 1997 [Treves, 1881].
 RŔ *Les Malavoglia*, DARMON Maurice (trad. de l'italien), Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1993 [1988].
 WHITELEY Opal, *La rivière au bord de l'eau. Journal d'une enfant d'ailleurs*, WEIL Antoinette (trad. de l'anglais), Paris, La cause des livres, 2008 [2006].

2. Études critiques

a) Livres

- AA. VV., *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme edizioni, 1983.
 AA. VV., *Actes des Quatrièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*, Arles, Actes Sud, 1988.
 AA. VV., *Actes des Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1997)*, Arles, Actes Sud, 1998.
 AA. VV., *Ethnos, Quaderni di etnologia*, vol. 6, « Cantastorie, cuntastorie e poeti popolari di tradizione in Sicilia », Siracusa, Centro di studi « Turiddu Bella », 2006.
 AA. VV., *Actes des Vingt-cinquièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2008)*, Arles, Actes Sud, 2009.
 AA. VV., *Les Intraduisibles / Unübersetzbarkeiten*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.
 ADAM Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Paris, Librairie Larousse, coll. « L », 1976.
 RŔ *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2011 [2005].
 AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, RUEFF Martin (trad. de l'italien), Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2015.

- AGOSTINI René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus. Synge, O'Casey, Joyce, Beckett, etc.*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-vues », 2011.
- ARCANGELI Massimo, *Cercasi Dante disperatamente. L'italiano alla deriva*, Roma, Carocci, 2012.
- ARNOUX-FARNOUX Lucie et HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, Lucie édition, coll. « Poétiques comparatistes », 2009.
- ARON Paul, *La littérature prolétarienne, en Belgique francophone depuis 1900*, Loverval, Labor, coll. « Espace Nord », 2006 [1995].
- ASSENZA Chiara, *Sul testo di Terra matta di Vincenzo Rabito*, mémoire, Università di Catania, 2009, Lettres classiques.
- ASSOULINE Pierre, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011.
- ATTAL Frédéric, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U histoire contemporaine », 2004.
- AUBAILLY Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art*, Paris, Librairie Larousse, 1975.
- AZIMI Roxana, *La folie de l'art brut*, Paris, Séguier, 2014.
- BADIOU-MONFERRAN Claire *et al.*, *La langue, le style, le sens*, Paris, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005.
- BAFARO Georges, *L'épopée*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1997.
- BALLARD Michel (dir.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953].
- ÉRÉ *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- ÉRÉ *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1984].
- BARTOLI LANGELI Attilio et PETRUCCI Armando (dir.), *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Quaderni Storici*, n° 38, anno XIII, fascicolo II, Bologna, il Mulino, maggio-agosto 1978.
- BATTAGLIA Salvatore, *Il problema della lingua dal Baretto a Manzoni*, Napoli, Liguori editore, 1965.
- BAUCHE Henri, *Le langage populaire, Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris*, Paris, Payot, 1929 [1920].
- BECCARIA Gian Luigi (dir.), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Le texte et l'avant-texte, Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 2002 [1999], coll. « Le langage des contes ».
- BENOÎT Éric *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

- BENSIMON Paul et COUPAYE Didier, *Palimpsestes*, n° 10, « Niveaux de langue et registres de la traduction », 1996, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BERGER Cécile, CAPRA Antonella et NIMIS Jean (dir.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Université Toulouse 2, Collection de l'E.C.R.I.T, n° 11, 2007.
- BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007 [1984].
- ÉRÉ *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « l'ordre philosophique », 1999 [Trans-Europ-Repress, 1985].
- ÉRÉ *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995.
- ÉRÉ *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.
- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrice et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité/In praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1993 [1989].
- BERNSTEIN Basil, *Langage et classes sociales. Codes socio-linguistiques et contrôle social*, AA. VV. (trad. de l'anglais), Paris, Minuit, 1993 [1975].
- BERRUTO Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*, Bari-Roma, Laterza, 1997.
- ÉRÉ *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari-Roma, Laterza, 2004.
- BESSE Jean-Marie et al. (dir.), *L'«illettrisme» en questions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993.
- BESSIÈRE Jean (dir.), *Commencements du roman*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2001.
- BILGER Mireille, van den EYNE Karel et GADET Françoise, *Analyse linguistique et approches de l'oral. Recueil d'études offert en hommage à Claire Blanche-Benveniste*, Leuven-Paris, Peeters, coll. « ORBIS / Supplementa », 1998.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS, coll. « Sciences du langage », 1997 [1990].
- ÉRÉ *Approches du français parlé*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 1997.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire et JEANJEAN Colette, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Érudition, CNRS/Institut national de la Langue française, 1987.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, ROUGET Christine et SABIO Frédéric (dir.), *Choix de textes de français parlé : 36 extraits*, Paris, Honoré Champion, coll. « français parlés : textes et études », 2002.
- BLANCHET Philippe, *Combattre la discrimination : la glottophobie*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2016.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1955].
- BONNEFOY Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- BORDAS Éric et al., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005 [2002].

- BOUBACAR BARRY Thierno, *L'expression de l'altérité dans les littératures africaines et caribéennes*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016.
- BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine (dir.), *Art brut : une avant-garde en moins ?*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2011.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'Art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1972.
- BRÉ Ce que parler veut dire. *L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 2010 [1982].
- BOUTET Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2003 [1993].
- BOUVIER Jean-Claude (dir.), *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et méthodes*, Paris, éditions du CNRS, 1980.
- BRANCA-ROSOFF Sonia, SCHNEIDER Nathalie, *L'écriture des citoyens. Une analyse linguistique de l'écriture des peu-lettrés pendant la période révolutionnaire*, Paris, Klincksieck, 1994.
- BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
- BRUNI Francesco, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura. Testi e documenti*, Torino, UTET, 1984.
- BRUNI (dir.), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992.
- BRUNI Leonardo, *De interpretatione recta / De la traduction parfaite*, LE BLANC Charles (trad. du latin), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008.
- BUDOR Dominique et DE PAULIS-D'ALEMBERT Maria Pia (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2000.
- BULOT Thierry et BLANCHET Philippe, *Une introduction à la sociolinguistique. Pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.
- BURGARETTA Sebastiano, *La memoria e la parola. Pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Messina, Armando Siciliano Editore, coll. « Etnografie », 2008.
- CADIOLI Alberto, DECLEVA Enrico et SPINAZZOLA Vittorio (dir.), *La mediazione editoriale*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- CALVET Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.
- CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2014 [1988].
- CAMILLERI Andrea et DE MAURO Tullio, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, coll. « Economica », 2014 [2013].
- CANTERI Jacopo, *A scrivere ho davanti il mondo, Parole e immagini nell'opera di Pietro Ghizzardi*, Palermo, Glifo edizioni, 2014.
- CAPT Vincent, *Écrivain. La langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, coll. « contre-courant », 2012.

- RR Poétique des écrits bruts, Limoges, Lambert-Lucas / Collection de l'Art Brut de Lausanne, 2013.
- CARRON Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002.
- CARY Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- CERINA Giovanna, LAVINIO Cristina et MULAS Luisa (dir.), *Oralità e scrittura nel sistema letterario, Atti del convegno Cagliari 14-16 aprile 1980*, Roma, Bulzoni, 1982.
- CHAOUACHI Slaheddine et MONTANDON Alain (dir.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- CHARDIN Philippe (dir.), *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Éditions Kimé, 2007.
- CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2005 [Bordas, 1990].
- CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France, *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2012 [1995].
- CHINELLATO Lucrezia, SCIARRINO Emilio et VEGLIANTE Jean-Charles (dir.), *La Traduction de textes plurilingues italiens*, Paris, éditions des Archives contemporaines, 2015.
- COCCHIARA Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, Palermo, Sellerio, coll. « Nuovo Prisma », 2004.
- COLIN Jean-Paul, *Argots et poésie. Essais sur la déviance lexicale*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.
- CORTELAZZO Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, III, Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1976 [1972].
- CORTELAZZO Michele et RENZI Lorenzo (dir.), *La lingua italiana oggi: un problema scolastico e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- COURRIOL Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », thèse de doctorat, Université de Bourgogne, soutenue en décembre 2015.
- CULTRERA Giuseppe (dir.), *I luoghi di Rabito, dal manoscritto a Fontanazza a Terra matta* (actes du colloque tenu à Chiaramonte Gulfi, 18-20 janvier 2008), en cours d'édition.
- DANCHIN Laurent, *Art brut. L'instinct créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006.
- RR *Aux frontières de l'art brut. Un parcours dans l'art des marges*, Paris, Lelivredart, coll. « Mycelium », 2013.
- DARBENET Jean et VINAY Jean-Paul, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1960.
- DE BIASI Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2000.
- DE CERTEAU Michel, JULIA Dominique et REVEL Jacques, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1980 [1975].

- DECHARME Bruno, *Rouge ciel, un essai sur l'art brut* (DVD), Système B, 2010.
- DE LAUNAY Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2006.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975.
- DELEUZE Gilles et PARNET Clara, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « champs essais », 2008 [1996 pour cette éd.].
- DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari-Roma, Laterza, 1972 [1963].
- DERIVE Jean (dir.), *L'épopée - Unité et diversité d'un genre*, Paris, éditions Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2002.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2016 [1916].
- DESSONS Gérard, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2010.
- DI PALMA Guido, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni editore, 1991.
- DU BELLAY Joachim, *Défense et illustration de la langue française*, 1549, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9fense_et_illustration_de_la_langue_fran%C3%A7aise
- DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005 [1978].
- DUBUFFET Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- ÉRÉ *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 2003 [1986].
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, BOUZAHER Myriem (trad. de l'italien), Paris, Le livre de poche, 2010 [Grasset, 1985].
- ÉRÉ *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, BOUZAHER Myriem (trad. de l'italien), Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2010 [Grasset, 2006].
- ESCARPIT Robert (dir.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
- FABRE Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL, 1993.
- ÉRÉ (dir.), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1997.
- FARET Nicolas (auteur présumé), *Projet de l'Académie, pour servir de Préface à Ses statuts*, Saint-Étienne, université de Saint-Étienne, 1983.
- FENOGLIO Irène et CHANQUOY Lucile (dir.), *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle, Langue française*, n° 155, 2007, Paris, Armand Colin.
- FOLENA Gian Franco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, coll. « saggi brevi », 1991.
- FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1991.

- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2009 [1977].
- FORTINI Franco, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- FRAENKEL Béatrice (dir.), *Illetrismes*, Paris, Bibliothèque publique d'information, coll. « Variations historiques et anthropologiques », 1993.
- FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2001.
- FREI Henri, *La grammaire des fautes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 [1929].
- FRYE Northrop, *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, CROWLEY Cornelius (trad. de l'anglais), Belval, Circé, 1998.
- GADET Françoise, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989.
- ÉRÉ *Le Français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- ÉRÉ *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2007.
- GARRAIT-BOURRIER Anne (dir.), *La norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- GASPARINI Philippe, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2016.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- ÉRÉ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992 [1982].
- ÉRÉ *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987].
- ÉRÉ *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- ÉRÉ *Figures IV*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- GENOT Gérard, *Manuel de linguistique de l'italien. Approche diachronique*, Paris, Ellipses, coll. « L'italien dans le supérieur », 1998.
- GENTILI Bruno et PAIONI Giuseppe (dir.), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso, Atti del convegno internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, Roma, L'Ateneo, 1985.
- GEORGEL Jacques, *L'Italie au XX^e siècle (1919-1995)*, Paris, La documentation française, coll. « International », 1996.
- GERACI Mauro, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, Roma, Il Trovatore, 1998.
- GIBELLI Antonio, *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Rizzoli, coll. « BUR storia », 2006 [1998].
- GINZBURG Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del „500*, Torino, Einaudi, 1976.
- GOODY Jack, *La raison graphique*, BAZIN Jean et BENZA Alban (trad. de l'anglais), Paris, éditions de Minuit, 1998 [1979].

- RR̂ *Entre l'oralité et l'écriture*, PAULME-SCHAEFFNER Denise (trad. de l'anglais), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994.
- GOUVARD Jean-Michel, *La pragmatique, outils pour l'analyselittéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 1998.
- RR̂(dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu, essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- GRACQ Julien, *En lisant et en écrivant*, Paris, José Corti, 2008 [1980].
- GRASSI Corrado, SOBRERO Alberto et TELMON Tullio, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Bari-Roma, Laterza, 2003.
- GRASSO Aldo, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 [Larousse, 1966].
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Le Seuil, 1989.
- GUASTELLA Serafino Amabile, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Milano, Rizzoli, 1976.
- GUGLIELMI Angelo (dir.), *Il piacere della letteratura: prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- RR̂ *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, coll. « Saggi », 2010.
- GUICHONNET Paul, *Histoire de l'Italie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997 [1969].
- GUILBERT Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1975.
- GUIRAUD Pierre, *Le français populaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986 [1965].
- GUTBUB Christophe (dir.), *La lisibilité de la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- HAGÈGE Claude, *Le français, histoire d'un combat*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1998 [Éditions Michel Hagège, 1996].
- HANS-BIANCHI Barbara, *La competenza scrittoria mediale. Studi sulla scrittura popolare*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005.
- HAVELOCK Éric Alfred, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, ESCOBAR MORENO Enrique (trad. de l'anglais), Paris, Maspero, 1981.
- HUCHON Mireille, *Histoire de la langue française*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références littérature », 2008 [Librairie générale française, 2002].
- HURTADO ALBIR Amparo, *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier, coll. « Traductologie », 1990.
- INTRAVAIA Pietro et SCAVÉE Pierre, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'Italien et du Français*, Bruxelles, Didier, 1979.
- ISRAËL Fortunato et LEDERER Marianne (dir.), *La liberté en traduction*, Paris, Didier érudition, coll. « Traductologie », 1991.

- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, RUWET Nicolas (trad. de l'anglais), Paris, les éditions de Minuit, coll. « Arguments », 2013 [1963].
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, MAILLARD Claude (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998 [1978].
- JOHANNOT Yvonne, *Illettrisme et rapport à l'écrit*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994.
- JOLLES André, *Formes simples*, BUGET Antoine Marie (trad. de l'allemand), Paris, Le Seuil, coll. « poétiques », 1972.
- JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. « Campus Lettres », 1997.
- ÉRÉ (dir.), *La valeur littéraire en question*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2010.
- JUNET Magali (dir.), *L'affolante écriture des auteurs d'art brut*, Service des affaires culturelles Département de la formation, de la jeunesse et de la culture du Canton de Vaud, coll. « dp École-Musée », n° 6, 2011.
- KITTEL Harald *et al.* (dir.), *Übersetzung/Translation/Traduction, Encyclopédie internationale la recherche sur la traduction*, vol. I, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2004.
- KOHLER Héliane (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 1*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003.
- LABARTHE Judith, *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2006.
- LABOV William, *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, KIHM Alain (trad. de l'anglais), Paris, Minuit, 1978.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1979.
- ÉRÉ *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.
- LAFHAIL-MOLINO Raphaël et MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Québec / Arles, Leméac / Actes Sud, 2003.
- LAHIRE Bernard, *L'invention de l'«illettrisme» : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, La Découverte, 1999.
- LARBAUD Valery, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1946].
- LEDERER Marianna et SELESKOVITCH Danica, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier, coll. « Traductologie 1 », 1993 [1984].
- LEFRÈRE Jean-Jacques et PIERSSSENS Michel (dir.), *Fous littéraires, nouveaux chantiers*, Tusson, Du Lérot, 2003.
- LE GRAND Jean-Louis et PINEAU Gaston, *Les histoires de vie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007 [1993].
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographè en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1971.
- ÉRÉ *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1996 [1975].
- ÉRÉ *Je est un autre. L'autobiographè, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

- RRÉ *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Mauconduit, 2015.
- LEJEUNE Philippe et VIOLLET Catherine (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographies*, Paris, CNRS éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2000.
- LEONE Alfonso, *L'italiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino, coll. « Studi linguistici e semiologici », 1982.
- RRÉ *Profilo di sintassi siciliana. Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia*, 3, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1995.
- LOFFREDO Irene (dir.), *Racconto: tra oralità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1985.
- LO PIPARO Franco et RUFFINO Giovanni (dir.), *Gli italiani e la lingua*, Palermo, Sellerio, 2005.
- MADÉLÉNAT Daniel, *L'hopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- MARCATO Gianna (dir.), *Dialecto, memoria & fantasia*, Padova, Unipress, 2007.
- MÉADEL Cécile et SONNAC Anne (dir.), *L'autair au temps du numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2001 [1973].
- RRÉ *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, coll. poche, 2012 [1999].
- MIGLIETTA Annarita et SOBRERO Alberto A., *Introduzione alla linguistica italiana*, Bari-Roma, Laterza, 2010 [2006].
- MIGLIORINI Bruno, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, coll. « Saggi tascabili », 2013 [1966].
- MILES FOLEY John (dir.), *Oral Tradition in Literature. Interpretation in Context*, University of Missouri Press, Columbia, 1986.
- MILILLO Aurora, *Narrativa di tradizione orale*, Roma, Museo nazionale Arti e tradizioni popolari, 1977.
- MOCCIARO Antonia G., *Italiano e siciliano nelle scritture dei semicolti. Testi documentari del XVIII secolo*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Finguistici Siciliani, coll. « Osservatorio linguistico siciliano », 4, 1991.
- MONELLI Salvatore, *Ignazio Buttita e i cantastorie italiani*, <https://www.youtube.com/watch?v=qclezoOpCZ8> (visionnée le 20 octobre 2015).
- MONTANILE Milena, *L'italiano popolare*, Salerno, Edisud, 2002.
- MOSS David (dir.), *Journal of Modern Italian Studies, Special issue on Terra Matta*, vol. 19, n° 3, May 2014, London, Taylor&Francis.
- MOUNIN Georges, *Les belles infidèles. Essai sur la traduction*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « traductologie », 2016 [Cahiers du Sud, 1955].
- RRÉ *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2014 [1963].
- MOURALIS Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, Hermann éditeurs, 2011.

- NARDONE Jean-Luc (dir.), *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Toulouse, Université Toulouse 2, Collection de l'E.C.R.I.T., 2005.
- RR Sur la langue italienne, Dante Alighieri, Giangiorgio Trissino, Agnolo Firenzuola, MALHERBE Claude et Jacqueline (trad. des textes du latin et de l'italien), Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Nomina », 2008.
- NERGAARD Siri (dir.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, coll. « Strumenti Bompiani », 2010 [1995].
- NEVEU Franck (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998.
- NIDA Eugène et TABER Charles, *La traduction, théorie et méthodes*, Londres, Alliance biblique universelle, 1971.
- NIGRO Salvatore Silvano, *I romanzieri della voce. Storie di cantastorie e contastorie*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, coll. « Napoli in trentaduesimo », 1998.
- RR(dir.), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- NIMIS Jean (dir.), *Stefano D'Arrigo, un (anti)classico del Novecento ?* Toulouse, Université Toulouse 2, Collection de l'E.C.R.I.T., n° 13, 2013.
- NORTON CRU Jean, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997 [Gallimard, 1930].
- ONG Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 2004 [Methuen & Co. Ltd, 1982].
- ORTEGA Y GASSET José, *Misère et splendeur de la traduction*, GÉAL François (trad. de l'espagnol), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2013.
- OUSTINOFF Michaël, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007 [2003].
- PASQUALINO Antonio, *L'opéra dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1978 [1977].
- PEIRY Lucienne, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 2016 [1997].
- RR(dir.), *Écriture en délire*, Milan / Lausanne, Éditions 5 Continents / Collection de l'Art Brut, 2004.
- PERGNIER Maurice, *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993 [Honoré Champion, 1978].
- PITRÈ Giuseppe, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, Palermo, Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane, 4 vol., 1870-1913.
- RR *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani e delle parlate siciliane*, Palermo, Il Vespro, 1978 [1875].
- PODEUR Josiane, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori editore, 1993.
- POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*. Paris, Economica, coll. « Études Sociologiques », 2006.
- PONTALIS Jean-Baptiste et al., *Dossier Wolfson ou L'affaire du Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009.
- POULAILLE Henry, *Nouvel Âge Littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930.

- PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, ROBERT Danièle (trad. de l'italien), Cadenet, Le chemin de ronde, coll. « Stilnovo », 2013.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, DERRIDA Marguerite, KAHN Claude et TODOROV Tzvetan (trad. du russe), Paris, Seuil, coll. « Essais », 1970.
- PYM Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1997.
- QUATRIGLIO Constanza, *terramatta*; (DVD), Istituto Luce, 2012.
- QUENEAU Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.
- ŔŔ *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1985 [1965].
- QUITOUT Michel et SEVILLA MUÑOZ (dir.), *Traductologie, proverbes et figements*, Paris, L'Harmattan, coll. « Europe-Maghreb », 2009.
- RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne en France. Littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, Albin Michel, 1974.
- RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.
- RASTIER François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013 [1991].
- REISS Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, BOCQUET Catherine (trad. de l'allemand), Arras, Artois Presses Université, 2002.
- REY Alain, *Le français. Une langue qui défie les siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008.
- RHODES Colin, *L'art outsider. Art brut et création hors normes au XX^e siècle*, HOEPFFNER Bernard (trad. de l'anglais), Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2001.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- ŔŔ *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- RIZZA Olga, « "Se all'uomo in questa vita non ci incontro aventure, non ave niente darracontare". *Terra matta* di Vincenzo Rabito », mémoire, Università di Pisa, 2015.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000 [Grasset 1972].
- ROHLFS Gerhard, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Fonetica*, PERSICHINO Salvatore (trad. de l'allemand), Torino, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1970 [1966].
- ŔŔ *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, FRANCESCHI Temistocle (trad. de l'allemand), Torino, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1968.
- ŔŔ *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti, Sintassi e formazione delle parole*, FANCELLI CACIAGLI Maria et FRANCESCHI Temistocle (trad. de l'allemand), Torino, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1970.
- ROMANO Sergio, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1977.

- RUFFINO Giovanni (dir.), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. 2, 2013.
- SAPIRO Gisèle (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2012.
- ŘŘ *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, BERMAN Antoine (trad. de l'allemand), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [Trans-Europ-Express, 1985].
- SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier, 2014.
- SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.
- SOBRERO Alberto A. (dir.), *Introduzione all'italiano contemporaneo, vol. 2: La variazione e gli usi*, Bari-Roma, Laterza, 1999 [1993].
- SORNICOLA Rosanna, *Sul parlato*, Bologna, il Mulino, 1981.
- SOUILLER Didier, *Le roman picaresque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- SOUTET Olivier, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011 [1995].
- SPITZER Leo, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, SOLMI Renato (trad. de l'allemand), Torino, Boringhieri, coll. « Saggi », 1976.
- STALLONI Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2001.
- STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, DAUZAT Pierre-Emmanuel et LOTRINGER Lucienne (trad. de l'anglais), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998 [1978].
- STUSSI Alfredo, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993 [1972].
- SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- TESTA Enrico, *Simulazione di parlato, Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattrocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- ŘŘ *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, coll. « piccola biblioteca Einaudi », 2014.
- THEURIAU Frédéric-Gaël, *La littérature prolétarienne aux XIX^e et XX^e siècles*, Centre d'études supérieures de la littérature, Vaillant, 2013.
- THÉVOZ Michel, *Le langage de la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1978.
- ŘŘ *Écrits bruts*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1979.
- ŘŘ *Détournement d'écriture*, Paris, Minit, 1989.
- THOMAS Jean-Jacques, *La langue volée. Histoire intellectuelle de la formation de la langue française*, Berne-New York-Paris, Peter Lang, Publications Universitaires européennes, XIII, vol. 149, 1989.

- TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987.
- TROPEA Giovanni, *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne Editore, 1976.
- TURCOTTE Virginie, *Quand la lecture visite l'oralité ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*, mémoire, université du Québec, 2009.
- VADRUCI Flavia, *Quando la penna esplode di vita, La collana Franchi Narratori – Feltrinelli 1970-1983*, Roma, Oblique studio, 2010.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1997 [1995].
- VIAL Éric, *Guerres, société et mentalités, L'Italie au premier XX^e siècle*, Paris, Seli Arslan, coll. « histoire, cultures et sociétés », 2003.
- VINCENT Diane, *Les ponctuants de la langue et autres mots du discours*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Langue et pratiques discursives », 1993.
- WYNANTS Bernadette, *L'orthographe une norme sociale. La construction sociale et les transformations de l'orthographe française*, Sprimont, Mardaga, 1997.
- ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2002 [1996].
- ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

b) Articles et contributions

- AA. VV., *Ethnos*, n° 6, Siracusa, Centro Studi di Tradizioni Popolari, 2006.
- ALFIERI Gabriella, entrée « Giovanni Verga », *Enciclopedia Treccani*, 2010 en ligne http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-verga_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/.
- AMENTA Luisa, « Fare lingua: locuzioni individuali e comunitarie nelle scritture dei semicolti », in MARCATO Gianna (dir.), *Dialecto, memoria e fantasia*, Padova, Unipress, 2007, p.409-414.
- ARZUFFI « Le polirematiche in testi parlés et écrits de italien populaire », in CRESTI Emanuela (dir.), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti del IX congresso della SILFI, vol. II, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 539-547.
- ANTONELLI Giuseppe, « Storia di un italiano », *Indice dei libri del mese*, 31/08/2007.
- ASOR ROSA Alberto, « Popolo e dialetto », in ASOR ROSA Alberto, *Storia europea della letteratura italiana. II. Dalla decadenza al Risorgimento*, p. 456-466.
- AUTHIER Jacqueline et MEUNIER André, « Norme, grammaticalité et niveau de langue », *Langue française* n° 16, « La norme », 1972, Paris, Larousse, p. 49-62.
- AUVIGNE Marie-Agnès et MONTÉ Michèle, « Recherches sur la syntaxe en milieu sous-prolétaire », *Langage et Société*, n° 19, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, p. 23-63.
- BACCELLI Monique, VIROT Benoît et WERLI Antonio, « Rencontre avec un livre léviathan : *Horcynus orca* de Stefano d'Arrigo », in AA. VV., *Trentièmes Assises de la traduction littéraire*, « Les trentièmes rugissantes : traduire la mer », Arles, ATLAS-Actes Sud, 2014, p. 29-57.

BALLESTRO Catherine, « Le blanc », *BNF, l'aventure des écritures*, <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signer/ponctuation/05.htm#contenu> (consulté le 15 mars 2017).

BARDIÈRE Yves, « Où sont passées nos "belles infidèles" ? », *Modèles linguistiques* [en ligne] n° 57, 2008, mis en ligne le 29 août 2013, <http://ml.revues.org/345> (consulté le 3 octobre 2016).

BARONI Raphaël, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 18, 2010, mis en ligne le 6 juillet 2010. URL : <http://narratologie.revues.org/6085> (consulté le 24 avril 2017).

ÉRÉ « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, n° 151, 3/2007, Paris, Seuil, p. 259-277.

BARTHES Roland, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales, ESC*, vol. 15, n° 3, mai-juin 1960, Paris, éditions de l'EHESS, p. 524-537.

BASTIN Georges L., « La notion d'adaptation en traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translator's journal*, vol. 38, n° 3, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1993, p. 473-478.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, vol. 28, n° 4, 1977, Paris, Larousse, p. 3-18.

BENEDETTI Carla, « Il romanzo. Picaro in Sicilia », 27/04/2007, en ligne <http://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/9562/picaro-in-sicilia/> (consulté le 15 juin 2013).

BENINCÀ Paola et DA TOS Martina, « Note sulla morfologia verbale di alcune varietà siciliane », in GARZONIO Jacopo (dir.), *Quaderni di lavoro ASIT*, n° 11, « Studi sui dialetti della Sicilia », Padova, Unipress, 2010, p. 55-68.

BERRUTO Gaetano, « L'italiano popolare e la semplificazione linguistica », *Vox Romanica*, XLII, 1983, Tübingen, A. Francke Verlag, p. 38-79.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, « La langue du dimanche », *Tranel*, n° 58, « Langue et enseignement », 2013, Neuchâtel, Institut des sciences du langage et de la communication, p. 301-305.

BLANCHET Philippe, « Rejeter un accent, c'est toucher à l'identité de l'être », entretien avec Marie Piquemal, *Libération*, 24/04/2016.

BLANCHOT Maurice, « Traduire », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 2004 [1971], p. 69-73.

BLOOMFIELD Leonard, « Literate and Illiterate Speech », in HYMES Dell (dir.), *Language in Culture and Society*, New York-London, Harper & Row, 1964, p. 391-396.

BONOMI Ilaria, entrée « manzonismi », *Enciclopedia Treccani*, 2011, en ligne : http://www.treccani.it/enciclopedia/manzonismi_%28Enciclopedia-dell'Italiano%29/.

BOURASSA Lucie, « Du français, d'lang et des poèmes incorrects : langage et poésie chez Katalin Molnár », *www.revue-analyses.org*, vol. 5, n° 3, automne 2010, p. 110-138 (<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/588/490>, consulté le 10 décembre 2016).

BOURDIEU Pierre, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17-18, nov. 1977, Paris, Seuil, p. 2-5.

ŘŘ « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, 1983, Paris, Seuil, p. 98-105.

ŘŘ « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, Paris, Seuil, p. 69-72.

ŘŘ « Lecture, lecteurs, lettrés, littératures », in *Choses dites*, Paris, Minit, 1987, p. 132-143.

ŘŘ « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, sept. 1991, Paris, Seuil, p. 3-46.

ŘŘ « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, Paris, Seuil, p. 3-28.

BOUVET Rachel, « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans "La trilogie" de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, vol. 3, juillet-septembre 1997, Paris, Klincksieck p. 341-365.

BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n° 8, 1966, Paris, Seuil, p. 60-76.

BREZZI Camillo, « L'Archivio Diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano », *Storia e futuro* (www.storiaefuturo.eu), n° 34, février 2014.

BRZOWSKI Jerzy, « Le problème des stratégies du traduire », *Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal*, vol. 53, n° 4, Montréal, Presses de l'université de Montréal, décembre 2008.

CACICIA Loredana, « L'ultimo azzardo è uno scrittore analfabeta di Sicilia », *Il Foglio*, 17/03/2007.

CALAME-GRIAULE Geneviève, « Variations stylistiques dans un conte touareg », in GÖROG-KARADY Veronika (dir.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, CNRS, 1990, p. 83-103.

CALVET, Louis-Jean, « L'argot comme variation diastatique, diatopique et diachronique (autour de Pierre Guiraud) », *Langue française*, n° 90, vol. 40, 1991, Paris, Armand Colin, p. 40-52.

CAPRA Antonella, « *Traduttore traditore* : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », *Textes & contextes*, n° 5, 2010, Dijon, MSH/CETIL, en ligne <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1303>.

ŘŘ « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes de traduction dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *La main de Thôt*, n° 2, 2014, Toulouse, CETIM.

CAPT Vincent et MAHRER Rudolf, « Entretien avec Vincent Capt. Droit au but ! », *Genesis*, avril 2015, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 187-193.

CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, sept. 2002, Paris, Seuil, p. 7-20.

CERRUTI Massimo, « Costruzioni relative in italiano popolare », in GUERINI Federica (dir.), *Italiano e dialetto bresciano in racconti di partigiani*, Roma, Aracne, 2016, p. 79-118.

CHANQUOY Lucile et FENOGLIO Irène, « La notion d'«avant-texte» : point de rencontre pour une compréhension de l'écriture en acte », *Langue française* n° 155, 2007, *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle*, Paris, Armand Colin, p. 3-7.

CHAPDELAIN Annick et LANE-MERCIER Gillian, « Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », *TTR : Traduction. Terminologie. Rédaction*, n° 7, vol. 2, 2^e trimestre 1994, Ottawa, Association canadienne de traductologie, p. 7-10.

CHATEAUBRIAND René, *Remarques*, in MILTON John, *Le Paradis perdu*, CHATEAUBRIAND François-René (trad. de l'anglais), Paris, Renault et cie, 1861, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Milton_-

[Le Paradis perdu, trad. de Chateaubriand, Renault et Cie, 1861.djvu/9](#)

CLAUDEL Paul-André, « Les limites d'une "esthétique des œuvres mineures" », *Fabula*, en ligne http://www.fabula.org/atelier.php?Les_limites_d%27une_%26laquo%3B_esth%26eacute%3B_tique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_%26raquo%3B (consulté le 24 février 2016).

RR « Des œuvres "mineures" aux œuvres "non canoniques" : proposition de redéfinition », *Fabula*, en ligne http://www.fabula.org/atelier.php?Des_%26%23156%3Buvres_%22mineures%22_aux_%26%23156%3Buvres_%22non_canoniques%22 (consulté le 24 février 2016).

RR « Quelle valeur accorder aux œuvres „non canoniques“? », *Fabula*, en ligne http://www.fabula.org/atelier.php?Quelle_valeur_accorder_aux_%26%23156%3Buvres_%22non_canoniques%22 (consulté le 24 février 2016).

CLEMENTE Angelo, « Cuntastorie e cantastorie », Irsap-Agrigentum, <http://www.irsap-agrigentum.it/Cuntastorie%20e%20Cantastorie.htm> (consulté le 25 avril 2017).

COURRIOL Florence, « Plurilinguisme littéraire et norme linguistique dans l'Italie contemporaine », *Sciences humaines combinées* [en ligne], n° 11, *Norme(s) et (a)normalité*, janvier 2013, <http://revuesshs.ubourgogne.fr/lisit491/document.php?id=1014> ISSN 1961-9936 (consulté le 24 septembre 2014).

CURRÒ Francesco et SAMMITO Roberto, « Rabito, *inafabeto* e scrittore », *Catania meridionews*, 21/10/2010. URL <http://catania.meridionews.it/articolo/6049/rabito-inafabeto-e-scrittore/> (consulté le 2 mai 2017).

D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », in SERIANNI Luca et TRIFONE Pietro (dir.), *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, p. 41-79.

RR entrée « italiano popolare », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-popolare_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

DAL NEGRO Silvia, « Bilinguismo e diglossia », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010, en ligne [http://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bilinguismo-e-diglossia_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (consulté le 23 août 2017).

DE BIASI Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », mis en ligne le 19 janvier 2017, *ITEM*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366> (consulté le 24 juillet 2017).

DEL COLLE Beppe, « Nato nel ,99 », *Il nostro tempo*, 15/04/2007.

DELOMIER Dominique et ESQUENET-BERNAUDIN Monique, « L'écrit dans le sillage de l'oral, mais encore ? », *Langue française*, vol. 89, « L'oral dans l'écrit », 1991, Paris, Larousse, p. 86-98.

DE PAULIS-D'ALEMBERT Maria Pia, « Sapore/Sapere nell'universo immaginario di Camilleri-Montalbano », *Chroniques italiennes*, « Nourrir/Se nourrir dans la culture italienne, XVI^e-XXI^e siècles », n° 21, 2011, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, en ligne : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web21/MP.DePAULIS.Camilleri.DEF.pdf>.

DEULOFEU Henri-José, « Peut-on établir un système de ponctuation des transcriptions de textes oraux linguistiquement fondé ? Les propositions du groupe Rhapsodie », *Langue française*, n° 174, 2011, Paris, Larousse, p. 115-131.

DI GESÙ Matteo, « L'esproprio letterario », *Giudizio Universale*, 30/09/2012.

DI LUCA Patrizia et GORGOLINI Luca, « Testimonianze autobiografiche: archivi della memoria e centri di ricerca. Nota introduttiva alla prima parte », *Storia e futuro* (www.storiaefuturo.eu), n° 34, février 2014.

DI MAURO Enzo, « Vilardo, lo Spoon River degli emigrati siciliani », *Alias-Il Manifesto*, 24/10/2007.

DUBOIS Jacques et DURAND Pascal, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, mai 1988, Paris, Armand Colin, p. 5-23.

DURIEUX Christine, « L'intraduisible dans le dialogue interculturel », in AA. VV., *Actes du Colloque « 2008 Année du dialogue interculturel »*, University Studio Press, Thessalonique, 2008, p. 172-178.

ELOY Jean-Michel, « À la recherche du français populaire », *Langage et Société*, n° 31, 1985, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 7-38.

ERNST Gerhard, « Les "fautes" des peu-lettrés. Ê idiosyncrasies ou autre ? », in LAGORGETTE Dominique (dir.), *Repenser l'histoire du français*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Langages », 2014, p. 165-193.

FÉDIER François, « L'intraduisible », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 130, 2005/4, Paris, Presses universitaires de France, p. 481-488.

FERGUSON Charles, « Diglossia », *Word*, vol. 15, 1959, New York, International Linguistic Association, p. 325-340.

FERRARI Erminio, « Le aventure di un povero cristiano », *la Regione Ticino*, 21/04/2007.

FOFI Goffredo, « Vite di senzalettere », *Il Sole 24 Ore*, 6/05/2007.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome 1, 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994 [1969], p. 789-820.

FOUCHÉ Pascal et SIMONIN Anne, « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, Paris, Seuil, p. 103-115.

FRAGAPANE Enzo, « Terra matta di Vincenzo Rabito: vicenda editoriale e aspetti letterari. È intervista a Luca Ricci », *Diacritica*, 25/02/2017, en ligne : <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-vicenda-editoriale-e-aspetti-letterari-intervista-a-luca-ricci.html>.

ÈÈ « Terra matta di Vincenzo Rabito: un'intervista a Evelina Santangelo », *Diacritica*, 25 febbraio 2017, en ligne : <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-unintervista-a-evelina-santangelo.html>.

FRANÇOIS Denise, « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langages*, n° 27, 1975, Paris, CELSA, Necplus, p. 5-27.

ÉRÉ « Le langage populaire », in ANTOINE Gérald et MARTIN Robert (dir.), *Histoire de la langue française de 1880 à 1914*, Paris, éd. du CNRS, 1985, p. 295-327.

FRESU Rita, « Scritture dei semicolti », in ANTONELLI Giuseppe, MOTOLESE Matteo et TOMASIN Lorenzo (dir.), *Storia dell'italiano scritto III. L'italiano dell'uso*, Roma, Carocci editore, coll. « Frecce », 2014, p. 195-223.

GADET Françoise, « Français populaire : un concept douteux pour un objet évanescant », *Ville-École-Intégration enjeux*, n° 130, sept. 2012, Paris, CNDP, p. 40-50.

GIURATO Bruno, « Al rogo Joyce, viva Rabito », *Il Domenicale*, 28/04/2007.

GODARD Barbara, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, n° 142, 2001, Trois-Rivières, Université du Québec, p. 49-82.

GUEUNIER Nicole, « La pertinence de la notion d'écart en stylistique », *Langue française*, vol. 3, n°1, 1969, Paris, Armand Colin, p. 34-45.

JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT, Théorie et histoire littéraire*, n° 0, février 2005, revue en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html>.

GERVAIS Bertrand, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, 25(3), 1998, université du Québec, p. 7-20.

GUILLEMIN-FLESCHER Jacqueline, « Théoriser la traduction », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. VIII, 2003/2, p. 7-18.

GULLO Tano, « Il romanzo popolare dello scrittore contadino », *La Repubblica Palermo*, 15/10/2006.

HEILBRON Johan et SAPIRO Gisèle, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 44, n° 1, 2002, Paris, Seuil, p. 3-5.

KARGIOTIS Dimitris, « *Quid minor in litteris ?* Entre théorie et histoire », *Littérature*, n° 146, 2007/2, Paris, Armand Colin, p. 104-122.

KLINKENBERG Jean-Marie, « Les niveaux de langue et le filtre du "bon usage" », *Le français moderne*, n° 50, 1982, Paris, CILF, p. 52-61.

LANGONE Camillo, « La terra dei mondi », *Il Foglio*, 28/04/2007.

LAROCHE Maximilien, « Oraliture et littérature », *Sociopoética*, vol. 1, no 3, janvier-juillet 2009, en ligne : Universidade estadual de Paraiba, [http //eduep.uepb.br](http://eduep.uepb.br) (consulté le 11 août 2017).

LECLERQ Véronique, « Pratiques d'écriture des "illettrés". La transition vers un autre monde », *Le Sociographe*, n° 18, 2005, Nîmes, Champ social, p. 13-25.

LECOINTRE Simone et LE GALLIOT Jean, « Le je(u) de l'énonciation », *Langages*, n° 31, vol. 8, Paris, Armand Colin, 1973, p. 64-79.

LEJEUNE Philippe, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *Études rurales*, n° 97-98, 1985, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 69-83.

ÉRÉ « Génétique et autobiographie », *Lalies*, n° 28, 2008, Paris, Éditions rue d'Ulm, p. 169-187.

LO PIPARO Franco, « Il caso Sicilia: una nazione senza lingua », in SCHWARZE Sabine (dir.), *Siamo una nazione? Nationales Selbstverständnis im aktuellen Diskurs über Sprache, Literatur und Geschichte Italiens*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2006, p. 35-50.

LUZZATI Daniel, « Recherches sur la structure du discours oral spontané », *L'information grammaticale*, n° 27, Louvain, Peeters, 1985, p. 39-41.

LUZZATTO Sergio, « Rabito, l'epopea di un Gattopardo popolare », *Corriere della sera*, 24/03/2007.

LYONS Martyn, « La culture littéraire des travailleurs autobiographies ouvrières dans l'Europe du XIX^e siècle », BAGGIO Pauline (trad. de l'anglais), *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, éditions de l'EHESS, 4/2001, p. 927-946.

MASSON Jean-Yves, « L'étranger en notre langue », entretien avec Dominique MARIN, *Mensuel*, n° 117, juillet 2017, Paris, École de psychanalyse des champs du forum lacanien, p. 72-83.

MAURI Paolo, « Una vita senza grammatica », *La Repubblica*, 7/03/2007.

MAZZUCCO Melania, « Una vita da romanzo », *Il Sole 24 Ore*, 9/12/2007.

MESCHONNIC Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n° 28, 1972, Paris, Armand Colin, p. 49-54.

RR « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, « Le rythme et le discours », 1982, Paris, Larousse, p. 6-23.

MILESCHI Christophe, « Le traducteur en écrivain-silhouette », entretien avec Emmanuelle Sandron, *Translittérature*, n° 47, 2014, Paris, ATLF, p. 27-34.

MILESCHI Christophe et ZEKRI Caroline, « Entretien sur la traduction française de *Libera nos a malo* de Luigi Meneghello », QUADERNA [en ligne], n° 2, 2014, mis en ligne le 25 mars 2014. URL : <http://quaderna.org/entretien-avec-christophe-mileschi-sur-la-traduction-francaise-de-libera-nos-a-malo-de-luigi-meneghello>.

MOREL Mary-Annick et PINCHON Jacqueline, « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française*, vol. 89, « L'oral dans l'écrit », 1991, Paris, Larousse, p. 5-19.

NENCIONI Giovanni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », in NENCIONI Giovanni, *Di scritto e parlato, Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

NIGRO Salvatore Silvano, « Il bisogno di inventare una lingua », *La Repubblica Palermo*, 18/01/2008.

NOBILE Laura, « Pirotta porta in teatro la lingua di *Terra matta* », *La Repubblica*, 14/03/2009.

ORIOLES Vincenzo, « La formazione di varietà linguistiche regionali », *Vincenzo Orioles*, http://www.orioles.it/materiali/pn/Italiano_regionale.pdf (consulté le 12 janvier 2015).

OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154, 2007, Paris, CELSA, Nec plus, p. 67-82.

PANZERI Stefano, « Questa è la bella vita che ho fatto », *Stefano Panzeri*, http://www.stefanopanzeri.eu/STEFANO_PANZERI/QUESTA_E_LA_BELLA_VITA_CHE_HO_FATTO.html (consulté le 25 août 2015).

PARDINI Vincenzo, « Con gli occhi degli umili », *La Nazione*, 28/03/2007.

PELLET Éric, « Les phrases segmentées dans *Le Voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline », *L'information grammaticale*, n° 61, Louvain, Peeters, 1994, p. 41-49.

PINTO Maria-Antonietta, « Écrire en italien, écrire en dialecte », *Enfance*, tome 40 n° 1-2, « Identités, processus d'identification, nominations », 1987, Paris, NecPlus, p. 39-52.

PIRROTTA Vincenzo, « Terra matta », *Teatro di Roma*, <http://www.teatrodiroma.net/adon.pl?act=doc&doc=1174> (consulté le 25 août 2015).

POLIAK Claude, « Manières profanes de "parler de soi" », *Genèses*, n° 47, 2002/2, Paris, Belin, p. 4-20.

PUDAL Bernard, « Écritures non-professionnelles et prises de parole », *Les Actes de lecture*, n° 69, mars 2000, Aubervilliers, Association française pour la Lecture, p. 93-96.

RABAU Sophie, « Pour une poétique de l'interpolation », *Littérature, Histoire, Théorie, Fabula*, n° 5, novembre 2008, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/5/rabau.html> (consulté le 8 août 2017).

RIBALDO Chiara, « L'incantatore di parole », *Quaderni di altri tempi*, en ligne http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero42/bussole/q42_b11.html (consulté le 5 avril 2017).

RIGONI STERN Mario, « Il secolo del teron. Un Verga proletario », *La Stampa*, 24/03/2007.

ROJAT Fanny, « Écrits bruts et valeur poétique. L'établissement des textes d'Henri Bessaud-Narboux dans l'anthologie *Écrits bruts* », *Genesis*, n° 40, avril 2015, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, mis en ligne le 3 avril 2017, URL <https://genesis.revues.org/1487> (consulté le 26 mai 2017).

ROSSI Fabio, « Quando le sgrammaticature diventano arte e storia », *Università degli studi di Messina*, http://web-old.unime.it/dico/news/quando_le_sgrammaticature_diventano_arte_e_storia-61755.html (consulté le 5 décembre 2016).

SANGA Glauco, « I generi della narrativa popolare italiana », *La ricerca folklorica, contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, « Il Viaggio, la prova, il premio, La fiaba e i testi extrafolklorici », n° 12, octobre 1985, Brescia, Grafo edizioni, p. 49-52.

SAPIRO Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire." Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Seuil, n° 168, 2007, p. 13-33.

SCALABRINO Mario, « Dialetto siciliano, cenni di etimologia & peculiarità », *Poien*, http://www.poiein.it/autori/2006/2006_07/14_SDcalabrinoDialetto.htm (consulté le 3 octobre 2016).

SCARPA Domenico, « L'oralità in scrittura dell'Italia analfabeta », *Alias-Il Manifesto*, 21/04/2007.

SCHLIEBEN-LANGE Brigitte, « Les hypercorrectismes de la scripturalité », *Cahiers de linguistique française*, n° 20, 1998, Genève, université de Genève, p. 255-273.

STRIVAY Lucienne, « L'écriture et la perte. Les questions de l'anthropologie », *Cahiers internationaux du symbolisme*, 122-124, sept. 2009, Mons, Université de Mons, Centre interdisciplinaire d'études philosophiques, p. 321-332.

TABER Charles, « Traduire le sens, traduire le style », *Langages*, n° 28, 1972, Paris, Armand Colin, p. 55-63.

TARTAKOWSKY Ewa, « mineur, minoritaire », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, en ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/159-minoritaire-mineur> (consulté le 23 février 2016).

TENÈZE Marie-Louise, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales ESC*, 24^e année, n° 5, 1969, Paris, éditions de l'EHESS, p. 1104-1120.

THIESSE Anne-Marie, « Des plaisirs indus. Pratiques populaires de l'écriture et de la lecture », *Politix*, n° 4, vol. 13, premier trimestre 1991, Louvain-Paris, De Boeck supérieur, p. 57-67.

VALDMAN Albert, « Français standard et français populaire : sociolectes ou fictions ? », *The French Review*, n° 2, déc. 1982, Carbondale, American Association of Teachers of French, p. 218-227.

VIGNEAU-ROUAYRENC Catherine, « L'oral dans l'écrit ; histoire(s) d'E », *Langue française*, n° 89, 1991, Paris, Larousse, p. 20-34.

VIGNUZZI Ugo, « Una lingua è un dialetto che ha fatto carriera, l'unificazione è stata un scelta politica », entretien avec ARANCI Chiara, *Il reporter nuovo*, 15 janvier 2011, en ligne : <http://www.reporternuovo.it/2011/01/15/una-lingua-e-un-dialetto-che-ha-fatto-carriera-lunificazione-e-stata-un-scelta-politica/> (consulté le 18 février 2016).

VITTOZ Dominique, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », in CAMILLERI Andrea, *La saison de la chasse*, VITTOZ Dominique (trad. de l'italien), Paris, Fayard, 2001, en ligne : http://www.vigata.org/traduzioni/caccia_fr_notatrad.shtml (consulté le 20 décembre 2016).

VOGHERA Miriam, « Lingua parlata », *Enciclopedia Treccani*, 2010, en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-parlata_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-parlata_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/).

YUSTE FRÍAS José, « La traduction comme métissage des cultures », *Sur les seuils du traduire*, en ligne <https://seuils.hypotheses.org/763> (consulté le 9 août 2017).

ZEMB Jean-Marie, « Le même et l'autre [Les deux sources de la traduction] », *Langages*, « La traduction », n° 28, Paris, Armand Colin, 1972, p. 85-101.

ZUMTHOR Paul, « Oralité », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2008, p. 169-202.

3. Usuels

BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 21 vol., 2002 [1961].

BIGALKE Rainer, *Siciliano*, München-Newcastle, Lincom Europa, coll. « Languages of the World/Materials », 1997.

Bob, l'autre trésor de la langue, <http://www.languefrancaise.net/Bob/Introduction>

- BOGGIONE Valter et MASSOBRIO Lorenzo, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, UTET, 2004.
- Centre National des Ressources Textuelles, <http://www.cnrtl.fr/definition/>
- Dictionnaire vivant de la langue française, <https://dvlf.uchicago.edu/>
- DUBOIS Jean et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- DUNETON Claude, *Le bouquet des expressions imagées. Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, Paris, Seuil, 1990.
- DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Gradus », 2011 [1984].
- Enciclopedia dell'italiano Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Encyclopédie universali, <http://www.universalis.fr/>
- FERRERO Ernesto, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondadori, Milano, 1996.
- FORTUNA Antonella, *Grammatica siciliana*, Caltanissetta, Terzo millennio editore, 2002.
- GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- Garzanti linguistica, <http://www.garzantilinguistica.it/fr/>
- LACHIVER Marcel, *Dictionnaire du monde rural, Les mots du passé*, Paris, Fayard, 1997.
- Larousse, <http://www.larousse.fr/>.
- Lo Congrès, <http://www.locongres.org/fr/>.
- MACALUSO-STORACI Sebastiano, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Giuseppe Brancato Editore, 1987 [1875].
- MOROLDO Arnoldo, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains, dictionnaire étymologique*,
http://www.unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm#Pour_consulter_le_dictionnaire
 :-
- MORTILLARO Vincenzo, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Stamperia di Pietro Pensante, 1853
https://books.google.fr/books/about/Nuovo_dizionario_siciliano_italiano.html?id=u7gWA AAAQAAJ&redir_esc=y.
- Office québécois de la langue française, *Banque de dépannage linguistique*,
<https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bdl.html>.
- PICCITTO Giorgio (dir.), *Vocabolario siciliano*, vol. I (A-E), Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977.
- POLAC Michel, *Dictionnaire des Pataquès*, Paris, Seuil, 1964.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010 [1993].
- RR (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, 4 vol., Paris, Le Robert, 2005.
- RRet REY-DEBOVE Josette (dir.), *Nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1999 [1996].
- TROPEA Giovanni (dir.), *Vocabolario siciliano*, vol. II (F-M), Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1985.

RR (dir.), *Vocabolario siciliano*, vol. III (N-Q), Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990.

RR (dir.), *Vocabolario siciliano*, vol. IV (R-Sg), Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1997.

TROVATO Salvatore Carmelo (dir.), *Vocabolario siciliano*, vol. V (Si-Z), Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2002.

VARVARO Alberto, *Vocabolario etimologico siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1986.

4. Sitographie

Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/>

Archivio della scrittura popolare del Trentino : <http://fondazione.museostorico.it/index.php/Archivi-e-collezioni/Fondi-e-collezioni/Archivio-della-scrittura-popolare>

Archivio ligure della scrittura popolare : http://www.dafist.unige.it/?page_id=1068

Archivio storico delle elezioni : <http://elezionistorico.interno.it>

Archivio storico istituto Luce : <http://www.archivioluce.com/archivio/>

Association des traducteurs littéraires de France : <http://www.atlf.org/>

Association pour l'autobiographie et pour le patrimoine autobiographique : <http://autobiographie.sitapa.org/>

Critique et traduction au XXI^e siècle, <http://crititrad.hypotheses.org/>

Evelina Santangelo : <http://evelinasantangelo.it/>

Fondazione archivio diaristico nazionale : <http://archiviodiari.org/>

Fronte del Piave : <http://www.frontedelpiave.info/>

Giovanni Rabito : <http://www.giovanirabito.com/>

Institut des textes et manuscrits modernes : <http://www.item.ens.fr>

Institut national audiovisuel : <http://www.ina.fr/>

Progetto terramatta : <http://www.progettoterramatta.it/>

Libero consorzio comunale di Ragusa : <http://www.provincia.ragusa.it/>

La guerre des gaz : <http://www.guerredesgaz.fr/>

Stefano Panzeri : <http://www.stefanopanzeri.eu/>

Teatro di Roma : <http://www.teatrodiroma.net/>

Wikipédia : <https://fr.wikipedia.org/>

ANNEXES

La crante esanquinusa bataglia :
copie du second tapuscrit

magare; queste; austriace: etedesche; cheavevino; fatto; queste; sbarco; dipassare; il
 piave, ciavevino; un'altra; arma precolosa; che; ciavevino; una; ponca; carrecata; sope
 ra; lisparle; comelipompe; che: cianno; licontadine; pernafiare; lasua; vigna; per non
 cifare venire; laprenostica: allavigna: efare; una: buona: racota; diuva: racina: ch
 inuellepompe; dellecontadine; usceva; acqua; incolistrada; mentre; conquiste: pompe
 che: avevino; lisoldate; austriace, usceva; una: vamba; difuoco; chedidovepassavino;
 bruciava; magare; tutte; lierbe; comefossere; seche; quinte; didovepassavino; queste:
 soldate; austriaceconquiste; pombe; bruciavino; soldate; ebochese; ealbiere; quinte:
 bruciavino; tutto; ecosi; diverse; migliaia; disoldate; anno; morte; abruciate: vive
 quintesocesse; lafinedelmonte; ilciorno; 16 ciugno; delmille; 1918. iopiave; sia
 Fatto; tutto; pieno; dicadavere; lialcinedelpiave; sianno; reimpite; tutte; disanque,
 certe; cheliaustriace; vercheanno; passato; ilpiave; veroera; che: anno; conquista; 4/5
 chilometre; diterra; diqua; dellapartenostira; dovecerimo; ammazzate; tutte; lisoldate
 della: 3. armata; chesicuro; cheremo; comedicevino; liefeciale, ecomedice: lastoria: de
 piave; piu, di500 milasoldate: ditutte; licorpa; diartigliaria; dimitragliere; e:
 tantaltremezze: precolose; vere; era, cheliaustriace; avevino; passato; ilpiave: vero;
 era; che; avevino; butate; queste: precolose; gasse; che: nellealcinedel piave; eatur
 alpiave, cerino; piu, di: 200 milamorte, eferite; ma: linostre corazate: li, nostre; a:
 pareche: italiane; eamirecane; einchelisefra; chese: elinostre; tutte: licanno; neche
 cerino; vecino; alpiave, sianno; messe; abutare; milionedibombe; iqueste; piave: che:
 liaurice; etedesche; in quella: intementecabile: ciornata: del 16 ciugno; del 1918; i
 io; mirecorde; sempredette; dellofeciale: dalleciornalista: che: ilnemico; aveva; pa
 sate; ilpiave, con 300, ^{mila} uomini: tutte: bearmate; mapere; anno; passato; ^{piu;} quelle: 300
 mila; mapoie; soldate; tedesche; eaustriace; nonniamme; potute; passare; piu, perche
 tutte; limezzecheaveva; litalia; sianno; messo; abempardiareilpiave; equinte; alliaustriac
 remperze; noncineanno; putute; venrepiu, quintechipassave; passave; echinenpette;
 passare; restaro; difessa; poieche: magare; licemantante: avevino; tutte: campiate;
 cheilgeneralacadorna: lann; martate; impizione; equinte: ilgeneralissimo; comantante
 soprena; era; questo; valiroso; generaldiezza; recorde; che; questa; crante; bataglia;
 chesiafatto; nelpiave; nonastate; fatta; datantesoldate: anziane: checerino; soldate
 vecchie, che, avevino; fatte; 2. 3. anne: diquerra: chemagarecenereno; cheavevino; fatto
 laquerra, ditripole: del 1911/ 12/ che erino; assaie; furbe; esapevino; come: ilsoldato
 inquerra; sidoveva; nascontere; perpoterese; salvare; ma; questa; crante; esanquinosa:
 battaglia; astata; fatta; piu, assaie: delleciovenotte: della; valisosa; chilassa: delle
 ciovenotte; de; 99; che; tantecinerino; cheancora: erino; senza; sapere; che; volire;
 essere, morire; epoiemagare; senza: esserestrade; quinte: senza; essere, assaie; furbe
 tante; che; quantoliaustriace: volevino; ancora: passare; tutte, queste; ciovenotte: del
 99: annocredate; a queste; dannuso; nemice; checianno; detto; diqui, nonzipassa: equinte
 ilnemico; piu; nonapassate; che: nonlodice; io; chestaie; scriventequesto; libire; per
 farebelle; malodice; lastoria: dellaquerra: 15/18. che: liciovenotte: nel 1899. anno;
 credate; diquinnonzipassa; certoche: diqueste: ciovenotte: del 99; nella: battaglia; de
 lpiave; cianno; ammazzate; assaie; chenianno; ammazzate; quante; ecome: siammazine; lia
 gnellenellefeste; dellasantapascua: mapere; questa; vatoria: astate; vinta; delle: ciove
 nottedel 99: chelodice; lasreria: quinte; recore; che; quille; austriace, che; anno
 passato; di: quadelpiave; noiitaliane; tante; foreno; stato; ammazzate, etante: prese:
 preciniere; atante; forenoferite: epiciechequeste: ^{4v} 4? 5/ chilometrecheliautr
 e; diterra; cheavevino; ecepato; recorde; chesiacompatute; casa, per casa: che; diquesta:
 casa, e, diqueste; picolepaese; laquerra; eracimposta; cosi; che, per 4/ ore; il picol
 paese; era: dellitalia, e: eper 4/ ore, era: nellauttiece, quinte; sicompateva: casa; per
 casa; tiratuetiraio; quinte; recorde: che: noncifaciammo; persevasepiu; noi esoldate
 neanche; liefociale: sifacevino; persevase: dove; era: lanostira: linia: dove; era:
 lanostiradefesa, neanche sisapeva; piu, achidovemmo; sparare; che; inqueste: paese: dove
 cera, questa; sanquinosa: battaglia nonpuotimo; sapere: dove, era; ilnostro; nemico;

stirano; giovanne; fatto P.

PACENA : N. III. tavo; enoie; IOe; questo; amico; ~~stirano~~; ciabiammo; fatto P.
 prentere; perfessa; che; ciabiammo; auto; questa; crante; fortuna: diprentere: auna; da
 questo; crantespia; cheavessemo fatto; unocrante: valore: che: ciavesseno; preveleciat
 eamiammo; fatto questamincia; che lamiammo; lasciato; scapare; che lavessemo; potutocam
 are, io; questo; giovannestrano; epoierecordero; che: questo; maggiore: dopprofare, que
 ste: parte; diprentereperfessa; annoie: efaremoriremagare; alnostrobravo; maggiore:
 labiammovisto; venire: aljuoie: che erapropialuie: coalre; 3/suoiecompagnieaustr
 ieceche: questo; portava; sollesuoiesparle: unamitraglia: che la stapevino; piazzato;
 vecino; dellacasa; dove; erimo; mese; io; estrano; che; nonerimoioestrano; sole: maerimo
 qualche; 40 soladate: italiane: benarmate: marimo; peronascoste: piazzate; chesiarr
 evavaquestolazarone; apiazarequesta: mitraglia: cipoteva: ammazare; atutte: 50, soldate
 checerimo; ma: ricordo; cheio; estrano; nonebimo; lafortuna: dipotere: ammazare; a;
 questo; tradetore; maggiore; ma, questo; astato; piu, sfortnato; dinoie; che: benno; che
 stapeva; piazzato; lamitraglia: sianno; trovato; apassare: 4; soldate: nostre: diqueste
 ardite; dellacompaniadimortecher: portavino; laciacca: couna; tascapiena; dibombe: chiama
 tepertarde; checomeanno; visto; a questo; tradetore: chestapeva: piazzato; la: mitragli
 a; unodiquesteardite; prenteuna: diqueste: micidialeò bombe: chiamate; pedarde; e; cila
 butta; nellastesta; a questo; tradetore: chepoienoncineanno; butato; una; sola: diqueste
 bombemacinianno; butate; 4: equinte; oeroceraohequesto; aveva; preso; perfessa: annoie
 ingnurante: perchecipareva; che; erauno; maggioreitalina: che, avessemo; desiderato; di;
 darecaaiuto; alnostromaggiore: moramento; di, nonlofaremorire: cinquequesto; conquell
 abocetinacheoiafatto; adurare; la, fatto; morire: ma; ilrovebidice; chechiammazza: deve
 esseammazato; eperdavero; astato; che: questaspiamaggiore: ammazato; alnostrobravo
 maggiore: equiste: valeroseardite: anno; ammazato; equiste; maggiore: chebella: sodesfa
 neastaquesta: quinte: ioestrano; benonera; perquestevalerose, ardite: ciavessemo;
 trovato; ammazate; mafuomme; feredortenate; che; perunmiracolo; questo; maggiore: non
 cistava; ammazato; atutte: ricordo; unaltre; miracolo; perme; semprederantequesta:
 sanguinosa; bataglia; che: unanette; io; equisteamicostreno; avemmouna: fama nonpotia
 mostarepiu, allimpiede; perche: rancio; inquelleciornas: nonniveveva; quinte: cercammo
 manciare; nellatascapanedaimuerte; edaiferite; equinte: secome: liferite: tutt
 siportavino; casecase; ferite; siaaustriece: esia; taliane: sempralloscopo; che; poie
 quanto; siavesse; fenitoquesta: bataglia: siavessero; medocate; quinte: cinesiammo;
 antatedentra; aunacasa, rotta: che, erapiena: diferite: cheio; sapeva: che; inquesta: casa
 ciavessestate; qualchsaacodimane: chelisepre: cerastato; cosi; come, entrammo; dentza
 a, questacasa; comeioentraie: certo; che; era: allibbio; equinte: misono; ammatato; a, uno
 diquestepovereferite: checiofatto; piu, male: diquellochequesteaveva: equinte: ointeso
 unafortevoe, allasiciliana: chemiadette; crantecornuto; ecrant~~SA~~ figlio; dicrante:
 butana; chefa invece; di; daremeaiuto; mistaiepestanto; collepiede; chedesraziato: sei
 miadette; ma; questo; mipoteva: magare: spodare: perche: chiaveva; tantaraggione; equinte
 io; nonciopotutodire; niente: mapereciodettoio; fraterlomio; stammocercante; pane: che
 solotroviamo; tilodammomagareate; maluje piancento; moadette; chenonvoleva: manciare
 mavolevaessereportato; alospedale: fratellomio; magare; noi esiammo; feriteò: ma; perquest
 o; momento; noncenenessuno; aiuto; quinte: recordocheilpanelabiammo; trovate; checil
 biammopreso; mapere; nonciabiammoilcoraggio; dimanciaranirlo; dentro; aquella: casa
 piediferite; perchecera; unapuzza; chesipoteva; morire: equinte; abiammuscito; fuore
 eciabiammo; messoammanciare: madauntratto; abiammo; inteso; chenellastada; cerino; 2.
 oficiale: superaiure: chetatte; 2/ erino; comantante: dibattaglio; cheuno; comantava
 uno; battaglione difantaria; elantrococomantava; unobattaglio; difanteria: etutte: 2/
 queste: maggiore; unodiceva; checonilsuo; bataglio; ne: voleva; antare; avante; mentro;
 laltrodiceva; diantareintietro; quinte: nonzipotevino; mettere; diacordò; equinte
 abiammo inteso; che: siavevino; ammazare; adevello; quinte: ricordo; chestrado; giovanne
 che; siapreso; dipaura; piu, dime; miadettotabite; losaiechecosa; didico; faciammo
 meglio; chequesto; pane: ciluantiammo; ammanciare: lontano; diqueste; lazzarone: che: si
 voglino; sfedare: enonnonziamazzino; epoie; invece: diammazarese: loro; ammazino;

nareacarpone: per davvero; sisiaimmo; allontanate: e queste forse, che sianno; ammazato; fra
 diloroche liabianno; inteso; 4: corpedipestola: certo; che, erino; ciorne: che; avemmo
 diventate; tutte; pazze; perchesi sparava; come allicie che; recorde; che il ciorno; 18
 sempre: i questo; mese di giugno; io; vonqueste strano; citroviammo; apostate: in una; reca
 tura: che; era; unocrante porta; acqua: che era: profonto; 2/ metre forse; piu, che; in quel
 ciornate conavemmo; il nostro; reparto; che si doveva; compattare: ~~xinquessapigniti; xxx~~
 compgniasitrovava: il necesario che; il soldato; sparava; sempre: alla derazione; de: piav
 ve; fiume: che poienongisapeva; ache amaza; ^{va,} quinte; il necesario che: si sparava: in quella
 crante battaglia; del piave, quinte: come io; o scritto; prima: che io; estrano; citrovam
 modentra questa; recatura: pienadiacqua: messecolle piede: nellacqua; licera; una: sezio
 ne; di; 25/ soldate: chiamata: una sezione: beteca: che; erino; armate: conlilenciafia
 mme: che questa sezione: la comantava; unosercentemaggiore, che era: lance; ameno; 2/ metre
 liceremo; in quello fosso; altre: 200 soldate: che questo; fosse pienodiacqua: annoie cifa
 ceca, come unatrencia: quinte: abiammo visste; che: venevino; 300 di queste: ciovent
 te; soldate austrieche: venire che: vomevino; venire; allevarene: questa; nostra;
 trencia; pienadiacqua; equinte: il capitano; che; doveva; dare il comanto; per credere
 avantesavoia; non laditto; avantesavoia; perche ciadette; ragazze: prima: lasciammile
 avecinare, epoie cidefentiammo; quinte: tutte abiammo; ascortate; alla parola del capita
 nonna; invece; quello citrolo sercente: maggio che comantava; queste: 25: soldate: della
 sezione beteva; nonafatto; cosi; comedicevailcapitano; maafatto; della sua; testazza:
 cretina; che aveva: che come, avisto; avicenare: alliciovenette: austriece: per; volere:
 fare; lo sperduso; ciadette; allisuoie: 25. uommine avantesavoia: quelle; soldate: anno;
 ubedito; a questo; luncosercentemaggiore: ecosi; liaustrie; prima: anno; ammazato: al lui
 che, era; lo piulunco; e che: facevapiu, bersaglio; epoie anno; ammazato; allipovere; 25
 suociesoldate poverette: che comanto; sbagliate; mentre io estrano; abiammo; ascortate;
 allosapiente: capitano; liabiammo; lasciato; avicenare: a queste: tutte: e; di queste:
 200 ragazzi austriece: mita: liabiammo; ammarazo; e, ferete: emita: liabiammo; prese
 precioniere: che bella fecura: che cuafatte; questo; furbo; capitato; e che: brutta: fecura
 che ciafatte; il sercentemaggiore; certo che io; tutte; queste cose: che videva: nonmiled
 mentcava; che poie io; ciaveva; uno; quaterno; eliscriveva: al modomio; recorde; che: il
 ciorno; dicesivo; di questa: sanguinosa: battaglia; chea; dorate; dalciorno; 15/ per fi
 na: alciorno; 25/ sempre; inquestomese di giugno; astate; questo; ciorno; 18/ che: io
 coviste; unacrante; battaglia: che: la possono fare solo; ne; cinema: che; uno; squadre; di
 uavallaria: austriece; unaltro; squadronediavallaria: italiana: che tutte: 2/ squadron
 sianno; incontrado; in questa: crante; battaglia: che: tutte: 2/ squadrona: erino; della
 cavalleria: pesante; emagare: labciera: quinte: sianno; incontrato; immienzo una: campagn
 a; piantata; avegnito; certo; che: eratutta: licata: allalvere; tutta aprevolito; licata
 magare; co; filoopenato; che com; il comantante: delle; 2/ squadrona: che quello;
 italiano; acredato; avantesavoia: che licavalle: erino; adestrato: come allisoldate: ch
 credanto avantesavoia: significava: antare; verso; il nemico; e come; lo stesso comantate
 dello squadrona: austriece; acridate; urraurra; che significava: antare: contra allita
 liane; quinte; dognie: squadrona; erino; piu; di 100 cavalle: equinte: come; sianno
 incontrado; questa; cavalle: conquiste; cavaliere, anno; impasito; anno; ampirocito; poie
 chelivalle: nonerino; innenna: terra: libira; maerino; immienzo; a questa terra; pianta
 ta; avegnito; ecosilicavalle: sianno; impogliato; e: anno; cascato; tutte: licavaliere; per
 terra, elicavalle magare, cosiciastate; uno; fine: monto; li: mitragliatrice: che: sparavi
 no; a queste: cavalle: liapareche: dellario; che: butavino; bombe: lisoldate: ~~viasia~~
 noie, esia: liaustrie, che sparanno; equinte di queste; 200; cavalle: allimpriere: non; nia
 nno restato; nemmeno; 25/ perscuatrone: poie che: dognie cavallo; pallotele; conquella
 crante;
 rebosteza; che avevino; dognie cavallo; lo piu, poco; prenteva: 40: 50/ pallotele: e:
 quinte: non; cile levanto; queste: pallotele a questa: cavalle: persubito; cifacevino
 cancarena: e, per subto; impracitevino; equinte: cardo; che: faceva: e: facevino una
 crante puzza, epoie; morevino; quinte: certo; che: poteva; scopiare: una: crante:

malattia: di peste: in questa: terra: del venito

certo; chenoncisiento; tempo; dicurare: liferite: soldate: eborchese: come: potevino
dare aiuto; all cavallie quinte: tralapuzza; che facevino; limuerte; e ferite cavalle: s
muorte; e ferite; soldate: eborchese; poeva; scepiare; ilqualera; equinte: unoche: si
trovato; in questa: crante bataglia; per forza; doveva; morire: chesenonmoreva: couna:
ballotela; epure couno; corpodibaionetta: doveva; morire: conlantapuzza; checeraintutte
liparte, ricordo; che in questa; bataglia; del piave: in questo; ciorno; 18. ciugno; di; quant
o; apareche: checerino; nellario; tantevolte: parenno; messe; sutta; uno; umprella:
parasole; certo; checerino; lapareche: italiane: inchelse; e francese; e amirecane: dalla
nostraparte; edellapartedelnimitico; cerino; liapareche: austriace; e; liapareche; it fede
sche; quinte cheste; tutte; che sparavino; collemetraglie: che: tutte; li albiere; checerino
nelvenito; nonavevino; neanche unapampina: livegnite: era; tutto; senza: una: pampina;
ertotochetuttoera; abruciato; magare; l'herba: checera; nelleterreera; tutta: secca; poi
nonpaliammo; delleterre; siminateacorano; eacraturo; unaspicanoncera; eratutto; destrut
o; licaseerino; tuttepienedi, ferite; sempreinatisa; che: feneva; questa; crante; eanquinus
bataglia: chepoie; fenentese, questo; fuoco; certochequeste; ferite, chiaveva; lafortuna
diarestarevive; sidovevino; raccogliree; portarleallospedale; e; magare: raccogliree; li
uorte, e sepelirle: pernonocerere; unamalattia: di peste, macertochequesta; crantebatagli
adoveva; venire; ilciorno; che; sidoveva; fenire; maceraunacrante: speranza; che; piu.
remperzepiu, alliaustriace; piu, noncinepotevino; venire: equinte: questa; crantebataglia.
iacominciato; adire; chenoieitaliane: labiammovinta: perchereformente; alliautrice;
piu, nonciniarrevavino; equinte: per forza; questo; fuoco; sidoveva; stutare; ricordo; io
unaltro; partecolare, seorde; che; nonlopossomaiedementecare; cheallasera: delciorno
23. sempreinquesto; mese; diciugno; ilmio; tenente: delmioreparto; zappatore; cia
chiamato; atutte; quelle; de: suoreparto; cheunceraio; che, era; ancoravivo; esenza:
esunaferita; che; delrepartozappatore; che, erimo; tutte: 70: chesaiavevino; perso: 40
tramorte; eferite; emagare; precioniere; quinte: ermoredaste; 30: equinte: di queste: 30
zappatore; niafatto; 2/sonatre; voldire; 15: perogniscuadra: epoiaciadette; piciotte:
allacatanisa; chequesto; tenentesparpagliara: delpaese: dipaherno; (catania) che
iadetto; piciottemiele; vialtrezappatore; questa; notte: dovete fare; 2/ picolereparto
diardite; reggementale; cheilcomanto; dibattaglione: adato; liordinecosi; cheilizapatore
dovete fare; questo; servizio; equinte: noncidoveammorefutare; eperdavero; ilnostro, t
enente, ciadiviso; in 2/ squadre: unacheantava: adestra; delpiave; euna: cheantava: asenista:
dequesto; fiumepiave, mapero; ricordo; che: quella: sera: noncera: tuttoquello; fuono;
chechiaveva; stato; lacrantebataglia; siaveva; stutato; che; liaustriace: quelleche; sono;
restate; vive; sine sono; scapatate, quinte: quella; avanzata; cheavevino; fatto; quellaterra
cheavevino; conquistato; l'anno; abantonato; perche; nonciavevino; potuto; venire, piu, refor
mente, emagaresideceva; cheilcomantante; cheaveva, ordinate; questa: crante: avanzata
questo; fanateco; generale: austriaco; che: aveva; queste; 24. devezione: benearmate: che
voleyaconquistare, tutto; ilvenito; conlatanta; rabia: che: aperso; tutto; siasparato;
luiestesso; percheavevafatto; questacrante; malacomarsa, certe; che: nelvenito; tutto
sapiammo; contante: spieiechecereno; unavoce, e: portaallaltro; sisapesa; tutto; e, quinte: la
vittoriaera: pernoieitaliane: perchequesta: astato; la; battaglia: piu, decesiva: di:
tuttelibattagliechesiavevino; fatto; diquanto; aveva; cominciato; laquerra: che; tutte
sidiceva; chesequesta: bataglia; lavincevino; liaustriace; litaliaperdeva; laquerra:
eselliaustriace; vincevino; questa; battaglia: delpiave: liaustriace: e; litedeshe: vincevi
laquerra: speciarmencheconquistavino; tuttoilvenito; perfina: alpo; cheprentevino;
ilmanciare: magare; per potere; fare, ancora; unaltro; anno; diquerra: perche: sempre,
siavevadetto; che: liaustriaceelacermania: seperdevino; laquerra: laperdevino; perche;
piu, nonciavevino; manciare; ma; lasciammostare; atuttequeste, ragionamente: e;
prentiammo; quella: descorsione; cheilnostro; bravo; tenente: sparpaglia: ciadetto; che
noiezappatore: dovemmo; fare: il servizio; diardite: questanotte; che: allentomane:
alciornava; ilciorno; 24; ciugno; certo; che; questo; lavoroera: molto; precioso, che: che
dovemmoantareasolsbegliare: ilfiume: piave; ma, ricordo; cheerimosempreche: afiatate: ch

e;inziemme: e;magare; quanto; cicomantavino; diservizio; avemmo;ilpiacere;di;farlo
 ;inziemme; poieche;questo;era: seciliano;era: dauno;paese; chiamato;ciarre;(catania)
 poiechemagare;ciabiammo;aquesto;bravo;tenente;che:era;umpadre: difamiglia: che:era
 siciliano;magare: delpaese;dipaterno;(catania) equinte:ammeequesto;giovanne:stran
 o; ciaveva;uno ochio;particolare: chesecideciammo;signoretente: vogliamo;fare
 ilservizioanziemme: cilofaceva;fare;quinte: cifaceva;sempre; contiente: equinte;
 loequesto;strano; cinesiammoantate;couna:diquesta:scuadra; diI5 zappatore: cheanta
 va:alsolsbegliare;questo; fiumepiave: tantopersapere;se; liaustrice;ancora: face
 vino;resestenza:maio;equesto;stano; anosiammo;sempre: percheciavemmo;questo;tenente
 quasepaesano; equinte;perquella,notte: veramente: nonabiammo;fatto; ilnostro;vero
 dovere; checonquesta:scuatra: noncisiaimoantate: ma:cercammo; diinfoscarece::per
 quellanotte: descraziata: speciarmente: perme,equesto; poveraccio,giovanneX cerca
 mmoqualchereparo; pernoncifareammazare; einfatte:abiammo;preso;uno; crantecaminame;
 checomeciabiammo;allontanate; 25/ metre:perlamere: dinoncifarevedere: dellosercent
 e;chepoieabiammo;preso;unatrencia: certo;chesapiammo; che: liaustrice: sinavevino
 scapato;diladelpiave;senzapenzare:cheinquellatrencia:chero;ancora:liaustrice:infa
 tte:camminato;semprealbuio;dinotte;nellatrencia: io;omessolipiede: soper;auno;che
 era:unocrante;unomo;ferito;cravamente; checomeciomessolipiede; questo;affato;una;voce
 assaieforte;cheioestrano; cisiaimospaventate; questo;adetto;o;descraziate:italiane
 invecedidaremeaiuto; mimetetesotta:lipiede: certo;chequestoera: uno; maresciallo:au
 strico; ferito; che eratrestino;eparlava;litaliano; meglio;dellitaliane: checomanta
 vaunascuatra:chelasuascuadra; laveva: a:20 metre lontano; piu;avante; diluie: che: la
 veva;fatto;aposta: diarremarire:intietro; 20 metre; lontano; dallesuoie;soldate;cheq
 uesto;furbo; capo; silatrato;bene;liconte: cherestanto;intietro; veniammo;litalia
 ellavessemopotuto; midecare: chelavessemopotuto;salvare: ifatte:come:ciabiammoXin
 teso;credare;
~~winnessy;fary~~ ciaparse;uno;ofeciale: italiano;ma; ciladetto;lui;che;era;uno;capo
 equatra;austrieco; che era:ferito;cravamente;evoleva;esseredato;aiuto;checiadetto
 avevavifeta;checiadetto;che:al 20. metrepiuavante: cerino;lisuoleuommine: ma,cert
 o;chesederemo;senzaquore; lavessemopotuto;ammazare; ma;niafatto;piata,tanto;era
 uno;treistino; cosi; abiammoviste; dove,eraferito;poieche;dovecera;questo;cera
 una;lavadisanque; perche;questoaveva;unacentesichere; che;labiammoacese;e;abiamm
 ovisto;che; inunacosciaciaveva;incastrato;uno; pezzo: di ferro; di,cranataX che
 se,non cilavessemo;scapato; persubito; questo; pezzodiferrocheaveva;apezato;ques
 tocranteuomo; che,eralunco 2*metre: avessedessanquato;eavesse: morto; ma: noiecomp
 ureche:erino;nemice: conquesto; labiammo; medegato; chenoiesoldate:quantoerimo;in
 querra: lavemmo sempre:unaborsetina: checiavemmo;che potiammedegare:a,qualcheX sold
 ato;ferito; epoechequesta; forsetina:dimedegazione: poteva: servire: pequanto;erimo
 ferite;noiesoldate;stesse; ma; dognimoto;sempre:inzilenzio; chemagare: ciladetto;lui
 stesso; dino;farepacano; checipotevino,sentire; lisuole;uommine;equinte:labiammo;de
 sompitato; con quella: bocitina; ditentura:dioglio;cheportiammo; e;poie; per volerlo
 anora;piu;despetare;ciabiammofatto;unaprova: divoleranirlo;carrecare;e;poie:posarlo
 vicino; allasdrada: didoveavemmo;partito;checosì: seciavesse; domantate;qualche:offi
 ale: ciavessemodetto;che;era:unotaliano; che;lostiammo;salvato;tantoquesto;parlava
 beneitaliano; epoeiche:labiammo;adosate; noiedicomedovera;dire: equinte; perdavero:
 io:estrano;cilabiammo;carrecato; ma;second;era: troppo: pesante;epoeiche; licampelia
 veva;troppo;lunche: camminando;licampe: listrecava; nellatrencia: si;faceva: male
 lacranteferita:checiabiammo;medecato; ecerto;cheioestrano; conquesto; noeche: se
 faceva;malequesto; ioestrano; ciabiammopreso dipaura:che: con questo; dolore; che
 faceva;questo; abiammopenzato; checipotevino; sentire: liuommine: dellascuatra:che
 aveva;questo; abiammo;penzato;che; ciavesse: fattoquesto;qualche;trucco;che;ave
 ssestato;comeilfarsi: maggiore;medeco: cheavessestato;untradetorecome: almaggiore
 medeco;ciabiammofermato;equesto; maresciallo; ciabiammodetto: che: non erimo;capa
 ce;distraportarlo; equinte: ciabiammodetto;cheora: anciammoacercare;una; barella;o
 ppuro; cercammounascala: ecosi; nilocarrecammo;elloportammo; alluoco; salvo; em
 quinte;questo; vedentese; posato: siacreduto;che: luabantioniammo; esiamesso;appr
 ecarene; ciadato; magareuna;bellascatela:citrenciato; pefaresicarette;siamesso;maga
 re;apiacere; semprealloscopo; dipoterece;dareaiuto; ma: noieoramaleche: abiammo
 prnzato; almale: ciabiammocurato; che:cometrovammo;labarella: loveniammo; apre
 ntissema;labianno; accordato; e;sempre: conlapaura: cinesiammo; scapate: che,cine

iare; nell'oreche; ma; non mianno; preso; neanche una; di queste: parlotele: perche: forse;
 che ancora; non aveva, arrevato; lura: dimorire: opure: cera; lamiamadre: che; ci
 pregava; per me; perche io stesso; tradim diceva: mentre che correva: che era colla bocca: pie
 discuma: che; era; come; unalepere; quanto; astato; sparata: ferita: elicane; ^(daccaccia) la: vo
 glio; prentere; elalepere: nonzivoleva; fareptere; ecosi; era: io; che poie; dorante: la:
 corsa; miaincotratoun'altra; descrazia: che: a traverso ^I della sdrada; cera; uno; filo
 del telefino; licato; nelle pale: esiatro; vato; messo: all'artezza: della; mia faccia: e;
 quante: ocascato; pertera: emisono; rotto; la facie: e il sano; quente: misono; ~~miata; tutto~~
~~ma; ricordo; che;~~ ~~ma; ricordo; che;~~ non misono; scoraggiato; chemisono; arzato; persubito, eo
 resolacorasa: desperatamente: ricordo; che questa: contrada: di questa ^è mia: sventora
 sichiamava: sdrada; fornace; fossa; alta: che, erino; 2/ piccole paese: che: lopiu,
 assaie; 1000/abiante: non facevino; certo che io; questa: sfortenata: notte: non mila: pot
 evamaiedementegare: mapera; io; la volevachiamare; unanotte: sportenata: ma; per me: era
 staunanotte forte nata; chen^è; mianno; ammazato; metrequello amico stro; giovanne ^è e, tutt
 ilialtre; 16. compagni; chilosa; come ciantavo; a fenire: che: per la Arabia; che io: minesono
 scapato; perventetta: lanno; ammazato; a tutte; certo; che io; non lo pottesapere: come: cianta
 a fenire? recodo ancora; che dorant questa: corsa: miaincontradoun'altra: descrazia: che
 comesono arrevato; nellaprima linea italiana: che faceva: servizio; unoreggimento; del 32
 fanteria: che cerino; magare; pontate: magare: mitragliatrice: adirezione: della, sdrada
 che vinevaio; misentodite; della sentenella: di questa: prima linea: chivola: paloradordi
 n^è; che questa: parola dordine: siaveva usato; sempre: nella; curra: che: questa?, parola
 dordine senifiava; se avanzie: ti sparò: maio; alla siciliana: ciorespote; sempre; di; cor
 sa; ci detto a questa; sentenella? mache: non lovedete; che io; sono; uno sodato: italia
 no; che fa; ora: che non mianno; ammazato; liaustriace: mi volite: ammazare: litaliane?
~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~ ~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~ ~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~
~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~ ~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~ ~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~
 on ~~che; miastato; ma; ricordo; che;~~ litaliane: e se come io; non arragionava; piu, miauscito; dalla ^è mia bocca: che:
 minciasiete: alla yevasiciliana ^è metre che io; ancorapianceva: elafacciapienadisanquiavev
 a; ma; quello sodato; che piadetto; chivola: altela: non lacapito; quella parola ^è che
 miciasiete? maciastato; uno; caporale: che eradespezione: che forse era: della: provin
 cia; disirausa: cosi; socesse unacomposione: che: arracantomagare il capitano: che, io
 ci detto; che, minciasiete:
 tutto anno; capito; che io era; siciliano; cosi: mianno preso; mianno; fatto; parlare: e
 io; cioracontato; tutta: lamia: brutta ^è notata; che: stapeva; passante; cosi il capitano
 di questa compagnia ^è di questo; regge; mento; del 32/ fanteria: comemi inteso; parlare
 pesubito; a credato; larlame; ^(discorsione) lia fatto alzare a tutte: li suoi soldate ^è che forse: che sista
 pevino; riposante; perche: avevina: 9; ciorne che non dormevino; e cerasbegli al asol asentenel
 llachemiaveva; detto; chivola; amme; pero: mispreso; il nome amme: dicome: mi chiamava: e:
 cherepartoera: equinte ammemia alla sato antare; eluie: arratonato; tutte: li sodate ch
 cerino; esinesonantate: dove; io; ciavevadetto; che: liaustriace: miavevino; preso; preci
 niera: nella contrada: fossa; alta: e fornace ^è che: io; doppio; ointeso; unactante: focilaria
 che forse queste austriace; chemianno ^è preso; precioniera: conquista: venuta: di queste:
 soldate del 32. fanteria: anno; passato; ~~di~~ ^{come ciantato; a fenire} dila; del piave; che sinesono; scapate: che
 forse, che stata; una fortuna: lamiascapatata: perche queste: tante austriace; che avevino;
 presprecione amme; e allizapatore: potevino; avanzare: a cora: verso; questa: compagnia
 del 32: fantaria: e ciusto; che siareposavino; potevino; prentere; magare precioniera ^(per potere; morire) e a
 quesge; compreso il capitano; quante: ancora: per me: non era: fenuta; che ricordo: ancora
 che mentre che correva: come a unopazzo; che aveva: 2 ore che correva: perche ^è mianno; fatt
 o; fermare solo 10. minute: questa: compagnia: del 32. fantaria: mapoie resto; io;
 sempre correva; come unodesperato; perche; mi parevache: liaudtriace: erino; sempre: a
 pressodime che mi volevino ammazare; certo che; io era: preso; di una ^è crantepaura: mortale
 quante: miaincontrado; un'altra descrazia: che: cerauno; capitano: daie carrabiniere ^è
 conuna: trentina: di carabinieri: che facevino; servizio; pevedere: che scapava: di que
 ta: sanquenusabataglia del piave: che chivoleva: scapare: li carabinieri: ci sparavino:
 che questa: bataglia li ordine: erino; cosi; che non doveva: antare intietro; nessuno: maga
 che era

aioracontato; che; tutte erimo; I7/ chesiaannoantate: a;
 dove; leiesignoretente: chiaveva; mantato; ecomesiaannoarrevate: trailpaese: di; fossa;
 alcheefornave: cianno; acerciato; piu, dimille: diquesta, canazziaustriace; eciaanno
 presoprevioniere: certo; che; noie; I7, che, erimo; defronte; a; I000 nonabiammo; potu
 to; fareresestenza; chedognunodinoie; cinabiammo; apezatesopera; dinioie; IO. II. e:
 ammemiannodato; unabastonata conilcarciodel focile: che; vedesse: nellespalle: che
 ancora: pareisignale: poie, questecretine: austriace; sianno; creduto; cheio; fossemor
 o; e; inveceicora; ancoravino; e, ebbeicoraggio; io; signoretente: scaparaminne che
 poiequeste: cechine; miannosparato; ma; non mianno; putufoammazare; poiecioracontato
 che; magare: mi volevino; sparare: lisoldate; del: 32. fanteria: e: milasonovavata
 benlostesso: quinteciaracontato; cheilcapitano; de; 32; fanteria; miapreso; ilmio
 nomecognome, equinte; signoretente: se, nonvuolecredere; amme; dquello; cheio; ciara
 Contato; atasse; aparlare: conquisto; capitano; del 32/ fanteria: epoiechmagare: io
 a, questo; miotenente: patorsiseiodetto; che: io; loportava: dove: io; aveva; stato;
 presoprecioniere; cheperdvero; luie: miadetto; rabitoantiammice; eciasiaannoantate
 eabiammotrovato; propiainquello; descraziato; luoco; doveio; aveva: scapato; e; abiammo
 trovato; tuttelifocila: cheavemmo; noie; litascapanepiuene: dibombecheavemmonioie: che
 nesuna; laveva: tocato; quinteilmiotente: siapresolamstita; eascritto: tuttoquello
 cheaveva; apurato; quinte; miadettorabito; sieunosoldato; valiroso; che; oraio; tutte
 queaponte: peroprivadivoparlare, conilcapitano; del 32. reggimento; fanteria: e: poie
 questoatto; divalorecheaiefattotu; lomanto; alcenerare: dibrecata: ealcomantante: ~~mi~~
 delnostroreggimento; tenentecolonellovalentino; certo; chequanto; lieggino; questo
 cheiooscrtoo; cideveuscireperte, rabito: qualche, incomiosoleno; ecosi; siafenuto;
 questastoria; diquesta: tracicano: che: miacapitato; ammevincenzorabito; descrazi
 cheio; mentrechesonio; almonte; nonmilipossomsiedementagare; quinterecordo; che: il
 giorno; 25. sempre; inquesto; mesediciugno; delI9I8/ comesiafenitoquesta: crante
 battaglia: sidoveva; faregnaltre; servizio; unaltroprecolosa; lavoro; cheora; sid
 vevino; raccogliere; tutte: libombeche: nonavevino; soppiate; sisidovevino; raccogli
 tutteliferite: eportarleallospedale: quinte: tantesodate: foreno; fatte: comeaport
 aferite, enioie, delreparto; zappatore, che, erino; remaste; unamita; DI. 30. I5. il
 nostro; reparto; dovevaessere, 70. quinte; anno; venuto; altre; 55; soldate; nuove; e;
 siamoeventate; unaltravolta 70. zappatore; piu, altre: 4/ cratovate: caporale: e; 2/
 sercente; equinte; abiammodeventato; 76; e; tenente: patornise: equinte: abiammo; deve
 ntato; 77. repartozappatore; completo; ecosi; abiammopreso: tutte; liatresse; che; ab
 ammo; ilreparto, zappatore; equinte: cianno; fatto; 4. scuatre; di; I8/ perogniscua
 dra, quinte; arreparto; completo; e; via;
~~era; unesprezialierato; vate; vevno; antare; terretterre; acercare; dove, cerino; tutte; qu~~
 este; morte, cheavevino; stateammazate; inquesta; ofeziva: delpiave: che; nondove
 mosipolire, li; morte; italiane; sole; madovemmo; sepolire; magare; limuerte; austri
 ce, e; magare, limuerte; amirecane: francese; e, inchilise; emagare: limuerte; borchise:
 e, quinte, senza; fonerale; esenza; nesuno; fiore, e; nessuno; daiefamigliare; diacompa
 gnamento; dovenocessere; sepolite; danciezappatore; conquiste; sistema: comevrecasser
 notante; animaluzzi; servaggiechesifaceva; uno; luncofosso; di; 30. metre, lunco e; lare
 couno; metro; poieuna: coperta; disotta; eunaltra; disopera; epoietera; disopera;
 exqueste; erino; lisuoiefonerale; certo; checiavemmo; preso; ilpiastrino; di; reconosc
 imento; perasaper, come; sichiamava; questo; soldato; sepolite; perpoie, farlo; sapez
 e; allafamigliadelmorte; una: crocetta; diferro; apezatata: nellaterra: equesto; eri
 no; chiamate; li; picolecemitere, diquerra; poiceraunaltrescuadra: di, borchese: diquel
 lepicolepasesdelpiave, chesepolevino; alli borchese; chetradiloro: siconoscevinio; e
 quinte; questo; era: illavorochesidoveva; fare: doppio; questa: sanquinasabataglia: che
 dorio; 9. giorno: giorno; notte: poiechecerino; diracogliere; tutte: liarmale: ~~muorte;~~
 cavalle: emulemorte: ~~e tutte; serracanno; li, vacche, e, li, buchie; illicapere; muorete~~
 certo; che: nonciavevastato; iltempo; dipoterassenhanciare: perche: inquelle; 9/
 giorno: cerastato; liaferno; ? acoso; inquesto; terretorio; per; 8/ chilometre: sia:
 del
 piave; dallaparet; dellaustriace; esia dallaparetenostra: italiana;

siadellapartedigua; doveceremo; delpiave, cero; chediqueste; macerle: noncinavevino
 statomaie; parmentre; cheavevaasestato; il monto; che: neanche: nel firme: lavesseno;
 potuto; fare; a fare veder tutte questa; quantetadimote: perche: nonciavesscreduto; ne
 suno; perchechiavessevisto; questo; cinema: avessedetto; cheavessestato; una; pell
 licola: difantasia: epuro; ~~vva~~ astato; tuttovero; quellocheio; staiscrivento; poie; per
 sepolirealli, animale; speciamente: quellecavalle: dellacavallaria⁸ sia: dell'austr
 triece; cavalle; e; siadellitalianecavalle: ~~astato~~; eramorto; defecotuso; a, vorecalle
 percheubo; cavallo: era: per 4. 5' 6/ voltepiu, crante: dausoldatoe, quinte: il fuosso;
 dovevaessere, per 6, voltepiu crante: equinte: fortunachecerino; diverse crantebuca
 cheavevino; fatto; licrosse: cannonate: elicrosse⁸ bombarde: chedognifuosso: cipotia
 sepolire; unodiquellecrossecavalle: poiechequestecrosseanimale⁸ avevino; compiato
 cheavevinodeventato; il doppio; perchedognicavallo; avevapreso; sicuro; 30.40: pallotele
 peogniecavallo; equinte: lacrantepuzzachefacevino? poieche: ~~faceva~~; magare, era; ilmese
 diciugno; che; faceva: morto; cardo; quinte⁸ nonpotiammo resistere: della, crante: puzza
 ricordo; chelimedice; dicevino; didesompitarece; tutte: e; ditenire: magare: nel nasoe: ne
 aboca: pezzidicotonefinicato; desompitato; pernoprentereiltifo; opure; la peste: equinte
 perfarepiu, presto; aborecarla: noiezapatore: avemmo; tanteacette: reracole: quinteal
 cracoquestescude: lifaciammo; pezzipezsecome; taglio; lacarnelimacie; e: liossaliserra
 nno; colle; reracole, ecosisolo; potemo; vorrecarequeste: animale: muorte: cocquesta: male
 detta guerra, ⁸ poieterraabutata: disopera: certo: che: liarmale: noncradi bisogno; di
 sapere; chiara animale era: che, abiammo; vorrecatoquinte: ricordo; che: questo; lavoro di fare
 questo; centile⁸ mistiere; difare: libechine: chiamate: uorrica: muorte: adurato; tutt
 ilmese; diluglio; voldire: quase; 36. 37/ ciorne: perfina: cheabiammo; vorrecato; annia
 le; esoldate; etutte; li; bombe: precolose: checerino; racorte; checerinostato; li: per
 adette, cheerno; soldate: spializzateadente: magare; venute: dalle; irabiche: che; avevi
 no; costroietoqueste: esplosive: pernon soczierealtre: muote: epuro; che: per raccogli
 re; queste: splosive; oiano; state: ancoraaltre; muorte; everite: cero; che: con questa
 battaglia: delpiave: lipiu, assaieche; ahno; muorte; sonostate: lipicole: soldate⁸
 della; chilassa: del 1899: percheavevino; 18-anne: enonerino; soldate: mature
 eforbe: chenesuno: siaveva; saputo: nascontere: come: sinascontevino; li soldate: an
 iane: che: nolopotiammo; saperenoesoldate: malosapevino; quantoniavevino; murato;
 quelleche: poi⁸ loscrivevino; quelle: chefacevino; lacontabilita: digua; niavevino;
 muorte; eciarsoltava: che: quelle dellachilassadel 99 ciannoresoltato; piuassaie: edera pe
 rqueste; che; la, crante battaglia; delpiave: lavigteriasastata⁸ vinta: delle; ciovetotte:
 del 99. ricordo che poie: doppio; chesiastutato; tuttoquesto; crantefuoco; liaustrice; si
 anno; fermato; adila; del fiume piave; e; litaliane: ciabiammo; fermate: digua: del piave
 perper, sicuro; ^{ricordo;} ~~Talia:~~ 30. ciorne: nonziasparato; neanche: uno; corpo; difocile⁸ euno; corp
 o; dicannone: inquesto; lunco piave, pareche; la guerra; siavessefenito: mentre: intutte
 lialtrezone: comeallaltupiano: ^(ca barberia: monte iore) diasiaco; comenella: varsocana: e: amontecrappa; si: spa
 ravasempre; ricordo; checome; siafenitoquesta: battaglia: delpiave: tanto; lavoro
 noncera; solochesi facevavino; tante: fortificazione: perqualche: altra: ofenzia:
 cheavesseropotuto; fareliaustrice: ma; licionnale straniere: tutte; dicevino; che: li
 2 impere; piupotientedel monto; oramaie: siavevino; abilite: chequeste chesiavevi
 noavelite; erino; laustria: elacermania⁸ poi hemagare; il forte: ecranter generale:
 austrieco; conlavercognia⁸ che: avevaperso; diammazato⁸ quinte: noi nel piave: soldate
 nofaciammo; niente; soloche: faciammo; che; era; tempo; del mese: chetutte: lifrutte
 stapavino; matoranto; che era: ilmese diacusto; equinte: tutte: li soldate: compure;
 chelialbere; avevino; stato; tutte; fracellate: esenza; pampine: sempre; qualche;
 freddo; aveva; remasto; permanciarasello; noi esoldate: certo; che: lipadrona: dalle
 frutta: cheammaturavino; inquesto; mesdiacusto; lipadron⁸ dellealbire: non ni; pote
 vino; manciare; diquanto; soldateceremo; quinte; lipadron: erino; noi esodate; ma; vogl
 ioscrivereunaltro; parteciparecaso; cheio; tutto; penzava; che: allifamiglie: quanto;
 auna; madre, cimoreva;
^{capo} unofiglio; auna moglie cimoreva; il marito; sempre; per questa; desonesta;